

Maciej Szargot, Małgorzata Kaczmarek

# **W stronę interpretacji**

Dwie odmienne propozycje  
dydaktyczne dla nauczycieli  
młodzieży szkolnej  
i akademickiej

# **W stronę interpretacji**

Dwie odmienne propozycje  
dydaktyczne dla nauczycieli  
młodzieży szkolnej  
i akademickiej



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Maciej Szargot, Małgorzata Kaczmarek

# **W stronę interpretacji**

Dwie odmienne propozycje  
dydaktyczne dla nauczycieli  
młodzieży szkolnej  
i akademickiej



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020



Maciej Szargot – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
Małgorzata Kaczmarek – konsultant w Kujawsko-Pomorskim  
Centrum Edukacji Nauczycieli w Toruniu  
87-100 Toruń, ul. Henryka Sienkiewicza 36

RECENZENT  
*Adam Regiewicz*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ  
*Piotr Pietrych*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*AGENT PR*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Anna Sońta*

PROJEKT OKŁADKI  
*krzysztof de mianiuk*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Trinity

© Copyright by Maciej Szargot i Małgorzata Kaczmarek, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09679.19.0.K

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 14,25

ISBN 978-83-8220-038-6  
e-ISBN 978-83-8220-039-3

<https://doi.org/10.18778/8220-038-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. 42 665 58 63

## SPIS RZECZY

<b>Wstęp</b> (Maciej Szargot, Małgorzata Kaczmarek) .....	7
<b>Część I</b>	
Małgorzata Kaczmarek: <b>Obraz a twórcza interpretacja tekstów literackich</b> .....	11
1. Wprowadzenie .....	13
2. Opis metody .....	19
2.1. Kategorie obrazów .....	19
2.2. Bazy obrazów .....	22
2.3. Techniki pracy z obrazem i tekstem literackim .....	23
2.3.1. Grupa technik tradycyjnych .....	23
2.3.2. Grupa technik innowacyjnych .....	26
2.3.3. Geneza i charakterystyka technik katalizacyjnych .....	35
2.3.4. Formy i etapy pracy dla technik innowacyjnych .....	39
2.4. Wybrane zadania dydaktyczne .....	40
2.5. Interpretacje powstałe w technikach innowacyjnych. Przykłady i komentarze .....	45
2.5.1. Interpretacja powstała w technice własnej ikonografii (wariant B) .....	45
2.5.2. Interpretacje powstałe w technice własnej ikonografii (wariant N) .....	49
2.5.3. Interpretacje powstałe w technice prowokacji obrazem bliskim podobnym .....	72
2.5.4. Interpretacje powstałe w technice prowokacji obrazem oddalonym .....	81
2.5.5. Interpretacje powstałe w technice wizualizacyjnej typu I .....	87
2.5.6. Interpretacje powstałe w technice profanacyjnej typu ON ...	100
2.5.7. Interpretacja powstała w technice profanacyjnej typu OW .....	114

2.6. Rola i zadania animatora zajęć .....	116
3. Podsumowanie .....	119
4. Aneks .....	123

## **Część II**

Maciej Szargot: <b>Eksplikacje</b> .....	145
1. Metoda i jej niniejsze zastosowanie .....	147
2. Antoni Edward Odyniec, <i>Lunatyk</i> .....	153
3. Aleksander Chodźko, <i>Maliny</i> .....	165
4. Adam Gorczyński, <i>Pani matka. Powiastka</i> .....	175
5. Roman Zmorski, <i>Dziwy. Improwizacja</i> .....	185
6. Władysław Syrokomla, <i>Kruk. Piosnka litewska</i> .....	195
7. Galeria portretów z <i>Nie-Boskiej komedii</i> Zygmunta Krasińskiego .....	203
Bibliografia .....	221

## WSTĘP

Jednym z najważniejszych zadań, jakie stoją przed nauczycielem języka polskiego na każdym poziomie nauczania tego przedmiotu, a także przez nauczycielem przedmiotów literaturoznawczych w szkole wyższej, jest przygotowanie ucznia lub studenta do samodzielnego, kompetentnego i rzetelnego interpretowania tekstów literackich. Można to ująć w ten sposób: nauczyciel winien postrzegać jako swój cel sytuację, w której jego uczeń (student) po ukończeniu danego etapu edukacji jest w stanie samodzielnie (bez pomocy nauczyciela) zrozumieć tekst napisany na poziomie trudności odpowiednim dla jego wieku i rozwoju.

Tymczasem szkoła współczesna ma ciągle na sumieniu rozmaite grzechy uniemożliwiające realizację tego celu. Jest wśród nich między innymi wciąż pokutujące, choć tyle razy wyśmiewane założenie, że uczeń powinien odgadnąć „co autor miał na myśli” (albo „co autor chciał przez to powiedzieć”). Uczniowie nabierają przekonania, że tekst literacki zawiera jakąś niepotrzebnie skomplikowaną i artystycznie uduchowioną informację, którą po prostu należałoby z niego wydobyć, rozwijając „ideę” utworu niczym cukierek z papierka poetyckiego pustosłowa. Świetnie służą temu ćwiczenia typu: „wypisz z wiersza epitety”, tworzące w umyśle młodego odbiorcy obraz tekstu literackiego jako „pojemnika na środki literackie”, które służą chyba tylko do tego, żeby je na lekcji ustawić w szeregu. Wreszcie – uczeń może uwierzyć, że odkrycie intencji autorskiej jest zawsze możliwe i że to ono jest celem interpretacji. Nierzadko takie podejście rodzi też w uczniach przekonanie, że skoro mówimy o rzeczach tak nieuchwytnych, jak to, „co poeta miał na myśli”, to albo wszystko, co powiemy o intencji autorskiej jest równie wiarygodne (lub – niewiarygodne), albo też chodzi o to, aby konformistycznie „odgadnąć” intencję autorską zgodną z pojęciem o niej nauczyciela, autora podręcznika czy testu. Mimo przeprowadzanych od lat prób uczenia interpretacji

opartej na analizie oraz funkcjonalizowania (a nie tylko wyliczania) użytych przez autora środków artystycznych, czego skutkiem byłaby odpowiedź na pytanie, co tekst mówi (a nie – „co jego autor chciał powiedzieć”), opisany tu anachroniczny sposób myślenia i uczenia ma się w polskiej szkole bardzo dobrze.

Nowszym grzechem jest nastawienie lekcji języka polskiego (zwłaszcza w szkole średniej) na nauczanie przede wszystkim wypełniania testów, a nie czytania tekstów. W ten sposób interpretacja schodzi na plan drugi, bo nauczycielowi wtłoczonemu w „system testomanii” musi z konieczności bardziej zależeć na wyprodukowaniu maszyny do zdawania testów niż na kształtowaniu myślącego krytycznie człowieka. Ważne wtedy staje się przede wszystkim odnalezienie założonego przez twórcę testu „klucza”, a zatem pójście drogą banalnych skojarzeń i rozwiązań, a nie oryginalność i samodzielność myślenia. Zdajemy sobie sprawę, że wynika to ze szczególnego, wspomnianego już „testowego” zorientowania procesu edukacji, ale nie można usprawiedliwiać wymuszonych w ten sposób działań do tego stopnia, żeby przestać uczyć rozumienia tekstu. Przecież kiedy nasz uczeń zda wszystkie wymagane testy, będzie wciąż musiał się mierzyć z koniecznością samodzielnego zrozumienia komunikatów – nie tylko literackich – i otaczającego go świata. A trzeba by też pamiętać, że wychowujemy świadomego i – miejmy nadzieję – chętnego odbiorcę literatury, a nie człowieka, który po skończeniu szkoły z ulgą żegna się z literaturą, której niedocieczonego sensu wreszcie nie musi już zgadywać, żeby zadowolić twórców najrozmaitszych „kluczy”.

Dlatego przygotowaliśmy niniejszą książkę. Zawiera ona dwie propozycje czytania i interpretowania utworów literackich. Pierwsza jest przygotowaną przez Małgorzatę Kaczmarek nowatorską metodą czytania tekstu w zderzeniu z obrazem, który niczym „katalizator” wydobywa z dzieła nieoczekiwane sensy i wyrywa zarazem ucznia (studenta) ze szkolnej rutyny i kręgu wyuczonych typowych zachowań czytelniczych. To propozycja przede wszystkim dla nauczycieli, studentów i uczniów w różnych typach i poziomach szkół. Druga, którą przywołuje Maciej Szargot, to tradycyjna metoda eksplikacji literackiej, która uczy, jak wiele może dać bezinteresowna (bo nienastawiona na nic poza zrozumieniem tekstu), liniowa analiza i interpretacja oraz jak można cieszyć się samym czytaniem i rozumieniem. Uznaliśmy, że w XXI wieku należy

ją potraktować przede wszystkim jako adresowaną do wykładowców i studentów szkół wyższych. Obie części naszej pracy są natomiast napisane dla tych, którzy w literaturze szukają ciekawego, nieschematycznego sposobu mówienia o świecie. Komunikatu, który trzeba nauczyć się czytać i rozumieć.

Małgorzata Kaczmarek  
Maciej Szargot



# CZĘŚĆ I

MAŁGORZATA KACZMAREK

## **OBRAZ A TWÓRCZA INTERPRETACJA TEKSTÓW LITERACKICH**





# 1. WPROWADZENIE

Stwierdzenie, że dla naszych czasów charakterystyczne są: rezygnacja z czytania i kultura obrazkowa<sup>1</sup>, brzmi po prostu banalnie<sup>2</sup>. Można natomiast na tej podstawie pokusić się o kilka nienapawających optymizmem refleksji, które dotyczą zwłaszcza ludzi młodych:

- 1) następuje powolny upadek czytelnictwa;
- 2) kultura nastawiona na obraz przyczynia się do upadku czytelnictwa, co z kolei wzmacnia dodatkowo dominację kultury obrazkowej (jej rozwój jest więc w dużej mierze przyczyną i jednocześnie skutkiem odwrotu od czytania);
- 3) szkoła, która próbuje temu przeciwdziałać – paradoksalnie – pogłębia jeszcze niechęć do samodzielnej lektury;
- 4) szkoła nie wykorzystuje też w należyty sposób nowych technologii (zwłaszcza w nauczaniu przedmiotów humanistycznych)<sup>3</sup>;
- 5) można zaryzykować twierdzenie, że poprzez swoją reakcję na postawy uczniów (tj. ich ucieczkę od czytania tekstów lub zastępowanie ich przez lekturę bryków, streszczeń, opracowań lub oglądanie ekranizacji) czy też właściwie brak tej reakcji, szkoła w dużej mierze hamuje refleksyjne podejście do tekstu i tym samym blokuje również powstawanie twórczych (własnych) interpretacji;
- 6) problem nie znika, a wręcz przeciwnie, może pogłębiać się na etapie kształcenia akademickiego, kiedy niejednokrotnie znakomite i skomplikowane odczytania kanonicznych tekstów stworzone

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 209–210.

<sup>2</sup> Por. na ten temat np. A. Has-Tokarz, *Nieprofesjonalistów i znawców czytanie tekstów (kultury). O demokratycznej oraz arystokratycznej postawie odbiorców wobec literatury/sztuki*, w: *Czytanie tekstów kultury*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 205.

<sup>3</sup> B. Siemieniecki, *Pedagogika medialna*, t. 1, Warszawa 2007, s. 303–304.

- przez badaczy są przedstawiane studentom jako wzorcowe, co może, wbrew intencjom nauczyciela, powodować, że słuchacze uczą się nie metody interpretowania, ale samej gotowej interpretacji, którą traktują jako doskonałe i jedyne możliwe odczytanie utworu;
- 7) zabijanie twórczego myślenia utrudnia rozwój intelektualny studentów i nie ułatwia startu zawodowego przyszłym absolwentom uczelni wyższych.

Z tymi problemami musi się zmagać przede wszystkim szkoła, także – wyższa, coraz częściej odbierana jako anachroniczna i nienadążająca za zmieniającym się światem<sup>4</sup>.

\*

Należałoby zadać sobie pytanie o znaczeniu fundamentalnym dla problematyki niniejszej pracy: co będziemy uważać za **twórczą** interpretację tekstu, o której wyżej była mowa?

Nie chodzi tutaj o dwubiegunowe przeciwstawienie z jednej strony interpretacji arbitralnej, często powszechnie uznanej, podręcznikowej i „jedynie słusznej”, a z drugiej strony interpretacji twórczych, bo różniących się od tej pierwszej właśnie. Interpretacja twórcza może być nawet zbieżna z arbitralną, może ją nawet do złudzenia przypominać i nie umniejsza to jej twórczego charakteru. W dążeniu do wspierania twórczych interpretacji chodzi raczej o samo „uruchomienie maszyny” twórczego myślenia, skłonienie czytelnika/interpretatora do dostrzeżenia sensu szukania w literaturze echa własnych przeżyć, emocji, doświadczeń, do pewnego otwarcia i zaangażowania. W tradycyjnym podejściu edukacyjnym arbitralna interpretacja wyznacza *a priori* ścieżkę, którą należy pójść. Celem nowej, zaproponowanej w niniejszej pracy metody jest przelamanie oporu, lenistwa czy też po prostu lęku czytelnika/interpretatora przed pójściem „własną drogą interpretacyjną”. Chodzi też o usunięcie pewnych blokad, co może ułatwić swobodne „surfowanie” – czasami wręcz „w poprzek” epok, prądów i tendencji artystycznych. Nie chodzi zatem o uczynienie fetysza z pierwiastka „twórczy”. „**Twórczy**”, a więc **własny**, co może, ale nie zawsze musi dawać

<sup>4</sup> M. Nussbaum, *W trosce o człowieczeństwo*, przeł. A. Męczkowska, Wrocław 2008, *passim*; M. Żylińska, *Szkoła szkodzi na mózg*, „Polityka” nr 36 (2772), 4 września 2010, s. 30.

**odmienne** od powszechnie uznanego rozumienie tekstu. W przeciwnym razie mogłoby dojść do paradoksu, który polegałby na tym, że wszystkie interpretacje inne od arbitralnej stają się „jedynymi słusznymi”.

Najważniejsze jest zatem to, aby nie wyręczać uczniów i studentów w myśleniu, aby zniechęcić ich do czytania – by użyć tu studenckiego żargonu – „gotowców”, by ich interpretacje literatury były bardziej osobiste i twórcze.

W przedstawianej propozycji dydaktycznej emocje oraz wyobrażenia wraz z obrazami (umysłowymi i materialnymi) stanowią swego rodzaju „naczynia połączone”, gwarantując tym samym swobodny przebieg procesu niezbędnego dla powstawania twórczych, osobistych, a więc własnych (a nie cudzych) interpretacji tekstów literackich.

\*

W procesie dydaktycznym wciąż rzadko spotykamy się z wykorzystaniem multimediów w czasie zajęć poświęconych interpretacji literatury. A przecież pracę z czytelnikiem ukształtowanym przez kulturę obrazkową, a ograniczoną do kontaktu z samym tekstem, można – odwołując się do przedstawionych powyżej refleksji – uznać za z góry skazaną na klęskę. Nie ma ucieczki przed postępem cywilizacyjnym i nie ma odwrotu od nowych technologii, do których „cyfrowi tubylcy”<sup>5</sup> tak bardzo są przyzwyczajeni, zarówno w szkole, jak i na uczelni. Nauczyciele i wykładowcy powinni zatem szukać takich rozwiązań i takich możliwości, aby ich uczniowie i studenci mieli jak najwięcej okazji właśnie ku temu, by w przestrzeni multimedialnej stawać się twórcami, a nie jedynie biernymi użytkownikami. Autorzy książki *Edukacja w czasach cyfrowej zarazy*, zwracając uwagę na „interaktywny charakter nowych mediów”<sup>6</sup>, zauważają jednocześnie, że:

---

<sup>5</sup> Generację obecnie uczącej się lub studiującej młodzieży nazwał Marc Prensky pokoleniem *Digital Natives* (cyfrowych tubylców), podczas gdy pokolenie nauczycieli wykładowców, to pokolenie *Digital Nomnades* (cyfrowych nomadów). Zob.: J. Nikodemka, *iMózgi w e-szkole*, „Focus” nr 9 (168), wrzesień 2009.

<sup>6</sup> P. Kasprzak, Z.A. Kłakówna, P. Kołodziej, A. Regiewicz, J. Waligóra, *Edukacja w czasach cyfrowej zarazy*, Toruń 2016, s. 114.

Jeśli istnienie nowych mediów w jakiś sposób wymusza nowe myślenie o edukacji, to jednak nie tyle i nie tylko dlatego, że zmienia się dziś treść tekstów kultury, choć ona rzeczywiście się zmienia, ale dlatego po prostu, że edukacja przegrywa konkurencję z rozrywką.

Jeśli zaś nowe media mogą być w edukacji cenne, to ze względu na kilka korzystnych cech technologii, które proszą się o wykorzystanie<sup>7</sup>.

Nowe technologie powinny więc w edukacji być tak wykorzystane, aby dać młodym ludziom możliwość zaspokajania ciekawości świata, realizowania naturalnej pasji odkrywania, twórczego rozwiązywania problemów dzięki spotkaniom z innymi ludźmi, radości tworzenia dla samego tworzenia.

Badacze kultury dostrzegają dziś również coraz silniejszy związek wszelkich przekazów kulturowych z wizualnością, co bez wątplenia łączy się z rozwojem technologii cyfrowych. W cytowanej już *Edukacji w czasach cyfrowej zarazy* czytamy, że:

Intensywna obecność obrazu w przekazach kulturowych w wieku XX, spowodowana rozwojem technologii audiowizualnej [...], ugruntowała przekonanie, że kultura współczesna jest podporządkowana hegemonii spojrzenia. [...] Wizualność spod znaku audiowizualności nowych mediów oraz wszystko, co z nią związane, w bardzo konkretny sposób wpływa na rodzaj doświadczenia, myślenia i działania w kulturze<sup>8</sup>.

Jeśli współczesność – jak pisze Zofia Agnieszka Kłakówna – „naznaczona jest [...], dominacją obrazu”<sup>9</sup>, jeżeli mamy do czynienia z pokoleniem obrazkowym, z młodzieżą potrzebującą obrazu jako nośnika informacji, może to właśnie poprzez obraz powinniśmy dotrzeć do tekstu literackiego? Jak zatem z wroga uczynić sprzymierzeńca? Jeśli w doświadczenie młodych ludzi wpisuje się również korzystanie z nowych technologii informacyjnych, to czy uda się wykorzystać je do pracy w służbie interpretacji tekstów literackich? Czy obecność obrazu zamiast przyczyniać się do kształtowania twórczego myślenia, nie będzie zabijać wyobraźni? Czy zamiast wzbogacać i rozszerzać pola interpretacyjne,

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 217.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 117–118.

<sup>9</sup> Z.A. Kłakówna, *Język polski. Wykłady z metodyki*, Kraków 2016, s. 345.

nie będzie narzucać interpretacji? I wreszcie: jakie obrazy mają stać się środkami dydaktycznymi, jeśli mielibyśmy przejść **od kultury obrazka do kultury obrazu**?

Niniejsza praca jest próbą odpowiedzi na powyższe pytania. Poprzez propozycję nowej metody wykorzystującej obraz w dydaktyce tekstów literackich jej autorka ma również nadzieję przyczynić się, choćby w niewielkim stopniu, do poprawy opisanej sytuacji. Innowacyjna metoda stawia sobie za cel wydobyć twórczy potencjał młodzieży szkolnej i akademickiej, skłaniając ją i zachęcając do samodzielnego myślenia w duchu krytycznym. W praktyce ma się to przekładać na umiejętność tworzenia samodzielnych, a więc twórczych, wolnych od podręcznikowych frazesów interpretacji utworów literackich.

Głównym założeniem wszystkich proponowanych technik innowacyjnych ma być powrót do tekstu źródłowego (nie do streszczeń i opracowań przedstawiających cudze odczytania tekstu) paradoksalnie właśnie poprzez obraz. Dzięki jego obecności interpretacje czytanych utworów literackich mają się stać bardziej twórcze. Co więcej, choć nie jest to warunek *sine qua non*, może się to stać przy współudziale nowoczesnych technologii, przy zastosowaniu komputera i internetu.

\*

Dydaktyka literatury proponuje trzy sposoby wykorzystania dzieła plastycznego w interpretacji tekstu. Obrazy mogą pojawiać się w formie:

- 1) ilustracji, będącej komentarzem (kontekstem interpretacyjnym) do tekstu, często pozostawianym do „samodzielnego użytku” ucznia/studenta jako niewykorzystywana przez nauczyciela, ale możliwa do zastosowania, podręczna pomoc dydaktyczna (są to rozmaite reprodukcje w podręcznikach i lekturach czy na przykład wiszące na ścianie sali czy klasy portrety pisarzy);
- 2) materiału plastycznego wykorzystywanego w analizie i interpretacji porównawczej tekstu i obrazu – z reguły dobieranych tak, aby zaakcentować jakies podobieństwa (zbieżności) między nimi (na przykład przynależność do tej samej epoki, użycie tego samego motywu) i, oczywiście, tym wyraźniej ukazać różnice;

- 3) przekładu intersemiotycznego opartego na założeniu, że skoro „malarstwo podobnie jak język zbudowane jest ze znaków połączonych ze sobą za pomocą syntaksy bądź logiki”, to można nie tylko zastosować do interpretacji dzieł sztuki metody, które wcześniej były zarezerwowane tylko dla języka, ale i dokonywać przekładów z jednego systemu na drugi<sup>10</sup> (tj. swoistej twórczej, ale niewerbalnej interpretacji)<sup>11</sup>.

Niniejsza praca to propozycja odmiennego, czwartego sposobu wprowadzenia obrazu w obręb uczelnianych i szkolnych zajęć interpretacyjnych.

\*

Praca jest skróconą i zaktualizowaną wersją rozprawy doktorskiej obronionej w Uniwersytecie Śląskim w 2012 roku.

---

<sup>10</sup> A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 43.

<sup>11</sup> Por. B. Dyduch, *Między słowem a obrazem. Dylematy współczesnej polonistyki*, Kraków 2007, *passim*.

## 2. OPIS METODY

### 2.1. Kategorie obrazów

Przejsie do prezentacji nowej metody wiąże się przede wszystkim z podjęciem próby uporządkowania, a co za tym idzie, z propozycją kategoryzacji obrazów, jak również z przyjęciem odpowiedniej terminologii dotyczącej głównie technik i form pracy z obrazem.

Kategoryzację obrazów przeprowadzono w zależności od rodzaju relacji, jaka zachodzi pomiędzy danym tekstem literackim a obrazem.

Obraz jest w przedstawianych technikach podstawowym środkiem dydaktycznym. Należy więc przede wszystkim postawić pytanie: co dla potrzeb niniejszej pracy będziemy nazywać obrazem?

Trzeba zatem po pierwsze wyodrębnić **obrazy materialne** i **obrazy umysłowe**. Te ostatnie pojawiają się w naszym umyśle już w trakcie lektury tekstu literackiego i odbioru dzieła wizualnego.

Wśród obrazów materialnych będziemy wyróżniać nie tylko obraz malarski, ale również każdy inny obraz statyczny (wykluczamy z tej grupy obrazy ruchome inaczej mówiąc kinetyczne czy też dynamiczne, a więc wszelkie realizacje filmowe: fabularne i animowane). Będzie zatem obrazem jakakolwiek ekspresja plastyczna: na pewno obraz malarski, ale też: fotografia, rysunek, kolaż, grafika komputerowa, zrealizowana zarówno przez wybitnych, uznanych twórców, jak i przez samych uczestników zajęć dydaktycznych.

Ze względu na autorów właśnie, możemy wyodrębnić **obraz istniejący** i **obraz zaistniały**. Za **obraz istniejący** będziemy uważać każdy obraz, który powstał poza danym procesem dydaktycznym, a więc nie został wykonany ani przez uczestników ani przez animatora zajęć; natomiast za **obraz zaistniały** będziemy uważać każdy obraz powstały w związku z procesem dydaktycznym, w wyniku działań podjętych przez uczestników tego procesu.

W kategorii obrazów **istniejących** będziemy mieć do czynienia z **obrazem wybranym** i **obrazem narzuconym**. Doboru tego



ostatniego obrazu będzie dokonywał animator zajęć, zaś doboru pierwszego – uczestnik zajęć.

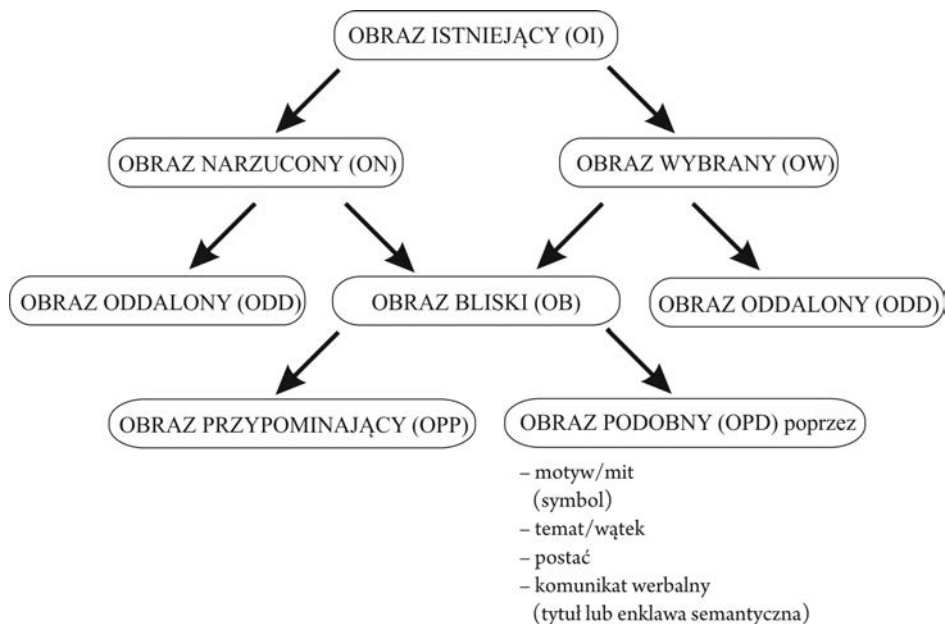
Obraz może też być jednocześnie bliski dla uczestnika, który go wybrał, i daleki dla innego uczestnika, któremu ten obraz zostanie przedstawiony, a więc narzucony. Zarówno animator, jak i uczestnik zajęć mogą dokonać wyboru obrazu, który będzie **obrazem bliskim** bądź **obrazem oddalonym**. **Obraz oddalony** będzie każdym obrazem, który pozornie nie ma nic wspólnego z fabułą i elementami świata przedstawionego w tekście literackim. Wśród kategorii **obrazów bliskich** możemy wyodrębnić **obraz podobny** i **obraz przypominający**. Obraz może być **podobny** do fabuły tekstu literackiego w takim sensie, że będzie zawierał ten sam motyw, wątek, temat, postać, symbol. Podobny może też być wydzźwięk komunikatu werbalnego, na przykład tytułu lub enklawy semantycznej<sup>1</sup>. Podobieństwo, ale też przypominanie może dotyczyć zarówno warstwy znaczeniowej (związanej z treścią utworu), jak i formalnej. Obraz **przypominający** będzie zgodnie z nazwą przypominać konkretne sceny, stanowić będzie najczęściej ilustrację treści utworu i w tym rozumieniu będzie mu najbliższy.

**Obrazy zaistniałe** są po prostu wizualizacjami interpretacji bądź treści tekstu literackiego. Wizualizacje dokonane przez uczestników zajęć stają się dla nich samych **obrazami bliskimi**, zaś dla innych odbiorców w tym samym lub innym procesie dydaktycznym, jako obrazy wybrane bądź narzucone mogą stać się albo **obrazami bliskimi** albo pozostać **oddalonymi**. W jednym i drugim przypadku przechodzą do kategorii **obrazów istniejących**. Obraz wybrany przez jednego uczestnika zajęć będzie na pewno dla innego uczestnika obrazem narzuconym lecz to, czy będzie obrazem bliskim czy oddalonym, nie jest już takie oczywiste.

Podział na poszczególne kategorie obrazów materialnych został ujęty w dwóch schematach przedstawionych na kolejnej stronie.

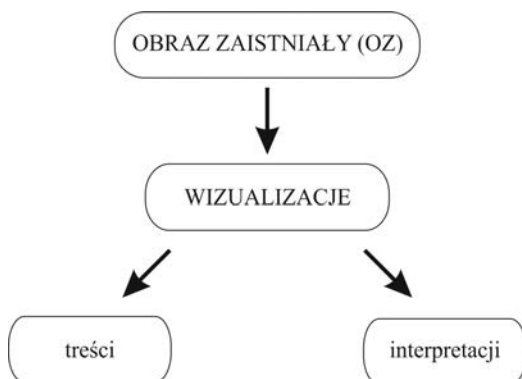
---

<sup>1</sup> Enklawa semantyczna, to pojęcie wprowadzone przez Mieczysława Wallisa, zob.: M. Wallis, *Napisy w obrazach*, w: tegoż, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983. Przykładem enklawy semantycznej może być komunikat werbalny umieszczony na obrazie Giorgione *Stara kobieta*. Tytułowa postać trzyma w rękach zwitek papieru z napisem *col tempo* (z czasem), tak, jak gdyby chciała przypomnieć o przemijaniu i o tym, że z czasem wszyscy się zestarzejemy. Mamy tu więc do czynienia z napisem, który – będąc integralną częścią obrazu – jest złożony z innego rodzaju znaków niż te, które tworzą dzieło malarskie.



Schemat 1

Źródło: opracowanie własne.



Schemat 2

Źródło: opracowanie własne.

## 2.2. Bazy obrazów

Organizując poszczególne bazy obrazów potrzebne do pracy z uczniami i ze studentami, można działać w sposób tradycyjny, korzystając z albumów z reprodukcjami malarstwa czy też przygotowując kolorowe kserokopie tychże reprodukcji. Wszystko zależy od zaplecza technicznego, jakim dysponuje dana placówka. Można też wykorzystać stałe bądź czasowe ekspozycje malarstwa czy fotografii (w niniejszej pracy załączono m.in. interpretacje inspirowane obrazami prezentowanymi na wystawie czasowej *École de Paris* Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu w lutym 2011 roku). Tu dodatkowym atutem jest bezpośredni kontakt z dziełem sztuki.

Przed wszystkim jednak w trakcie zajęć warto sięgać do nowych technologii informacyjnych. Daje to praktycznie nieograniczone możliwości. Prowadzący może sam stworzyć bazę danych, gdzie umieszczone zostaną obrazy, w kontekście których uczestnicy zajęć będą tworzyć własne interpretacje. Takie bazy mogą być również tworzone przez samych studentów, na przykład w przypadku stosowania technik własnej ikonografii. Do obrazów można z czasem dołączać utwory literackie i teksty tworzonych interpretacji. Obrazy mogą być projektowane na ekran rzutnikiem lub przeglądane bezpośrednio na ekranach komputerów. W jednym i drugim przypadku można korzystać z takich programów czy stron jak chociażby Google Arts & Culture (dawniej Google Art Project), który daje dostęp do zdjęć obrazów z muzeów całego świata. Inne przykłady, to: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>), Galeria Malarstwa Polskiego (<http://www.artyzm.com>), Galeria Malarstwa Polskiego (<http://www.pinakoteka.zascianek.pl>).

Ilość istniejących obecnie stron i portali internetowych poświęconych malarstwu pokazuje, że wykorzystanie technologii informacyjnych zgodnie z podejściem humanistycznym: po pierwsze – jest możliwe, po drugie – bardzo ułatwia dostęp do dzieł wizualnych. Przy ograniczonej obecności obrazu lub często praktycznie wobec braku jego obecności w skryptach i podręcznikach do historii literatury na poziomie akademickim niezwykle cenna jest świadomość faktu, że właśnie dzięki nowym technologiom mamy w każdej chwili łatwy dostęp do różnego rodzaju obrazów, między innymi także do dzieł światowego malarstwa.

### 2.3. Techniki pracy z obrazem i tekstem literackim

Techniki pracy z obrazem i tekstem literackim można podzielić na dwie grupy: obecną w dydaktyce literatury na niższych poziomach edukacji i określaną tutaj jako **tradycyjną** oraz grupę technik **innowacyjnych** – zaproponowanych w niniejszej pracy.

W charakterystykach poszczególnych technik innowacyjnych zaakcentowano rolę obrazu jako LUSTRA bądź jako KATALIZATORA, co stanowi trzon prezentowanej tu metody.

Rola obrazu jako LUSTRA jest rolą bardziej tradycyjną. Obraz plastyczny tak jak lustro „odbija” obrazy umysłowe, które pojawiły się u czytelnika/interpretatora w trakcie lektury i które pojawiają się w procesie przypominania, kiedy do głosu dochodzi wyobraźnia odtwórcza. Obraz materialny jest jakby lustrem dla tych „wspomnieniowych” obrazów umysłowych i dzięki temu nie pozwala im zniknąć czy zatrzeć się w pamięci, wzmacnia je. Obrazy materialne pełniące rolę lustra w przeważającej mierze należą do kategorii obrazów bliskich, w szczególności przypominających (OPP), które stanowią najczęściej mimetyczne przedstawienia sytuacji fabularnych stanowiących treść czytanych utworów. Rola obrazu jako lustra związana jest bardziej z wyobraźnią odtwórczą, natomiast działając jak KATALIZATOR obraz przywołuje do głosu w większym stopniu wyobraźnię twórczą, pozwalającą odnaleźć, powiązać i połączyć przekaz werbalny tekstu z przekazem obrazu poprzez odnalezienie praobrazów, archetypów, mitów zarówno w obszarze tych dwóch tekstów kultury, jak i w obszarze własnych doświadczeń, emocji i przeżyć.

#### 2.3.1. Grupa technik tradycyjnych

Jedną z **technik tradycyjnych** jest **technika utartych ścieżek**. Działania dydaktyczne animatora polegają tutaj na zapoznaniu uczestników zajęć z istniejącymi, arbitralnymi zestawieniami tekstów literackich i obrazów w oparciu o ikonografię obecną głównie w podręcznikach i w opracowaniach znawców tematu (na przykład opracowanie Helmuta A. Hatzfelda *Literature Through Art. A New Approach to French Literature*<sup>2</sup>, monografia

---

<sup>2</sup> H.A. Hatzfeld, *Literature Through Art. A New Approach to French Literature*, New York 1952.

Mario Praz *Mnemosyne*<sup>3</sup> czy na gruncie polskim – Aliny Białej *Literatura i malarstwo*<sup>4</sup>). W obrębie techniki utartych ścieżek mamy głównie do czynienia z malarstwem przedstawiającym, gdzie ważny jest motyw, wątek, postać, symbol a czasami również komunikat werbalny (tytuł obrazu bądź enklawa semantyczna) czy też po prostu temat. Interpretacja werbalna powstaje jako rezultat istniejących w podręcznikach i opracowaniach zadań dydaktycznych oraz pytań naprowadzających na „właściwą”, arbitralną interpretację.

O wspomnianym opracowaniu Hatzfelda Mario Praz pisze właśnie, że jest to:

[...] książka [...] pożyteczna jako zestawienie tematów [...] zbyt często Hatzfeld zadawała się znalezieniem paralel jedynie tematycznych, tak że książka jego wydaje się najogólniejszym dopasowywaniem tekstów literackich do współczesnych im obrazów [...] <sup>5</sup>.

Jeśli zarówno w dziele literackim, jak i w obrazie znajdziemy ten sam temat bądź inne elementy wspólne mamy już punkt wyjścia do poszukiwania z jednej strony analogii, a z drugiej strony różnic w potraktowaniu tematu czy wątku przez malarza czy pisarza. Na tym bowiem opierają się głównie formy pracy z obrazem czy z tekstem literackim w obrębie tej techniki. Wykorzystuje ona obraz istniejący, narzucony i bliski; przypominający bądź podobny.

Techniki tradycyjne, które są najbardziej zbliżone do metody proponowanej w niniejszej pracy, to analiza i interpretacja porównawcza oraz metoda komparatystyczna<sup>6</sup> (a właściwie ta jej odmiana, która

---

<sup>3</sup> M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006.

<sup>4</sup> A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko-Biała 2009.

<sup>5</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 14.

<sup>6</sup> Tu należałoby przede wszystkim wspomnieć o pracach Ulricha Weissteina i wspomnianego już Helmutha Hatzfelda.

Ten pierwszy bardzo rzetelnie i wnikliwie przedstawia historię komparatystyki, sięgając do osiemnastego wieku i do wypowiedzi Diderota odnoszącej się do poszukiwań wspólnego dla poezji, malarstwa i muzyki piękna (zob. U. Weisstein,

zajmuje się związkami między malarstwem a literaturą). Jednak pierwsza z nich polega na zestawianiu tekstu z tekstem (a więc dzieł reprezentujących tę samą dziedzinę sztuki), obie zaś, jak już wspomniano, różnią się od proponowanej metody głównie tym, że podstawą interpretacji czynią podobieństwo dzieł. Inna jest więc sytuacja początkowa – interpretator bądź prowadzący zajęcia interpretacyjne poszukuje podobieństwa (epoki, stylu, tematu, gatunku...) zanim przystąpi do właściwej interpretacji. Niniejsza propozycja zaś wcale tego nie wymaga, a nawet od takich sytuacji ucieka, nie stroniąc od zestawień prowokacyjnych.

---

*Literatura i sztuki wizualne*, przeł. B. Janke-Cabańska, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997). Weisstein przypomina, że wypowiedź ta „sygnalizowała już ponad dwieście lat temu potrzebę wyruszenia od nieistniejącej wówczas dyscypliny, jaką jest literatura porównawcza, w kierunku innej, równie utopijnej gałęzi wiedzy, zwanej różnie – w zależności od treści i metody: „sztuki porównawcze”, „paralele między literaturą a sztukami”, *Gleichlauf der Künste* (równoległość sztuk), „wzajemne objaśnianie się sztuk”, „wzajemne wspomaganie sztuk”, „analogie między sztukami”, „porównanie sztuk i literatury” czy wreszcie, w oryginalnej wersji językowej, *wechselseitige Erhellung der Künste* (wzajemne objaśnianie się sztuk)” (*ibidem*, s. 290). W cytowanym tekście Weisstein zwraca uwagę na fakt, iż większość badaczy spod znaku komparatystyki ogranicza się do prowadzenia badań tylko w obrębie własnego obszaru językowego. Inny problem to według Weissteina brak należytej wiedzy specjalistów i dobrze by było, gdyby: „badacz związków między sztukami dysponował wiedzą naukową pozwalającą mu wchodzić w przyjacielską zawodową konkurencję ze specjalistami z drugiej strony” (*ibidem*, s. 294).

Drugi ze wspomnianych badaczy, Helmuth Hatzfeld, pisze głównie o paralelach i analogiach, jako głównym przedmiocie badań komparatystyki. Mowa tu przede wszystkim o paralelach między sztuką a literaturą, które: „ograniczają się do przykładów zaczerpniętych z tej samej epoki historycznej” oraz o „analogiach psychologicznych” i o „paralelizmie formy” (zob. H. Hatzfeld, *op. cit.*, s. 264). Hatzfeld podkreśla użyteczność i skuteczność szeroko pojętej komparatystyki, pisząc: „Szczególnie konieczna okazała się metoda wyjaśniania literatury poprzez sztukę w tych wszystkich sytuacjach, kiedy teksty literackie zawierały różne elementy faktyczne, psychologiczne czy strukturalne, które pozostałyby zagadką, gdyby nie sztuki plastyczne” (*ibidem*, s. 265).

W grupie technik tradycyjnych należy wymienić jeszcze technikę polegającą na wizualizacji treści utworu literackiego. Zaistniały obraz będzie tu obrazem bliskim ze względu na przedstawienie treści utworu. Z tego samego względu technikę tę możemy nazwać techniką wizualizacyjną typu T. Przy czym litera „T” oznacza właśnie treść utworu, która przekazana w systemie znaków werbalnych zostaje przełożona na system znaków pikturalnych. Tak naprawdę więc chodzi tutaj o przykład intersemiotyczny<sup>7</sup>. Formy ekspresji twórczej mogą być w obrębie tej techniki bardzo różnorodne: od rysunku ołówkiem, poprzez akwarelę, pastele, kolaż, fotografię, na grafice komputerowej kończąc.

### 2.3.2. Grupa technik innowacyjnych

W grupie technik innowacyjnych można wyodrębnić podgrupę technik, których zastosowanie prowadzi uczestnika zajęć do tworzenia **własnej ikonografii** poprzez **samodzielne** poszukiwanie obrazu, który mógłby funkcjonować jako kontekst dla interpretowanego utworu literackiego. Tak więc to właśnie nowa sytuacja edukacyjna, w której uczniowie i studenci zamiast opierać się na istniejących już zestawieniach (technika utartych ścieżek) – sami te zestawienia tworzą, decyduje o innowacyjnym charakterze tej techniki. Ponieważ poszukiwania te wzorowane są – przynajmniej w fazie początkowej – na technice utartych ścieżek, uczestnicy zajęć znajdują najczęściej zestawienia oparte o wspólne dla obrazu i dla tekstu ramy czasowe (zestawienia paralelne czasowo), przynależność do tych samych tendencji, prądów, stylów,

---

<sup>7</sup> Najbardziej znanym przykładem zastosowania przekładu intersemiotycznego w edukacji wczesnoszkolnej jest tworzenie przez dzieci ilustracji przeczytanych przez nich uprzednio tekstów literackich, najczęściej wierszy. O przekładzie intersemiotycznym piszą między innymi Katarzyna Krasoń i Grażyna Szafraniec. Przedstawiając istotę intersemiotycznej formuły zajęć szkolnych, autorki przypominają, że elementy każdej dziedziny sztuki, będąc systemem znaków, mogą ulec przekodowaniu (zob. K. Krasoń, G. Szafraniec, *Dwa światy. Ruch dyrektywny i niedyrektywny jako wizualizacja – odkrywanie – poznawanie*, Kraków 2002, s. 11). Warto wspomnieć, że Katarzyna Krasoń jest twórczynią kinestetycznej interpretacji poezji, metody stosowanej w edukacji.



obecnych zarówno w literaturze, jak i w sztuce, wreszcie o wspólny temat, motyw, wątek, postać czy symbol. Dla takiego wariantu techniki wzorującej się na bazie techniki utartych ścieżek i wykorzystującej obraz bliski podobny przyjęto nazwę **wariant B – bezpiecznych (typowych zestawień)**. W tym wariantcie bardzo często w naturalny sposób uczestnicy zajęć, co zostało zaobserwowane w pracy z kolejnymi rocznikami studentów, pierwotnie szukają obrazów, które wzmocniłyby przekaz warstwy treściowej utworu, a więc przede wszystkim przedstawień mimetycznych. W tym przypadku mamy więc do czynienia z obrazami przypominającymi bądź z obrazami podobnymi. Elementem, który odróżnia tę technikę od techniki utartych ścieżek jest samodzielne tworzenie zestawów obraz – tekst, a nie opieranie się na zestawach już istniejących. Student zaproszony jest tutaj do własnych poszukiwań, jednak przyzwyczajony do szkolnych zestawień arbitralnych, początkowo wybiera jeszcze – tak jak już wspomniano wyżej – zestawienia „bezpieczne”, bazujące na podobieństwie (tematu, epoki, stylu...).

W grupie technik tworzenia własnej ikonografii wyróżnić należy jeszcze **wariant N – nietypowych zestawień**. W przeciwieństwie do wariantu B jest to model odważniejszych zestawień obrazu i tekstu. Technikę tę trudno jednoznacznie zakwalifikować jako katalizacyjną bądź lustrzaną. Wybierane tutaj przez interpretatora obrazy są dla potencjalnego obserwatora obrazami oddalonymi. Wybierający **upodobnia** obraz poprzez na przykład: zmianę jego tytułu, zawłaszczenie elementu obrazu jako symbolu analogicznie powiązanego z symbolem obecnym w utworze literackim. Czasami dobór takiego obrazu dokonuje się na skutek powstania jakiejś „iskry zapalnej”. Taką iskrą zapalną czy też swoistym *point de départ* („punktem wyjścia”) może być kolorystyka obrazu, nastrój, klimat. Czasami cały obraz, a czasami tylko jeden jego element może zadziałać jak katalizator, a niekiedy wręcz jak proustowska magdalenka, której smak na początku, niejako poza świadomością wywołał u narratora *W poszukiwaniu straconego czasu* przyjemne, nieokreślone uczucie, a potem całą lawinę skojarzeń. Podobnie rzecz ma się z wyborem obrazu oddalonego, który to wybór dokonuje się często jakby bez udziału świadomości. Dopiero potem dochodzi ona do głosu, próbując przy nieocenionym udziale wyobraźni twórczej powiązać ze sobą na pozór odległe elementy obrazu i tekstu literackiego i wyjaśnić taką a nie inną decyzję związaną z wyborem. Może się też tak zdarzyć,



że obraz oddalony od warstwy treściowej utworu od razu gra rolę lustra w stosunku do interpretacji, która pojawiła się już w trakcie lektury tekstu. Wtedy tylko niektóre lub nawet żaden z elementów obrazu nie odegra roli katalizatora, są to jednak rzadsze przypadki.

Inspiracją do wyodrębnienia wariantu N techniki własnej ikonografii były zajęcia w Nauczycielskim Kolegium Języków Obcych w Toruniu. Początkowo zakładano, że obrazy malarskie będą wykorzystywane jako materiał dydaktyczny na zajęciach z praktycznej nauki języka francuskiego. Z kolei na zajęciach z literatury francuskiej jedno z proponowanych zadań polegało na znalezieniu obrazów w zasobach internetowych bądź w albumach malarstwa, które mogłyby wybranym tekstom literackim towarzyszyć. Nie zawsze były to zestawienia zrozumiałe i oczywiste, ale dzięki temu niezwykle intrygujące. Dostrzeżenie tego faktu podziało w sposób inspirujący i przyczyniło się nie tylko do wyodrębnienia wariantu N techniki własnej ikonografii, ale też do wyodrębnienia techniki prowokacji obrazem, o czym będzie jeszcze mowa. Przeglądając nietypowe zestawienia, gdzie obraz był niejednokrotnie bardzo oddalony od warstwy treściowej utworu, miało się często wrażenie, że autorzy tych zestawień w pewien sposób prowokują, a nawet czasem szokują, budząc niekiedy skrajne emocje.

Właśnie emocje odgrywają ogromną rolę i to nie tylko w technikach własnej ikonografii, ale także w pozostałych technikach innowacyjnych. W procesie odbioru i interpretacji dzieł oprócz emocji filokreatywnych (czyli przyczyniających się do powstania nowych pomysłów)<sup>8</sup> możemy też mieć do czynienia z emocjami erzacowymi (czyli odpowiednikami „prawdziwych” uczuć występujących w codziennym życiu)<sup>9</sup>. Emocje erzacowe pozwalają dotrzeć do pamięci odtwórczej, do

---

<sup>8</sup> Termin Tadeusza Kocowskiego. Emocje filokreatywne to według autora takie pozytywne uczucia jak: radość, zaniepokojenie oraz sympatia interpersonalna. Teza Kocowskiego znajduje potwierdzenie w badaniach eksperymentalnych Isena, Daubmana i Nowickiego (zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001, s. 79).

<sup>9</sup> Termin kognitywistów Andrzeja Klawitera i Dawida Wienera. Podany przez autorów przykład tzw. strachu „kanapowego” odczuwanego w trakcie oglądania horroru jest przykładem słabszej, „zastępczej” emocji w stosunku do emocji towarzyszącej podobnej traumatycznej sytuacji w prawdziwym

przeżyć i doświadczeń, które miały miejsce w przeszłości. Mogą wtedy działać na zasadzie wspomnianej już proustowskiej magdalenki. Widać, że w przytoczonych w niniejszej pracy interpretacjach studenci bardzo często odwołują się właśnie do emocji towarzyszących ich przeżyciom, doświadczeniom. Tak samo jak magdalenka, pewne elementy kompozycji obrazu, jego nastrój, kolorystyka mogą wywołać emocje podobne do tych, które miały miejsce w realnym życiu, w przeszłości, w „straconym” już czasie. Tak więc obraz może tu stanowić pomost pomiędzy tekstem a osobistymi doświadczeniami czytelnika/odbiorcy. Wzmacniając emocje erzacowe (powstałe w trakcie lektury tekstu) ułatwia dotarcie do często zapomnianych lub „zakurzonych” wspomnień. Można powiedzieć, że łącząc lekturę z życiem, obraz, poprzez emocje, które wyzwała u odbiorcy, pozwala mu odwołać się w interpretacjach do jego własnych doświadczeń i przeżyć, odnaleźć czasami w problemach średniowiecznych bohaterów, w ich przeżyciach, rozterkach i radościach swoje własne. Tak więc obraz czasami wzmacnia, a czasami wręcz w ogóle umożliwia osobiste doświadczenie lektury.

Ludzie rozpoznają [...] obrazy wszędzie, jak świat długi i szeroki. Gdy czytam mity – obojętne: polinezyjskie, irokeskie czy egipskie – spotykam te same obrazy, mówiące o tych samych problemach<sup>10</sup>.

Dotarcie do sfery nieświadomości, w której mieszkają wspólne wszystkim ludziom archetypy, jest o tyle cenne, że pozwala na swobodne „surfowanie” nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni, co potwierdzają cytowane powyżej słowa Josepha Campbella, a co za tym idzie, lepsze i bardziej dogłębne zrozumienie ludzkich problemów. To przecież wokół ludzkiej egzystencji rodzi się literatura i truizmem będzie tak oczywiste stwierdzenie, że jest ona odzwierciedleniem życia. Pod każdą szerokością geograficzną i w każdej epoce istota ludzka może kochać i nienawidzić, śmiać się i płakać. Zmieniają się tylko kostiumy i dekoracje.

---

życiu. Tego typu emocje mogą również towarzyszyć odbiorcom dzieł sztuki pozostającym w kontakcie wzrokowym uniwersum oglądanych przez siebie obrazów (por. A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*, źródło: [http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS\\_numer%203\\_Klawiter\\_Wiener.pdf](http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS_numer%203_Klawiter_Wiener.pdf) – dostęp: 22.03.2020).

<sup>10</sup> J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 56.

Penetracja sfery nieświadomości i wydobywanie stamtąd praobrazów, symboli, sytuacji archetypowych podobnych do tych, jakie zostały ujęte w obrazie, możliwe jest między innymi dzięki emocjom erzacowym. Może się więc zdarzyć i zdarza się dość często, że w momencie wyboru obrazu odbiorca/czytelnik jeszcze nie wie, dlaczego takiego wyboru dokonał. To właśnie emocje stanowią pomost pomiędzy tekstem a obrazem i to one często decydują o wyborze takiego, a nie innego obrazu. Emocje pojawiają się oczywiście w trakcie lektury tekstu, ale tak szybko, jak się pojawiły, mogą zniknąć. Towarzyszą one obrazom umysłowym. Kiedy obrazy umysłowe ulegają rozproszeniu, zanikają również emocje. W sukurs mogą przyjść właśnie obrazy rzeczywiste, materialne, które nie muszą koniecznie odzwierciedlać obrazów umysłowych, ale mogą wywoływać takie same emocje. Jak piszą René Wellek i Austin Warren:

Posługiwanie się obrazami należy tak samo do psychologii, jak i do nauki o literaturze. W psychologii termin „obraz” oznacza umysłowe odtworzenie, pamięć minionego przeżycia, które może być emocjonalne lub postrzeżeniowe, niekoniecznie wzrokowe. [...] Psychologowie i estetycy wprowadzają liczne klasyfikacje, rozróżniając nie tylko obrazy „smakowe” i „węchowe”, ale też ciepłe i naciskowe („ruchowe”, „dotykowe”, „wczuwające się”)<sup>11</sup>.

Udział emocji, jak już wspomniano wyżej, zaznacza się również w innych, przedstawionych poniżej technikach innowacyjnych.

**Technika wizualizacyjna typu I** znajdzie się w grupie nowych technik, gdyż nie prowadzi do zobrazowania treści, lecz do wizualizacji interpretacji utworu. Polega na stworzeniu przez uczestników zajęć nowych, własnych, materialnych obrazów swoich interpretacji utworów literackich, które to obrazy są odzwierciedleniem, odbiciem obrazów umysłowych. Pełnią więc poniekąd rolę LUSTRA, które „odbija” umysłowe obrazy – nie treści jednak, a interpretacji. Na to właśnie trzeba położyć szczególny nacisk. Obrazy materialne mogą tu zaistnieć w rezultacie wykorzystania takich samych form pracy, jak w przypadku wizualizacji typu T.

---

<sup>11</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1970, s. 245. Podkr. moje – M.K.

**Technika prowokacji obrazem oddalonym** wykorzystuje obraz narzucony i oddalony z grupy obrazów istniejących. Nie jest on odzwierciedleniem obrazów umysłowych odbiorcy, powstałych w trakcie lektury tekstu – po pierwsze dlatego, że nie został przez niego wybrany, lecz został mu narzucony; po drugie dlatego, że w żaden sposób nie jest **podobny** ani nie **przypomina** treści utworu. Nie jest zatem obraz oddalony LUSTREM, które odbija obrazy umysłowe. Występuje raczej w roli czynnika, który przyczynia się do ich powstawania, jest więc KATALIZATOREM. Zdarzyć się może czasem, że katalizator zepchnie na dalszy plan lub też całkowicie wyprze obrazy umysłowe, które pojawiły się w trakcie lektury tekstu albo też obrazy umysłowe będą na tyle silne, że wyobraźnia twórcza będzie się starała w jakiś sposób powiązać elementy obrazu materialnego z obrazami umysłowymi. Może się tutaj pojawić zjawisko **anektowania** niektórych elementów obrazu w celu przypisania im roli symbolu zakorzenionego już w umyśle, a związanego z odbiorem tekstu literackiego. Przy braku obecności w kompozycji obrazu na przykład słowika – symbolu kruchej, delikatnej miłości – inny element obrazu, chociażby papierowy statek stanie się substytutem pierwotnego symbolu ze względu na swoją delikatność i nietrwałość. Anektowanie może się też pojawić w innych technikach katalizacyjnych.

**Technika prowokacji obrazem bliskim podobnym** zbliżona jest do tradycyjnej techniki własnej ikonografii – z tym, że w pierwszej chodzi o obraz istniejący wybrany, w tej drugiej – o obraz istniejący narzucony, stąd właśnie prowokacja. Ze względu na „prowokacyjny” charakter tej techniki, obraz wybierany przez animatora zajęć powinien być obrazem bliskim podobnym, ale nie bliskim przypominającym. W tym ostatnim przypadku obraz nie byłby prowokacją, lecz znowu – jedynie przedstawieniem mimetycznym. Z kolei narzucony obraz podobny wystąpi w roli KATALIZATORA – czynnika, impulsu, który pozwoli na wydobycie własnej, twórczej interpretacji poprzez dodatkowe pojawianie się w umyśle innych od lustrzanych (w stosunku do tekstu literackiego) obrazów umysłowych. Gdyby zaś został wybrany obraz przypominający, będzie on znowu przypominał, a więc odzwierciedlał – odbijał jak LUSTRO jedynie treść utworu. Trzeba też podkreślić, że obraz narzucony nie może być obrazem, który w jakikolwiek sposób będzie sugerował interpretację utworu, dlatego też pożądane byłoby, aby został on wybrany przez prowadzącego w sposób przypadkowy, losowy.

W przeciwnym wypadku powielony zostanie model podręcznikowy, a wybrany obraz będzie sterował wzorami odczytań tekstu, zgodnie tym razem nie z intencjami autora bądź edytora podręcznika, ale z intencjami animatora zajęć, który dokonał takiego, a nie innego wyboru. Wyjdzie więc w rezultacie na to samo. Techniki prowokacji obrazem nastawione są przede wszystkim na dotarcie do sfery nieświadomości z pominięciem całkowitym lub częściowym pamięci odtwórczej, choć oczywiście nie można zupełnie wykluczyć jej udziału.

**Technika profanacyjna** może wykorzystywać wszystkie typy obrazów z kategorii obrazów istniejących, zarówno wybranych, jak i narzuconych. Posługując się tą techniką uczestnik zajęć w sposób realny wnika w materię obrazu, dokonuje zmian w kompozycji, dorzuca dodatkowe elementy lub odejmuje elementy jego zdaniem zbędne. Wszystko po to, aby obraz był jak najbliższy jego interpretacji utworu, by obraz istniejący stał się wizualizacją jego interpretacji, aby na nowo zaistniał. W efekcie takich transformacji obraz (w przypadku malarstwa – jego reprodukcja) zostaje w pewien sposób sprofanowany, skąd pochodzi nazwa tej techniki. Tu znowu obraz materialny gra głównie rolę LUSTRA, choć niektóre elementy obrazu pierwotnego (oryginalnego) mogą sprowokować pojawienie się bardziej lub mniej odległych skojarzeń, mogą zadziałać jak KATALIZATORY. Technika ta może być bowiem tak naprawdę kompilacją techniki prowokacji obrazem i techniki wizualizacyjnej typu I, wtedy będzie nosiła nazwę **techniki profanacyjnej typu ON** (związanej z Obrazem Narzuconym). Jeśli obraz „przeznaczony do profanacji” zostanie wybrany, a nie narzucony, technika profanacyjna będzie kombinacją techniki własnej ikonografii i techniki wizualizacyjnej typu I. Nazwiemy ją wtedy **techniką profanacyjną typu OW** (bo będzie związana z Obrazem Wybrany).

Zestawienie wszystkich wyodrębnionych technik zostało ujęte w dwóch poniższych tabelach.

Tabela 1. Techniki tradycyjne

Technika utartych ścieżek	OTTO
Technika wizualizacyjna typu T	TO

O – obraz; T – tekst

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 2. Techniki innowacyjne

<b>TECHNIKI INNOWACYJNE</b>		<b>DOMINUJĄCA ROLA OBRAZU</b>
Technika własnej ikonografii:		
• wariant B: dla bezpiecznych (typowych) zestawień	TO	Obraz jako LUSTRO
• wariant N: dla nietypowych zestawień	TO	Obraz jako KATALIZATOR i jako LUSTRO
T. prowokacji obrazem bliskim podobnym	OT	Obraz jako KATALIZATOR
T. prowokacji obrazem oddalonym	OT	Obraz jako KATALIZATOR
T. wizualizacyjna typu I	TO	Obraz jako LUSTRO
T. profanacyjna typu O N (z obrazem narzuconym)	OT	Obraz jako KATALIZATOR
T. profanacyjna typu O W (z obrazem wybranym)	TO	Obraz jako LUSTRO

Źródło: opracowanie własne.

Wszystkie wyróżnione kategorie obrazu stanowią klasyfikację obrazów materialnych i właśnie takie uwzględniono w powyższej tabeli.

Umieszczone w tabelach skróty: OT, TO, OTTO wskazują na główny kierunek, w którym przebiegał proces dydaktyczny: od obrazu do tekstu, od tekstu do obrazu lub w obie strony. Pomijając technikę utartych ścieżek (techniki tradycyjne), gdzie nie zawsze (choć dość często) możemy stwierdzić, co było najpierw w zestawieniu: obraz czy słowo, jedynie w technikach prowokacji obrazem oraz w technice profanacyjnej typu ON możemy wyjść od obrazu do tekstu. W pozostałych technikach kierunek jest odwrotny i wtedy istniejący obraz materialny stanowi przede wszystkim odzwierciedlenie obrazów powstających w umyśle. Obraz pełni więc tutaj głównie rolę lustra.

Jednak według niektórych koncepcji teorii literatury konkretyzacja powstaje już w momencie lektury<sup>12</sup>. Pojawiające się w umyśle obrazy związane z fabułą i elementami świata przedstawionego mogą z kolei prowadzić do wizualnych interpretacji czytanego tekstu. W tym przypadku obraz materialny będzie lustrem „odbijającym” te wizualne, powstałe w umyśle konkretyzacje i interpretacje. Niektóre elementy obrazu materialnego mogą „nie zgadzać się” z wizualną interpretacją powstałą w umyśle czytelnika/interpretatora. Te elementy stają się często katalizatorami, które stymulują twórczą interpretację, wydobywają z pokładów podświadomości i nieświadomości ukryte tam przeżycia, emocje, osobiste doświadczenia. Wyobraźnia twórcza pomaga wszystkie te elementy (zarówno „lustrzane”, jak i „katalizacyjne”) powiązać. Dzięki temu właśnie powstają interpretacje bardzo oryginalne, osobiste, nacechowane emocjami, ale również erudycją i intelektem. Osobiste przeżycia mogą się odnosić do epizodów własnego życia; ale przeżycia te to również wzruszenia i refleksje, które miały miejsce podczas odbioru innych dzieł literackich czy w ogóle innych dzieł kultury, jak chociażby obrazu malarskiego, filmu, sztuki teatralnej. Wszędzie tam spotkać można praobrazy, mity i archetypy obecne w historii ludzkości od zarania dziejów.

W zależności od rodzaju obrazu i rodzaju techniki, czasem bardziej widoczna będzie rola obrazu jako katalizatora, innym razem obraz będzie raczej lustrem.

Z przedstawionej powyżej tabeli wynika, że wszędzie tam, gdzie wychodzimy od obrazu do tekstu, kiedy mamy do czynienia z obrazem narzuconym (techniki prowokacyjne i technika profanacyjna typu ON) obraz pełni przede wszystkim rolę katalizatora.

Niewykluczone, że obraz, a raczej jego część, spełni rolę katalizatora również w innych technikach, kiedy to np. jeden element wybranego obrazu przypominającego bądź podobnego odegra taką rolę. Najbardziej widoczne jest to w przypadku wariantu N techniki własnej ikonografii, kiedy to interpretator nie waha się pójść „za głosem serca” czy też, jak tego chce psychologia głębi, zawierzyć intuicji, a w kontekście niniejszej pracy – poddać się procesowi katalizy. Wydaje się, że właśnie w tej

---

<sup>12</sup> Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Seria 1, Wrocław 1987, s. 7–54.



technice najtrudniej przewidzieć, jaka będzie dominująca rola obrazu. Niektóre jego elementy mogą odegrać rolę lustra, a niektóre rolę katalizatora. Nawet te, które zostały wybrane ze względu na „podobieństwo”, mogą stać się później katalizatorami. Wszystko zależy od tego, które elementy zaczną w danej interpretacji dominować. Może się zdarzyć, że element będący katalizatorem zmodyfikuje lub nawet zepchnie na dalszy plan obrazu umysłowe powstałe wcześniej w trakcie lektury tekstu. Może się też zdarzyć, że już powstała, gotowa interpretacja zostanie pod wpływem elementów-katalizatorów skonfrontowana z tą, która właśnie się rodzi.

Obserwując powyższe zestawienia można zastanawiać się, czy i w tradycyjnej technice utartych ścieżek możliwe jest pojawienie się obrazu w roli katalizatora. Proces, który doprowadził autora do znalezienia zestawienia mógł bowiem przebiegać w kierunku obraz – tekst (OT). Nie można jednak zapominać o tym, że w procesie tym uczestniczył sam autor zestawienia, a nie uczestnik zajęć. Obraz mógł więc być katalizatorem, ale głównie dla autora zestawienia obraz – tekst, nie zaś dla uczestnika zajęć. Ponadto w istniejących zestawieniach podręcznikowych próżno by szukać tych, które wykorzystują obraz oddalony w stosunku do tekstu literackiego, a w zestawieniach obrazu i tekstu pojawia się jeszcze trzeci element – zadania i pytania dydaktyczne, które „naprowadzają” ucznia/studenta na „właściwą” drogę interpretacyjną – zbliżoną bądź tożsamą z drogą interpretacyjną autora zestawienia. Tak więc nie prowadzi to do pojawienia się u uczestników zajęć samodzielnych, wolnych od jakichkolwiek sugestii objawień interpretacyjnych.

### 2.3.3. Geneza i charakterystyka technik katalizacyjnych

Techniki lustrzane to techniki, w których na pierwszy plan wysuwa się rola obrazu jako lustra odbijającego obrazu umysłowe będące albo przedstawieniami treści utworu literackiego albo jego wizualnymi interpretacjami. Wśród nich należy wymienić technikę własnej ikonografii w wariacie B, technikę wizualizacyjną typu I oraz technikę profanacyjną typu OW. Ze względu na to, że techniki te są najbardziej zbliżone do technik tradycyjnych, gdzie właśnie rola obrazu jako lustra jest tradycyjna, nie poświęcimy im wiele miejsca, skupiając się raczej na technikach, w których obraz gra przede wszystkim rolę katalizatora.



Jako że techniki prowokacji obrazem i technika profanacyjna typu ON charakteryzują się najsilniejszą rolą obrazu jako katalizatora, będą one odtąd nosić wspólną nazwę: **technik katalizacyjnych**. Nie oznacza to, że niemożliwa jest silniej zaznaczona obecność katalizatorów w innych technikach innowacyjnych. Jednak w technikach prowokacji obrazem i w technice profanacyjnej typu ON jest ona najbardziej widoczna. W poprzednim rozdziale przedstawiono pokrótce wszystkie techniki innowacyjne. Tutaj natomiast skupimy się na technikach katalizacyjnych, poświęcając najwięcej miejsca technikom prowokacyjnym, które oprócz technik własnej ikonografii cieszą się największą popularnością wśród studentów.

Jak doszło do stworzenia technik prowokacyjnych?

Paradoksalnie, to jedna z technik własnej ikonografii – technika bezpiecznych zestawień – otworzyła drogę do ich powstania. W grupie studentów oprócz „tradycjonalistów”, „wyznawców” bezpiecznych zestawień znaleźli się tacy, którzy potrafili zaszokować, **sprovokować** do dyskusji pozostałych uczestników zajęć, wybierając na przykład obraz Cézanne’a *Thusty wtorek (Ostatki)* jako wizualizację interpretacji fragmentu powieści Emila Zoli *W matni*. Obraz Cézanne’a, niemający na pozór nic wspólnego z tekstem (trudno byłoby zakwalifikować go jako obraz podobny, a tym bardziej przypominający) wydobyl jak swoisty katalizator, ukryte wcześniej dla interpretatora znaczenia. Tak powstał wariant N (nietypowych zestawień) techniki własnej ikonografii. Zaprezentowane na zajęciach zestawienie obrazu i tekstu sprowokowało do dyskusji pozostałych uczestników zajęć, co częściowo stało się z kolei przyczynkiem do powstania techniki nazwanej techniką prowokacji obrazem.

Innym impulsem, który doprowadził do powstania tych technik była lektura książki *Rozmówki włoskie* współczesnej pisarki Bianki Rolando<sup>13</sup>. Zbiór impresji literackich, bo tym właśnie są *Rozmówki włoskie*, stanowi niezwykle ciekawy przykład potraktowania obrazu i tekstu. Znana powszechnie powieść *Dziewczyna z perłą* Tracy Chevalier<sup>14</sup> jest również inspirowana obrazami, tak samo, jak i *Tulipanowa gorączka* Deborah Moggah<sup>15</sup>. Autorki tych dzieł stworzyły, inspirując się obrazami, spójne,

<sup>13</sup> B. Rolando, *Rozmówki włoskie*, Warszawa 2006.

<sup>14</sup> T. Chevalier, *Dziewczyna z perłą*, przeł. K. Puławski, Poznań 2004.

<sup>15</sup> D. Moggah, *Tulipanowa gorączka*, przeł. M. Ferek, Poznań 2008.

jednolite narracyjnie fabuły. Obrazy były tu inspiracją do przekazania, opowiedzenia pewnej historii. Taki pomysł nawiązujący do technik kreatywnego pisania może być i jest wykorzystywany w dydaktyce wtedy, kiedy uczeń czy student tworzą zupełnie nowy tekst, który nie stanowi interpretacji tekstu literackiego. Wydaje się wszakże, że sam pomysł można z powodzeniem wykorzystać również w procesie interpretacyjnym. Interesująca jest przede wszystkim kwestia **wygenerowania nowych możliwości interpretacyjnych**, właśnie **przy pomocy niecodziennych, prowokacyjnych zestawień obrazu i słowa**. Tego typu zestawienia proponuje w *Rozmówkach włoskich* Bianka Rolando. To prawda, że Deborah Moggan i Tracy Chevalier również wprowadzają obraz w przestrzeń tekstu literackiego. Jednak towarzyszące tekstom obrazy to obrazy paralelne czasowo, obrazy z kategorii bliskich i przypominających (niezależnie od tego, co było tutaj inspiracją czy punktem wyjścia: obraz czy słowo). Można zatem stwierdzić, że autorki zastosowały wobec własnych tekstów technikę bezpiecznych zestawień. Fabuła obu powieści osadzona jest w siedemnastym wieku. Obrazy Vermeera i innych flamandzkich mistrzów wzmacniają przekaz werbalny obu tekstów literackich, nie stanowią jednak interpretacji wizualnych tych tekstów, są jedynie ich ilustracjami.

Inaczej ma się rzecz z zestawieniami Bianki Rolando. W *Rozmówkach włoskich* obrazy i towarzyszące im teksty nie są paralelne czasowo. Niektóre obrazy towarzyszące tekstom można uznać za obrazy bliskie i podobne, na przykład obraz Tommasa Masaccio *Wygnanie z raju* i tekst *Nadzy czy też obraz* Giotta di Bondone *Spotkanie przy Złotej Bramie* i tekst zatytułowany *Pocałunek*. Jednak takie zestawienia, jak na przykład tekst *Odkurzacz* i obraz *Martwy Chrystus* Andrei Mantegna, *Ćwiczenia z gramatyki* i obraz *Ukrzyżowanie* Antonella da Messina czy *Holownik* i obraz *Marta gani swoją siostrę* Orazia Gentileschiego zaskakują i są dla odbiorcy pewnego rodzaju **prowokacją** właśnie.

Bohdan Zadura w komentarzu do *Rozmówek włoskich* Bianki Rolando pisze:

Kanoniczne dzieła sztuki stają się tu źródłami barwnych wielogłosowych impresji, autorka odkurza je z narosłych przez stulecia akademickich analiz. Narzędziem, którym się posługuje, jest język: odważny, żywiołowy, niekiedy wręcz szokujący. „W obrazach tych tropię utkwione we mnie

włoskie elementy. Rozbijam narracje, walczę z infantylnym i banalizującym podejściem do osób, miejsc i emocji przedstawionych we włoskiej klasycy”, mówi Rolando. W tekstach sięga do osobistych doświadczeń – zarówno tych związanych z intensywnie przeżywaną kobiecością (Lekcja malarstwa), jak i z rodzinną historią [...]. Czas i przestrzeń tracą tutaj zwyczajowy dystans, a czytelnik – odbiorca malarstwa klasycznego – odkrywa, że przestaje ono być dla niego bezpieczną przystanią<sup>16</sup>.

Kilka zwrotów i słów z komentarza Bohdana Zadury można potraktować jak słowa klucze do zrozumienia podstaw teoretycznych technik prowokacyjnych, są to: „impresja”, „szokujący”, „utkwione we mnie”, „emocji”, „osobistych doświadczeń”. „Impresja” każe myśleć o interpretacji impresyjnej. „Szokujący” – czyli prowokacyjny – odsyła do samej nazwy techniki. Sformułowania: „utkwione we mnie”, „emocji i osobistych doświadczeń” – potwierdzają rolę tych elementów w odbiorze dzieł zarówno wizualnych, jak i literackich. Ostatnie zdanie z cytowanego powyżej fragmentu podkreśla innowacyjne podejście do relacji słowo – obraz, sformułowanie „bezpieczna przystań” każe myśleć o technice bezpiecznych zestawień, a stwierdzenie: „czas i przestrzeń tracą swój zwyczajowy dystans” przywołuje na myśl ponadczasową rolę archetypów i symboli, które nie uznają granic czasu ani przestrzeni. Z kolei sięganie do archetypów i symboli związane jest ze sferą nieświadomości, w której ukryte są praobrazy<sup>17</sup>.

Techniki prowokacji obrazem bliskim i oddalonym stanowią właściwy trzon metody, w której rola obrazu jako katalizatora jest najbardziej widoczna.

Technikę profanacyjną typu ON należącą również do technik katalizacyjnych przedstawiono już w podrozdziale 2.3.2.

Techniką katalizacyjną może też być czasami technika własnej ikonografii w wariacie N. Stać się to może wtedy, kiedy przeważa rola obrazu jako katalizatora. Wiele zależy od tego, czy autor interpretacji skupi się bardziej na podobieństwach między tekstem a obrazem (elementach lustrzanych) czy na elementach-katalizatorach.

---

<sup>16</sup> B. Zadura, [notka na okładce książki] w: B. Rolando, *op. cit.*

<sup>17</sup> Por. np. K. Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004, s. 78–79.

### 2.3.4. Formy i etapy pracy dla technik innowacyjnych

Zastosowanie technik prowokacji obrazem ma z założenia prowadzić do interpretacji spontanicznych, impresyjnych, niezależnych od interpretacji arbitralnych, co nie oznacza, że nie może czasem doprowadzić do interpretacji zbliżonych lub tożsamyh z arbitralną. Ten ostatni przypadek nie będzie oznaczał porażki nowej metody, bo za sukces będzie uważana każda **samodzielna**, a więc **twórcza** interpretacja powstała niezależnie od interpretacji arbitralnej. Metoda nie zakłada całkowitej rezygnacji z tego typu interpretacji. Dopuszcza (choć nie jest to ogniwo konieczne) jej prezentację, ale przy jednoczesnym odwróceniu kolejności, po to by uniknąć jakichkolwiek sugestii interpretacyjnych; a zatem najpierw interpretacja twórcza, a dopiero potem interpretacja arbitralna. W następnym etapie ciekawe może być porównanie obu typów interpretacji i dyskusja. Takie jest główne założenie metody. Praca z tekstem i obrazem będzie zatem uwzględniała następujące etapy: lekturę tekstu literackiego, wprowadzenie obrazu za pomocą jednej z technik innowacyjnych, interpretację tekstu literackiego (forma pisemna lub ustna) w zaistniałej relacji obraz – tekst, prezentację wybranych interpretacji na forum grupy, dyskusję oraz fakultatywnie: zapoznanie uczestników zajęć z interpretacją arbitralną i jej konfrontację z poszczególnymi interpretacjami studentów.

Biorąc pod uwagę realia procesu dydaktycznego przede wszystkim zaś ograniczenia czasowe (45 lub 90 minut przewidzianych na każdy blok zajęciowy), proponuje się dwa warianty realizacji, z których każdy ma swoje plusy i minusy.

Wariant A zakłada lekturę tekstu literackiego w czasie pozalekcyjnym (na przykład jako zadanie domowe). Na zajęciach obecne są wszystkie etapy oprócz pierwszego. Wariant ten warto zastosować w przypadku dłuższych tekstów (powieści, nowel), których lektura wymaga większego nakładu czasowego.

Wariant B pozwala na realizację wszystkich etapów, jednak pod warunkiem, że teksty przeznaczone do interpretacji będą tekstami krótszymi. Można wprowadzić krótkie formy poetyckie lub fragmenty dłuższych tekstów integralnych, na przykład powieści.

Zapoznanie się uczestnika zajęć z interpretacjami często bardzo różniącymi się od jego własnych może stać się doświadczeniem niezwykle inspirującym, kształtującym jego twórczą wyobraźnię i osobowość,

ze szczególnym naciskiem na rozwijanie empatii. Inni uczestnicy zajęć, odwołując się poprzez swoje interpretacje do wzorców archetypowych istniejących w innych tekstach kultury, mogą wzbogacić jego wiedzę, wpłynąć na ogólną erudycję.

Zastosowanie technik profanacyjnych i techniki wizualizacyjnej typu I wymaga większych nakładów czasowych ze względu na zaangażowanie uczestników zajęć w działania plastyczne. Z tego też powodu, po to aby nie przesuwać zbyt mocno akcentu na działania artystyczne kosztem twórczych interpretacji werbalnych, na zajęciach doradza się raczej stosowanie technik własnej ikonografii i technik prowokacji obrazem, a techniki profanacyjne i technika wizualizacyjna typu I zalecane są do wykorzystania w domu (na przykład do przygotowania prac zaliczeniowych, śródsesonalnych lub zadań domowych), choć nie wyklucza się stosowania tych technik (w mniejszym wymiarze) również w trakcie zajęć.

## 2.4. Wybrane zadania dydaktyczne

Przedstawione poniżej zadania dydaktyczne zostały opracowane w ramach techniki własnej ikonografii, technik prowokacji obrazem, techniki profanacyjnej typu ON i typu OW oraz techniki wizualizacji typu I. Oto przykłady poleceń:

1. Wybierz obraz, który mógłby być umieszczony na okładce powieści Abbé Prévosta *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*. Niech to będzie obraz, który Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedla Twoją interpretację powieści. Uzasadnij swój wybór.  
(technika własnej ikonografii)
2. Do wybranego fragmentu tekstu polskiej prozy osiemnastego wieku dobierz obraz z wirtualnej kolekcji Muzeum Tate Britain (najpierw znajdź w wyszukiwarce: Google Art Project). Uzasadnij swój wybór, przedstawiając interpretację tekstu „w towarzystwie” obrazu. Pamiętaj o tym, że obraz ma być wizualną interpretacją ilustrującą Twoje rozumienie tekstu, a nie jego treść<sup>18</sup>.  
(technika własnej ikonografii)

---

<sup>18</sup> Słowo „treść” (pojawiające się w zadaniach dydaktycznych) zostało pierwotnie użyte ze względu na praktyczną wygodę w kontaktach ze studen-

3. Korzystając z wirtualnych kolekcji muzealnych wybierz obraz, który mógłby stanowić Twoim zdaniem alegorię miłości dworskiej. Uzasadnij swój wybór, opierając się na przykładach europejskiej literatury średniowiecznej.  
(technika własnej ikonografii)
4. Do wiersza François Villona *Ballada o paniach minionego czasu* wybierz obraz z wirtualnej kolekcji Muzeum Moma (Museum of Modern Art) w Nowym Jorku (najpierw znajdź w wyszukiwarce: Google Art Project). Uzasadnij swój wybór, przedstawiając interpretację tekstu „w towarzystwie” obrazu. Pamiętaj o tym, że obraz ma być wizualną interpretacją ilustrującą Twoje rozumienie ballady, a nie jej treść.  
(technika własnej ikonografii)
5. Potraktuj zaproponowany przez prowadzącego zajęcia obraz z internetu jako wizualną interpretację ballady *Pani matka* Adama Gorczyńskiego. Uzasadnij Twój punkt widzenia i Twoje rozumienie tekstu, tworząc własną interpretację utworu literackiego w kontekście podanego obrazu.  
(technika prowokacji obrazem oddalonym)
6. Zaproponowany przez prowadzącego zajęcia obraz z internetu potraktuj jako wizualną interpretację wiersza Rainera M. Rilkego *Przekwitła*. Napisz interpretację utworu „w towarzystwie” tego obrazu, pamiętając o zachowaniu proporcji – obraz ma pomóc w interpretacji tekstu, nie może jednak nad nim dominować.  
(technika prowokacji obrazem podobnym)
7. Potraktuj zaproponowany przez prowadzącego zajęcia obraz z internetu jako wizualną interpretację ballady *Maliny* Aleksandra Chodźki. Przedstaw Twój punkt widzenia i Twoje rozumienie tekstu, tworząc własną interpretację utworu w kontekście podanego obrazu.  
(technika prowokacji obrazem oddalonym)
8. Korzystając z wirtualnych kolekcji muzealnych, wybierz obraz, który mógłby być wizualizacją Twojej interpretacji wiersza Rainera M. Rilkego z *Księgi godzin*. Przedstawiając interpretację wiersza,

---

tami. Pojawia się ono również w innych miejscach tekstu niniejszej publikacji. Chodzi tutaj o fabułę i elementy świata przedstawionego utworu literackiego.

uzasadnij swój wybór obrazu (koniecznie podaj jego oryginalny tytuł, nawet jeśli go zmienisz na inny). Pamiętaj o zachowaniu proporcji – obraz ma pomóc w interpretacji tekstu, nie może nad nim jednak dominować.

(technika własnej ikonografii)

9. Ze zbiorów wystawy *École de Paris* Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu wybierz obraz, który według Ciebie mógłby znaleźć się na okładce powieści André Gide'a *Symfonia pastoralna*. Uzasadnij swój wybór.

(technika własnej ikonografii)

10. Zaproponowany przez prowadzącego zajęcia obraz z internetu potraktuj jako wizualną interpretację wiersza Rainera M. Rilkego *Przekwitła*. Zinterpretuj utwór „w towarzystwie” tego obrazu, pamiętając o zachowaniu proporcji – obraz może stymulować interpretację tekstu, nie może jednak nad nim dominować.

(technika prowokacji obrazem oddalonym)

11. Do wiersza Stéphane'a Mallarmégo *Angoisse* wybierz obraz z wirtualnej kolekcji Muzeum MoMA (Muzeum of Modern Art) w Nowym Jorku (znajdź Muzeum w wyszukiwarce Google Art Project). Uzasadnij swój wybór, przedstawiając interpretację wiersza w towarzystwie obrazu. Pamiętaj o tym, że obraz ma być wizualną interpretacją ilustrującą Twoje rozumienie wiersza, a nie jego treść.

(technika własnej ikonografii)

12. Które detale z kompozycji obrazu *Sen* Henri Rousseau zmieniłbyś, usunął lub jakie elementy byś dodał, gdyby obraz miał stanowić Twoją wizualną interpretację wiersza *Statek pijany* Artura Rimbauda? Wydrukuj obraz na kartce, a następnie dokonaj zmian (za pomocą kredek, kleju, farb etc.). Uzasadnij swoje działania, przedstawiając własną interpretację wiersza „w towarzystwie” przetransponowanego przez Ciebie obrazu.

(technika profanacyjna typu ON)

13. Wybierz obraz z internetu, który mógłby być wizualną interpretacją ballady *Lunatyk* Antoniego Edwarda Odyńca. Uzasadnij swój wybór.

(technika własnej ikonografii)



14. Zinterpretuj wiersz Paula Éluarda *Wolność* w kontekście obrazu *Widok na Toledo* El Greco (obraz znajdziesz w Google Art Project w Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Czy obraz mógłby stanowić wizualną interpretację tego utworu literackiego? Uzasadnij swoją odpowiedź.  
(technika prowokacji obrazem oddalonym)
15. Czy Twoim zdaniem obraz zaproponowany przez prowadzącego zajęcia mógłby stanowić wizualną interpretację wiersza Williama Butlera Yeatsa *The second coming* (*Drugie przyjście*)? Uzasadnij swoją odpowiedź.  
(technika prowokacji obrazem podobnym)
16. Z internetu wybierz jeden obraz, który Twoim zdaniem najwierniej odzwierciedla Twoje rozumienie ballady *Kruk* Władysława Syrokomli i który stanowi według Ciebie jej wizualną interpretację (nie chodzi o ilustrację treści). Uzasadnij swój wybór.  
(technika własnej ikonografii)
17. Potraktuj konkretny obraz zaproponowany przez prowadzącego zajęcia jak wizualną interpretację ballady *Dziwy* Romana Zmorzkiego. Uzasadnij Twój punkt widzenia i Twoje rozumienie tekstu, tworząc swoją własną interpretację w kontekście podanego obrazu.  
(technika prowokacji obrazem bliskim podobnym)
18. Który obraz nadawałby się najbardziej na okładkę *Kupca weneckiego* Szekspira? Uzasadnij swój wybór, pamiętając, że obraz powinien stanowić wizualizację interpretacji utworu, a nie jego treści.  
(technika własnej ikonografii)
19. Zinterpretuj wiersz Alphonse'a de Lamartine'a *Jezioro „w towarzystwie”* obrazu Francisca Danby'ego *Deluge* (*Potop*). Obraz znajdziesz w Google Art Project w Museum Tate Britain.  
(technika prowokacji obrazem bliskim podobnym)
20. Zaprojektuj okładkę utworu *Maksymy* autorstwa La Rochefoucaulda, akcentując twoje rozumienie tekstu. Uzasadnij, dlaczego Twoja wizualna interpretacja przedstawia się właśnie w taki sposób?  
(technika wizualizacyjna typu I).
21. Potraktuj konkretny obraz zaproponowany przez prowadzącego zajęcia jako wizualną interpretację noweli Guy de Maupassanta



*Samotność*. Uzasadnij Twój punkt widzenia i Twoje rozumienie tekstu, tworząc własną interpretację utworu literackiego w kontekście narzuconego obrazu.

(technika prowokacji obrazem bliskim podobnym)

22. Który spośród przedstawionych na zajęciach obrazów byłby najlepszą wizualną interpretacją wiersza Williama Butlera Yeatsa *Sailing to Byzantium* (*Żeglując do Bizancjum*)? Uzasadnij swoją odpowiedź.

(technika mieszana: prowokacja trzema obrazami – dwoma obrazami podobnymi i obrazem oddalonym – przy jednoczesnym poleceniu wyboru obrazu)

23. Dokonaj transformacji wybranego przez siebie obrazu z kolekcji arcydzieł malarstwa polskiego (strona [www.artyzm.com](http://www.artyzm.com)) w taki sposób, aby jak najtrafniej odzwierciedlał Twoją wizualną interpretację wiersza C.K. Norwida *Czemu nie w chórze?* Przedstaw swoją interpretację, uzasadniając jednocześnie wybór obrazu i „usprawiedliwiając” zmiany, jakich dokonałeś w materii obrazu.

(technika profanacyjna typu OW)

24. Wybierz jeden z podanych niżej wierszy, a następnie w internecie znajdź obraz, który mógłby stanowić wizualną interpretację tego utworu. Obraz ma odzwierciedlać Twoje rozumienie wiersza, a nie jego treść. Może to być nawet obraz, który na pierwszy rzut oka nie ma nic wspólnego z utworem, jednak dla Ciebie jest jego najlepszą wizualną interpretacją. Możesz (nie musisz) zmienić tytuł obrazu. Uzasadnij swój wybór, interpretując wiersz w „towarzystwie” obrazu.

Lista utworów:

William Blake, *Jerusalem*

*Poison Tree* (*Zatrute drzewo*)

*Tiger* (*Tygrys*)

*Chimney Sweeper* (*Kominiarczyk – wersja niewinna i wersja doświadczona*)

T.S. Elliot, *Love Song of J. Alfred Prufrock* (*Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*)

*The Hollow Men* (*Wydrążeni ludzie*)

(technika własnej ikonografii)

## 2.5. Interpretacje powstałe w technikach innowacyjnych Przykłady i komentarze

W podrozdziałach od 2.5.1. do 2.5.7. zamieszczone zostały interpretacje studentów. Każdy podrozdział dotyczy innej techniki innowacyjnej i zawiera spis zestawień, w których podano imię i nazwisko pisarza oraz tytuł tekstu literackiego, autora i tytuł obrazu bądź obrazów. Każde zestawienie zawiera tekst utworu literackiego (jeśli w języku obcym, to również jego przekład), interpretacje oraz komentarz do interpretacji. Jeśli interpretacje dotyczą tekstów integralnych, na przykład całych powieści, a nie jedynie ich fragmentów, to ze zrozumiałych względów pominięto tekst, podając tylko tytuł i autora. Wszystkie interpretacje powstały w latach 2008–2011, a ich twórcami są studenci sekcji francuskiej Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych w Toruniu<sup>19</sup>.

**W tekstach interpretacji zachowano cechy języka i stylu ich autorów, a także czasem błędnie przez nich stosowaną terminologię oraz – zdarzające się niestety – błędy językowe i rzeczowe.**

### 2.5.1. Interpretacja powstała w technice własnej ikonografii (wariant B)

ZESTAWIENIE: Gustaw Flaubert *Pani Bovary* i Jacek Malczewski *Śmierć Ellenai*

#### **Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (fragment)<sup>20</sup>**

Charles, en entrant, ne les réveilla point. C'était la dernière fois. Il venait lui faire ses adieux. Les herbes aromatiques fumaient encore, et des tourbillons de vapeur bleuâtres se confondaient au bord de la croisée avec le brouillard qui entraît. Il y avaient quelques étoiles, et la nuit était

---

<sup>19</sup> Zestaw prezentowanych interpretacji studentów nie odpowiada w pełni przedstawionej wcześniej liście zadań dydaktycznych, ponieważ artystka, której prace (ogólnie wtedy dostępne na stronie internetowej) były inspiracją dla studentów (zwłaszcza przy lekturze polskich ballad romantycznych), nie zgodziła się na zamieszczenie w niniejszej książce reprodukcji swoich dzieł.

<sup>20</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1983, s. 366.

douce. La cire des cierges tombait par grosses larmes sur les draps du lit. Charles les regardait brûler, fatiguant ses yeux contre le rayonnement de leur flamme jaune. Les moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous; et il lui semblait que, s'épandant au-dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient.

Puis, tout à coup, il la voyait dans le jardin de Tostes, sur le banc, contre la haie d'épines, ou bien à Rouen dans les rues, sur le seuil de leur maison, dans la cour des bertaux. Il entendait le rire des garçons en gaité qui dansaient sous les pommiers; la chambre était pleine du parfum de sa chevelure, et sa robe lui frissonnait dans les bras avec un bruit d'étincelles. C'était la même celle-là!

Il fut longtemps à se rappeler ainsi toutes les félicités disparues, ses attitudes, ses gestes, le timbre de sa voix. Après un désespoir, il en venait un autre, et toujours, intarrissablement, comme les flots d'une marée qui déborde.

### Gustaw Flaubert, *Pani Bovary* (fragment)<sup>21</sup>

Karol wszedłszy nie obudził ich. To już ostatni raz. Przyszedł ją pożegnać. Pachnące zioła dymily jeszcze i zwoje błękitnawego oparu mieszały się we framudze okna z napływającą mgłą. Świeciło kilka gwiazd i noc była ciepła. Wosk z gromnic kapał wielkimi łzami na prześcieradła. Karol patrzył jak się palą, męcząc oczy blaskiem ich żółtego płomienia. Atlasowa suknia, biała jak światło księżycy, mieniła się połyskami mory. Emma nikła pod nią; i zdawało mu się, że rozprzestrzeniając się poza siebie samą nasycza otaczające ją przedmioty, ciszę nocy, przelatujący wiatr, unoszące się wilgotne wonne opary.

Potem widział ją nagle w ogrodzie Tostes, na ławce, pod żywopłotem albo w Rouen, na ulicy, na progu ich domu, w podwórzu Bertaux. Słyszał jeszcze śmiech rozbawionych dżubów tańczących pod jabłoniami; pokój był pełen zapachu jej włosów, a suknia szeleściła mu w ramionach z trzaskiem iskerek. To była ta sama, ta właśnie!

Długo tak rozpamiętywał całe utracone szczęście, jej pozy, ruchy, dźwięk głosu. Po jednej rozpaczy nadchodziła druga i tak ciągle, niewyczerpanie, jak fale wzbierającego przyływu.

---

<sup>21</sup> Idem, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1984, s. 259.

## **Interpretacja**

Śmierć jest często pojawiającym się motywem zarówno w literaturze, jak i malarstwie. Autorzy dzieł starają się przybliżyć nam tę tematykę na różne sposoby.

Ciekawość, jaką wywołuje ten mroczny temat u każdego z nas, była z pewnością powodem, dla którego twórcy na przestrzeni wieków, bez względu na panujące w danej epoce trendy literackie lub malarskie, przywoływali motyw ludzkiego przemijania. W swojej pracy postanowiłem przedstawić ten motyw widziany oczami [...] polskiego malarza Jacka Malczewskiego i francuskiego powieściopisarza Gustave'a Flauberta.

Na obrazie swym polski artysta na pierwszym planie umieścił umierającą piękną jasnawłosą dziewczynę, leżącą na słomianym posłaniu, a obok niej Anhellego w żalobie. Jednolita brunatno-złota tonacja kolorów skupia uwagę odbiorcy na rozświetlonej, bezwładnej postaci Ellenai. Szczególnie wrażenie sprawiają jej złote, rozrzucone na ubogim posłaniu włosy, niespotykanej piękności twarz i białe dłonie leżące bezradnie na puszystym, złocistym futrze. Martwa dziewczyna wygląda, jakby była pogrążona we śnie. Jej towarzysz siedzi na pozór spokojny. Żaden gwałtowny gest nie mówi o jego rozpacz. Wystarczy jednak spojrzeć na poszarzałą twarz o ściągniętych rysach, na zapadłe, podkrążone oczy, by zrozumieć ogrom jego cierpienia. W ten właśnie sposób widzę oczami wyobraźni scenę agonii tytułowej bohaterki powieści zatytułowanej *Pani Bovary*, czyli Emmy, która nie radząc sobie ze splatą zadłużenia postanawia odebrać sobie życie, zażywając arszenik. Postawa Anhellego uwidoczniona na obrazie jest idealnym odzwierciedleniem pogrążonego w rozpacz Charlesa z powieści Flauberta. Obaj wydają się być jakby nieobecni, a ogrom ich żalu i niemocy zdaje się ich przytłaczać, tak samo jak perspektywa życia bez ukochanej osoby.

Kolejnym elementem jaki łączy oba dzieła jest wygląd bohaterów. W mojej opinii zarówno pani Bovary, jak i Charles mogli być podobni do Ellenai i do Anhellego. Obraz Malczewskiego ukazuje kontrast i swego rodzaju paradoks: kobieta, mimo że martwa, dzięki swej urodzie i bogatym futrom, jakie ją otaczają, wydaje się mieć w sobie więcej życia od siedzącego obok mężczyzny, który mając przed sobą wizję samotnej przyszłości jest jakby martwy za życia. Podobna sytuacja ma miejsce w powieści Flauberta, gdzie główna bohaterka cały czas uparcie marzyła o romantycznych przygodach, wyrafinowanych uciechach i o życiu pełnym przepychu, na co w pocie czoła pracował jej mąż Charles. Starając się zapewnić Emmie dostatnie życie, zapomniał o tym, że od czasu do czasu powinien również

zadbać o siebie. Jego ubogi ubiór i zamyślona, wychudzona twarz świadczą o tym, że całkowicie zatracił się w chęci sprostania wygórowanym oczekiwaniom swojej żony. [...]

Michał K., II rok, specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Wysuwająca się na pierwszy plan rola obrazu jako lustra, przejawia się w takich stwierdzeniach autora interpretacji, jak: „W ten właśnie sposób **widzę oczami wyobraźni** scenę agonii tytułowej bohaterki powieści zatytułowanej Pani Bovary”, czy też: „Kolejnym elementem, jaki łączy oba dzieła, jest **wygląd** bohaterów. W mojej opinii zarówno pani Bovary, jak i Charles mogli być **podobni** do Ellenai i do Anhellego”. Widać wyraźnie, że interpretator nastawiony jest przede wszystkim na przedstawienie mimetyczne jednej ze scen utworu. Autor zajmuje się głównie szukaniem analogii pomiędzy warstwą treściową tekstu literackiego a przekazem obrazu. Interpretacja jest już gotowa, powstała w umyśle dużo wcześniej. Takie podejście zdają się potwierdzać sformułowania typu: „Postawa Anhellego uwidoczniła na obrazie jest idealnym odzwierciedleniem pogrążonego w rozpacz Charlesa z powieści Flauberta. Obaj wydają się być jakby nieobecni, a ogrom ich żalu i niemocy zdaje się ich przytłaczać, tak samo jak perspektywa życia bez ukochanej osoby”. Rzeczownik „odzwierciedlenie” w dodatkowy sposób podkreśla rolę obrazu jako lustra.

Można jednak przypuszczać, że – choć słabo – zaznaczona została również rola obrazu jako katalizatora. Potwierdza to poniższy fragment interpretacji. „Obraz Malczewskiego ukazuje **kontrast** i swego rodzaju **paradoks**: kobieta, mimo, że martwa, dzięki swej urodzie i bogatym futrom, jakie ją otaczają, wydaje się mieć w sobie więcej życia od siedzącego obok mężczyzny, który mając przed sobą wizję samotnej przyszłości jest jakby martwy za życia. Podobna sytuacja ma miejsce w powieści Flauberta, gdzie główna bohaterka cały czas uparcie marzyła o romantycznych przygodach, wyrafinowanych uciechach i o życiu pełnym przepychu, na co w pocie czoła pracował jej mąż Charles. Starając się zapewnić Emmie dostatnie życie, zapomniał o tym, że od czasu do czasu powinien również zadbać o siebie. Jego ubogi ubiór i zamyślona, wychudzona twarz świadczą o tym, że całkowicie zatracił się w chęci sprostania wygórowanym oczekiwaniom swojej żony [...].”

### 2.5.2. Interpretacje powstałe w technice własnej ikonografii (wariant N)

#### ZESTAWIENIA:

- 1) Emil Zola *W matni* i Paul Cézanne *Tłusty wtorek*
- 2) André Gide *Symfonia pastoralna* i obrazy z toruńskiej wystawy *École de Paris*:  
Louis Marcoussis *Modlitwa*,  
Eugeniusz Zak *Na morzu*.
- 3) François Villon *Ballada o paniach minionego czasu* i obrazy:  
Georges Pierre Seurat *Gray Weather Grande Jatte (Pochmurna pogoda na wyspie Grande Jatte)*,  
*Grandcamp, Evening (Grandcamp, wieczorem)*,  
*Honfleur, Evening (Honfleur wieczorem, ujście Sekwany)*<sup>22</sup>,  
Salvador Dali *Trwałość pamięci*,  
Henri Rousseau *Sen*.

#### ZESTAWIENIE NR 1: Emil Zola *W matni* i Paul Cézanne *Tłusty wtorek*

#### Interpretacja (z obrazem Paula Cézanne'a *Tłusty wtorek*)

Na obrazie Paula Cézanne'a przedstawione są dwie postaci: Pierrot i Arlekin. Obraz ten może przedstawiać alegorię życia jako teatru. Można przywołać tu słowa Erazma z Rotterdamu, który stwierdza, że: „Całe życie ludzkie czymże jest innym, jak nie jakąś komedią, w której każdy występuje w innej masce i każdy gra swoją rolę, dopóki reżyser nie sprowadzi go ze sceny”.

Bohaterowie powieści Emila Zoli, jak i ci z obrazu Cézanne'a, mają dosyć udawania, grania kogoś kim nie są. Zachowują się tak, jak mają na to ochotę, używają języka, jakim posługują się na co dzień. Buntują się przeciwko nienaturalnej, sztucznej, wykreowanej przez nich rzeczywistości.

Kontrast między światem przedstawianym w utworach literackich a rzeczywistością pokazywaną przez Zolę, jest również zaznaczony na

---

<sup>22</sup> Autorka interpretacji umieszcza w swoim tekście anglojęzyczną wersję tytułów obrazów Seurata. Polskie tytuły to tłumaczenie własne autorki książki, dokonane na podstawie oryginalnych tytułów francuskich.

obrazie Cézanne'a *Thusty wtorek* poprzez intensywność barw szat postaci. Biel kostiumu Pierrota może symbolizować niewinność, czystość oraz życie w prawdzie i zgodzie z obowiązującymi regułami i normami życia społecznego. Ta śnieżnobiała postać mocno kontrastuje z tłem – obrazem życia splamionego kłamstwem i grzechem. Idealnie biały Pierrot kontrastuje nie tylko z tłem, ale także z intensywnym i zdecydowanym kolorystycznie strojem Arlekina. Mamy tutaj dwa kolory: czerni i czerwieni. Przypisana tej barwie agresja skupia uwagę patrzącego i oddziałuje na niego, może nawet powodować uczucie strachu i niepewności. Na obrazie dostrzegany także moc tego koloru. Zdaje się ona odbijać na twarzy Pierrota, który ma zaczerwienione policzki, nos i brodę. Według mnie może to symbolizować zło, które w sposób ukryty i delikatny oddziałuje na człowieka. Czasami nie do końca zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy pod wpływem jakiejś osoby lub jakiegoś wydarzenia albo, tak jak w powieści Zoli, jesteśmy niewolnikami swoich nałogów. Ludzie poprzez swoje zachowanie wpływają także na innych i mogą na nich oddziaływać tak, jak Pierrot na Arlekina. W powieści *W matni* można odczytać niechęć, żal ludzi, brak perspektywy i brak aspiracji. Oni już nawet nie udają niczego, są wycofani, nie chcą brać udziału w codziennej gonitwie i codziennym spektaklu. Tak jak Arlekin chcą pozostać w zaciszu swoich spraw. Swoją postawą mogą wpływać na innych, którzy po czasie mogą poddać się ich naciskowi. Tego możemy spodziewać się również po Pierrocie, który może się nie odważyć wyjść sam na scenę lub zostanie ogarnięty przez swoisty marazm.

Sam tytuł obrazu *Ostatki* wskazuje na to, iż jest to święto, czas defilad i zabaw. *Thusty wtorek* jest bowiem dniem, kiedy ludzie przebierają się i w orszaku przechodzą przez miasto. Obserwując jednak twarze obydwu postaci możemy dojść do wniosku, iż jest w nich coś nienaturalnego. O ile poważna twarz Pierrota może nie dziwić, ponieważ jest to postać smutna i poważna, przedstawiana często z dużymi czarnymi łzami, o tyle pozbawiony uśmiechu Arlekin to coś nieprawdopodobnego. W *commedia dell'arte* jest on bowiem przedstawiany jako postać komiczna. W dodatku trzyma on w ręku prawdopodobnie swoją czarną maskę, której nie chce założyć na twarz, co może podkreślać jego niechęć do grania. Wyraz jego twarzy oraz postawa ciała również przedstawiają niechęć i wycofanie. Tułów pochylony lekko do tyłu oraz cofnięta noga dają wrażenie, że nie chce wychodzić na scenę i brać udziału w przedstawieniu.

Pozytywna i w pewien sposób optymistyczna może być jednak myśl, że ludzie nie do końca są marionetkami w rękach Boga lub jakiejś siły



wyższej. Są odpowiedzialni za swoje życie i mogą wpływać na swój los i o nim decydować. Zola przedstawia rzeczywistość w sposób obiektywny, wszystko może znaleźć odzwierciedlenie w sztuce: wygląd, zachowanie ludzi ich myśli. Na wszystko można jednak spojrzeć w odmienny sposób, nawet na realizm, na prawdę, która w pierwszym momencie może wywołać uczucie lęku. Niech słowa polskiego autora – Edwarda Stachury – dadzą odbiorcom tych dzieł iskrę nadziei:

Życie to nie teatr – mówisz do mnie, opowiadasz.

Życie to nie tylko kolorowa maskarada.

Życie jest straszniejsze i piękniejsze jeszcze jest.

Wszystko przy nim blednie, blednie nawet sama śmierć.

Agnieszka M., II rok, specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Widać wyraźnie, że autorka interpretacji nie szuka obrazu, który byłby mimetycznym przedstawieniem treści utworu. Wybrany obraz to obraz z kategorii oddalonych, niemający nic wspólnego z treścią utworu. Wybór obrazu odzwierciedla zainteresowania autorki teatrem. Pozwoliło jej to na połączenie pasji, jaką jest teatr, wpłynęło na interpretację utworu. Paradoksalnie elementem łączącym oba teksty kultury jest kontrast, o czym mówi sama autorka interpretacji, która nie zgadza się w pełni z determinizmem Zoli, z teorią pesymistyczną, która nie daje nadziei człowiekowi. Zresztą samo pojęcie determinizmu w wydaniu Zoli nie zostało wprowadzone na zajęciach, nie wspomniano również o teorii dziedziczności. Autorka dzięki zastosowaniu przez animatora metody *implicite* sama odkryła tezę Zoli, choć nie podała nazewnictwa. Zwraca uwagę osobisty charakter interpretacji, ciekawe przemyślenia, nawiązania do poezji Stachury, a wszystko to dzięki obecności obrazu, który „uprawomocnia” taką, a nie inną interpretację.

ZESTAWIENIE NR 2: André Gide *Symfonia pastoralna* i obrazy z toruńskiej wystawy *École de Paris*

### Interpretacja 1 (z obrazem Louisa Marcoussisa *Modlitwa*)

Obraz Ludwika Markusa (Louis Marcoussis) *La Prière (Prośba/Modlitwa)* przedstawiający robaka, istotę czolgającą się pod wpływem



sugestywnego ciężaru, trudu wśród abstrakcyjnej i pozbawionej ludzi architektury, przemawia do mnie krzykiem jakiegoś metafizycznego bólu. Patrząc na ten obraz, mam wrażenie jakiejś klęski, jakiegoś upadku. Postać robaka o wątłym wręcz wychudzonym wyglądzie, ale typowym dla każdego insekta, kojarzy mi się z człowiekiem, który stał się nim po uświadomieniu sobie marność ludzkiego żywota. Symbol robaka – ludzkiego istnienia i jego marność nie jest niczym nowym. Był on, jest i będzie w każdej dziedzinie sztuki czy twórczości człowieka, gdyż uświadomienie sobie, jakie miejsce zajmuje człowiek w relacji ze wszechświatem, jego prawdziwej możliwości kierowania własnym losem, stawia go właśnie w takim miejscu. Myślę, że najlepszym przykładem obecności robaka, symbolu marność ludzkiego istnienia, w sztuce jest książka Franza Kafki *Przemiana*. Główny bohater podobnie jak postać z obrazu Markusa jest istotą samotną, mimo że obecna w świecie ludzi, czego metaforą na obrazie jest wyludniona architektura, wszak zawsze była ona dziełem ludzi stworzonym dla ludzi. Postać z obrazu podobnie jak Gregor – bohater Franza Kafki – jest zdany na samotną walkę i dlatego jest zdany na klęskę. Jego przemiana, fakt, że okazał słabość, że przestał być przydatny społeczeństwu, skazuje go na alienację. Skoro nie potrafi już, nawet nie z własnej woli, podporządkować się systemowi, a jednocześnie nie umie żyć poza nim, jest skazany na upadek, na unicestwienie.

Sam tytuł obrazu *La Prière*, czyli prośba, modlitwa, odnosi się do kwintesencji książki André Gide'a *Symfonia pastoralna*, jaką jest religia chrześcijańska i jej moralność. Głównym bohaterem jest pastor, którego wewnętrzna konstrukcja duszy, zbudowana z wiary chrześcijańskiej i jej moralności, ulega zachwianiu pod wpływem uczucia zakazanej miłości. Mam wrażenie, że cała książka *Symfonia pastoralna* jest modlitwą, prośbą wołaniem o pomoc człowieka, który zagubił się podążając drogą wytyczoną mu przez mistrza, jakim jest dla niego Syn Boży – Jezus Chrystus. W Nowym Testamencie powiada on: cokolwiek robicie, róbcie to z miłości, dla miłości i przez miłość do bliźnich, ale czy każda miłość prowadzi do Boga, czy miłość do bliźniego zawsze jest łatwa i czysta? Nawet w Starym Testamencie znajdziemy dowody na to, że tak nie jest. *Pieśń nad Pieśniami* opisuje miłość dwojga ludzi, którzy poszukują siebie. Ich fascynacja sobą oddana jest w bujnych metaforach, przepelnionych fizycznym pożądaniem. Jest to prawdopodobnie obraz miłości dwojga młodych ludzi, a obecność tego utworu w księdze, która blisko od trzech tysięcy lat jest dekalogiem dla wielu ludzi, jasno zaznacza, że miłość i pożądanie

nie jest uczuciem nienaturalnym czy niemiłym Bogu, jeśli dotyczy ono dwojga młodych i wolnych ludzi o czystych moralnie intencjach. Miłość opisaną przez André Gide'a w *Symfonii pastoralnej* łączy jedno z miłością z *Pieśni nad Pieśniami*, jest to pożądanie. Miłość, jaka rodzi się między pastorem a Gertrudą, nie miała prawa zaistnieć. Pastor, wyzwoliciel Gertrudy ze świata ciemności, samotności i niezrozumienia, jej przewodnik w świecie realnym ludzi i przyrody, budzi w niej, wbrew swoim zamiarom, zakazaną miłość. Staje on przed trudnym wyborem, którego nawet nie może dokonać, z racji swego zawodu i sytuacji rodzinnej. Jak w antycznej tragedii, żaden wybór nie będzie dobrym wyjściem, w tym wypadku niemożliwe jest dokonanie jakiegokolwiek wyboru. Pastora przygniata również świadomość, że tym uczuciem rani swoją żonę Amelię i traci szacunek w oczach własnego syna. Upada pod ciężarem własnego sumienia, braku możliwości dokonania wyboru, i jest w tym wszystkim skazany na samotność, podobnie jak robak – upadły człowiek z obrazu Ludwika Markusa oraz Gregor z książki Franza Kafki. Myślę, że z tej głęбини bezradności wydobywają go osoby, które najbardziej kocha: Gertruda i jego syn Jacques. Miłość jego dzieci do siebie ratuje go od zakazanej miłości, którą skrzywdziłby najbliższych. Karę za te grzeszne uczucie ponosi Gertruda, która, uświadamiając sobie jej ciężar i nierealność, popełnia samobójstwo. Odtąd, jak mówi pastor, jego serce stało się pustynią.

Człowiek upada często pod ciężarem wyborów moralnych, z trudem ponosząc ich konsekwencje, często w samotności, ale jak, pokazuje finał książki André Gide'a, nie jesteśmy całkiem sami w tej rozpaczy. Być może w murach tej abstrakcyjnej budowli z obrazu Ludwika Markusa kryją się ludzie, którzy nas kochają i podobnie jak my kierują się miłością, chociaż nigdy nie jest ona łatwa. Być może jednak warto kochać, chociażby po to, aby uratować tych, których kochamy, a którzy się pogubili na rozdrożu moralnych wyborów, nawet, jeśli musimy poświęcić samych siebie.

Aleksandra K., III rok specjalności język francuski NKJO w Toruniu

### Interpretacja 2 (z obrazem Louisa Marcoussisa *Modlitwa*)

Jako wizualną interpretację powieści *Symfonia pastoralna* André Gide'a wybrałam enigmatyczny szkic *La Prière*, którego autorem jest Louis Marcoussis.

Na pierwszy rzut oka, obraz wydaje się być ponury z powodu monotonnej szarości dominującej w jego tle. Mnie właśnie to w nim urzekło:

barwy nie mieszają się ze sobą, tylko spokojnie przechodzą z jednej tonacji w drugą, dając tym samym złudzenie optyczne – przyglądając się uważniej mamy wrażenie, że widnieje na nim tajemnicza postać, która za chwilę wydaje się być tylko innym – cieplejszym i delikatniejszym odcieniem tak posępnego tła.

Powierzchnię szkicu przecina wydawałoby się nieskończona liczba paralelnych linii ołówka. Przywołuje mi to na myśl miraż wywoływane promieniami słońca. Moim zdaniem, scena przestawiona na obrazie, rozgrywa się w szklance (o czym mogą świadczyć zaokrąglone brzegi widniejących na nim obiektów), na którą owe promienie słońca padają, odbijając się od niej i wywołując taki efekt świetlny. Odnoszę również wrażenie, że szklankę wypełnia woda, czego dowodem mogą być poziome linie ołówka.

Moja interpretacja szkicu wydaje się nie mieć nic wspólnego z powieścią Gide'a, jednak tak naprawdę obraz ten przywołuje według mnie kilka głównych wątków utworu; przede wszystkim ślepotę (zarówno tę fizyczną, jak i mentalną).

W postrzeganej przeze mnie szklance z lekko wzburzą wodą możemy widzieć dom rodziny pastora i samą jego rodzinę. Z przygarnięciem Gertrudy pod swój dach, do ich spokojnego dotąd gniazdko, zawitał niepokój, potęgowany strachem przed „zbięciem się tej szklanki”, czyli rozpadem rodziny i oddaleniem się od siebie bliskich sobie osób.

Wspomniane przeze mnie miraż mogą symbolizować ślepotę i chorobę miłość pastora do niewidomej sieroty, a ciemność tła, moim zdaniem, odzwierciedla świat, w którym żyje Gertruda na początku powieści. Jest ona zdana na pomoc innych, którzy prowadzą ją przez tę ciemność, żeby nie musiała jej pokonywać sama po omacku. Ale prowadzą ją własnymi ścieżkami – jej opiekun dba o jej wiarę, uczy ją czytać i tym samym zdobywa sobie jej uczucie. Tutaj pojawia się temat grzechu. Obydwoje podchodzą do swojej „miłości” w sposób dość naiwny, cytując wersety z Biblii, mówiące o tym, że niewidomi nie grzeszą. Sądzę jednak, że Gertruda od samego początku nie kochała pastora, ale nie zdawała sobie z tego sprawy. To, co do niego czuła, to była wdzięczność za okazaną jej troskę i czułość. Odzyskawszy wzrok, wyznaje mu prawdę na łożu śmierci. Pastor czuje się porzucony – Gertruda umarła, a syn oddalił się od niego. Teraz on jest zagubiony w ciemności swoich własnych uczuć.

Szkic dokładnie przedstawia także sylwetki dwóch głównych postaci – Gertrudy i pastora. Najbardziej widoczna istota z całego szkicu – stworzenie o owadzym kształcie, leżące pokornie i jakby modlące się uniesienie,

to Gertruda, prowadzona przez życie głosem swojego opiekuna. Pastor, to ta druga co do widoczności postać, wydająca się być nieraz tłem.

Przypomina mi to scenę z powieści, kiedy doktor Martins doradza pastorowi, jak ma postępować z Gertrudą, i jako przykład podaje mu przypadek niewidomej i jednocześnie głuchoniemej Laury Bridgeman, która upadła na kolana przed swoim opiekunem, aby mu podziękować za to, co dla niej zrobił. Myślę, że w ten sposób doktor Martins przyczynił się do sposobu, w jaki pastor postrzegał Gertrudę – chciał być nie tylko jej opiekunem, ale również jedynym powiernikiem, jedynym mężczyzną, któremu poświęcałaby czas, i tym, który decydowałby o jej życiu (jak w przypadku jej małżeństwa z jego synem).

Uważam iż szkic *La Prière* jest trafnym wyborem wizualnej interpretacji powieści Gide'a, ponieważ nawiązuje do wielu wątków *Symfonii pastoralnej*, ukazując złożoność problematyki utworu i idealnie odzwierciedlając jego nastrój.

Magdalena F., III rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

### Interpretacja 3 (z obrazem Eugeniusza Zaka *Na morzu*)

Zarówno na obrazie jak i w postawie pastora doszukałam się wątku biblijnego rybaka ludzi, który łowi miłosierdziem i wypływa na przysłowiową „głębię”. Tutaj pastor jest rybakim bo przygarnia – „łowi” Gertrudę, tę która jest osamotniona i potrzebuje aby ktoś ja przygarnął – „złowił”. Dodatkowo postać pastora ma tutaj niemalże dosłowne znaczenie rybaka ludzi, bo ma on przecież taką misję w Kościele protestanckim. Wzburzone fale, to przeciwności losu, pewne trudności, które człowiek przeżywa w swoim życiu. Tutaj, doszukałam się związku trudności przeżywanych w życiu – „fal”, z trudnościami pastora, jakie miał on w zrozumieniu miłości, jaką żywił do Gertrudy.

Człowiek na łódce wygląda jak przewodnik, stąd myśl, że pastor był przewodnikiem niewidomej Gertrudy, którego ona nadal potrzebowała jeszcze po odzyskaniu wzroku, bo woda po której płynęli była jej nie znana. A woda to życie...

Dwie kobiety to jakby dwie Gertrudy: Gertruda-dziewczynka i Gertruda-kobieta. W oczach pastora jedna i druga obecna w tej najbardziej aktualnej. Doznaje on wtedy osobliwego pomieszania – widzi dwie zamiast jednej. Czasem jednak doznaje wrażenia, że małej Gertrudy już nie ma. Widzi on wtedy, tylko dorosłą. To właśnie nad tym dylematem,

który stanowi w istocie chęć zrozumienia tej dziwnej miłości, pastor chyli zmarszczone czoło.

*Symfonia pastoralna*, powieść A. Gide'a, opowiada historię niecodziennego uczucia.

Pastor, człowiek światły i prawy, przygarnia osieroconą dziewczynkę, której ofiaruje swój czas, pieniądze i troskliwą miłość. Dziewczynka jeszcze nigdy nie widziała słońca. Jej życie toczy się w mroku i w świetle wyobrażeń powstałych z ułamków tego, co zdołała dotknąć lub posłyszeć. Jej czystość i niewinność do głębi poruszają serce pastora, który staje się jej przewodnikiem i wprowadza ją w życie. Dziewczynka dorasta i uczucia pastora zmieniają swą formę...

Stają się one pełniejsze, miłość ojcowska przechodzi w miłość pełną pasji i uwielbienia, miłość kochanka dla kochanki. Gertruda odzyskuje wzrok i wydawałoby się, że życie jej nabierze kształtów i kolorów. Konfrontacja z rzeczywistością okazuje się jednak czarną rozpaczą. Wrażliwość dziewczyny przewyższa wrażliwość innych. Nie potrafi ona żyć na świecie pełnym cierpień, pragnie śmierci.

Chociaż powieść zawiera wiele wątków składających się na całość historii pastorowej rodziny, to patrząc na obraz, zatrzymałam się na wątku osobliwej miłości i relacji, jaka zawiązała się między pastorem i Gertrudą, w jego własnym odczuciu. Można powiedzieć, że pastor wypłynął na miłosną głębię (i nie tylko jako ten, który wypływa na taką z tytułu pastora, rybaka ludzi), bo przygarnął niewidomą sierotę z litości, jaką okazuje się bliźnim, pokochał ją wkrótce niemal ojcowską miłością i zapłonął żywym ogniem miłości zmysłowej jako do kobiety dorosłej. Z perspektywy dynamiki tych przemian, w sercu pastora musiała szaleć prawdziwa burza, tym bardziej, że był on mężczyzną żonatym... Jakimś niesamowitym uczuciem, musiało zapłonąć jego serce do tej niewinnej istoty, ale czy on sam je pojmował?

Miłość pastora do Gertrudy nabierała nowego sensu w obliczu nowej sytuacji. Świadczyć to może o żywości jego uczucia już od samego tylko początku. Pastor kocha Gertrudę jako dziewczynkę i kocha ją jako kobietę. Nie oznaczy to tylko tego, że kocha ją jako kobietę, bo wyrosła ona z ukochanej niegdyś dziewczynki. Znaczy to, że na każdym etapie, na jakim znajduje się Gertruda, pastor znajdzie się także, żeby na nowo ją odkryć. I tak był już jej ojcem, a kiedy stała się pełną kobiecych wdzięków, zapragnął być i jej kochankiem...

Miłość, choć jedna – wiele ma twarzy. Być może tym kierował się pastor w swoim uczuciu? A być może, ciąglą potrzebą niesienia pomocy nie-

gdyś niewidomej, a wciąż uzależnionej od jego ramienia dziewczynie? Pastor był jej jedynym przewodnikiem, jedynym terenem, jakiego naprawdę знаła i to przez jego pryzmat tworzyła wyobrażenia o świecie. Jeżeli okazało się, że świat, który ujrzała, tak bardzo różnił się od świata stworzonego przez jej dobroczyńcę, to nic dziwnego, że nie była zdolna w nim żyć. Jego szlaki, zacienione lub całkowicie spowite mrokiem, wymagały obecności pastora – ojca, kochanka, przewodnika, tego kto ratuje i daje schronienie.

Obraz, który wybrałam, doskonale ukazuje tę niecodzienną relację dwojga, czy może właściwie trojga ludzi? O ile w osobie mężczyzny, z łatwością rozpoznajemy pastora – „ratownika” zagubionych dusz i przewodnika po szlakach wód nieznanymi i pełnymi jakiejś mrocznej tajemnicy (świat realny), to w kobiecie z dzieckiem w ramionach już trudniej będzie nam ujrzeć Gertrudę, bo ta przecież nikogo nie niańczyła... A jednak. Dla spoglądającego nań pastora, być może wciąż była małą Gertrudą, niewidomą i bardzo go potrzebującą, która ukryła się gdzieś w tej dorosłej i bardzo go pociągającej? Może z tymi właśnie falami wzburzonego morza uczuć, boryka się nasz bohater? Stał on twarzą w twarz z kobietą, która przecież wiele ma twarzy. Stał on twarzą w twarz z miłością, która niejedno ma imię. Stał on twarzą w twarz z sobą samym, czyli z mężczyzną patrzącym na tę kobietę i na tę miłość i jeszcze gdzieś widzącym tę dziewczynkę, która tą kobietą niegdyś była... i wszystko mu się pomieszało. Zastanawia się, kogo i jaką miłością kocha. Zastanawia się nad tym uczuciem płynnym, pochodzącym z głębi, podobnym do bezmiaru wód, który go otacza.

Płynie i myśli, a jego czoło zachmurzone, pochylone ku taflowi wody, odbija się w niej jak burzowa chmura.

Martyna G., III rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

**KOMENTARZ:** W przedstawionych powyżej interpretacjach doskonale widać katalizacyjną rolę każdego z obrazów. Mimo iż autorki dwóch pierwszych interpretacji wybrały ten sam obraz, ich interpretacje różnią się między sobą. Przedstawiają to poniższe tabele, pokazując działanie poszczególnych katalizatorów i efekt tego działania na interpretacje. Za każdym razem inne, czasami zaskakujące (jak w przypadku trzeciej interpretacji) wątki powieści wysuwają się na pierwszy plan dzięki działaniu katalizatorów. Patrząc na obrazy tak oddalone od treści utworu, nie spodziewamy się takich właśnie interpretacji. Każda z nich jest prawdziwą niespodzianką.

Tabela 3. Porównanie interpretacji

INTERPRE- TACJE	Postaci przedsta- wione na obrazie	Elementy kompozycji	Komunikat wer- balny (tytuł)	Kolorystyka
1	2	3	4	5
Interpretacja 1	Poprzez przedsta- wionego na obrazie <b>robaka – symbol marności ludz- kiego istnienia</b> , autorka odnajduje podobieństwo między bohaterem Przemiany Kafki a pastorem z Symfo- nii <i>pastoralnej</i> .	Być może w <i>murach tej abs- trakcyjnej budowli</i> z obra- zu <i>Ludwika Markusa kryją się ludzie, którzy nas ko- chają</i> [...] <i>Obraz Ludwika Markusa (Louis Marcoussis) „La Prière” („Prośba” / „Mo- dlitwa”)</i> przedstawiający robaka, istotę czolgającą się pod wpływem sugestywnego ciężaru, trudu wśród <b>abs- trakcyjnej i pozbawionej ludzi architektury, prze- mawia do mnie krzykiem jakiegoś metafizycznego ból. Patrzac na ten obraz, mam wrażenie jakiejś kłę- ski, jakiegoś upadku.</b>	<i>Mam wrażenie, że cała książka „Sym- fonia pastoralna” jest modlitwą, prosbą wołaniem o pomoc człowie- ka, który zagubił się podążając drogą wytyczoną mu przez mistrza, jakim jest dla niego Syn Boży – Jezus Chrystus.</i>	X



1	2	3	4	5
Interpretacja 2	<p>Szkiełki przedstawia także sylwetki dwóch głównych postaci – Gertrudy i pastora. Najbardziej widoczna jest istota z całego szkicu – <b>stworzenie o owadzi kształcie</b>, leżące pokornie i jakby modlące się uniesienie <b>to Gertruda</b>, prowadzona przez życie głosem swojego opiekuna. <b>Pastor, to ta druga postać</b>, wydająca się być nieraz tłem.</p>	<p><b>Szklanka</b> z lekko wzburzoną wodą symbolizuje pełen problemów <b>dom pastora</b>. <b>Miraze</b>: mogą symbolizować <b>ślepy i chorą miłość</b> pastora do niewidomej sieroły.</p>	X	<p>Na pierwszy rzut oka, obraz wydaje się być ponury z powodu <b>monotonnej szarości</b> dominującej w jego tle. Mnie właśnie to w nim urzekło: <b>barwy nie mieszają się ze sobą</b>, tylko <b>spokojnie przechodzą z jednej tonacji w drugą, dając tym samym złudzenie optyczne</b> – przyglądając się uważniej mamy wrażenie, że widnieje na nim tajemnicza postać, która za chwilę wydaje się być tylko innym – <b>cieplejszym i delikatniejszym odcieniem tak pożądanego tła</b>. [...] <b>ciemność tła</b>, moim zdaniem, odzwierciedla świat, w którym żyje Gertruda na początku powieści. [...] Tutaj pojawia się temat <b>grzechu</b>. [...] Teraz on jest zagubiony w <b>ciemności swoich własnych uczuć</b>.</p>

Źródło: opracowanie własne.



Zarówno pierwsza, jak i druga interpretacja są nasiąknięte bardzo mocno pierwiastkiem emocjonalnym sugerującym odwołanie się do sfery własnych doświadczeń. W pierwszej interpretacji może o tym świadczyć chociażby użycie czasowników w formie pierwszej osoby liczby mnogiej („[...] nie jesteśmy całkiem sami w tej rozpacz. [...] warto kochać, [...] po to, aby uratować tych, których kochamy, [...] nawet, jeśli musimy poświęcić samych siebie.”) sugerujące odwołanie się do własnych przeżyć. Tabela pokazuje, że w pierwszej interpretacji postać robaka symbolizuje marność człowieka, w drugiej interpretacji robak to konkretny człowiek – Gertruda. Tutaj też dostrzeżona została druga postać, utożsamiana z pastorem. W pierwszej interpretacji autorka w ogóle nie odwołuje się do koloru. Dla autorki drugiej interpretacji jest to bardzo ważny element, natomiast zupełnie nieistotnym elementem kompozycji jest dla niej przedstawiony na obrazie mur, który dla pierwszej interpretatorki pełni rolę katalizatora. Nie dla tego właśnie elementu obraz został wybrany, ale „skoro już jest” – budzi refleksje dotyczące obecności bądź braku obecności ludzi pomocnych i kochających w trudnych sytuacjach życia każdego człowieka. Innymi elementami kompozycji, które pełnią w drugiej interpretacji rolę katalizatora, są dostrzeżona na obrazie szklanka oraz miraż. Dla tej interpretacji nie jest ważny komunikat werbalny zawarty w tytule obrazu, co z kolei jest istotne dla autorki pierwszej interpretacji.

Dzięki obrazowi *Na morzu* Eugeniusza Zaka dostrzeżono w trzeciej interpretacji biblijny motyw „łowienia ludzi”. Zaskakująco zadziałały tutaj elementy katalizacyjne – postaci dziewczynki i kobiety na obrazie. Co ciekawe, interpretatorka dostrzegła na obrazie nie rodzinę pastora lecz pastora i Gertrudę, a właściwie dwie Gertrudy: dziewczynkę i kobietę: „Dwie kobiety to jakby dwie Gertrudy: Gertruda-dziewczynka i Gertruda-kobieta [...] Pastor kocha Gertrudę jako dziewczynkę i kocha ją jako kobietę. Nie oznacza to tylko tego, że kocha ją jako kobietę, bo wyrosła ona z ukochanej niegdyś dziewczynki. Znaczy to, że na każdym etapie, na jakim znajduje się Gertruda, pastor znajdzie się także, żeby na nowo ją odkryć. I tak był już jej ojcem, a kiedy stała się pełną kobiecych wdzięków, zapragnął być i jej kochankiem...”

Autorka bardzo oryginalnie rozwija interpretację, wplatając też motyw wody: „Wzburzone fale, to przeciwności losu, pewne trudności, które człowiek przeżywa w swoim życiu. [...] Może z tymi właśnie falami wzburzonego morza uczuć, boryka się nasz bohater?”

ZESTAWIENIE NR 3: François Villon *Ballada o paniach minionego czasu* i obrazy malarskie

**François Villon**  
***Ballade des dames du temps jadis***<sup>23</sup>

Dictes-moy ou, n'en quel pays.  
Est Flora, la belle Rommaine,  
Archipiades, ne Thaïs,  
Qui fut sa cousine germaine,  
Echo parlant quant bruyt on maine  
Dessus riviere ou sus estan,  
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine.  
Mais ou sont les neiges d'antan?

Ou est la très sage Helloïs,  
Pour qui chastré fut et puis moyne  
Pierre Esbaillard a Saint Denys?  
Pour son amour eut cest' essoyne.  
Semblablement, ou est la Roïne  
Qui commanda que Buridan  
Fust jetté en ung sac en Seine?  
Mais ou sont les neiges d'antant?

La Roïne Blanche comme lys  
Qui chantoit a voix de seraine,  
Berthe au grant pié, Bietris, Alys,  
Haremburgis qui tint le Mayne,  
Et Jehanne la bonne Lorraine  
Qu'Anglois brulerent a Rouen;  
Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine?  
Mais ou sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerez de sepmaine  
Ou elles sont, ne de cest an,  
Que ce refrain ne vous remaine:  
Mais ou sont les neiges d'antan?

---

<sup>23</sup> F. Villon, *Ballade des dames du temps jadis*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 1966, s. 244–246.

**Franciszek Villon*****Ballada o paniach minionego czasu*<sup>24</sup>**

Powiedz mi, gdzie y w iakiey ziemi  
Iest Flora, rzymska krasawica;  
Archippa, cud między cudnemi,  
Tais, stryieczna jej siostrzyca?  
Ty, Echo, co głos wracasz skory,  
Gdy pomknie nad strumienia biegi,  
Mów, gdzie są Piękne dawney pory?...  
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!

Powiedzcie, kędy iest uczona  
Helois, dla miłości którey  
Abeylart Piotr, zmienion w kapłona,  
Żal swóy w klasztorne zamknął mury?  
Podobnież, gdzie ta monarchini,  
Co, śmiertelnemi szyjąc ściegi  
Worek, gachowi grób zeń czyni?...  
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!

Królowa Blanka iak liliia,  
Syrenim głosem zawodząca,  
Berta o wielkiej stopie, Liia,  
Bietris, Arambur, Alys wrząca,  
Iohanna, co w męczyźńskiey szacie  
Anglików gnała precz szeregi,  
Gdzież są? Wy mówcie, jeśli znacie?...  
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!

## PRZESŁANIE:

Nie pytay, kędy hoże dziewczki  
Idą stąd y na iakie brzegi,  
Iżbyś nie wspomniał tey przyśpiewki:  
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, przeł. T. Żeleński (Boy).

### Interpretacja 1 (z obrazem Georges'a-Pierre'a Seurata *Gray Weather Grande Jatte*)

Moja praca jest próbą zrozumienia wiersza François Villona, jednego z najwybitniejszych postaci średniowiecza. Myślę, że w interpretacji utworu *Ballada o paniach minionego czasu* może pomóc obraz *Gray Weather Grande Jatte* Georges-Pierre Seurat, który według mnie doskonale oddaje charakter utworu.

Uzasadniając swój wybór chciałabym zwrócić uwagę na główne przesłanie utworu. Motywem przewodnim ballady jest przemijanie, które jest widoczne w każdym aspekcie życia człowieka. Podmiot liryczny wciąż pyta „Ach, gdzież są niegdysiejsze śniegi!” Podobny temat pojawia się w obrazie Seurat. Nieuchwytne światło, które przedziera się przez gałęzie drzew, symbolizuje ulotność i melancholię. Poeta snuje refleksje nad nieuchronnością śmierci. Zgodnie z duchem oraz głównymi założeniami średniowiecza, Villon zawarł w dziele motyw „memento mori”.

Villon spośród sławnych, pięknych kobiet wymienia Flore, Archippę, Tais, Helois. Słyszą one z wielkiej urody, która z biegiem czasu przeminęła. Zastanówmy się w jaki sposób obraz oddaje przesłanie utworu? Przede wszystkim kolorystyka, stonowane barwy, szare odcienie oddają nastrój człowieka, który wciąż rozmyśla nad ludzką egzystencją, nad tym, co nieuniknione. Patrząc na obraz możemy poddać się refleksji i przyznać, że człowiek w obliczu przemijania jest niczym, jest tylko szarą istotą zależną od nieubłagania biegnącego czasu. Dlaczego? Bowiem wszystko przemija. Uroda, piękno, wszelkie dobra doczesne. Autor podkreśla w ten sposób ulotność życia ludzkiego. Daje nam do zrozumienia, że jest kruche. Każdy stanie wobec tej świadomości, często okrutnej do zaakceptowania. Jednakże należy korzystać z chwil danych człowiekowi. Nie warto się zatrzymywać i wspominać tego, co już nie wróci. To przyszłość jest przed nami.

Widoczna łódka na spokojnej tafli jeziora symbolizuje przeniknięcie do innego świata. Tak jak w wierszu Villona tajemnicą okryte jest przejście wspaniałych, pięknych, mądrych kobiet do krainy, której nie znamy.

Drzewa pochylające się w stronę brzegu są alegorią starości. Człowiek będący u schyłku swojego życia przyjmuje podobną postawę. Pod ciężarem doświadczeń życiowych, zmagania i trudu upada by przeminąć na wieki. Tak jak łódka chwieje się na wodzie, tak życie jest niepewne i kruche. Nie wiemy, dokąd płynie łódka, a dokąd zmierza człowiek w wierszu Villona? Poeta wielokrotnie o to pyta, lecz nie udziela odpowiedzi.

Autor zastanawia się, w czym zawarte jest piękno kobiet, czy tylko w ich fizyczności, czy również w tym co duchowe? Są niczym drzewa, takie codzienne, a zarazem wyniosłe, niejednokrotnie uważane za święte. Uważam, że *Ballada o paniach minionego czasu* dobrze koresponduje z obrazem Seurata. W obu przypadkach odnajdujemy motyw przemijania, który stanowi nieodzowną część ludzkiej egzystencji.

Katarzyna S., I rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Autorka interpretacji w sposób jasny i klarowny przedstawia wpływ poszczególnych elementów obrazu na proces interpretacyjny. W poniższej tabeli umieszczono cytaty, w których widać to najwyraźniej.

Tabela 4. Wpływ poszczególnych elementów obrazu na proces interpretacyjny (*Gray Weather Grande Jatte* Georges'a-Pierre'a Seurata)

ŚWIATŁO	KOLORYSTYKA	ŁÓDKA	DRZEWA
Nieuchwytnie światło, które przedziera się przez gałęzie drzew, symbolizuje ulotność i melancholię. <b>Poeta snuje refleksje nad nieuchronnością śmierci.</b>	Przed wszystkim kolorystyka, stonowane barwy, szare odcienie oddają nastrój człowieka, który wciąż rozmyśla nad ludzką egzystencją, nad tym, co nieuniknione. Patrząc na obraz możemy poddać się refleksji i przyznać, że człowiek w obliczu przemijania jest niczym, jest tylko szarą istotą zależną od nieubłagania biegnącego czasu.	Widoczna łódka na spokojnej tafli jeziora symbolizuje przeniknięcie do innego świata. <b>Tak jak w wierszu Villona</b> tajemnicą okryte jest przejście wspaniałych, pięknych, mądrych kobiet do krainy, której nie znamy. [...] Tak jak łódka chwieje się na wodzie, tak życie jest niepewne i kruche. Nie wiemy dokąd płynie łódka, a dokąd zmierza człowiek w wierszu Villona? Poeta wielokrotnie o to pyta, lecz nie udziela odpowiedzi.	Drzewa pochylające się w stronę brzegu są alegorią starości. Człowiek będący u schyłku swojego życia przyjmuje podobną postawę. Pod ciężarem doświadczeń życiowych, zmagani i trudu upada by przeminąć na wieki.

Źródło: opracowanie własne.

### Interpretacja 2 (z obrazem Georges'a-Pierre'a Seurata *Grandcamp, Evening*)

François Villon niewątpliwie należy do twórców, których wizje wybiegały poza epokę, w której dane im było żyć. [...] W wierszu pt. *Ballada o paniach minionego czasu* odnajdujemy refleksję nad światem doczesnym. Główną jego cechą stanowi nietrwałość, przemijanie, ulotność i zmienność. Taki sposób nakreślenia obrazu życia ziemskiego cechuje pesymizm i poczucie nostalgii. Atmosferę smutku i tęsknoty za tym, co przeminęło i zarazem było tym, co nadawało życiu poczucie sensu i radości, oddaje moim zdaniem, obraz *Grandcamp, Evening* autorstwa Georges'a-Pierre'a Seurata. Patrząc na obraz odnosi się wrażenie, że obecny na nim żagiel oddala się. Właśnie ten element obrazu sprawia, że może on być traktowany jako interpretacja wiersza. Odplywający żagiel może symbolizować to, nad czym ubolewa i lamentuje François Villon. To, co w życiu każdego człowieka najpiękniejsze, bezlitośnie przemija i nie ma się na to w zasadzie żadnego wpływu, tak samo jak stojąca przy brzegu osoba nie jest w stanie zatrzymać łodzi, która być może zniknie za chwilę zupełnie z pola widzenia.

Gdy czytamy wiersz, ogarnia nas poczucie gorzkiej refleksji. Poeta rozpaczliwie stara się uzyskać odpowiedź na swoje pytanie: „Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi!”. Ta jednak nie nadchodzi. To przygnębia, dlatego wspomniany obraz, ze względu na stonowaną kolorystykę, z przewagą szarości, oddaje stan ducha, którego doświadczył poeta lub inna osoba, oddająca się podobnym rozważaniom. Niebo jest zachmurzone, krajobraz zdaje się być senny i nazbyt spokojny, dlatego też może przywoływać na myśl osobę, którą ogarnęła apatia, być może w związku ze starzeniem się i co za tym idzie, poczuciem utraty tego, dla czego warto żyć. Wspomniane już zostało, że Villon był twórcą niekonwencjonalnym jak na czasy średniowieczne. Udowadnia to ten właśnie wiersz. Motyw przemijania i kruchości życia doczesnego jest obecnie kojarzony przede wszystkim z barokiem.

Co się tyczy obrazu istotny jest sposób, w jaki malarz przedstawił wodę. Zdaje się ona stać w miejscu, jest czymś stałym, nieruchomym. Tak samo rzecz się ma z prawami rządzącymi światem. Mimo, że poeta lamentuje, z pewnością zdaje sobie sprawę, że nie uda mu się nic wskórać. Villon przywołuje rozmaite, powszechnie znane i obecne w naszym kręgu kulturowym postaci kobiet, jednak prawdopodobnie tęskni nie tyle za

nimi samymi, co raczej za cnotami, które reprezentowały. Mimo że cechy te może on odnaleźć z pewnością w innych kobietach, to jednak zdaje sobie sprawę, że radość życia przemija i być może nie potrafi dostrzec tego, co znajduje się wokół niego. Wiek powoduje, że pewne sprawy postrzega się w inny sposób.

Sam śnieg zdaje się być dość oczywistym symbolem przemijania. Stanowi zjawisko chwilowe. Być może, zdaniem poety, w życiu również wszystko co człowieka posiada, kocha i ceni, może zostać zniszczone bezpowrotnie równie szybko. Na obrazie możemy dostrzec fragment muru, który sprawia wrażenie budowli, która została rozpoczęta, ale z jakiejś przyczyny nie została zakończona i w międzyczasie zarosła. Tak samo jest z ubolewaniem poety – być może czegoś w swoim życiu nie doprowadził do celu i teraz jest za późno, by to naprawić. Czas biegnie w sposób stały, ciągły, nie można w żaden sposób odwrócić jego biegu. Wszystko nieuchronnie zmierza w kierunku śmierci. To dotyczy każdego, także postaci wybitnych, które zostają tutaj przywołane. Nie ma najmniejszego znaczenia, jakimi cnotami obdarzona jest istota ludzka, śmierć potraktuje każdego w taki sam sposób. Niewykluczone jednak, że stworzenie wiersza miało na celu próbę pogodzenia się z takim a nie innym stanem rzeczy, być może miało za zadanie oswoić śmierć poprzez podzielenie się z odbiorcą swoimi lękami i bólowkami. Także poszczególne epoki i obyczaje odchodzą, dlatego poeta przywołuje bohaterki kojarzone z różnymi okresami dziejów ludzkich.

Twórca obrazu postanowił uchwycić na swoim obrazie chmury zasłaniające słońce. To również może się zmienić i przeminąć w niespodziewanym momencie. Na to także nikt nie ma wpływu.

Agata K., I rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

**KOMENTARZ:** Tak jak i w komentarzu do poprzedniej interpretacji, poniższa tabela przedstawia wpływ poszczególnych elementów obrazu na interpretację:

Tabela 5. Wpływ poszczególnych elementów obrazu na proces interpretacyjny (*Grandcamp, Evening Georges'a-Pierre'a Seurata*)

KOLORYSTYKA	ŻAGIEL	MUR
Obraz, ze względu na stonowaną kolorystykę, z przewagą szarości, oddaje stan ducha, którego doświadczył poeta lub inna osoba, oddająca się podobnym rozważaniom. Niebo jest zachmurzone, krajobraz zdaje się być senny i nazbyt spokojny, dlatego też może przywoływać na myśl osobę, którą ogarnęła apatia, być może w związku ze starzeniem się i, co za tym idzie, poczuciem utraty tego, dla czego warto żyć.	Patrząc na obraz odnosi się wrażenie, że obecny na nim żagiel oddala się. Właśnie ten element obrazu sprawia, że może on być traktowany jako interpretacja wiersza. Odpywający żagiel może symbolizować to, nad czym ubolewa i lamentuje François Villon. To, co w życiu każdego człowieka najpiękniejsze, bezlitośnie przemija i nie ma się na to w zasadzie żadnego wpływu, tak samo, jak stojąca przy brzegu osoba nie jest w stanie zatrzymać łodzi, która być może zniknie za chwilę zupełnie z pola widzenia.	Na obrazie możemy dostrzec fragment muru, który sprawia wrażenie budowli, która została rozpozczęta, ale z jakiejś przyczyny nie została zakończona i w międzyczasie zarosła. Tak samo jest z ubolewaniem poety – być może czegoś w swoim życiu nie doprowadził do celu i teraz jest za późno, by to naprawić. Czas biegnie w sposób stały, ciągły, nie można w żaden sposób odwrócić jego biegu.

Źródło: opracowanie własne.

### Interpretacja 3 (z obrazami: Georges'a-Pierre'a Seurata *Honfleur Evening* i Henriego Rousseau *Sen*)

Wyobraźmy sobie człowieka, żadnego konkretnego, wcale nie musi być stary, stojącego nad brzegiem morza i... życia. Brzeg ten wcale nie musi oznaczać kresu, raczej przesunięcie myśli i refleksji na taką krawędź, z której widać więcej. Powiecie zaraz: przecież nad morzem horyzont się zamyka i nic nie widać! Oczami ciała być może nie, lecz istnieją jeszcze oczy duszy, oczy serca, które sięgają dalej w przestrzeń, zgłębiając rzeczywistość inaczej.

Lecz i one nie są czasem w stanie dostrzec tego, co niedostrzegalne, tego co okryte morską pianą, nadmorską mgłą, szarym zmierzchem... bo nawet



wpatrując się w kłębowisko nierozpoznawalnych kształtów gdzieś w oddali, nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na wykrzyczane przez Villona w Balladzie o paniach minionego czasu „Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi!”. Poeta śmierci, jak go nazywano, woła do nas z brzegu życia, zastanawiając się nad jego sensem, nad ulotnością świata, nad nietrwałością ludzi, po których nie został nawet ślad. Owszem, pamięta o nich Villon, lecz to jedyne, co zostawili po sobie w testamencie, reszta rozmyła się gdzieś za horyzontem.

Lecz jest sposób, by przywołać ich z powrotem! Gdy zamkniemy oczy, wizja tego pięknego czasu, który przeminął, pojawia się w naszych głowach, a szarość, tamtego opuszczonego przez tych, których już nie ma, krajobrazu, znika. Pojawiają się znowu, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki obrazy przeszłego świata. Jest Flora, Archippa, Helois, Królowa Blanka, Berta i inne „panie minionego czasu”. Znowu igrają kolory, znowu kwitną kwiaty, na nowo pachnie życie. Ale to tylko marzenie iluzja, sen.

Sen... bajkowy, wyczarowany przez wyobraźnię, wyszyty wspomnieniami i rozgoryczoną tęsknotą za tym, czego już nie ma, za wszystkim co zamieniło się w „cendre et poudre”. To tylko *The dream* Henri Rousseau, który śni się w zrozpaczonej świadomością, głowie naszego widza. To nasz Villon spacerujący po ogrodzie, w którym jeszcze kipi życie, w którym jeszcze jest miejsce na cielesne piękno. Ale śmierć nie śpi, śmierć nie śni, śmierć czai się wszędzie, nawet tam, gdzie rozkwita młodość i słodczy istnienia. W ogrodzie, ukryty za krzakami, czai się przecież tygrys, gotowy w każdej chwili zaatakować kruche życie, jak i umysł naszego widza, przypominając mu o tym, co nieuchronnie zbliża się z każdym dniem.

Tygrys atakuje, nie pozwala już dłużej trwać ułudzie. Czar pryska, znika flesz czarodziejskiej wizji. Przypomnijcie sobie jeszcze raz owego mężczyznę na tle morskiego krajobrazu. Co widzicie? Zabrudzony nocą piasek, połamany pomost, który nie dosięga wody? Samotne skały, ukołysane fale, ciszę opustoszałego wybrzeża? Spójrzcie teraz na obraz *Evening* George'a-Pierre'a Seurata. Nie znajdziecie na nim wprawdzie mężczyzny, lecz możecie puścić przecież wodze fantazji – stoi on poza zasięgiem waszego widzenia, patrzy na ten smutny i przygnębiający krajobraz razem z wami. Obudzony ze snu, wypłoszony z ogrodu. Czy to nie Villon wołający w próżnię: „Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi!”? Otacza go taka aura niepokoju, jakby nagle znalazł się w obcej sobie przestrzeni, cichej, zwiastującej śmierć. Widok z pozoru niewyróżniającego się niczym krajobrazu, przytłacza jednak niepewnością, choć nie grozi nam niebezpie-

czeństwo, niepewność rzeczywistości odbieramy jako czyhające na nas zło. Villon rzuca przecież wyraźnie słowa-imiona na wiatr (budzi w nas tym samym poczuciem zagrożenia); przecież tyle ich było, tyle kobiet, które odeszły. Tak jak wszystko, i one zniknęły, udały się tam, gdzie ani oczy duszy, ani nasz krzyk zbolalej pieśni o przemijaniu, nie mają zasięgu.

*Evening*, czyli wieczór, na obrazie raczej schyłek dnia, symptomatyczna pora, gdy kształty się zacierają, a refleksje nachodzą nasze głowy ze zdwojoną siłą. Tam, w cieniu własnych lęków stoi człowiek, tam stoi Villon. Zadaje pytanie, a w zasadzie udręczony ciężarem wypowiedanej prawdy ni to stwierdza, ni to oczekuje odpowiedzi. Cóż może uczynić wobec bezmiaru przestrzeni, co może uczynić wobec nieuchronności losu, wobec praw, którym i on podlega? Ta szara, ogromna cisza zawieszona między chmurami a ziemią na swój, tylko sobie znany sposób, przemawia do niego. Takie są prawa natury, więc „nie pytaj, kędy hoże dziewczki idą stąd y na iakie brzegi”.

Marta K., I rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Jest to przykład bardzo ciekawej interpretacji. Studentka sama „zmodyfikowała” polecenie i postanowiła stworzyć swoją interpretację w oparciu nie o jeden, lecz o dwa obrazy. Jak później stwierdziła: trudno było jej się zdecydować i zrezygnować z któregoś z obrazów. Można to zrozumieć, analizując tekst interpretacji, której konstrukcja opiera się na swoistej dychotomii. *Sen* Rousseau to sen wspomnieniowy, o tym, co piękne i co minęło, podświadoma chęć „reaktywowania” przeszłości. Elementem kompozycyjnym, który łączy dwa wybrane obrazy jest tygrys symbolizujący brutalną konieczność przejścia ze świata ułud do świata rzeczywistości naznaczonej piętnem nieuchronnego przemijania: „W ogrodzie, ukryty za krzakami, czai się przecież tygrys, gotowy w każdej chwili zaatakować kruche życie, jak i umysł naszego widza, przypominając mu o tym, co nieuchronnie zbliża się z każdym dniem. [...] Tygrys atakuje, nie pozwala już dłużej trwać ułudzie. Czar pryska, znika flesz czarodziejskiej wizji”. I teraz trzeba wrócić do drugiego wybranego obrazu. W tym momencie bardzo wyraźnie zaznacza się praca twórczej wyobraźni: „Co widzicie? Zabrudzony nocą piasek, połamany pomost, który nie dosięga wody? Samotne skały, ukołysane fale, ciszę opustoszałego wybrzeża? Spójrzcie teraz na obraz *Evening* George’a-Pierre’a Seurata. Nie znajdziecie na nim wprawdzie mężczyzny, lecz możecie **puścić**

**przecież wodze fantazji** – stoi on poza zasięgiem waszego widzenia, patrzy na ten smutny i przygnębiający krajobraz razem z wami. Obudzony ze snu, wypłoszony z ogrodu... **Czy to nie Villon** wołający w próżnię »Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi!«?» Autorka prowadzi z czytelnikiem/odbiorcą swego rodzaju grę i zmusza zarówno jego, jak i siebie do refleksji. Osadzając samego Villona w scenerii obrazu *Evening (Wieczór)* próbuje, angażując się w ten proces z dużą dozą empatii, zrozumieć przesłanie poety i pobudki, które skłoniły go do takich przemyśleń. Wydaje się, że dzięki obrazom, właśnie poprzez zaangażowanie emocji, interpretacja jest głębsza i bardziej osobista.

#### Interpretacja 4 (z obrazem Salvadora Dali *Trwałość pamięci*)

„Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi?” – Pytanie postawione przez François Villona w utworze pt. *Ballada o paniach minionego czasu* stawia w centrum problem przemijania. Śnieg jawi się tu jako symbol wieloznaczny. Z jednej strony kojarzy się z chłodem, oziębłością, z drugiej staje się pewnego rodzaju całunem ziemi, który okrywając ją, niszczy przyrodę, co więcej, wraz z promykiem słońca topi się zbyt szybko, aby się do niego przyzwyczaić. Zestawienie śniegu z zegarem – dominującym w drugim wybranym przez mnie dziele – obrazie Salvadora Dali pt. *Trwałość pamięci*, implikuje skojarzenia jednoznaczne, związane z problemem przemijania, a co za tym idzie sensem życia.

Zegary topią się wraz z śniegiem, wraz z kolejną porą roku, wraz z pięknem, będącym oznaką młodości, lecz przemijającym jak całe życie. Wszystko to co się pojawia znika bezpowrotnie. Jednak w moim odczuciu śnieg jest także odzwierciedleniem banału. Zderzenie pytania „ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi?”, jakie następuje, z wcześniejszą „wylicznką” wydaje się stanowić pewnego rodzaju kontrast. Z jednej strony mamy rzymską boginię Flore, piękną Tais, miłość Heloizy i Abelarda czy waleczną Joannę d’Arc, z drugiej strony autor na szali stawia banalne pytanie, które może zdeorientować. Czym jest topniejący śnieg wobec takich wartości, jakie niosą za sobą te kobiety? Banał zderza się z wartością człowieka. Taka w moim mniemaniu deprecjacja człowieka jest widoczna w omawianym obrazie. Postać zniekształconego osobnika leżącego na ziemi z zegarem na plecach symbolizuje przygniatającą rolę czasu, natomiast bliskość ziemi i owadów jedzących zegar wiąże się ze śmiercią. Jednak autor, znów wprowadzając w pewnym stopniu elementy banału, bawi się z czytelnikiem – pytania wy-

dają się być zbędne. Autor kazał nie pytać o to, co dalej, nie pytać, co się stało z tymi kobietami, a w rezultacie co się stało z człowiekiem.

Sądzę, że zarówno pytania i odpowiedź, jaka spotyka czytelnika w wierszu Villona, jak i symbolika obrazu Dalego prowadzi do podstawowego problemu jakim jest sens istnienia. To tutaj z twarzą przy ziemi człowiek czeka na koniec czasu – kiedy stopnieją śniegi, nie może już pytać, bo nie uzyska odpowiedzi. Nie dowie się, dokąd pójdzie w odwieczną wędrówkę. A śnieg, symbolizujący etap przejściowy, może być przenośnią przechodzenia z jednego stanu ducha do drugiego, od jednego życia do drugiego. Krajobraz, nieruchome morze, pustynne skały – to wszystko jakby przypominało o tym, że życie przemija tak szybko jak topniejący śnieg.

Martyna B., I rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Bardzo ciekawe jest tutaj zestawienie średniowiecznej poezji z obrazem hiszpańskiego surrealisty, niemniej jednak w pełni zrozumiałe, gdyż autorka interpretacji przedstawia motyw przemijania („sens istnienia”) jako ponadczasowy. Warto zwrócić uwagę na to, jak poszczególne elementy obrazu wpłynęły na interpretację tekstu. Stało się to też w głównej mierze za sprawą zaangażowania twórczej wyobraźni, a dokładniej dzięki ciągowi skojarzeń odległych, jaki pojawił się w umyśle interpretatorki. Na pierwszy rzut oka skojarzenie śniegu z zegarem wydaje się dość niedorzeczne. Oto jak wyjaśnia to autorka interpretacji: „Zestawienie śniegu z zegarem – dominującym w drugim wybranym przeze mnie dziele – obrazie Salvadora Dali pt. *Trwałość pamięci* implikuje skojarzenia jednoznaczne, związane z problemem przemijania, a co za tym idzie, sensem życia. Zegary topią się wraz z śniegiem, wraz z kolejną porą roku, wraz z pięknym, będącym oznaką młodości, lecz przemijającym jak całe życie”. Szczególnie to ostatnie zdanie pozwala odtworzyć łańcuch skojarzeń. Zegary na obrazie Dalego nie są zwykłymi przedmiotami. Nazywane są często „miękkimi zegarami”. W „miękkości” tych zegarów autorka dostrzegła proces topnienia, a to już pozwoliło skojarzyć zegary ze śniegiem. Zegary – miękkość – topnienie – śnieg, tak prawdopodobnie wyglądał ciąg skojarzeń. Dodatkowym „atutem” zegarów jest ich oczywista korelacja z przemijającym czasem.

Autorka bardzo swobodnie „surfuje” pomiędzy tekstem Villona a obrazem, znajdując ciekawe analogie: „Czym jest topniejący śnieg wobec takich wartości jakie niosą za sobą te kobiety? Banał zderza się

z wartością człowieka. Taka, w moim mniemaniu, deprecjacja człowieka jest widoczna w omawianym obrazie. Postać zniekształconego osobnika leżącego na ziemi z zegarem na plecach symbolizuje przygniatającą rolę czasu, natomiast bliskość ziemi i owadów jedzących zegar wiąże się ze śmiercią. Jednak autor, znów wprowadzając w pewnym stopniu elementy banału bawi się z czytelnikiem – pytania wydają się zbędne. Autor kazał nie pytać o to, co dalej, nie pytać, co się stało z tymi kobietami, a w rezultacie co się stało z człowiekiem”. Wyraźnie tutaj widzimy ścieżkę z etapami: tekst – obraz – tekst. I inny fragment tekstu, gdzie obraz i tekst właściwie współlistnieją w taki sposób, że czasami trudno powiedzieć, gdzie zaczyna się tekst, a gdzie obraz: „Sądzę, że zarówno pytania i odpowiedź jaka spotyka czytelnika w wierszu Villona, jak i symbolika obrazu Dalego, prowadzi do podstawowego problemu, jakim jest sens istnienia. To tutaj z twarzą przy ziemi, człowiek czeka na koniec czasu – kiedy stopnieją śniegi nie może już pytać, bo nie uzyska odpowiedzi. Nie dowie się, dokąd pójdzie w odwieczną wędrówkę. A śnieg symbolizujący etap przejściowy, może być przenośnią przechodzenia z jednego stanu ducha do drugiego, od jednego życia do drugiego. Kraj-obraz, nieruchome morze, pustynne skały – to wszystko jakby przypominało o tym, że życie przemija tak szybko jak topniejący śnieg”. Obraz Dalego wspaniale współgra w tej interpretacji z tekstem ballady Villona, mimo iż nie jest jej przedstawieniem mimetycznym.

### 2.5.3. Interpretacje powstałe w technice prowokacji obrazem bliskim podobnym

ZESTAWIENIE: Alphonse de Lamartine *Jezioro* i Francis Danby *Potop*

**Alphonse de Lamartine**

*Le Lac*<sup>25</sup>

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,  
 Dans la nuit éternelle emportés sans retour,  
 Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges  
 Jeter l'ancre un seul jour?

---

<sup>25</sup> A. de Lamartine, *Le lac*, w: *Une Anthologie de la poésie française*, Éditions Robert Laffont, [b.m.] 1989, s. 288–289.

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,  
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,  
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre  
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,  
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,  
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes  
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence,  
On entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,  
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence  
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre  
Du rivage charmé frappèrent les échos:  
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère  
Laissa tomber ces mots:

»Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices!  
Suspendez votre cours:  
Laissez-nous savourer les rapides délices  
Des plus beaux de nos jours!

»Assez de malheureux ici-bas vous implorent,  
Coulez, coulez pour eux;  
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;  
Oubliez les heureux.

»Mais je demande en vain quelques moments encore,  
Le temps m'échappe et fuit;  
Je dis à cette nuit: 'Sois plus lente'; et l'aurore  
Va dissiper la nuit.

»Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,  
Hâtons-nous, jouissons!

L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;  
Il coule, et nous passons!«

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,  
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,  
S'envolent loin de nous de la même vitesse  
Que les jours de malheur?

Eh quoi! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace?  
Quoi! passés pour jamais! quoi! tout entiers perdus!  
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,  
Ne nous les rendra plus!

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,  
Que faites-vous des jours que vous engloutissez?  
Parlez : nous rendez-vous ces extases sublimes  
Que vous nous ravissez?

Ô lac ! rochers muets! grottes! forêt obscure!  
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,  
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,  
Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,  
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,  
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages  
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,  
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,  
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface  
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,  
Que les parfums légers de ton air embaumé,  
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,  
Tout dise: »Ils ont aimé!«

**Alphonse de Lamartine**  
*Jezioro*<sup>26</sup>

Tak więc, zawsze ku nowym brzegom popychani,  
Na wieki otoczeni wiecznej nocy mgłą,  
Nigdy! nie będziem mogli na czasu otchłani  
Kotwicy wrazić w dno?

O jezioro, rok ledwie krótkie skończył życie,  
A patrz! ku brzegom twoich, tak nam drogich wód,  
Sam przychodzę i siadam na tej skały szczycie,  
Gdzieś ją widziało wprzód!

Takeś szumiało wtedy pod stromem urwiskiem,  
Takeś się roztrzącało o skał brzeżnych słup,  
Tak wiatr miotał pian twoich srebrzystym wytryskiem  
Do jej wielbionych stóp.

Czy pamiętasz ten wieczór? Płynęliśmy w ciszy;  
Na niebie i na wodzie, w niezmierzoną dal  
Płynął tylko szmer wioseł, co na kształt klawiszy  
W twych były struny fal.

Nagle czarowne dźwięki, nie znane na ziemi,  
Zbudziły echa, skryte w skalnych brzegów cieśń!  
Toń słuchała ciekawie, a głos drogi temi  
Słowami śpiewał pieśń:

„O czasie, wstrzymaj lot! i wy, chwil drogich mgnienia,  
Wstrzymajcie pęd bez tchu!  
Dajcie nasycić się rozkoszą upojenia  
W najśłodszym życia dniu.

---

<sup>26</sup> A. de Lamartine, *Jezioro*, w: *Antologia poezji francuskiej*, przeł. [Z. Przesmycki-]Miriam, Warszawa 2006, s. 79–83.



Wszak nieszczęśliwych dość na ziemi was tu błaga;  
Niech im pośpiesza czas;  
O brzemię bierzcie dni wraz z nędzą, co ich smaga;  
Zostawcie szczęśnych nas!

Lecz próżno proszę, łkam, o kilka chwil się korzę,  
Czas pierzcha, pierzcha w skok;  
Powiadam nocy tej: 'Płyn wolniej!' – i wnet zorze  
Rozproszą nocy mrok.

Kochajmy więc! i te, które nam los odmierza,  
Zużyjmy w szczęściu dni!  
Przystani nie ma człek – i nie ma czas wybrzeża,  
On mknie – mijamy my!"

Czasie zawistny, jak to? Więc upojeń chwile,  
Gdy miłość złotą falą szczęścia leje w krąg,  
Podobnie ulatują, niestałe motyle,  
Jak dni kłęsk, trosk i mąk?

Jak to? Więc nawet cień ich nie zostaje blady?  
Więc mija na zawsze? Więc nikną, jak sztych?  
Ten czas, co nam je dał, co ich zaciera ślady,  
Już nam nie wróci ich?

O wieczność, nicość, przeszłość! Głębie, pełne cienia,  
Jakiż los chwil, co waszych progi przeszły bram?  
Oddacież nam tych wzniosłych ekstaz uniesienia,  
Któreście wzięły nam?

O jezioro! skało ciszy! lesie ciemny! góry!  
Wy, które czas oszczędza i odmładza rad,  
Zachowajcie z tej nocy, o cuda natury,  
Wspomnienia chociaż ślad!

Niechaj ono zostanie w tych ciszach i burzach,  
Piękna głębi, w słodczy, którą dyszy błoń,

W tym czarnym gaju sosen, w skał dzikich przedmurzach,  
Co patrzą w twoją toń!

Niech odżyje w zefirze, co zadrży i pierzchnie,  
W szumach brzeźnych, co echem w drugi dzwonią brzeg,  
W gwieździe srebrnej, co rzuca na twoją powierzchnię  
Światłości miękkiej śnieg!

Niechaj wiatr, co się skarży, trzciny muzyka cicha,  
Niech wonie śniące w twojej balsamicznej mgle,  
Niech wszystko, co się słyszy, widzi, czym oddycha,  
Brzmi tym: „Kochali się!”

### Interpretacja 1 (z obrazem Francisca Danby *Potop*)

Wiersz *Jezioro* Alphonse'a de Lamartine'a opowiada o nieuchronnie przemijającym czasie i niemożności jego zatrzymania. Podmiot liryczny wspomina szczęśliwą przeszłość i wyraża żal, że nie mógł wstrzymać tych chwil, aby się nimi dłużej rozkoszować. Słowa pieśni toni jeziora odzwierciedlają nastrój podmiotu lirycznego, proponując, aby nieszczęśliwym ludziom czas płynął szybciej, żeby mniej cierpieli, a tym, którzy, żyją w szczęściu, aby trwało ono dłużej. Rozczarowujący jest jednak fakt, że nie jest to możliwe, dlatego też podmiot liryczny radzi cieszyć się z każdej chwili, jaką mamy: „...Kochajmy [...] te, które nam los odmierza, / Zużyjmy w szczęściu dni! / Przystani nie ma człek – i nie ma czas wybrzeża, / On mknie – mijamy my!”. Odnosi się to do dewizy *Carpe diem* Horacego, jednak podmiot liryczny posuwa się nieco dalej. Horacy miał na myśli chwilę obecną, uważał, iż to ona jest właśnie najważniejsza i nie warto żyć przeszłością oraz martwić się o przyszłość – podtrzymuje ideę Horacego, ale podkreśla także ogromną rolę pięknych wspomnień w życiu człowieka, ponieważ obecna chwila już za niedługo także stanie się wspomnieniem.

Obraz *Potop* Francisca Danby'ego przedstawia scenę potopu. Jest to motyw często pojawiający się w sztuce, zmuszający odbiorcę do refleksji nad własną egzystencją i kruchością życia. Kolorystyka obrazu jest bardzo ponura, wręcz przerażająca – nawet słońce nie jest jaskrawe, tylko przyciemnione i schowane wśród ciemnej mgły. Najjaśniejszymi kolorami artysta namalował jedynie anioły. Nie są to jedyne postacie biblijne – niedaleko nich można dostrzec postać przypominającą smoka. Jednak

największą uwagę przykuwają postaci topiących się ludzi i tych, którzy w popłochu uciekają na skałę, która prawdopodobnie przed podniesieniem się poziomu wody była górą. Pośepny nastrój nadają również błyskawice i gęste, ciemne chmury widoczne w głębi obrazu, a także spienione fale wody. Jest to wizja napawająca strachem, ukazująca sytuację bez wyjścia i bez nadziei.

Moim zdaniem obraz *Potop* Francisa Danby'ego stanowi idealną wizualizację wiersza *Jeziro* Alphonse'a de Lamartine'a. Zarówno wiersz, jak i obraz traktują o wodzie i skale, choć w różnych kontekstach. Niemniej jednak, motywy przemijania i potopu są ze sobą powiązane. Oba dzieła przedstawiają sytuacje, na które człowiek nie może mieć wpływu, sytuacje beznadziejne, z którymi trudno jest się pogodzić. Poniekąd wiersz Alphonse'a de Lamartine'a w swoich końcowych zwrotkach przywraca nadzieję – nie jest ważne to, że czasu nie da się zatrzymać, najważniejsze jest to, żeby umieć się rozkoszować każdą przeżywaną chwilą, a te, które już minęły – zachować we wspomnieniach i przywoływać je od czasu do czasu. Wbrew niszczycielskiej sile, jaką jest potop, on też niesie pocieszającą nadzieję. Zgodnie z genezą motywu potopu, miał być on swoistą karą bogów za złe uczynki ludzi. Kataklizm ten miał sprawić, że to, co złe, zniknie, a to, co dobre, pozostanie na ziemi. I to właśnie ta idea stanowi swoiste pocieszenie i niesie nadzieję na przyszłość – potop jest po to, żeby zniszczyć stary chaos, aby powstać mógł nowy porządek. Być może takim potopem, takim kataklizmem dla podmiotu lirycznego z wiersza Lamartine'a było odejście ukochanej kobiety. Zatem obydwa dzieła można zinterpretować jako przesłanie skierowane do człowieka, mówiące o tym, że aby coś się zaczęło, najpierw coś, co było wcześniej, musi dobiec końca.

Magda F., III rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

### Interpretacja 2 (z obrazem Francisa Danby *Potop*)

Pierwszą refleksję, która mnie naszła po zapoznaniu się z wierszem Alphonse'a de Lamartine'a *Jeziro* (*Le Lac*) oraz z obrazem Francisa Danby'ego *Potop* (*Deluge*), można sprowadzić do słowa KONTRAST. Jedno i drugie dzieło jest przesłaniem, które mówi o ulotności ludzkiego życia, każdego życia na Ziemi, tylko jego koniec został przedstawiony inaczej. Na obrazie został przedstawiony biblijny potop, nieunikniona kara, która przyszła niespodziewanie, gwałtownie kładąc kres, każdemu życiu na Ziemi, potem miał nastać inny świat, świat lepszych ludzi. Przemija-

nie, przedstawione również w wierszu Alphonse'a de Lamartine'a *Jezioro* jest inne, to podróż łodzią poprzez jezioro czasu, ale i tutaj narzędziem, które odmierza czas, jest woda. Chciałoby się powiedzieć za Heraklitem z Efezu *Panta rhei* – „wszystko płynie”, jak woda, która przemierza Ziemię, w różnych jej stanach, ale czy nie jest to wciąż ta sama woda, jezioro czasu, w którego głębinach odkładają się warstwy naszej historii.

Życie na Ziemi powstało ponoć z wody, która istnieje na niej od jej początków. Zmienia ona swoją postać, zakłeta w polarnych lodowcach lub unoszona z wiatrem, wciąż trwa, będąc jednocześnie podstawą życia na ziemi. Być może, dlatego w przeszłości ludzie taką estymą i czcią otaczali źródła, z których wypływała czysta i krystaliczna woda, zawierając w sobie wiedzę o przebytych skałach. Jej bieg, jej przypyływy i dopływy odmierzały czas, czas trwania każdego życia.

Wybierając ten zestaw obrazu i wiersza, byłam poruszona kontrastem, jaki stwarza gwałtowność sceny potopu oraz uspokajający rytm wiersza, wyznaczany przez:

[...] szmer wiosła, co na kształt klawiszy  
W twych były struny fal.

Jakże inna jest rola wody, jakże inny jej obraz, a każde dzieło mówi o przemijaniu, końcu życia, czy epoki. Temat, wydawać mogłoby się, smutny, depresyjny, ale koniec może być również początkiem. Biblijny potop zakończył przecież epokę grzechu, stał się narzędziem kary i selekcji, po nim pozostali tylko wybrani, tylko dobrzy ludzie, tak przynajmniej było w zamierzeniach Boga.

Inne spojrzenie na wodę – przemijający czas ma Alphonse de Lamartine, dla którego jest on złodziejem, który odbiera bez skrupułów „upojeń chwile”, „złotą falę szczęścia”, które ulatują równie szybko jak „dni kłesk, trosk i mąk”. Podobnie śpiewa Grzegorz Turnau w piosence do słów Jerzego Zagórskiego „Wszystko, co piękne jest, przemija”, jednakże wplatając w słowa tego utworu małe paradoksy:

wszystko przemija co jest piękne wszystko co  
piękne jest zostaje [...].

Usłyszałam kiedyś słowa, że nie należy mówić głośno o swoim szczęściu, gdyż bogowie bywają zazdrośni, i tak właśnie chyba jest. Szczęście

przychodzi człowiekowi z trudem, ale ulatnia się z łatwością. Myślę, że takie jest przesłanie wiersza Alphonse de Lamartine, który jest dialogiem, wręcz modlitwą do przemijającego czasu – odwiecznego jeziora naszych wspomnień, aby ocalił chociaż to, co w nas najcenniejsze i dobre, a najlepiej oddają to ostatnie słowa wiersza:

Niechaj wiatr, co się skarży, trzcina muzyka cicha,  
 Niech wonie śniące w twojej balsamicznej mgle,  
 Niech wszystko, co się słyszy, widzi, czym oddycha,  
 Brzmi tym: Kochali się!

Może właśnie to, co po nas zostaje to nasze uczucia wobec innych, przecież najlepiej pozostaje się w pamięci tych, których najbardziej kochaliśmy. Jeden z najstarszych mitów greckich, o Penelopie i Odyseuszu jest tego najlepszym dowodem, bo to co zostaje na starość, kiedy zniknie młode i piękne ciało, to nasz charakter, osobowość, postawa wobec innych, za to przecież kochamy naszych dziadków, a oni siebie nawzajem.

Przemijanie to nieuchronny element życia każdej istoty na ziemi, ale jak napisał B. Kościuszko w słowach kolędy *Wigilijna święta noc*:

Wszyscy kiedyś przeminiemy  
 Ale zanim odejdziemy  
 Zostawimy tu na ziemi  
 Swych uczynków trwałe ślad.

Najciekawsze jednak skojarzenie budzi we mnie sam obraz biblijnego potopu, który jest zapowiedzią lepszego świata, który miał po nim nastąpić, bowiem dla wybranych było jeszcze jakieś „jutro”, a jak śpiewał Marek Grechuta:

Ważne są tylko te dni, których jeszcze nie znamy.

Aleksandra K., III rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

**KOMENTARZ:** Autorka pierwszej interpretacji doszukuje się podobieństwa w przedstawieniu sytuacji, która zarówno na obrazie, jak i w wierszu jest sytuacją beznadziejną. („Oba dzieła przedstawiają sytuacje, na które człowiek nie może mieć wpływu, sytuacje beznadziejne, z którymi trudno jest się pogodzić.”) Jednak zarówno Horacy ze swoim *carpe diem*, jak

i praobraz potopu, mimo że tak różne w przesłaniu, przynoszą ze sobą jakąś nadzieję, co stara się udowodnić w swojej interpretacji jej autorka, odwołując się zarówno do wiersza, jak i do obrazu.

Również autorka drugiej interpretacji zauważa podobieństwo, jednak zdecydowanie silniej podkreśla kontrast, który dostrzegła pomiędzy burzliwą sceną obrazu a „uspokajającym rytmem wiersza”. Wypowiedź studentki charakteryzuje się odniesieniem do mitów, swobodnym „surfowaniem” między epokami, a wszystko to – *nomen omen* – dzięki motywowi wody, który połączył obraz ze słowem. Jest tu obecna starożytność (Heraklit z Efezu), epoka romantyzmu (Lamartine) i współczesność (poezja śpiewana Grechuty, Turnaua/Zagórskiego). Świadczy o uniwersalnym, ponadczasowym ujęciu tematyki poruszanej w wierszu Lamartine’a. Autorka odwołuje się również do mitów (historia Penelopy i Odyseusza) oraz do praobrazów (biblijny potop).

#### **2.5.4. Interpretacje powstałe w technice prowokacji obrazem oddalonym**

ZESTAWIENIE: André Gide *Symfonia pastoralna* i Moshe Fishzon *Przy barze*

##### Interpretacja 1 (z obrazem Moshe Fishzona *Przy barze*)

Obraz Moshe Fishzona zatytułowany *Przy barze* wydaje się nie mieć nic wspólnego z *Symfonią pastoralną* – bar kojarzy się raczej z często nadużywanym alkoholem, a ten z kolei nie bardzo kojarzy się z pastorem, który wolał chadzać na koncerty w Neuchâtel, ani z niewidomą Gertrudą, a już tym bardziej z żoną pastora Amelią. Obraz *Przy barze* ma jednak swoją ukrytą treść, która nie jest od razu tak oczywista.

Zaczynając analizę płótna od jego kolorystyki, można dojść do wniosku, że barwy mają za zadanie sprawić, aby ten bar stał się jeszcze bardziej atrakcyjny i przyciągał coraz więcej klientów. Można to porównać do sytuacji z powieści, kiedy pastor „opowiadał świat” niewidomej Gertrudzie i opisywał kolory, porównując je do dźwięków. W ten sposób wyobrażała sobie rzeczy idealne, które tak naprawdę nie istniały aż w tak doskonałej postaci, o czym przekonała się dopiero po operacji oczu, kiedy mogła sama ocenić wizualne walory otaczającego ją świata. Rozmazane kolory obrazu

świadczą o tym, że nie zawsze widzimy to, co chcemy zobaczyć takim jakim jest naprawdę. Można tu także nawiązać do uczucia, które łączyło pastora z Gertrudą – dopiero, kiedy odzyskała wzrok zrozumiała, że nigdy nie kochała swojego opiekuna, ale najżarliwszym uczuciem darzyła jego syna.

Bar może także symbolizować pastora i jego rodzinę, w której nie ma miejsca dla Gertrudy. Na obrazie widnieje siedem postaci – symboliczne przedstawienie pastora z żoną i ich pięciorgiem dzieci. Gertruda jest niepotrzebna, a wręcz zbędna w tym składzie – tak samo jak w powieści, ze względu na Amelię, która odnosiła się do niej z niechęcią, musiała się wyprowadzić z domu pastora. Ten jednak nie zaprzestał się z nią widywać, wręcz przeciwnie – robił wszystko, żeby jak najwięcej czasu spędzać właśnie z Gertrudą. Nie rozumiał, dlaczego żona ma do niego pretensje, że za mało czasu poświęca własnym dzieciom – był zaślepiony chorobą miłością i zasłaniał się Biblią. Świadczy o tym fakt, że nie umiał do końca umiejętnie jej interpretować. Był próżny i niesprawiedliwy, zwłaszcza w ocenie i krytyce własnej żony. Jego zachowanie doprowadziło do rozpadu silnej dotychczas więzi rodzinnej pomiędzy dziećmi Amelii i pastora a nim samym. Być może dlatego osoby siedzące w barze są dla siebie obcy – żyją obok siebie, nie ze sobą. Tak właśnie wygląda relacja Jacques'a i jego ojca, który nie liczył się z uczuciami syna i pragnął odsunąć go jak najdalej od Gertrudy.

Plótno *Przy barze* Moshe Fishzona ma w sobie ukrytą treść *Symfonii pastoralnej*. Nie jest ona wyeksponowana, ani przekazana dosłownie. Uważam, że może być doskonałą interpretacją wizualną powieści Gide'a, ponieważ to, co zauważamy od razu, przyciąga naszą uwagę tylko na kilka pierwszych sekund, to, co jest niewidoczne na pierwszy rzut oka, po odkryciu szokuje i zadziwia przez dłuższy czas. Tak samo pastora zadziwił potencjał drzemający w Gertrudzie i rezultaty, jakie dawała jego praca nad nią, a ona była zadziwiona poznawaniem i odkrywaniem świata swoim wzrokiem na nowo, gdyż dźwięki nie były w stanie dostarczyć jej aż tylu bodźców.

Magdalena F., III rok specjalność francuska NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Gdyby pokusić się o nadanie tytułu powyższej interpretacji, bardzo pomocne mogłoby się okazać słowo „zdziwienie”. Autorka komentarza jest niejako zaskoczona, że tyle potencjału może tkwić w obrazie, który „po odkryciu szokuje i zadziwia przez

dłuższy czas”, a na pierwszy rzut oka „wydaje się nie mieć nic wspólnego z *Symfonią pastoralną*”.

W swej interpretacji najpierw zwraca uwagę na kolor. Właśnie kolorystyka obrazu jest pierwszym katalizatorem, który pozwala autorce przyrównać przyciągające wzrok barwy wnętrza baru (co ma go uczynić bardziej atrakcyjnym dla klienteli) do przyciągających Gertrudę – w opowieściach pastora – barw świata, którego dziewczyna nie widzi, a który w opowieściach jej opiekuna jawi się jako atrakcyjny i idealny.

W interpretacji autorki pojawia się kolejny czynnik katalizujący w momencie, w którym zwraca uwagę na analogię pomiędzy postaciami z obrazu a rodziną pastora. Najpierw dostrzega jedynie ich liczbę. Potem sposób, w jaki klienci siedzą w barze przywołuje charakter relacji w rodzinie pastora z powieści. („Być może dlatego osoby siedzące w barze są dla siebie obcy – żyją obok siebie, nie ze sobą. Tak właśnie wygląda relacja Jacques’a i jego ojca, który nie liczył się z uczuciami syna i pragnął odsunąć go jak najdalej od Gertrudy”).

### Interpretacja 2 (z obrazem Moshe Fishzona *Przy barze*)

Obraz *Przy barze* może być idealną wizualizacją niezauważonej zmiany jaka zachodzi w głównej postaci, którą jest Gertruda. Akcja rozgrywa się w niewielkiej szwajcarskiej wiosce, w której to pastor przygarnia dwunastoletnią córkę zmarłej niedawno kobiety. Dziewczynka jest niewidoma. Mijają lata. Gertruda wyrasta na piękną dziewczynę, która po operacji odzyskuje wzrok. W postaci jedynej na tym obrazie kobiety można odnaleźć Gertrudę, która jest niewidoczna dla wszystkich za wyjątkiem stojącego obok niej mężczyzny. Być może ten mężczyzna jest synem pastora. Centralnym punktem obrazu jest bar. Siedzą przy nim czterej mężczyźni. Najprawdopodobniej piją jakiś trunek, który pozwala im zapomnieć o całym świecie. Nie zauważają zmiany, jaka zachodzi w Gertrudzie. Ten trunek to tylko iluzja lub może nawet przyzwyczajenie do stałego stanu rzeczy, którego nie można zmienić. Oświetlony bar przedstawia świat, w którym egzystuje większość społeczeństwa. Osoba barmana, który jest postacią centralną tego obrazu jest ucieleśnieniem pastora, który jako jedyny przedstawiony jest w jasnej tonacji. Świadczy to o dobroci, uprzejmości pastora, ale także o dominacji nad innymi. Postać pastora w ciele barmana służy spragnionym gościom. Ważność i dominację tej postaci można swobodnie zauważyć



poprzez pełnioną funkcję. Gide w swojej powieści stworzył pastora (a nie na przykład rzemieślnika) właśnie ze względu na pozycję i rolę tej postaci w społeczeństwie. Otóż pastor jest naturalnie dobroduszny, pomaga niewidomej dziewczynie przez długi okres czasu. Ciemna barwa tła otaczającego bar przedstawia idealnie – niezauważony przez nikogo – okres przemiany Gertrudy z niewidomej i osieroconej dziewczynki w piękną i zdrową już kobietę. Pastor nie zauważa tej przemiany, nie chce zauważyć, że Gertruda już dorosła. Stoi za barem. To jego syn widzi prawdziwą Gertrudę. Zakochuje się w niej. Jako jedyny mężczyzna znajduje się poza centralnym punktem sceny. Po symetrycznym podziale obrazu można zauważyć, że po jego lewej stronie znajduje się większa liczba postaci, co w rezultacie wskazuje na główny wątek powieści – na zakazaną miłość. Barman/pastor, stojąc po środku tej sceny kieruje i decyduje o losie miłości pomiędzy swoim synem a Gertrudą. Jest niczym Bóg w żywym ziemskim teatrze.

Obraz wiszący na ścianie nad kochankami przedstawia gitarzystę będącego kolejnym *alter ego* pastora. Widzimy go w momencie, w którym dowiaduje się o uczuciu łączącym jego najbliższych. Chce sprawić aby inni „tańczyli jak on zagra”. Tańcząca kobieta przedstawiona na obrazie wiszącym po prawej stronie baru jest alegorią miłości. Dźwięki instrumentu sprawiają, że zaczyna się poruszać, jest jednak sterowana przez pastora. Nagromadzenie licznych elementów na obrazie może powodować lekki chaos i brak zrozumienia treści, lecz to tylko złudzenie. Wszystkie elementy są w istocie rzeczy ze sobą powiązane i wywierają na siebie wpływ. Obraz ten jest całościową interpretacją głównych wątków powieści.

Michał P., III rok specjalność francuska NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Powyższa interpretacja mogłaby nosić tytuł *Porządek chaosu*. Jej autor znalazł w materii obrazu wiele elementów, które uruchomiły w nim proces katalizacyjny. Zwrócił uwagę na wiele szczegółów (na przykład na obrazy wiszące na ścianach baru), a następnie nadał im znaczenie. Bardzo ciekawe jest tutaj na przykład skojarzenie postaci barmana z pastorem. Zestawienie wydaje się na pierwszy rzut oka niedorzeczne, jednak autor interpretacji doskonale je opisuje. Co ciekawe, pastor „wcielił się” również w postać gitarzysty, który chce, żeby inni „tańczyli, jak im zagra”. Kompozycja obrazu *Przy barze* stanowi dla autora wizualne przedstawienie kompozycji *Symfonii pastoralnej*. Jak sam pisze, obraz jest

„całościową prezentacją głównych wątków powieści”. Kolorystyka obrazu nie jest tak silnym „impulsem katalizacyjnym” jak w przypadku pierwszej dla tego zestawienia interpretacji. Autor odwołuje się jedynie do światła i do ciemności („ciemnej barwy”). Światło kojarzy mu się z dobrocią, ale też i z dominacją (to barman/pastor stojący za ladą baru jest tym światłem spowity). Ciemne tło otaczające bar kojarzy się autorowi interpretacji z toczącą się w ukryciu (w ciemności) przemianą Gertrudy.

### Interpretacja 3 (z obrazem Moshe Fishzona *Przy barze*)

Bar przedstawiony na obrazie Moshe Fishzona kojarzy się nam najczęściej ze skrajnymi emocjami. Jest miejscem, do którego udajemy się, by utopić smutki, ale często także by przypieczętować sukces.

Cztery postaci zasiadające przy barze sprawiają wrażenie samotnych. Mogliby sięść razem przy stole i podzielić się wzajemnie swoimi smutkami, rozterkami czy radościami. A jednak siedząc wspólnie przy barze są jednocześnie strasznie samotni, bez kontaktu wzrokowego, niby razem, a jednak osobno. Pięknie rozświetlone, wyeksponowane butelki z alkoholem zachęcają do ukojenia smutku, tęsknoty, ale też dają upust mrocznej wyobraźni. Ludzie na stołkach barowych siedzą jakby przykuci, wyciosani w skałę na wieki, w poczuciu iluzji szczęścia. Stojąca przed nimi barmanka wydaje się uosobieniem lekarstwa podawanego w postaci kroplówki. Dzielną kobietą niczym dobry duch dba, aby żadna z osób nie zobaczyła dna szklaneczki. Naczynie bez końca napełniane płynem szczęścia daje ukojenie i euforię radości. Szarość i ciemność za plecami kontrastuje z kolorowo podświetlonym barem i wyraźnie pokazuje jedyną i słuszną drogę. [...] Można powiedzieć, że aż cztery postaci z powieści mogą zasiadać przy barze: pastor, jego żona, syn, ale również Gertruda. Pastor pasuje tu doskonale. Tak naprawdę to on ma największe kłopoty. Ma swoją rodzinę, czwórkę dzieci, a pomimo to zakochuje się w nastoletniej dziewczynie, którą się zaopiekował po śmierci jej matki. Jako że pełni funkcję pastora w kościele protestanckim, powinien być osobą godną naśladowania. Przez jego stan zakochania cierpi żona, dzieci, przede wszystkim zaś syn Jakub, który również darzy Gertrudę uczuciem. Pastor zamiast kierować się ojcowską miłością, pragnąć szczęścia syna, myśli tylko o sobie i swoim uczuciu. [...]

W powieści każda postać idzie własną drogą rozterek, namiętności, miłości i entuzjazmu. I chociaż ich drogi się splatają, to i tak w ostatnim

rozdziale powieści – tak jak w barze – ostatnie kroki będą przemierzać samotnie, a jedynym towarzyszem podróży będzie szklaneczka miłosnych wspomnień dla jednych, a goryczy dla drugich.

Obraz *Przy barze* idealnie pasuje do powieści, która ma smutny finał. Źle, kiedy człowiek, sam ze swoimi rozterkami szuka w pojedynkę ukojenia przy barze, stwarzając sobie iluzję szczęśliwości. Jeszcze gorzej, kiedy otoczony najbliższą, wydawałoby się kochającą rodziną, ląduje w otchłani samotności targany namiętnościami chorej wyobraźni.

Magdalena S., III rok specjalność francuska NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Powyższa interpretacja mogłaby nosić tytuł *Kalejdoskop uczuć i emocji*, a w przestrzeni przedstawionego na obrazie baru można w pewnym sensie odnaleźć metaforę psychiki człowieka. To właśnie wnętrze baru, z jego atmosferą, „dobrym duchem” za kontuarem stanowi główny czynnik katalizacyjny interpretacji. Jej autorka zwraca uwagę przede wszystkim na emocje, które przywiodły przebywające tam osoby, a następnie odnajduje te same bądź podobne emocje u bohaterów powieści. To oni mogliby zasiąść przy barze, topiąc w szklaneczce: swoje rozterki, namiętności, smutek, tęsknotę, cierpienie, samotność, gorycz. Szukaliby ukojenia, a znaleźliby „iluzję szczęśliwości”.

Pastor nie jest tutaj – jak w drugiej interpretacji – postacią dominującą i sterującą zachowaniami innych. Nie jest barmanem ani gitarzystą. Światło nie spowija go poświatą dobroci i nie ukazuje jego dominującej postawy. Kolorowe podświetlenie baru pełni tu rolę drogowskazu pokazującego gościom „jedyną, słuszną drogę”, pozwalającą zostawić „szarość i ciemność za plecami”. Wracając do pastora, jest on po prostu jednym z klientów, „pasuje tu doskonale”. Zostaje obdarzony przez autorkę interpretacji empatią, a nie krytyką, czy potępieniem („Jeszcze gorzej, kiedy otoczony najbliższą, wydawałoby się kochającą rodziną, ląduje w otchłani samotności targany namiętnościami chorej wyobraźni.”), choć przyznaje, że z powodu jego zachowania cierpią inni. Wydaje się, że mogłaby jeszcze dodać: „wszyscy jesteśmy słabi, wszyscy jesteśmy grzesznikami, nie ma wygranych i przegranych”. Końcowy fragment interpretacji stanowi uniwersalną refleksję nad ludzką kondycją („Źle, kiedy człowiek, sam ze swoimi rozterkami szuka w pojedynkę ukojenia przy barze, stwarzając sobie iluzję szczęśliwości”).

### 2.5.5. Interpretacje powstałe w technice wizualizacyjnej typu I

W zestawieniach przedstawionych poniżej oprócz interpretacji powstałych w kontekście wizualizacji typu I zamieszczone zostały również – dla porównania – interpretacje powstałe wskutek realizacji wizualizacji typu T i tak na przykład: do jednego fragmentu powieści Prousta dołączono dwie różne interpretacje. Pierwsza powstała w oparciu o wizualizację typu I, druga w oparciu o wizualizację typu T. Z kolei do dwóch różnych fragmentów *Mysli* Pascala dołączono po jednej interpretacji. Pierwszemu fragmentowi towarzyszy interpretacja powstała w oparciu o wizualizację typu I, a drugiemu – o wizualizację typu T. Wszystkie obrazy można znaleźć w aneksie, w grupie obrazów noszących wspólny tytuł *Prace studentów*. Zamieszczono je w kolejności zgodnej z ich przedstawieniem w tym podrozdziale.

ZESTAWIENIA:

ZESTAWIENIE NR 1: Marcel Proust *W poszukiwaniu straconego czasu* (fragment) i wizualizacja typu I.

ZESTAWIENIE NR 2: Marcel Proust *W poszukiwaniu straconego czasu* (fragment) i wizualizacja typu T.

ZESTAWIENIE NR 3: Blaise Pascal *Mysli* i wizualizacja typu I do pierwszego fragmentu.

ZESTAWIENIE NR 4: Blaise Pascal *Mysli* i wizualizacja typu T do drugiego fragmentu.

ZESTAWIENIE NR 1: Marcel Proust *W poszukiwaniu straconego czasu* (fragment) i wizualizacja typu I

**Marcel Proust**

***À la recherche du temps perdu* (fragment)<sup>27</sup>**

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais

---

<sup>27</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, w: A. Lagarde, L. Michard, *XXe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1962, s. 238–240.

froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.

Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la

sensation qui s'enfuit. Et pour que rien ne brise l'élan dont il va tâcher de la ressaisir, j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine. Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.

Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées; mais je ne puis distinguer la forme, lui demander comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit.

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien il est arrêté, redescendu peut-être; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine.

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors

de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes, et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela que prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

**Marcel Proust**

*W poszukiwaniu straconego czasu (fragment)*<sup>28</sup>

Od wielu lat z całego Combray wszystko, co nie było sceną i dramatem mego układania się do snu, nie istniało już dla mnie, kiedy pewnego zimowego dnia, skoro wróciłem do domu, matka widząc, że mi jest

---

<sup>28</sup> Idem, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, s. 46–49.



zimno, namówiła mnie, abym się napił wbrew zwyczajowi trochę herbaty. Odmówiłem zrazu; potem, nie wiem czemu, namyśliłem się. Posłała po owe krótkie i pulchne ciasteczka zwane magdalenkami, które wyglądają jak odlane w prążkowanej skorupie muszli. I niebawem, przytłoczony ponurym dniem i widokami smutnego jutra, machinalnie poniosłem do ust łyżeczkę herbaty, w której rozmoczyłem kawałek magdalenki. Ale w tej samej chwili, kiedy łyk pomieszany z okruchami ciasta dotknął mego podniebienia, zadrżałem, czując, że się we mnie dzieje coś niezwykłego. Owładnęła mną rozkoszna słodycz, odosobniona, nieumotywowana. Sprawiała, że w jednej chwili koleje życia stały mi się obojętne, klęski jego blahe, krótkość złudna; działała w ten sam sposób, w jaki działa miłość, wypełniając mnie kosztowną esencją; lub raczej ta esencja nie była we mnie, była mną. Przestałem czuć się miernym, przypadkowym, śmiertelnym. Skąd mogła mi płynąć ta potężna radość? Czulem, że jest złączona ze smakiem herbaty i ciasta, ale że go przekracza nieskończenie, że nie musi być tej samej natury. Skąd pochodzi? Co znaczy? Gdzie ją chwycić? Piję drugi łyk, w którym nie znajduję nic więcej niż w pierwszym; trzeci, który przynosi mi nieco mniej niż drugi. Czas, abym się zatrzymał, siła napoju wyraźnie maleje. Jasne jest, że prawda, której szukam, nie jest w nim, ale we mnie. Napój obudził ją we mnie, lecz jej nie zna i może jedynie powtarzać bez końca, ale z coraz mniejszą siłą, to samo świadectwo, którego nie umiem sobie wyłożyć i którego chcę bodaj móc żądać od niego i odnajdywać je nietknięte, wedle swojej ochoty, natychmiast, dla ostatecznego wyjaśnienia. Stawiam filiżankę i zwracam się do swojej inteligencji. Do niej należy odkryć prawdę. Ale jak? Poważna niepewność, za każdym razem kiedy myśl czuje się wyprzedzona przez siebie samą; kiedy ona, poszukiwaczka, jest zarazem tajemnym krajem, w którym ma szukać i gdzie cały jej aparat nie zda się na nic. Szukać? – nie tylko: tworzyć. Jest w obliczu czegoś, co jeszcze nie jest i co jedynie ona może zrealizować, a potem wciągnąć w swoje światło.

I zaczynam pytać się na nowo, co to może być ów nieznany stan, nie przynoszący żadnego logicznego wytłumaczenia, ale przynoszący oczywistość szczęścia, realności, wobec której inne nikną. Próbuję przywołać go. Cofam się myślą do chwili, w której wypilem pierwszą łyżeczkę herbaty. Odnajduję ten sam stan, bez nowego wyjaśnienia. Żądam od swojej inteligencji jeszcze jednego wysiłku; każę jej jeszcze raz schwycić ulotne wrażenie. I aby nic nie hamowało rzutu, którym będzie próbowała pochwycić to



wrażenie, usuwam wszelką przeszkodę, wszelką obcą myśl, chronię uszy i uwagę od szmerów z sąsiedniego pokoju. Ale czując, że moja inteligencja nuży się bez rezultatu, każę jej przeciwnie zażyć dystrakcji, której jej odmawiałem, myśleć o czym innym, skrzepić się przed ostateczną próbą. Następnie drugi raz robię próżnię dokoła mojej świadomości; stawiam przed jej obliczem świeży jeszcze smak tego pierwszego łyku i czuję, że we mnie drży coś, co zmienia miejsce, co chciałoby się wzbić, coś jakby uwolnionego z kotwicy w wielkiej głębokości; nie wiem, co to jest, ale podnosi się wolno; czuję opór i słyszę szum przebywanych odległości.

Z pewnością to, co we mnie drga w ten sposób, to musi być obraz, wspomnienie wzrokowe, które, skojarzone ze smakiem magdalenki, próbuje iść za nim aż do mnie. Ale szamoce się zbyt daleko, bezładnie: zaledwie dostrzegam mgliste światło, w którym spływa się nieuchwytny wir kłębiących się barw: nie mogę rozróżnić kształtu, nie mogę go prosić – jako jedyne go możliwego tłumacza – aby mi objaśnił świadectwo jego współczesowego towarzysza, smaku; nie mogę go prosić, aby mnie poczył, o jaką tutaj szczególną okoliczność chodzi, o jaką epokę przeszłości.

Czy dotrze aż do powierzchni mojej świadomości to wspomnienie, dawna chwila, którą siła identycznej chwili przyszła z tak daleka wołać, poruszać, wzywać w głębi mnie? Nie wiem, teraz nie czuję już nic, wspomnienie zatrzymało się, może zanurzyło się z powrotem; kto wie, czy wypłynie kiedy z mroku? Dziesięć razy trzeba mi zaczynać, pochylać się ku niemu. I za każdym razem lenistwo, które nas odwraca od wszelkiego trudnego zadania, od wszelkiego doniosłego dzieła, poradziło mi, abym temu dał pokój, abym pił herbatę myśląc po prostu o dzisiejszych zgryzotach, o jutrzejszych pragnieniach, które można przeżuwać bez trudu.

I nagle wspomnienie zjawilo mi się. Ten smak, to była magdalenka cioci Leonii. W niedzielę rano w Combray (ponieważ tego dnia nie wychodziłem rano przed godziną mszy), kiedy szedłem do pokoju cioci Leonii powiedzieć jej dzień dobry, dawała mi kawałek ciasta zmoczywszy je w herbacie lub w naparze kwiatu lipowego. Widok magdalenki nie przypominał mi nic, nim ją skosztowałem; może dlatego, że widywałem je od tego czasu często – mimo że ich nie jadłem – na ladzie cukierni; obraz ich opuścił owe dni Combray, aby się skojarzyć z innymi świeższymi; może dlatego, że z owych wspomnień, tak długo zostawionych poza pamięcią, nic nie przetrwało, wszystko rozpyliło się; kształty – także ten kształt małej muszelki z ciasta, tak pulchnej i zmysłowej pod swoim surowym i na-

bożnym rurkowaniem – znikły lub też uśpione, straciły energię, która by im pozwoliła połączyć się ze świadomością. Ale kiedy, po śmierci osób, po zniszczeniu rzeczy z dawnej przeszłości nic nie istnieje, wówczas jedynie zapach i smak, węższe, ale żywsze, bardziej niematerialne, trwalsze, wierniejsze, długo jeszcze, jak dusze, przypominają sobie, czekają, spodziewają się – na ruinie wszystkiego – i dźwigają niestrudzenie na swojej znikomej kropelce olbrzymią budowlę wspomnienia.

I z chwilą gdy poznałem smak zmozonej w kwiecie lipowym magdalenki, którą mi dawała ciotka (mimo że jeszcze nie wiedziałem i aż znacznie później miałem odkryć, czemu to wspomnienie czyniło mnie tak szczęśliwym), natychmiast stary, szary dom od ulicy, gdzie był jej pokój, przystawił się niby dekoracja teatralna do wchodzącej na ogród oficynki, którą zbudowano dla rodziców od tyłu (owa ścięta ściana, jedyna, którą wprzód widziałem) i wraz z domem miasto, rynek, na który wysyłano mnie przed śniadaniem, ulice, którymi chadzałem od rana do wieczora i w każdy czas, drogi, którymi się chodziło, kiedy było ładnie. I jak w owej zabawie, w której Japończycy zanurzają w porcelanowym naczyniu pełnym wody kawałek papieru z pozorów byle jakie, które ledwo się zanurzywszy wydłużają się, skręcają, barwią, różniczkują się, zmieniając w kwiaty, w domy, w wyrażne osoby, tak samo teraz wszystkie kwiaty z naszego ogrodu i z parku pana Swanna, i lilie z Vivonne, i prości ludzie ze wsi, i ich domki, i kościoły, i całe Combray, i jego okolice, wszystko to, przybrawszy kształt i trwałość, wyszło – miasto i ogrody – z mojej filiżanki herbaty.

### Interpretacja 1 (z wizualizacją typu I)

Koniec szukania naszego miejsca, koniec wspomnień i bólu i cudownych niezapomnianych, a może także zapomnianych chwil. Mężczyzna jedząc madeleine odnajduje dawno zapomniane wspomnienia swojej młodości. Chłopiec, który stał się mężczyzną, rozmyśla o młodości utraconej i o delikatności naszej egzystencji, naszej drogi na tej ziemi. Przeszłość i wszystkie przeżyte chwile pozwoliły mu stać się osobą, którą teraz jest. Smak zwykłego ciastka może zaprowadzić nas do dawno zapomnianych wspomnień. Och! Jak bardzo byśmy pragnęli, aby ten smak mógł pozwolić nam wrócić do tych cudownych dni, chwil, gdy jako dzieci beztrudnie bawiliśmy się nad brzegiem morza. Czasami tak niewiele potrzeba, zwykle słowo, gest, smak ciastka, pozwala naszemu sercu na nowo uczyć się, czuć i kochać. Serce pokryte kurzem przez uczynki złych ludzi na nowo uczy się miłości. Tak często

zwykle słowo wystarcza, abyśmy wstali i poszli dalej, bo tak musi być, bo takie jest nasze przeznaczenie i pamiętajmy, że wspomnienia, marzenia, myśli to są niesamowite dary, o których nie możemy zapomnieć, razem z wyobraźnią tworzą niesamowitą, nowoczesną maszynę, która pomaga nam przetrwać trudne chwile, to jest magia ludzkiej egzystencji.

Biedny poeta, marny artysta czy uznany pisarz, którzy zachwycają się pięknem tej ziemi, mają rację, bo to, co nas otacza, otaczało i będzie otaczać, zawsze pozostanie piękne i to tylko od nas zależy, czy potrafimy odnaleźć to piękno świata, które byliśmy w stanie dostrzec będąc małymi dziećmi. Strzeżmy dziecka, które jest w nas, bo to ono, a nie kto inny, pozwoli nam zasmakować szczęścia i dostrzec radości i wyjątkowość naszego życia. Gdy jest ciężko i gdy nasza dusza cierpi, pozwólmy sobie na un thé i małą madeleine. Otwórzmy bramy naszej zaśniedziałej wyobraźni i spójrzmy na świat oczami dziecka i wtedy świat zawiruje a my razem z nim. Hasło, które kilka lat temu mogliśmy przeczytać na autobusach miejskich mogłoby stać się naszym mottem. „Nie łokciami lecz uśmiechem toruj sobie drogę”. Chciałabym, aby wszyscy jak najczęściej odnajdowali magię, piękno w codziennym życiu. Myślę, że również i takie przesłanie płynie z tego fragmentu powieści Prousta.

Ania T., II rok specjalności język francuski NKJO w Toruniu

ZESTAWIENIE NR 2: Marcel Proust *W poszukiwaniu straconego czasu* (fragment) i wizualizacja typu T  
(tekst fragmentu powieści Prousta zacytowano już powyżej)

### Interpretacja 2 (z wizualizacja typu T)

Fragment tekstu jaki wybrałam do interpretacji to *Un univers dans une tasse de thé* Marcela Prousta (*Świat w filiżance herbaty*). W mojej pracy zastosowałam wizualizację, która można by nazwać „matematyczno-graficzną”, dlatego że przedstawia schemat ilustrujący ciąg skojarzeń wywołanych smakiem proustowskiej magdalenki i herbaty. Moja wizualizacja przedstawia filiżankę herbaty i skojarzenia wypływające wskutek odczuwania jej smaku.

Główny bohater, pijąc herbatę przenosi się kilka lat wstecz i opisuje najciekawsze momenty swojego życia. Dlatego też dookoła filiżanki umieściłam obrazki, które zachowały się w jego pamięci. Na pierwszym miejscu

pojawia się duży plac (skwer), który odwiedzał każdego ranka. Wspominał także wąskie, daleko ciągnące się ulice, gdzie robił zakupy, i dróżki, po których w słoneczne dni zwykle spacerował. W jego pamięci utkwiły również kwiaty. Pierwsze z nich, róże, pochodziły z dużego, pięknego ogrodu, który był zrobiony specjalnie dla jego rodziców. To one dawały dużo szczęścia, miłości i najmiłszych wspomnień. Nie pogardził także kwiatami, które pochodziły z parku Swanna. Były to tulipany, które przynosiły spokój, oddawały radość i sens życia. Główny bohater nie zapomniał oczywiście o dobrych ludziach z wioski, którzy byli uczynni i zawsze gotowi do pomocy. Na koniec przypomniał nam o kościele, do którego mógł zawsze zachodzić, kiedy miał taką potrzebę. Te wszystkie obrazki, jakie przywołał z przeszłości podczas picia herbaty dały mu widok Combray i jego okolic. Nigdy nie spodziewał się, że kawałek ciasta o nazwie magdalenka i łyk herbaty może dać mu tyle przyjemności. Te dwie rzeczy sprawiły, że główny bohater przeniósł się w lata dzieciństwa, rozmyślając o rodzinie, o sobie i o pamiątkach z tamtych lat. Ten obraz, te wspomnienia na zawsze pozostaną w jego pamięci, ponieważ dały mu szczęście i radość życia.

Sposób realizacji wizualizacji plastycznej, jaki zastosowałam, to collage. Moim zdaniem jest to bardzo dobra technika, ponieważ dokładnie można zaobserwować to, co główny bohater przywołał w swojej pamięci. Wszystkie fotografie są wyraźne i połączone z filizanką, więc cała ta ilustracja pokazuje krok po kroku to, co działo się w jego wspomnieniach.

Magda F., II rok specjalności język francuski NKJO w Toruniu

**KOMENTARZ:** Interpretacja powstała w wyniku wizualizacji typu I odnosi się nie tylko do treści utworu, ale też posiada aspekt bardziej uniwersalny. Przemyślenia autorki oscylują wokół wspomnień świata lat dziecięcych, które dla każdego prawie człowieka są niezwykle miłe. W cytowanym fragmencie powieści Prousta interpretatorka widzi nie tylko osobiste wspomnienia autora, ale dostrzega również swego rodzaju przesłanie. Trochę w tonacji Saint-Éxupéry'ego, trochę w duchu Bachelarda zachęca do pielęgnowania wspomnień i do uratowania dziecięcej wrażliwości i dobroci, która mieszka w każdym z nas. Na obrazie tę dziecięcą kruchość symbolizują małe, niemowlęce stópki.

Druga interpretacja (powstała w wyniku wizualizacji typu T), choć oryginalna w formie (sama autorka przedstawia ją jako „matematyczno-graficzną”) sama w sobie, nie generuje oryginalnej interpretacji.

Przedstawia po prostu: „to, co główny bohater przywołał w swojej pamięci. Wszystkie fotografie są wyraźne i połączone z filizanką, więc cała ta ilustracja pokazuje krok po kroku to, co działo się w jego wspomnieniach”.

ZESTAWIENIE NR 3: Blaise Pascal *Mysli* i wizualizacja typu I do pierwszego fragmentu

**Blaise Pascal**  
***Pensées* (fragment)<sup>29</sup>**

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien.

**Blaise Pascal**  
***Mysli* (fragment)<sup>30</sup>**

Człowiek jest tylko trzcina najwęższą w przyrodzie, ale trzcina myślącą. Nie potrzeba, by cały wszechświat uzbroił się, aby go zmiażdżyć: mgła, kropla wody wystarczą, aby go zabić. Ale gdyby nawet cały wszechświat go zmiażdżył, człowiek byłby i tak czymś szlachetniejszym niż to, co go zabija, ponieważ wie, że umiera – i zna przewagę, którą świat ma nad nim. Wszechświat nic o tym nie wie.

Interpretacja (z wizualizacją typu I)

Człowiek współczesny, żyjący w bogatym kraju, zdaje się nie pamiętać o tym, że jest tylko trzcina... Zamknięci w ciasnej perspektywie naszych miast, wybetonowanych dróg, uregulowanych rzek, zależni już nie od przyrody, ale od drugiego człowieka, nie czujemy majestatu wszechświata. Blaise Pascal żył wśród ludzi, których całe życie było walką z nieprzyjazną, groźną naturą. My tego lęku już nie znamy, wielkie kataklizmy, takie

---

<sup>29</sup> B. Pascal, *Pensées*, w: A. Lagarde, L. Michard, *XVIIe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1970, s. 157.

<sup>30</sup> Idem, *Mysli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989, s. 143.

jak trzęsienie ziemi na Haiti, czy tsunami w Azji oglądamy z bezpiecznej odległości na ekranach naszych plazmowych telewizorów, a i te, które nas spotykają: powódzie, burze, śnieżyce, jawią się nam jako egzotyczne zjawiska, które tak naprawdę przecież nie mają prawa się zdarzać... Czasami wystarczy jednak stanąć na tatrzańskiej grani spoglądając na zachmurzone, milczące szczyty czy wdrapać się na obmyty falami kornwalijski klif, aby odzyskać poczucie właściwych proporcji w relacji człowieka ze światem. Nieprzypadkowo mówi się o mistyce gór, religijności górali, nieprzypadkowo chyba także w zlaicyzowanej przecież Europie wciąż szacunkiem cieszą się nadmorskie kościółki poświęcone Matce Bożej opiekunce żeglarzy, jak Notre Dame de la Garde w Marsylii. Dlatego że są to te miejsca, gdzie ludzka istota instynktownie odczuwa, że mimo ogromnego postępu technicznego i cywilizacyjnego, w starciu z naturą człowiek nadal nie jest niczym więcej, jak tylko trzcina... I nie oburzajmy się na to, takie doświadczenie może nas tylko ubogacić, gdyż pomoże zrozumieć, że kto nie poczuje wielkości świata, nie ma szansy poznać wielkości człowieka...

W wizualizacji fragmentu „Myśli” Pascala posłużyłem się zdjęciem wykonanym na klifach w Land’s End, najbardziej na zachód wysuniętym punkcie Anglii. Zdjęcie zostało poddane obróbce graficznej w programie 2Pic jako mapa bitowa. W celu podkreślenia postaci samotnego człowieka na klifie ograniczyłem ilość kolorów do sześciu, obok czarnego i białego zostawiając jedynie szarości bazujące na kolorze morza i nieba. W celu lekkiego rozmycia konturu zastosowałem filtr ziarnisty. Pozwoliło mi to uzyskać efekt grafiki.

Andrzej G., II rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

ZESTAWIENIE NR 4: Blaise Pascal *Myśli* i wizualizacja typu T do drugiego fragmentu.

**Blaise Pascal**  
***Pensées (fragment)***<sup>31</sup>

Que l’homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu’il éloigne sa vue des objets bas qui l’entourent. Qu’il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour

---

<sup>31</sup> Idem, *Pensées...*, s. 144–146.

éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit [...]. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. [...]

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. [...] Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voie l'infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible; [...] car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant où l'on ne peut arriver?

Qui se considéra de la sorte s'effrayera de soi-même, et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ses deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ses merveilles; et je crois que sa curiosité se changeant en admiration, il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec préemption. [...]

### Blaise Pascal

#### *Mysli (fragment)*<sup>32</sup>

Niechaj tedy człowiek przyjrzy się naturze w jej wzniosłym i pełnym majestacie, niech oddali wzrok od niskich przedmiotów, które go otaczają. Niech spojrzy na to olśniewające światło, niby lampa wiekuista oświetlająca wszechświat; niechaj ziemia zda mu się jako punkcik w stosunku do rozległego kręgu, jaki ta gwiazda opisuje [...]. Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzegalną drobiną na rozległym łonie natury. [...]

Ale jeśli chce oglądać inny cud, równie zdumiewający, niech zbada to, co zna najdrobniejszego. [...] Chcę mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co może sobie wyroić w naturze w obrębie tej cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię – w tej samej proporcji, co świat widzialny [...]. Jak bowiem nie podziwiać, iż nasze ciało, które dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie, niedostrzegalnym znowu na łonie wszystkiego, stało się obecnie kolosem,

---

<sup>32</sup> Idem, *Mysli...*, s. 47–51.

światem lub raczej wszystkim w stosunku do nicości, do której niepodobna dotrzeć?

Kto się zważy w ten sposób, przestraszy się samym sobą i zawieszony między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością, zdrżny na widok owych cudów; sądzę, iż mieniąc ciekawość w podziw, skłonniejszy będzie przyglądać się im w milczeniu, niż zarozumiale dociekać ich tajemnicy. [...]

### Interpretacja (z wizualizacją typu T)

Do wizualizacji wybranego przeze mnie fragmentu *Mysli* Pascala wykorzystałam schemat, przedstawiający człowieka pomiędzy Nicością a Nieskończonością. Uważam, iż jest to najtrafniejszy sposób przedstawienia rozważań Pascala, który zadaje sobie pytanie o to, czym jest człowiek wobec natury i całego wszechświata.

Pascal wychodzi z założenia, iż rozum nie pozwoli poznać nieskończoności ani rozwiązać zagadnień etycznych i religijnych. Na jego przekonanie miało wpływ wynalezienie mikroskopu – pod mikroskopem człowiek jest wielki, a we wszechświecie jest małym pyłkiem.

Dlatego też, posługując się schematem, umieściłam człowieka pośrodku, zagubionego i nienależącego w pełni ani do Nicości, ani do Nieskończoności. Lewą stronę schematu przeznaczyłam na Nicość, którą reprezentuje opisywany przez Pascala mikrokosmos i należący do niego *ciron*, czyli roztocze niewidoczne gołym okiem. Po prawej stronie schematu znajduje się Nieskończoność, reprezentowana przez makrokosmos i wymieniane przez Pascala słońce, natura, gwiazdy, planety i wszechświat. Po obu stronach umieściłam także matematyczne symbole nieskończoności, ponieważ nie znamy ani początku, ani końca Nicości i Nieskończoności.

Pascal w swoich rozważaniach przechodzi od nauki do mistycyzmu, stając się coraz bardziej pesymistą, poprzez stwierdzenie, iż tak naprawdę nie da się w pełni opisać świata. Wywołuje tym samym niepokój, ponieważ czytając *Mysli* dochodzimy do wniosku, że nie wiemy dokładnie, kim jest człowiek. Według Pascala jest on niczym w porównaniu z Nieskończonością, ale jednocześnie wszystkim w porównaniu z Nicością, zatem człowiek stoi po środku, między jednym, a drugim.

*Mysli* Pascala możemy interpretować na dwa sposoby. Pierwszy sposób to próba rozszyfrowania symboli. Można przyjąć, że człowiek zagubiony,



między Nicością a Nieskończonością, to każdy z nas wśród swoich codziennych spraw, a Pascal stara się tylko zwrócić naszą uwagę na piękno i ogrom otaczającego nas wszechświata oraz niezwykłość tego, co niewidoczne gołym okiem, zachęcając nas jednocześnie do zatrzymania się i kontemplacji natury. Inną interpretacją *Mysli* jest stwierdzenie iż Pascal przygląda się światu w milczeniu, nie dociekając tajemnicy jego złożoności i ogromu, próbując jedynie umiejscowić w nim człowieka i wskazać jego miejsce w naturze.

**KOMENTARZ:** Pierwsza interpretacja odzwierciedlona w wizualizacji typu I jest rzeczywiście interpretacją tekstu Pascala, a nie jedynie wizualnym przedstawieniem treści. Zarówno po obejrzeniu powstałej wizualizacji, jak i po przeczytaniu interpretacji ma się pewność, że interpretator odnosi refleksje Pascala do współczesności.

Druga wizualizacja przypomina bardzo w swej formie wizualizację typu T do fragmentu powieści Prousta. Autorka tej wizualizacji i interpretacji stara się po prostu jak najlepiej oddać myśl wielkiego filozofa.

### 2.5.6. Interpretacje powstałe w technice profanacyjnej typu ON

**ZESTAWIENIE:** *Sen* Henri Rousseau (trzy przetransponowane obrazy) i *Bateau ivre* (*Statek pijany*) Arthura Rimbauda

**Arthur Rimbaud**

*Bateau ivre*<sup>33</sup>

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands et de cotons anglais.

---

<sup>33</sup> A. Rimbaud, *Bateau ivre*, w: A. Lagarde, L. Michard, *XIXe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1962, s. 522–525.

Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,  
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,  
Je courus! Et les Péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,  
L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires  
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
Illuminant de longs figements violets,  
Pareils à des acteurs de drames très antiques  
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets.

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,  
La circulation des sèves inouïes  
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries  
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,  
Sans songer que les pieds lumineux des Maries  
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs.

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
Mêlant aux fleurs des yeux des panthères à peaux  
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides  
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux.

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses  
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan,  
Des écroulements d'eau au milieu des bonaces,  
Et les lointains vers les gouffres cataractant.

Glaciers, soleils d'argent, flots nacréux, cieus de braises,  
Échouages hideux au fond des golfes bruns  
Où les serpents géants dévorés de punaises  
Choièrent, des arbres tordus, avec de noirs parfums.

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades  
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.  
Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades  
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,  
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux  
Montait vers moi ses fleurs d'ombres aux ventouses jaunes  
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux,

Presqu'île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux clabaudes aux yeux blonds.

Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles  
Des noyés descendaient dormir à reculons...

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau,

Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur,

Qui courais, taché de lunules électriques,  
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,  
Quand les juillets faisaient couler à coups de triques  
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs,

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues  
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,  
Fileur éternel des immobilités bleues,  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets.

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:  
Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les aubes sont navrantes.  
Toute lune est atroce et tout soleil amer:  
L'àcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.  
Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,  
 Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,  
 Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,  
 Ni nager sous les yeux horribles des pontons!

**Arthur Rimbaud**

*Statek pijany*<sup>34</sup>

Prądem Rzek obojętnych niesion w ujścia stronę,  
 Czulem, że już nie wie dzie mnie dłoń holowników;  
 Dla strzał swych za cel wzięły ich Skóry Czerwone  
 I nagich do pstrych słupów przybiły wśród krzyków.

Nie dbałem o załogi po wszystkie me czasy,  
 Ja, dźwigacz zbóż flamandzkich, angielskiej bawełny.  
 Gdy się z holownikami skończyły hałasy,  
 Gdzie chciałem, ponosiły mię rzek spienione wełny.

Pośród wściekłych kołysań przypliwów, odpływów,  
 Ja, przeszłej zimy głuchszy nad mózgi dziecinne,  
 Biegłem! Tryumfálniejszych nie zaznały dziwów  
 Półwyspy wzięte łądom przez bezdroża płynne.

Zbudzenie me na morzu święcił wir powietrzny.  
 Dziesięć nocy jak korek tańczyłem na fali,  
 W której ludzie kołowrót widzą ofiar wieczny,  
 Nie tęskniąc do mdłych latarni znikłych gdzieś w oddali.

Słodsza niż ustom dzieci miazga jabłek kwaśnych,  
 Wód zieleń w mą sosnową wdarła się lupinę,  
 Uniosła ster, kotwicę, stosy lin zapaśnich  
 I zmyła kały wstrętne i win plamy sine.

I odtąd kąpałem się w wielkiej pieśni Morza,  
 Przesyconej gwiazdami, śpiewnej jak muzyka,

---

<sup>34</sup> Idem, *Statek pijany*, przeł. [Z. Przesmycki-]Miriam, w: Rimbaud, [wybór wierszy], Warszawa 1996, s. 63–67.

Poznałem toń modrą, gdzie pośród bezdroża  
Zadumany topielec niekiedy przemyka.

Gdzie barwiąc nagle szafir – pijanymi wiry  
Albo rytmem powolnym, pod słońc płomienienie –  
Mocniejsze nad alkohol, olbrzysze nad liry,  
Fermentują miłości żółciowe czerwienie.

Znam nieba pękające w gromy i wichrzyce,  
Nawroty wściekle wałów, prądy, znam wieczory,  
Znam jutrzenki srebrzyste jak gołębicę,  
Widziałem to, co człowiek widzieć zawsze skory.

Widziałem słońce nisko w plamach zgróź mistycznych,  
Jak słało długie, zimne fioletów martwice,  
Podobne do aktorów w dramach praantycznych,  
Na fale w dal toczące swych drgań tajemnice.

Marzyłem noc zieloną wśród śniegów olśnienia  
Caunki na mórz oczy kładące się wolno,  
Żółto-modre fosforów śpiewnych przebudzenia  
I niesłychaną skoków pogoń dookolną.

Miesiące całe z falą, równą histerycznym  
Oborom, szturmowałem ku raf skalnych ścianom,  
Nie śniąc że stopy Maryj na sierpie księżycznym  
Mogą łeb dychawicznym zetrzeć Oceanom.

Potrącałem, czy wiecie? Florydy bajeczne  
Z chaosem ócz panterzych i kwiatów urody  
Ludzkiej i tęcz, wiodących jak cugle powietrzne,  
Pod mórz widnokręgami lazurów trzody.

Widziałem wrące bagnisk olbrzymich fermenty,  
Sieci, gdzie wśród trzciny gniją całe Lewiatany,  
Zapadania wód nagle wśród ciszy zakłętej,  
Katarakty oddalen ku bezdni nieznannej.

Lodowce, słońca srebrne, opal fal, nieb żary,  
Przeokropne mielizny w zatok ciemnych toni,  
Gdzie żarte przez robactwo olbrzymie węzary  
Pieszczą drzewa skręcone jadem czarnych woni.

Chciałbym dzieciom pokazać te dorady, gwiazdy  
Fal modrych, ryby złote, ryby śpiewające...  
Piany kwietne świeciły mi z golfów odjazdy,  
Niewysłowionych wichrów skrzydliły mię gońce.

Czasem gdy mnie znudziły bieguny, zwrotniki,  
Morze, słodko mię łkaniem kołysząc omdlałem,  
Wznosiło ku mnie ssawki flory mroków dzikiej,  
I – jak kobieta w modłach – wraz nieruchomiałem;

Jak wysepka gościłem ptaków roje gwarne,  
Swarliwe i niechlujne, o żrenicy płowej,  
I żeglowałem dalej, gdy me więzy marne  
Zerwał na sen zstępując w głąb, topielec nowy.

Otóż ja, łódź ginąca w golfach pod ziół brodą,  
Miotana przez orkany w eteru przestwory,  
Ja, którego kadłuba pijanego wodą,  
Nie wyłowią żaglowce Hanz ni Monitory,

Wolny, rzeźwy, dymiący, odzian w mgły dziewicze,  
Ja, com zachodów mury dziurawił płomienne,  
W których dla dobrych piewców przednie są słodycze:  
Mchy słoneczne i strzepy lazurów bezcenne;

Ja, co biegałem w płomykach elektrycznych cały,  
Szczątek płochy, wśród morskich rumaków eskorty,  
Gdy skwarne lipce maczug ciosami strącały  
Ultramaryny niebios we wrzące retorty;

Ja, co drzałem, o sto mil czując bekowiska  
Behemotów i wściekle Maelstromów ukropy,

Pielgrzym wieczny błękitów cichych rozlewiska,  
Ja tęsknię do wybrzeży odwiecznych Europy.

Archipelagi gwiazdne widziałem! Wysp roje,  
Gdzie żeglarzom otwarte niebo szalejące.  
– W tychże to nocach bez dna ukrywasz sny swoje,  
Milionie złotych ptaków, przyszłej Mocy słońce?

Lecz zbyt wiele płakałem! Jutrznie są bolesne,  
Srogie – wszystkie księżycy, gorzkie – wszystkie zorze.  
Cierpka miłość mi dała zdrętwienie przedwcześnie.  
O, niechaj dno me pęknie! Niech pójdę pod morze!

Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę,  
To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili  
Dziecina pełna smutku, kucnąwszy nad bagnem,  
Puszcza statki węższe od pierwszych motyli.

Skapanemu, o fale, w waszej omdłości,  
Nie ubiec już dźwigaczy bawełnianych plonów,  
Nie mknąć w pysze sztandarów i ogni świętości!  
Nie pruć wód pod oczami strasznymi pontonów.

### Interpretacja 1

Obraz *Le rêve* Henri Rousseau przekształciłem w sposób odzwierciedlający moją interpretację utworu pt. *Statek pijany* Arthura Rimbauda. Emocje, jakie towarzyszyły mi podczas czytania tego utworu, wyrażone są bliżej niesprecyzowanym stanem ducha, który jest oddany lekkiemu, a czasem bardziej rwącemu nurtowi rzeki. Przy lekturze tego wiersza można swobodnie oddać się subtelnej ekstazie fantazji. Kobieta znajdująca się na oryginalnym obrazie *Le rêve* Rousseau posłużyła mi jako metafora statku, który jest kołysany falami zbóż. Te natomiast są wprawiane w rytmiczną melodię poprzez dźwięki wydobywające się z puzonu, na którym gra czarnoskóra postać.

Kontrast kolorystyczny jaki istnieje pomiędzy kobietą a całym otoczeniem odzwierciedla samotność i bezradność statku niesionego przez fale. Aby wprowadzić odbiorcę mojego dzieła w stan lekkiego kołysania zdecydowałem się zastąpić żywą, gęstą, ciemnozieloną i bujną trawę przez suche,



złociste, skąpane w słońcu zboża, które koszone jesienią przypominają złocisty ocean. Słońce, którego promienie odbijają się od złotej powłoki zbóż, dodaje nieco ekspresji i dzięki temu jesteśmy w stanie poczuć od czasu do czasu silniejszy dźwięk, który wzburza złociste morze. Czarnoskóra postać, która jest personifikacją losu, przeznaczenia została umieszczona w rogu obrazu, ponieważ główną postacią, na której odbiorca musi się skupić, jest metaforyczna kobieta. Poprzez zwiększenie uwagi na najbardziej istotnym elemencie dzieła, ja jako jego autor mam na celu manipulację toku myślenia odbiorcy. Manipulacja jest jedną z najbardziej powszechnych metod stymulacji ludzkiej myśli w dzisiejszym świecie. Poprzez narzucenie jednolitej ścieżki interpretacyjnej jestem w stanie zapanować nad czyjąś myślą. I w tym momencie dopiero widać, jaki jest mój główny cel. Czy zinterpretowałaś/zinterpretowałeś ten przygotowaną przeze mnie wersję obrazu w podobny sposób do mojego myślenia? Jeżeli nie, zrób to teraz!

Po uzyskaniu consensusu myślowego możesz doświadczyć, jak czuje się tytułowy statek, upojony rwącym nurtem rzeki. Ten nurt rzeki spotykamy często w naszym życiu. Psychomanipulacja w zakładach pracy jest narzędziem, które pozwala znaleźć kozła ofiarnego, który wykona pracę za innych. Narzucany tok myślenia powoduje, że, nieświadomi tego działania, poddajemy się jemu. Najczęściej winna jest temu nasza naiwność, wrażliwość, dobre chęci czy zaufanie. Wszystkie rzeczy, jakie spotykamy na swojej zmanipulowanej drodze, nie są już przypadkowe. Człowiek-statek ukazany przez Rimbauda w jego wierszu jest niesiony rwącym nurtem manipulacji, jest kołysany przez intrygi swoich współpracowników. Spotykane na naszej drodze przyjemne sytuacje wprawiają nas w lekkie i przyjemne kołysanie, natomiast trudności i problemy wzburzają morze. Przez odnalezienie paralelnej i metaforycznej sytuacji z życia codziennego chciałem, by każdy odbiorca mógł zrozumieć i przede wszystkim poczuć to niestabilne kołysanie się statku. Statek Rimbauda – Człowiek Rimbauda dążąc do wyznaczonego celu nie płynie prosto i pewnie, jest manipulowany przez innych, kołysany wzbudzany przez innych wyrzutami sumienia i poczuciem winy:

Wolny, trzeźwy, dymiący, odzian w mgły dziewicze,  
Ja com zachodów mury dziurawił płomienne  
W których dla dobrych piewców przednie są słodczyce  
Mchy słoneczne i strzepy lazurów bezcenne.

## Interpretacja 2

Poemat *Statek pijany* jest najbardziej znanym utworem Arthura Rimbauda, stanowiąc jednocześnie podsumowanie życia poety. Podmiotem lirycznym jest statek, który zerwał się z cum holowniczych i rozpoczął indywidualną wędrówkę. Do tej pory był sterowany, teraz sam o sobie decyduje, stąd też jego początkowe zachłyśnięcie się wolnością, o którym opowiada odbiorcom. Rozbudowana i wyszukana składnia zdania barwnie oddaje opisy doświadczeń z podróży i życia na wolności. Ponadto nadaje poematowi patetyczny nastrój. Dopiero w ostatnich zwrotkach podmiot liryczny pragnie tylko błotnistej kałuży w Europie, gdzie dzieci puszczają statki z papieru – świadczy to o jego tęsknocie za domem, ojczyzną i stabilizacją.

Obraz *Sen* Henri Rousseau, odzwierciedla poniekąd wizję podmiotu lirycznego z poematu Rimbauda. Postanowiłam go jednak trochę zmienić, aby dokładniej przedstawić swoją własną interpretację utworu. Pomniejszyłam obraz Rousseau i przemieściłam na nim kilka elementów roślinnych, a także usunęłam postać kobiety. Do wykonania tych małych zmian wykorzystałam dwa programy komputerowe: Paint oraz Nero PhotoSnap. Następnie wkomponowałam dżunglę z obrazu Rousseau w moją własną wizję – umieściłam ją na wyspie, otoczonej zewsząd morzem. W miejscu kobiety wykonałam głaz, przyklejając do papieru małe kamyczki z ziarenkami piasku. Aby oddać delikatność piasku na plaży, namalowałam ją za pomocą podkładu do twarzy, a dla podkreślenia konturu dżungli z plażą przyciemniłam piasek brokatowym cieniem do powiek imitującym jego ciemniejszy i bardziej połyskujący odcień. Morze, niebo, a także cień drzew wykonałam farbami. W prawym rogu obrazu umieściłam kobietę, którą uprzednio wycięłam z obrazu.

Dla mnie *Statek pijany* Arthura Rimbauda jest utworem o charakterystyce symbolicznej, opowiadającej o życiu człowieka. Już sam fakt zerwania się statku z cum przywodzi mi na myśl ucieczkę od norm, zasad moralnych, religijnych i obyczajowych, a także od innych ludzi, w poszukiwaniu samego siebie. Początkowa euforia z wolności przypomina młodzieńczy okres buntu, kiedy to cieszymy się każdą chwilą dorosłości i każdą samodzielną podjętą decyzją. Dlatego też w mojej kompozycji kobieta płynie na wyspę, ale odwrócona jest do niej tyłem. Jest to właśnie nawiązanie do głównego wątku poematu Rimbauda – wspomniania doświadczeń z podróży, a także całej przeszłości, którą zostawiamy za sobą, dążąc do wyznaczonego celu.

Prędko jednak przekonujemy się, że to nie do końca my sami o sobie decydujemy – statek jest przecież wielokrotnie miotany przez fale. Po przeżyciu wielu niezapomnianych chwil, wypłynięcie na szerokie wody wydaje nam się zbyt ryzykowne, wybieramy jednak stabilizację – tak, jak statek z poematu Rimbauda tęsknił za błotnistą kałużą, małą, ale bezpieczną.

Nie bez powodu postanowiłam też pozostawić postać kobiety z obrazu *Sen* w mojej kompozycji. Utwór Rimbauda w moim przekonaniu może odnosić się także do pozycji kobiety w społeczeństwie i postrzegania jej przez innych, a także jej własnych poglądów. Skojarzenie to przyszło mi na myśl, ponieważ czytując literaturę marynistyczną, wielokrotnie spotykałam się z porównywaniem statku do kobiety, który stanowił tak jakby „wybrankę serca” żeglarzy, marynarzy i ludzi morza. W moim przekonaniu utwierdził mnie jeszcze mocniej fragment poematu: „...Nie dbałem o załogi po wszystkie me czasy...”, który można odnieść do postawy współczesnych kobiet – samowystarczalnych i niepotrzebujących mężczyzn do realizacji swoich marzeń. Poza tym, tak jak statek, kobiety nie chcą już dłużej czuć się ograniczone cumami – normami i zasadami obowiązującymi w społeczeństwie – i pragną się od niego uwolnić, żeby móc spróbować wszystkiego bez żadnych ograniczeń. Niemniej jednak, kiedy czują się już spełnione, zaczynają marzyć o stabilizacji życiowej – jak statek o kałużę w Europie...

Odkryty przeze mnie wątek kobiety w *Statku pijanym* postanowiłam podkreślić użyciem kosmetyków do makijażu w prezentacji mojej własnej wizualizacji utworu. Uważam, iż wykonana przeze mnie transpozycja obrazu *Sen* Henri Rousseau w pełni oddaje moją własną interpretację poematu *Statek pijany* Arthura Rimbauda.

Magdalena F., III rok specjalność język francuski, NKJO w Toruniu

### Interpretacja 3

Wiersz pod tytułem *Bateau ivre* Arthura Rimbauda jest historią człowieka, który zrywa się z więzów konwenansów i innych zobowiązań, którym był podległy aż do tej chwili. Postanawia on stawić czoło prawdziwemu życiu, poznać je i doświadczyć w pełni jego uroków i jego cieni. Opis podróży rozpoczyna się od stwierdzenia swej niezależności, a ja powiedziałabym że od grzechu pychy, który to wiedzie bohatera w zachłanność morskiej toni...

Otóż, zrywając się z cugli holownika, młodzieniec odmawia przyznanej mu pomocy, której jako człowiek młody potrzebował. Nie jest on w stanie sam trafić do portu, a wskazaną drogę porzuca. Odtąd żyje

na własny rachunek, oddając się dzikim żądom i doznaniom. Widzimy go na obrazie Henri Rousseau w otoczeniu zmysłowych pokus, które oferuje wyspa. Myśli, że żyjąc w ten sposób staje się człowiekiem wolnym i odkrywa sedno szczęścia i samospelnienia. Myśli jak większość życiowych rozbitków, którzy zaufali światu i dali się mu pochłonać, a przejrzeni dopiero w chwili swej zguby.

Także w życiu młodzieńca, następuje ów moment przejrzenia. Łączy się on z nawróceniem i z duchową przemianą wewnętrzną. Ma on charakter oczyszczający i pozwala ocenić podjęte wcześniej wybory. I tak po zawirowaniach życia pełnego grzechu, nieznoszącego żadnych ograniczeń nawet tych wyznaczonych przez moralność człowieka, na statek wlewa się woda i zmywa „kały wstrętne i win plamy sine”.

Odtąd bohater dryfuje spokojnie po roziskrzzonej tafli „przesycionej gwiazdami, śpiewnej jak muzyka” doznając łaski przebaczenia i oczyszczenia z grzechów. Na potwierdzenie duchowego charakteru towarzyszących mu doznań, autor mnoży opisy świata przepelnionego harmonią i mistycyzmem:

Widziałem słońce nisko w plamach zgróz mistycznych,  
Jak stało długie, zimne fioletów martwice,  
Podobne do aktorów w dramach praantycznych [...].  
Marzyłem noc zieloną wśród śniegów olśnienia,  
Całunki na mórz oczy kładące się wolno  
Żółtomodre fosforów śpiewnych przebudzenia [...].

Innym dowodem religijnego charakteru doznań bohatera, może być wzmianka o nawrotach „wściekłych wałów” i o następowaniu „wieczorów”, co może być zrozumiane jako kuszenie do powrotu grzesznego życia i ponownego wstąpienia na drogę ciemnych mocy, czyli oddania się żądom oceanu.

Teoria wydaje się słuszna, zważywszy na fakt, że w 11 strofie sam autor mówi o oceanie, jak o „bestii”, której głowę zetrze Matka Boża w czasach ostatecznych.

W ostatniej części utworu, obserwujemy potrzebę młodzieńca do powrotu do stanu czystości, dziecięcej niewinności. Zraniony złem, które miało go w posiadaniu i miotało nim po bezdrożach, tęskni za tym, co znane, za tym, co zwyczajne i za tym, od czego uciekł. Tęskni za portem Europy, czyli za ziemią czystą, rodzinną, stałą i dającą oparcie. Tęskni on

za dzieciństwem, za niewinnymi zabawami, w których ubrudzić się można jedynie błotem, a którym obcy jest brud moralny.

Martyna G., III rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Każda z przedstawionych powyżej interpretacji poematu Arthura Rimbauda *Statek pijany* ma twórczy, nowatorski charakter. Z jednej strony, każdy z autorów znalazł takie elementy obrazu narzuconego, które podziały jak katalizator i stały się podstawą interpretacji. Z drugiej strony po to, aby interpretacja była spójna, dokonano zmian w materii obrazu. Można się zastanawiać, czy zmiany dokonane zostały pod wpływem pojawienia się interpretacji spowodowanej katalizatorami, czy też są to zmiany odzwierciedlające obrazy umysłowe powstałe przed zadziałaniem katalizatorów, jeszcze w trakcie lektury tekstu.

Odpowiedź na to pytanie może dać poniższe zestawienie:

Tabela 6. Porównanie interpretacji

INTERPRETACJE	Interpretacja 1	Interpretacja 2	Interpretacja 3
1	2	3	4
Elementy ON (obrazu narzuconego) pełniące rolę KATALIZATORA	Postać kobiety.	Postać kobiety i jej położenie w stosunku do całej kompozycji obrazu.	Postać na obrazie jest dla odbiorcy młodzieńcem – życiowym rozbitkiem, wyspa – symbolem pokus zmysłowego, niemoralnego życia.
Przetransponowane, usunięte bądź dodane elementy obrazu	Wywołany kontrast kolorystyczny. Ciemnozielona, bujna trawa została zastąpiona złocistymi łanami zbóż.	Pomniejszenie obrazu, przemieszczenie kilku elementów roślinnych, usunięcie postaci kobiety.	Dodano element białego żagla i nie dbale narzuconego na postać młodzieńca zielonego szala.

1	2	3	4
Wpływ elementów-katalizatorów na interpretację	„Kontrast kolorystyczny jaki istnieje pomiędzy postacią kobietą, a całym otoczeniem odzwierciedla samotność i bezradność statku niesionego przez fale”. „Człowiek statek niesiony rwącym nurtem manipulacji jest kołyszany przez intrygi [...]”. Kobieta jest metaforą statku.	Rozwinięto wątek dotyczący kobiet, ich miejsca i roli w społeczeństwie.	Dostrzeżono aspekt religijny utworu.
Zastosowane środki wyrazu (forma ekspresji plastycznej)	<i>Collage</i> (wykorzystano ilustrację z kolorowego magazynu).	Wykorzystano dwa programy komputerowe: <i>Paint</i> oraz <i>NeroPhotoSnap</i> , dodatkowo <i>collage</i> (kamyczki, ziarenka piasku, cienie do powiek oraz farby).	Wykorzystano program <i>Paint</i> .

Źródło: opracowanie własne.

Katalizatory to zarówno elementy istniejące jak i zaistniałe wskutek interwencji – profanacji. U każdego z autorów kataliza obrazem rozwinęła inny wątek interpretacyjny i tak refleksje wywołane lekturą wiersza Rimbauda oscylują w pierwszej interpretacji wokół problemów psychicznej manipulacji, w drugiej na plan pierwszy wysuwa się wątek

emancypacji kobiet, natomiast trzecia odwołuje się w całości do wartości moralnych i religijnych. Wyłania się więc tutaj dość zaskakujące zestawienie wątków interpretacyjnych znanego poematu francuskiego symbolisty. W pierwszej interpretacji postać na obrazie (kobieta) jest metaforą statku, w drugiej „pozostaje” kobietą, w trzeciej interpretacji jej autorka zobaczyła w tej postaci symbolicznego młodzieńca – moralnego rozbitka. Wydaje się, że ten właśnie element obrazu był najsilniejszym katalizatorem poszczególnych interpretacji.

### 2.5.7. Interpretacja powstała w technice profanacyjnej typu OW

ZESTAWIENIE: La Rochefoucauld *Maksymy* i obraz nieznanego malarza *Portret księcia de La Rochefoucauld*

#### La Rochefoucauld *Maximes (fragment)*<sup>35</sup>

Il est plus nécessaire d'étudier les hommes que les livres.

#### La Rochefoucauld *Maksymy (fragment)*<sup>36</sup>

Potrzebniejsze jest studiować ludzi niż książki.

#### Interpretacja

Księcia La Rochefoucauld łatwo można byłoby sobie wyobrazić z chirurgicznym lancetem jako jednego z uczestników *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Jednak lancet La Rochefoucaulda nie przecina skóry tylko ludzkie maski, nie drenuje żył, ale ludzkie charaktery. Równie zimno i bezwzględnie. Szkiełko i oko.

<sup>35</sup> La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris 1991, s. 197.

<sup>36</sup> Idem, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1977, s. 150.

Wiek XVII to wiek racjonalizmu, wiek matematyki, eksperymentu, wiek stawiania pytań światu, który traci swoją średniowieczną jedność. Sfera sacrum przestaje być dostępna, skrywa się we wnętrzu świątyń i w mistycznych wizjach, których rozum nie pojmuje. Człowiek kieruje ku drugiemu człowiekowi spojrzenie pełne sceptycyzmu, ale i ciekawości: jak on działa. Jakimi zasadami kieruje się istota ludzka, jakie są jej zwyczaje, z czego się składa, o czym i jak myśli. *Maksymy* La Rochefoucauld są w z gruncie rzeczy jedną wielką instrukcją obsługi urządzenia, zwanego człowiekiem. Sądy przenikliwe, pozbawione złudzeń, wynik wielu lat obserwacji na arystokratycznych salonach, frondach, balach i w miłosnych szrankach. Razić może wielka arbitralność maksym, wewnętrzne przekonanie ich autora, że tylko taka jest prawda, taki jest człowiek. La Rochefoucauld odziera nas z wielkości i chwały, którą tak ukochaliśmy, wskazuje, że nasze motywacje często nie są tak szlachetne, jak nam się wydaje. Czy ni to bez gniewu i pretensji, bo czyż można mieć żal do mechanizmu, że działa tak, jak został zaprogramowany...

Być może La Rochefoucauld wydaje się czasami zbyt cyniczny i jednoznaczny, ale z drugiej strony lektura *Maksym* przypomina nam, że nie powinno się wiary do końca pokładać w człowieku. Bo człowiek niekoniecznie jest zły, słaby i przewidywalny, ale taki bywa...

\*\*\*

Projekt okładki do wydania *Maksym* został wykonany w oparciu o portret księcia François de la Rochefoucauld. Wykorzystałem program graficzny Paint oraz program do obróbki zdjęć 2 Pic. Za pomocą techniki kolażu wkomponowałem w portret zdjęcie mechanizmu zegarowego, co dodatkowo, moim zdaniem, podkreśla ponadczasowy charakter *Maksym*. Patrząc na nas z obrazu, Książę de La Rochefoucauld zadaje wciąż to samo, aktualne również i dziś, pytanie o naturę człowieka.

Andrzej G., II rok specjalność język francuski NKJO w Toruniu

KOMENTARZ: Na początku interpretacji autor kojarzy proces tworzenia *Maksym* z operacją chirurgiczną przedstawioną na obrazie Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. Oglądając „profanacyjną” wersję portretu księcia de La Rochefoucauld i konfrontując ją z interpretacją *Maksym*, można stwierdzić, że na pierwszy plan wysuwa się tutaj racjonalistyczna wizja człowieka. Jak pisze autor interpretacji *Maksym*:



„Człowiek kieruje ku drugiemu człowiekowi spojrzenie pełne sceptycyzmu, ale i ciekawości: **jak on działa**. Jakimi zasadami kieruje się istota ludzka, jakie są jej zwyczaje, **z czego się składa, o czym i jak myśli**”. To właśnie chciał pokazać autor wizualizacji, wbudowując na obrazie w miejsce głowy mechanizm urządzenia, a ponieważ jest to część zegara, symbolizuje dodatkowo ponadczasowy charakter problematyki zawierającej się w cytowanym już pytaniu: „[...] jak on [człowiek] działa?”

## 2.6. Rola i zadania animatora zajęć

Jaka powinna być rola animatora – prowadzącego zajęcia prezentowaną w niniejszej pracy metodą? Czy powinien posiadać jakieś specjalne predyspozycje?

Na pewno nie musi być znawcą malarstwa, natomiast chcąc rozwijać postawy twórcze u uczniów czy studentów, sam powinien być osobą otwartą na różne nowe propozycje i innowacyjne zmiany. Nie znaczy to jednak, że musi bezkrytycznie przyjmować i akceptować wszelkie poczynania uczestników zajęć. Animator, dopuszczając do głosu wszystkie powstające w procesie dydaktycznym interpretacje, powinien pamiętać, że nadrzędnym celem wprowadzanej przez niego metody jest uzyskanie twórczych interpretacji tekstów literackich, a nie na przykład interpretacji obrazów. Z tego też względu wskazana, a nawet konieczna jest jednak mimo wszystko pewna „kontrola interpretacyjna”. Nie jest to do końca dobre określenie, gdyż, jak wiadomo, obecność inhibitorów utrudnia proces twórczy. Chodziłoby tu raczej o swego rodzaju „czuwanie” interpretatora po to, by wykluczyć pewne niepożądane zjawiska. Praktyczne wprowadzenie metody pozwoliło jej autorce zaobserwować kilka rodzajów „nadużyć”. Oto one:

1. Brak zachowania proporcji pomiędzy tekstem a obrazem (przeważa interpretacja obrazu, tekst jest zepchnięty do roli podrzędnej).
2. Tylko interpretacja „rozbita” (osobno interpretacja tekstu i osobna interpretacja obrazu) bez żadnej części wspólnej.
3. Forma kreatywnego pisania (tworzenie historyjek do obrazu, niemających nic wspólnego z tekstem literackim).
4. Nadinterpretacja (interpretowanie tego, czego nie ma w tekście).

Inna ważna kwestia, na którą należy zwrócić uwagę, to dobór obrazu. W technikach prowokacyjnych i w technice profanacyjnej typu ON to właśnie animator wybiera obraz.

Czym powinien się kierować, dokonując doboru poszczególnych obrazów? Przede wszystkim musi pamiętać o tym, żeby nie powielać błędów niektórych technik tradycyjnych i nie dobrać obrazów pod kątem „sterowania” wzorami odczytań tekstów literackich. Dlatego też pożądane by było, gdyby dobór ten dokonywał się w sposób losowy. Nie musi to koniecznie oznaczać kartkowania albumów malarskich z przepaską na oczach, jednak wskazane by było, żeby był to wybór przypadkowy. Oczywiście tak, jak przy doborze dokonywanym przez studentów może i tu zadziałać fenomen „iskry zapalnej” czy też *point de départ*, który mógłby okazać się wspólny i dla animatora, i dla uczestnika zajęć. Praktyka pokazuje jednak, że obraz narzucony nie generuje identycznych interpretacji.

Trzeba jeszcze podkreślić, iż proponowana metoda nie pretenduje do tego, by być jedyną stosowaną podczas zajęć interpretacyjnych i nie wyklucza sięgania do innych, również bardziej tradycyjnych metod odczytywania tekstu.



### 3. PODSUMOWANIE

Przedstawiona w niniejszej pracy propozycja dydaktyczna jest skromną próbą odpowiedzi na sytuację kryzysu czytelnictwa młodzieży akademickiej i szkolnej w dobie zmian cywilizacyjnych. Wymogi działającego obecnie systemu oświaty na niższych szczeblach edukacji sprzyjają promowaniu odtwórczego modelu uczenia się i raczej odtwarzaniu niż przetwarzaniu wiedzy. Takie postawy młodzieży utrwalane są niestety w procesie dydaktycznym na wyższych szczeblach edukacji, czego przejawem są najczęściej brak krytycznego myślenia i właśnie odtwarzanie (a nie tworzenie) interpretacji tekstów literackich. Wydaje się, że sprzymierzeńcem w walce z taką postawą pokolenia obrazkowego może być – paradoksalnie – obraz właśnie.

W większości przedstawionych technik innowacyjnych mamy do czynienia z podwójną rolą obrazu. Ze względu na wyodrębnienie i obecność dwóch ważnych funkcji obrazu całą grupę technik innowacyjnych nazwać można **metodą KLU**, gdzie K będzie oznaczać rolę obrazu jako katalizatora, a LU analogicznie będzie symbolem drugiej funkcji obrazu, jaką jest funkcja lustra. Brzmienie skrótu KLU każe myśleć o francuskim słowie *clou*, którego pierwotne znaczenie to „gwóźdź”. Słowa tego, dobrze zadomowionego w języku polskim używa się – jak wiadomo – dla określenia czegoś wyjątkowego w obrębie całości. Na przykład możemy powiedzieć, że: „wystąpienie profesora X może stanowić *clou* dzisiejszej konferencji. Będzie to »gwóźdź« programu”. Autorka niniejszej propozycji dydaktycznej żywi skromną nadzieję, że zaproponowana metoda jeśli nawet nie będzie *clou* wśród innych metod dydaktycznych wykorzystywanych na zajęciach literatury na poziomie szkolnym i uniwersyteckim, to przynajmniej może być swego rodzaju KLUcem, który otworzy umysły i uwolni twórczy potencjał uczniów i studentów, dając im tym samym nowe możliwości interpretacji tekstów literackich.

Optymizmem napawa fakt, że metoda KLU jest również kluczem sama dla siebie. Wyodrębnione techniki pracy z obrazem i tekstem nie

stanowią zbioru zamkniętego. W trakcie pracy tą metodą spontanicznie pojawiały się czasem propozycje ze strony studentów dotyczące modyfikacji technik innowacyjnych, innego ich wykorzystania bądź tworzenia nowych wariantów.

I tak na przykład pewne nowe możliwości tworzy chociażby łączenie poszczególnych technik pracy. Wśród zaproponowanych zadań dydaktycznych (zadanie 22) pojawiła się technika mieszana. Inny przykład to dokonana przez studentkę modyfikacja zadania w technice własnej ikonografii. Autorka interpretacji dokonała spontanicznie wyboru dwóch (zamiast jednego) obrazów (rozdział 2.5.2; zestawienie nr 3; interpretacja 3). W ramach techniki wizualizacyjnej typu I zaproponowano zrealizowanie wizualizacji interpretacyjnej w formie fotograficznego kolażu, a następnie dołączenie do niej interpretacji werbalnej. To tylko niektóre przykłady rodzących się pomysłów.

Warto też zwrócić uwagę na to, że zastosowanie metody generuje niejako przypadkiem „samoistne” powstawanie nowego materiału dydaktycznego, na przykład: wybrane przez studentów obrazy w ramach technik własnej ikonografii można z powodzeniem wykorzystać w innym procesie dydaktycznym, dla innych studentów bądź uczniów – jako obrazy narzucone w technikach prowokacji obrazem. Takie rozwiązania mogą się okazać niezwykle ciekawe, wzbogacające i zachęcające do porównań różnych interpretacji. Możliwe jest też tworzenie tzw. *dossier* czy też *groupements thématiques* („zgrupowań tematycznych”), które mogłyby zawierać zbiory obrazów i tekstów literackich pochodzących z różnych epok i różnych obszarów językowych, a poruszających ten sam temat czy wątek. Taka możliwość została zauważona, kiedy do jednego z obrazów dołączono trzy zupełnie różne teksty literackie. Dzięki obrazowi właśnie okazało się, że teksty te wiążą ten sam motyw.

Jedno jest pewne – na pewno warto pracować z obrazem na zajęciach literatury również na poziomie szkoły wyższej. Oprócz zakładanych efektów, pojawiły się też w trakcie stosowania metody swego rodzaju „produkty uboczne”, a więc u niektórych studentów wzrost zainteresowania malarstwem, literaturą innych obszarów językowych, ogólny rozwój osobowości (nie tylko przewidywane rozwijanie postaw twórczych) przejawiający się większą otwartością, zaangażowaniem, chęcią integracji z grupą, empatią. W tym miejscu należy podkreślić, że rozwijanie wszystkich tych cech w procesie dydaktycznym, zgodne

jest z nowymi tendencjami europejskimi ukierunkowanymi na wzmocnienie kapitału społecznego oraz z koncepcją kształcenia Marthy Nussbaum i jest przejawem szeroko pojętej „troski o człowieczeństwo”. Najważniejsze jednak jest to, że nastąpiło oczekiwane odblokowanie potencjału twórczego, czego dowodem mogą być przytoczone i opatrzone komentarzami interpretacje tekstów literackich. Zauważono też, że studenci coraz chętniej sięgali po całe teksty, mimo iż na zajęciach często czytali i interpretowali jedynie fragmenty utworów. Wydaje się, że procesowi eksploracji, całej „przygodzie” związanej z obecnością obrazu, a potem z interpretacją utworu literackiego towarzyszą silne emocje filokreatywne. Ten swego rodzaju element ludyczny na pewno sprzyja procesowi twórczemu, powodując, że lektura i interpretacja tekstu literackiego nie kojarzą się tylko i wyłącznie ze ślęczeniem nad zadrukowaną kartką papieru, również dlatego, że zajęcia z literatury prowadzone tą metodą odbywały się także w pracowni komputerowej. Obecność obrazu pobudza wyobraźnię i nie narzucając jedynie słusznej interpretacji, na pewno może ją stymulować, poruszając przede wszystkim sferę emocjonalną i wyobraźnię twórczą.

Metoda KLU była systematycznie wdrażana w „miejscu jej urodzenia”, tj. w specjalności „język francuski” Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych w Toruniu od roku 2008 i była stosowana w praktyce do momentu zamknięcia placówki w roku 2015.

W maju 2011 roku przeprowadzono także pokazowe zajęcia z wykorzystaniem metody dla studentów polonistyki Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filii w Piotrkowie Trybunalskim.



## 4. ANEKS

### A. Obrazy malarskie

1. Jacek Malczewski *Śmierć Ellenai*  
Źródło: A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976.
2. Paul Cézanne *Tłusty wtorek*, 1888  
Źródło: [https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Mardi\\_gras,\\_par\\_Paul\\_Cézanne,\\_Yorck.jpg](https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Mardi_gras,_par_Paul_Cézanne,_Yorck.jpg)
3. Louis Marcoussis *Modlitwa*  
Źródło: zdjęcie wykonane przez studentkę podczas zwiedzania wystawy *École de Paris* w Muzeum Uniwersyteckim w Toruniu – rok 2011.
4. Eugeniusz Zak *Na morzu*  
Źródło: [https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Na\\_morzu.jpg](https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Na_morzu.jpg)
5. Georges-Pierre Seurat *Gray Weather Grande Jatte*  
Źródło: [https://www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Gray\\_Weather%2C\\_Grande\\_Jatte\\_MET\\_DT1945.jpg](https://www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Gray_Weather%2C_Grande_Jatte_MET_DT1945.jpg)
6. Georges-Pierre Seurat *Grandcamp, Evening*  
Źródło: [https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre\\_Seurat\\_-\\_Grandcamp,\\_un\\_soir\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre_Seurat_-_Grandcamp,_un_soir_-_Google_Art_Project.jpg)
7. Georges-Pierre Seurat *Honfleur, Evening*  
Źródło: [https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre\\_Seurat\\_-\\_Honfleur,\\_un\\_soir,\\_embouchure\\_de\\_la\\_Seine\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre_Seurat_-_Honfleur,_un_soir,_embouchure_de_la_Seine_-_Google_Art_Project.jpg)
8. Salvador Dali *Trwałość pamięci*  
Źródło: Robert i Nicholas Descharnes, *Dali*, red. M. Ferloni, D. Spiess, przeł. H. Górski, Artes, Warszawa 1994.
9. Henri Rousseau *Sen*  
Źródło: [https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Henri\\_Rousseau\\_-\\_Le\\_Rêve\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://www.pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Henri_Rousseau_-_Le_Rêve_-_Google_Art_Project.jpg)



10. Francis Danby *Potop*

Źródło: <https://www.artsandculture.google.com/asset/the-deluge-francis-danby/UQEvCW0Jc6ARBw>

11. Moshe Fishzon *Przy barze*

Źródło: zdjęcie wykonane przez studentkę podczas zwiedzania wystawy *École de Paris* w Muzeum Uniwersyteckim w Toruniu – rok 2011.

**B. Prace studentów**

1. Wizualizacja typu I (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta).
- 2a. Wizualizacja typu T (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta) – wersja z podpisami w języku francuskim.
- 2b. Wizualizacja typu T (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta) – wersja z podpisami w języku polskim.
3. Wizualizacja typu I (do pierwszego fragmentu *Mysli* Blaise'a Pascala).
4. Wizualizacja typu T (do drugiego fragmentu *Mysli* Blaise'a Pascala).
5. Praca (nr 1) studenta wykonana w technice profanacyjnej typu ON na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*.
6. Praca (nr 2) studentki wykonana w technice profanacyjnej typu ON na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*.
7. Praca (nr 3) studentki wykonana w technice profanacyjnej typu ON na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*.
8. Praca studenta wykonana w technice profanacyjnej typu OW (na podstawie obrazu *Portret księcia de La Rochefoucauld* nieznanego autora).

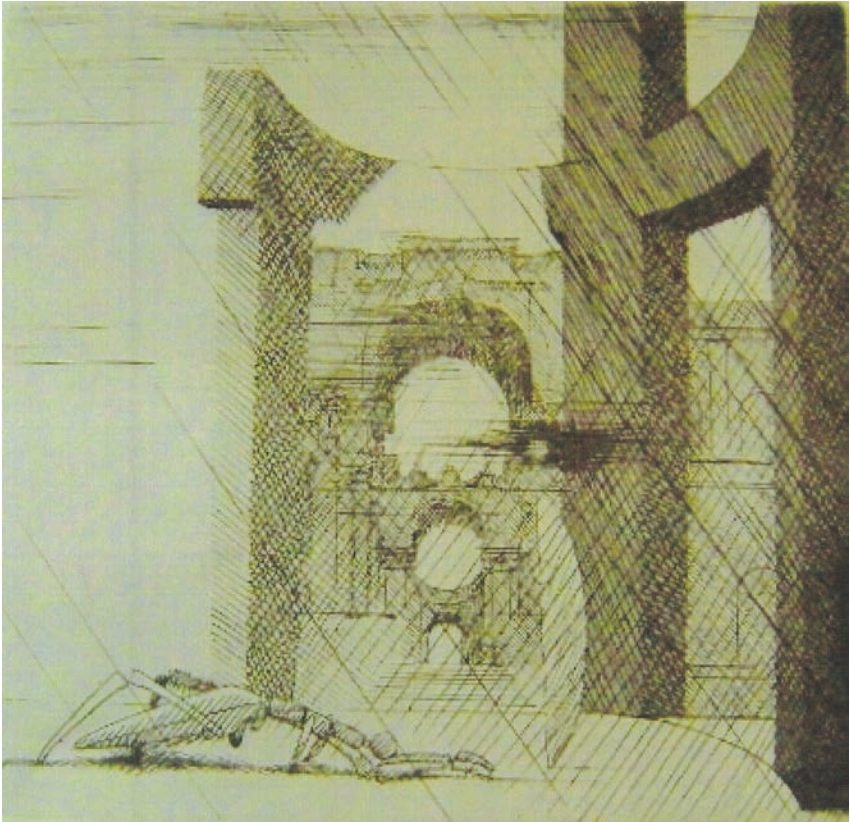


1. Jacek Malczewski *Śmierć Ellenai*

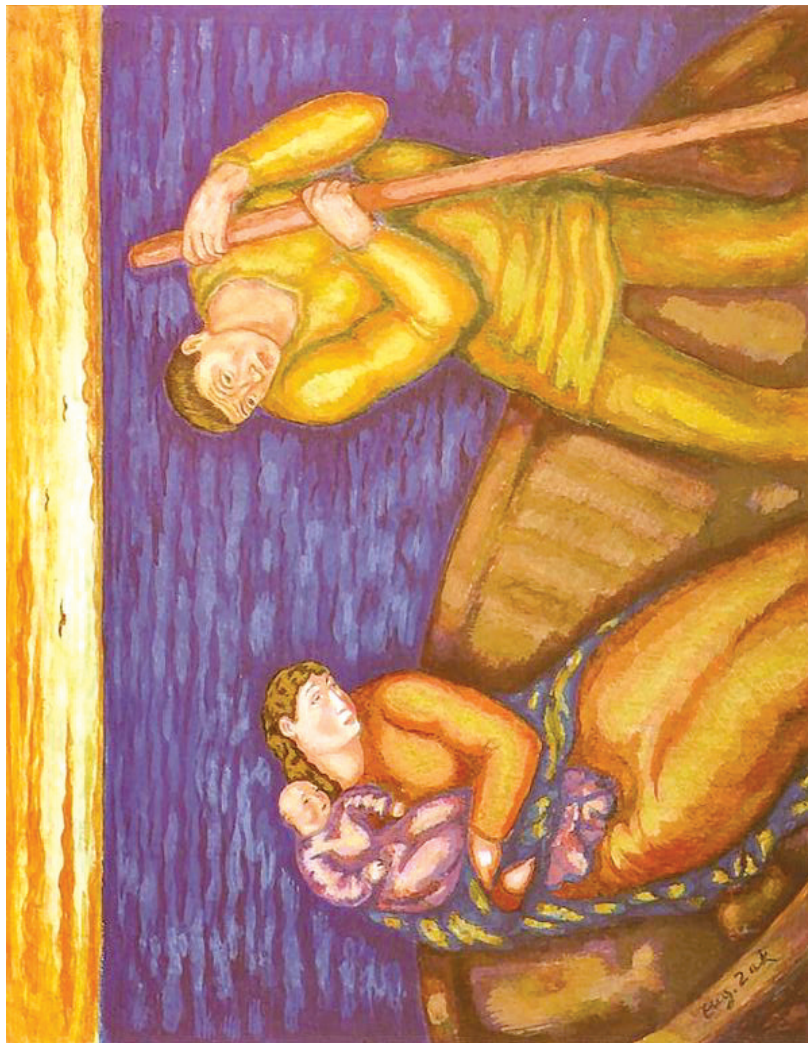


2. Paul Cézanne *Thusty wtorek*, 1888





3. Louis Marcoussis *Modlitwa*

4. Eugeniusz Zak *Na morzu*



5. Georges-Pierre Seurat *Gray Weather Grande Jatte*



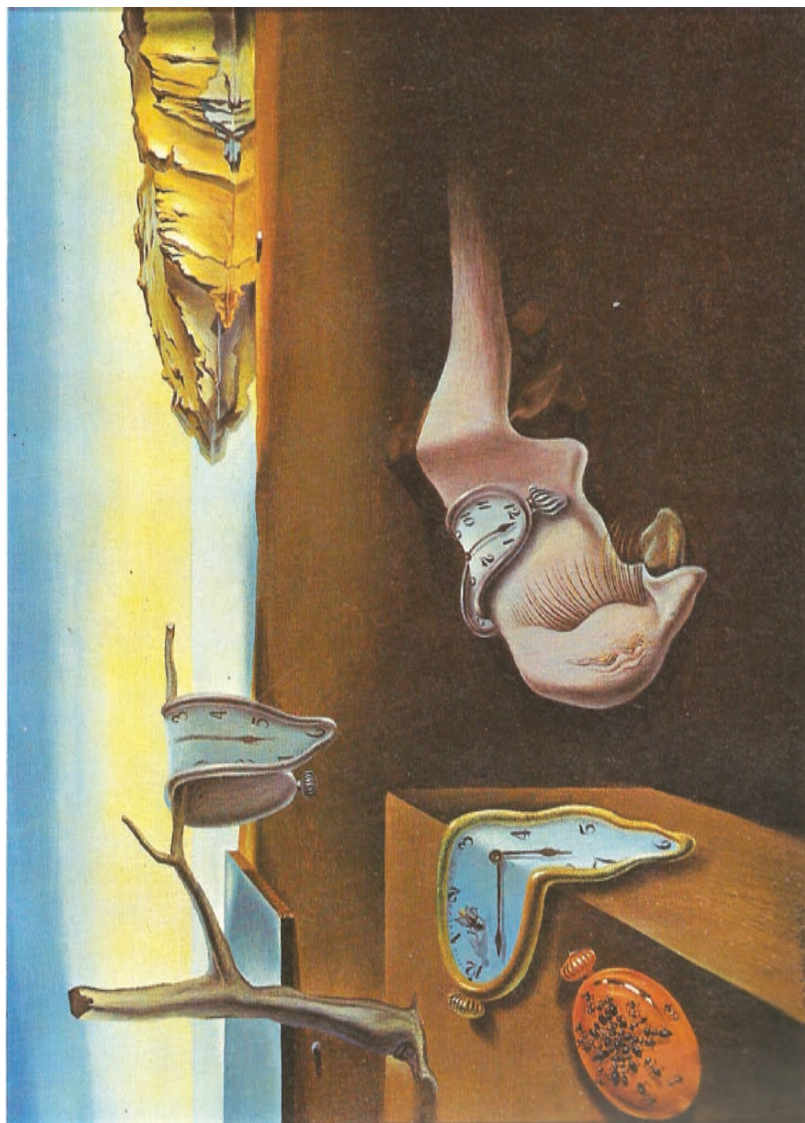


6. Georges-Pierre Seurat *Grandcamp, Evening*



7. Georges-Pierre Seurat *Honfleur, Evening*





8. Salvador Dalí *Trwałość pamięci*



9. Henri Rousseau Sen

10. Francis Danby *Potop*





11. Moshe Fishzon *Przy barze*



1. Wizualizacja typu I (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta)

"ŚWIAT W FILIZANCY HERBATY"



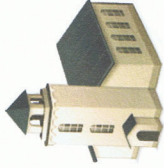
la Place



les maisons sur la rue



les gens du village



l'église



le jardin



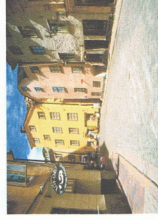
les fleurs du jardin



les chemins où on se promène

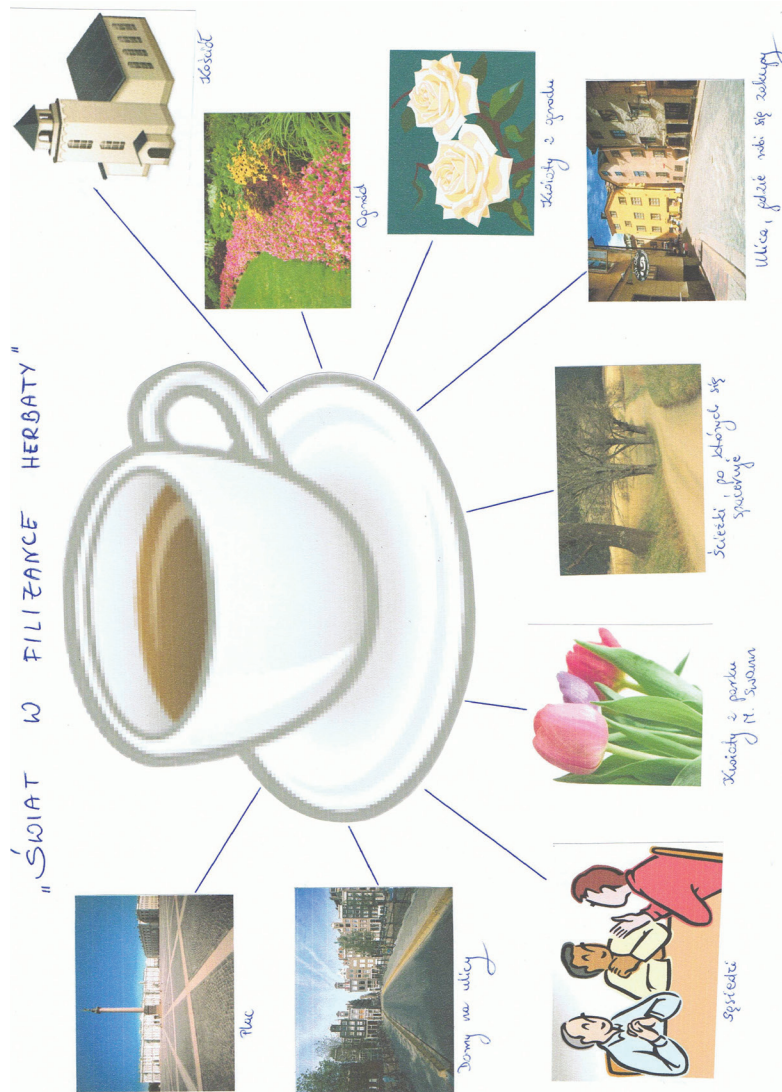


les fleurs de M. Swann



la rue où on fait des courses

2a. Wizualizacja typu T (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu Marcela Prousta*)  
– wersja z podpisami w języku francuskim

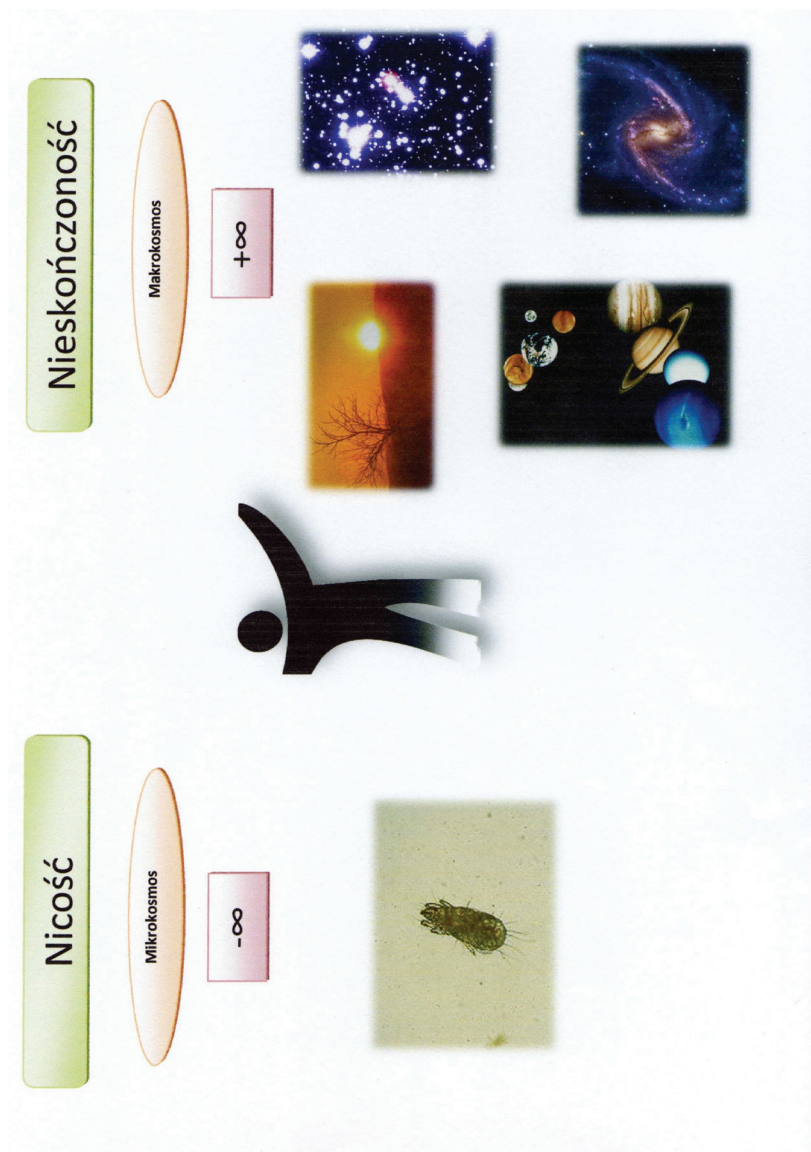


2b. Wizualizacja typu T (do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta)  
 – wersja z podpisami w języku polskim





3. Wizualizacja typu I (do pierwszego fragmentu *Mysli* Blaise'a Pascala)

4. Wizualizacja typu T (do drugiego fragmentu *Mysli* Blaise'a Pascala)



5. Praca (nr 1) studenta wykonana w technice profanacyjnej typu ON  
na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*

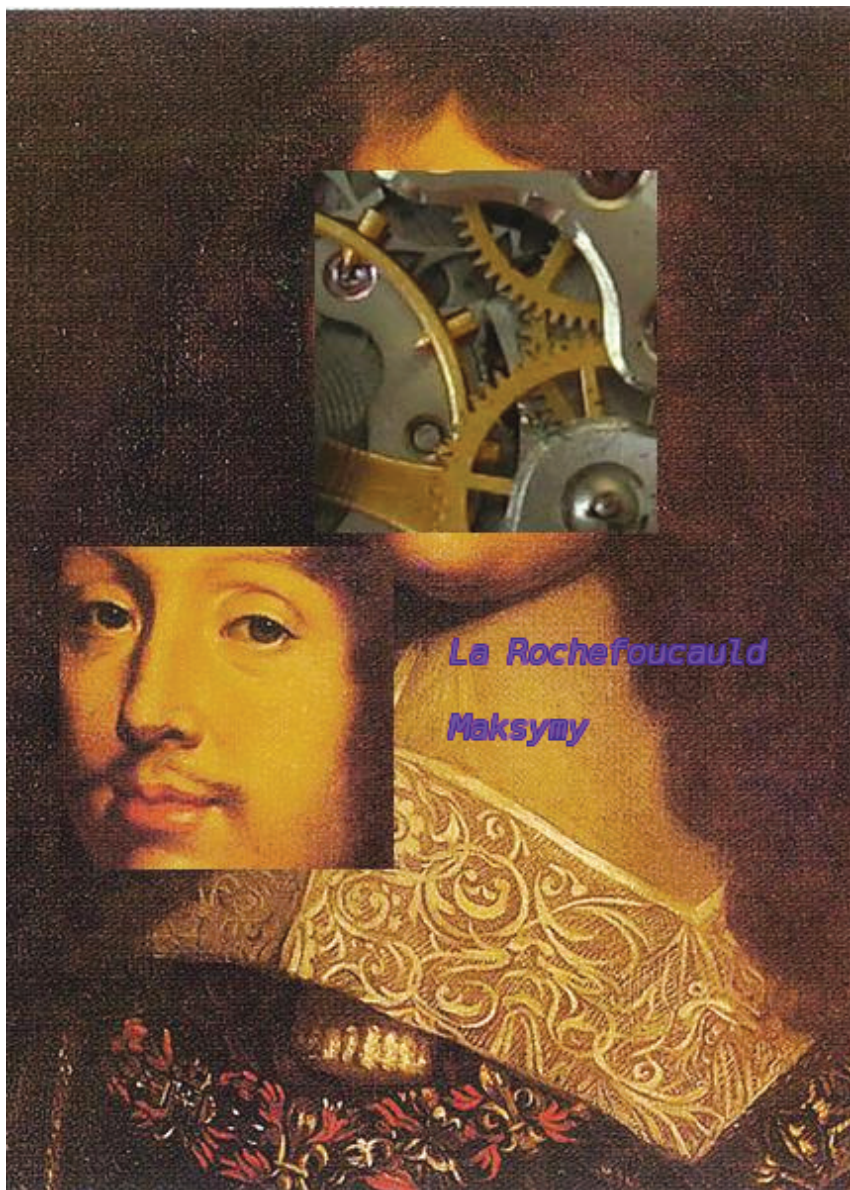




6. Praca (nr 2) studentki wykonana w technice profanacyjnej typu ON  
na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*



7. Praca (nr 3) studentki wykonana w technice profanacyjnej typu ON  
na podstawie obrazu Henriego Rousseau *Sen*



8. Praca studenta wykonana w technice profanacyjnej typu OW (na podstawie obrazu *Portret księcia de La Rochefoucauld* nieznanego autora)

# CZĘŚĆ II

MACIEJ SZARGOT

## **EKSPLIKACJE**





# 1. METODA I JEJ NINIEJSZE ZASTOSOWANIE

Napisana przeze mnie część wspólnej książki jest pomyślana jako komplementarna w stosunku do pracy Małgorzaty Kaczmarek, a równocześnie mocno z nią skontrastowana. Wziąłem z tamtej rozprawy pięć zalecanych studentom do interpretacji tekstów (dodaję do nich jeszcze jeden) i chcę zaproponować ich własne opracowanie – dokonane jednak w zupełnie inny sposób. Do odczytania tych samych tekstów, do których odwołała się Autorka *Obrazu a twórczej interpretacji tekstów literackich*, używam z premedytacją skrajnie różniącą się od zaproponowanej przez nią metody. Przeciwstawiam bowiem metodzie nowatorskiej – tradycyjną, by nie powiedzieć: starą (jej francuska tradycja ma już ponad 100 lat). Poszukiwawczej – podającą. Czerpiącej inspirację z dzieł plastycznych – taką, która w zasadzie w ogóle nie potrzebuje kontaktu z obrazem (choć w ostatniej eksplikacji i ja chciałbym się posłużyć odwołaniami do malarstwa – portretowego).

Jedno tylko łączy nasze metody i prace (obok wskazywania tych samych tekstów literackich). To dążenie do odkrycia sensu (sensów) konkretnego utworu – bez wcześniejszych założeń, bez potrzeby udowadniania podręcznikowych tez, bez metodologicznej ortodoksji. Obie metody chcą bowiem kształcić samodzielnego, aktywnego, wrażliwego czytelnika, pragnącego zrozumieć utwór literacki, a nie używać go do udowadniania gotowych formułek.

W pracy używam mianowicie **metody eksplikacji tekstu**.

\*

Eksplikacja tekstu (*l'explication de texte*, od *expliquer* – „wytłumaczyć”, „wyjaśnić = rozładować, rozbierać”) to francuskie ćwiczenie

szkolne zaproponowane w Polsce przez Aleksandra Wita Labudę<sup>1</sup>. Inne nazwy tej metody to: eksplikacja literacka, eksplikacja francuska, objaśniana (komentowana) lektura oraz lekcja czytania.

Przedstawiona została ona przez badacza jako metoda dydaktyczna do stosowania w szkole średniej i wyższej oraz – już nieco na wyrost – jako metoda literaturoznawcza.

Tu od razu trzeba by – moim zdaniem – wprowadzić zastrzeżenie co do też sformułowanych przez Labudę blisko trzydzieści lat temu (a zatem w innej rzeczywistości edukacyjnej i medialnej). Wydaje się bowiem, że w XXI wieku wzmiankowana metoda nie przyniosłaby wielkich sukcesów nauczycielowi pracującemu w szkole średniej z powodów, o których przekonująco pisze Małgorzata Kaczmarek we *Wprowadzeniu* do swojej części niniejszej książki. Eksplikacja tekstu – metoda podająca, wyznaczająca uczniowi bierną rolę, a przy tym wymagająca od niego dużej umiejętności skupienia uwagi – jest najzwyczajniej dla młodzieży przed maturą nieatrakcyjna i zbyt trudna. Wbrew Labudzie trzeba zatem współcześnie polecić ją tylko młodzieży akademickiej: zainteresowanej już literaturą, rozumiejącej sens jej analizowania i doceniającej sztukę interpretacji, wreszcie – zdolnej się skupić na wykładanych treściach. Można też uznać, że metoda Małgorzaty Kaczmarek, która z powodzeniem miała być używana na wcześniejszym (właśnie licealnym) etapie wdrażania w sztukę interpretacji tekstu artystycznego, mogłaby wobec eksplikacji literackiej spełniać rolę wcześniejszego poziomu edukacji. Wtedy eksplikacja stanowiłaby etap kolejny, zapewniający kontakt z mistrzem-przewodnikiem, który nie byłby już wtedy traktowany ani z bezkrytycznym zachwytem, ani ze znudzeniem, ale mógłby pokazać ścieżki intelektualnej lektury po przejściu przez zaproponowaną wcześniej szkołę czytania – nieco uczuciowego i impresyjnego, choć bardzo twórczego. Ostatnim zaś etapem byłoby interpretacyjne usamodzielnienie się adepta i wejście przezeń w rolę mistrza.

---

<sup>1</sup> Teoretyczny wykład metody, w którym się tu opieram, i przykłady jej realizacji zawierają przede wszystkim dwa tomy: *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*, cz. 1, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Warszawa 1991 i *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*, cz. 2, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Wrocław 1999. Odwołuję się również do też krytycznego wobec propozycji Labudy artykułu Marii Jędrychowskiej, „*Co Francuz wymyśli, to Polak polubi*”?, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” 2017, nr 5, s. 7–14.

Eksplikacja literacka stanowi połączenie sztuki wyjaśniania tekstu (rozbioru analitycznego), szeroko pojmowanej „sztuki czytania” i sztuki żywego słowa; w formie zaproponowanej przez Labudę (niekoniecznie zgodnie z francuskim wzorcem) wyraźny akcent pada także na interpretację, choć bardzo mocno wspartą na analizie, unikającą dowolności i zindywidualizowanych oryginalnych odczytań.

Eksplikacji tekstu dokonuje się zgodnie z kilkoma poniższymi zasadami:

1. Należy dobrać krótki (do 30 wersów) tekst samodzielny lub fragment większego dzieła, tak, aby można było omówić go w czasie jednej godziny lekcyjnej (bardziej precyzyjnie: w czasie 20 minut w szkole średniej i 45 minut w wyższej w zależności od możliwości percepcyjnych słuchacza). Zwykle jest to tekst literacki, ale może być także filozoficzny, historycznoliteracki, krytyczny, publicystyczny...
2. Ideą tak pomyślanych zajęć jest „czytanie dla czytania”, nastawione na zrozumienie konkretnego tekstu, który nie ma pełnić funkcji historyczno- lub teoretycznoliterackiego *exemplum*. Odwrotnie – wiadomości różnego typu (zwłaszcza o charakterze „polonistycznym”) są wykorzystywane w trakcie eksplikacji, a ich nabycie nie stanowi jej celu.
3. W przypadku kilku możliwych odczytań tekstu należy zdecydować się na jedno z jasno sformułowaną tezą interpretacyjną.

Eksplikacja literacka ma formę wykładu interpretacyjnego przygotowywanego zasadniczo przez nauczyciela (mistrza), ale chodzi też o wdrożenie do tej metody uczniów (studentów), którzy już powinni się uczyć przygotowywać części eksplikacji, by następnie próbować przygotować ją w całości samodzielnie.

Metoda ta ma trzy cele:

- 1) poznawczy (zrozumienie tekstu),
- 2) pedagogiczny (ukazanie uczniom sensu, budowy i piękna tekstu),
- 3) ludyczny (wspólne cieszenie się sztuką słowa).

Przywołany tekst jest przez prowadzącego wykład komentowany w formie *commentaire suivi* – „komentarza ciągłego”. Powinien on być wygłaszany (a nie odczytywany) na podstawie sporządzonych wcześniej notatek. Można go więc z powodzeniem połączyć z prezentacją komputerową, w której znalazłyby się główne punkty wywodu, wybrane cytaty i wyjaśnienia, a także potrzebny materiał ikonograficzny.

Uczniowie (studenci) nie powinni notować komentarza (nie chodzi przecież o odwzorowanie przebiegu procesu interpretacji), a jedynie własne uwagi i wyciągnięte w końcowej części wnioski.

\*

Przygotowanie eksplikacji tekstu przebiega w następujących etapach:

**1. Wybór tekstu:**

- a) interesującego dla samego „mistrza”: pięknego, ciekawego, wartościowego pedagogicznie i poznawczo,
- b) sprawiającego trudności w czytaniu (powinno być widać zasadność obszernej interpretacji),
- c) krótkiego, nadającego się do omówienia w najwyżej 45 minut,
- d) jeśli fragmentu większego dzieła – to ważnego dla całości, węzłowego,
- e) w dobrym wydaniu, najlepiej krytycznym.

**2. Opracowanie językowe i rzeczowe** – nauczyciel (mistrz) na podstawie znajomości uczniów (studentów) określa zakres trudności zwłaszcza natury językowej (np. archaizmy, dialektyzmy, formy rzadko używane) i przygotowuje ich wyjaśnienia (nie wstydzi się własnej niewiedzy w razie niejasności).

**3. Wstępna lektura:**

- a) intuicyjna, impresyjna interpretacja<sup>2</sup> tekstu,
- b) próba uchwycenia myśli przewodniej (stwierdzenia, o czym mowa w tekście, jaki jest cel pragmatyczny i sens wypowiedzi); jeśli omawiamy fragment większego dzieła – uchwycenie związku z całością,
- c) ukazanie kompozycyjnego ułożenia tekstu, które jednak ma być podporządkowane interpretacji – chodzi zatem o wyodrębnienie całości odmiennych semantycznie (a nie o mechaniczny podział np. na strofy),
- d) określenie tonacji uczuciowej (nastrojowej) tekstu.

---

<sup>2</sup> W rozumieniu, jakie nadaje tym terminom S. Sawicki, *Uwagi o analizie utworu literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Seria 1, Wrocław 1987, s. 369–370.

**4. Poszukiwania kontekstowe:**

- a) wskazanie kontekstu genetycznego dzieła, ale jedynie w takim zakresie, w jakim służy on odkryciu sensu tekstu,
- b) wskazanie znaków tradycji literackiej obecnych w tekście,
- c) przywołanie czytelniczych reakcji na tekst,
- d) w przypadku fragmentu większego dzieła – osadzenie go w kontekście literackiej całości (tj. wybiórcze streszczenie poprzedzających partii utworu).

**5. Szczegółowe studium tekstu:**

- a) **metodyczny rozbiór** – przeprowadzany w oparciu o wybrany język i narzędzia analizy – zasadniczo posuwający się „liniowo” od początku do końca tekstu (choć oczywiście nie stroniący do nawrotów i skupienia na wybranych jego elementach bądź ich grupach) – właściwy *commentaire suivi*,
- b) **hermeneutyczna synteza** – porównanie wyników metodycznego rozbioru z interpretacją impresyjną oraz sformułowanie ostateczne tezy interpretacyjnej w oparciu o krąg hermeneutyczny (całość sprawdza się w szczegółach, szczegóły – w całości),
- c) **głosowa interpretacja tekstu** – nie chodzi o popis recytatorski, tylko świadomą głośną lekturę.

\*

**Wygłaszanie eksplikacji** powinno zawierać następujące elementy:

- 1) wskazanie okoliczności powstania tekstu,
- 2) wskazanie umiejscowienia tekstu (jeśli analizujemy fragment większej całości),
- 3) odczytanie tekstu,
- 4) wskazanie myśli przewodniej,
- 5) przedstawienie ułożenia kompozycyjnego,
- 6) wskazanie dominanty artystycznej i nastrojowej,
- 7) wskazanie tradycji literackiej,
- 8) szczegółowe studium tekstu (tj. ponowne odczytanie go z towarzyszeniem liniowego komentarza),
- 9) podsumowanie zawierające:
  - a) przypomnienie tezy interpretacyjnej,
  - b) porównanie jej z wynikami interpretacji uzyskanej w wyniku analizy tekstu,

- c) zasygnalizowanie możliwości odmiennego spojrzenia na tekst,
- d) końcową lekturę.

Całość powtarza zatem dobrze znany trójdzielny układ rozprawki: wstęp stanowią punkty 1–7, rozwinięcie – punkt 8, zakończenie – 9. Ważne jest jednak, by nie stosować powyższego schematu z żelazną konsekwencją, przeciwnie, należy – oczywiście – odrzucać te jego punkty, które w konkretnym wypadku nie posłużą interpretacji, będą zbędne. Można też zmieniać zaproponowaną kolejność punktów 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, zaś punkt 8 realizować nie ortodoksyjnie liniowo (powiedziałbym nawet, że odstępstwa wobec owej liniowości są po prostu konieczne ze względu na nieprzebiegające liniowo, lecz „skokowo”, relacje między elementami tekstu, takie jak – chociażby – między tytułem, a zatem początkiem, a pointą, czyli końcem utworu, czy też między rymującymi się słowami na końcach różnych wersów itp.).

\*

Zaproponowane przez mnie (a wcześniej przez Małgorzatę Kaczmarek w rozdziale *Wybrane zadania dydaktyczne*) teksty to pięć mało znanych polskich ballad romantycznych. Będą to więc utwory samodzielne i raczej krótkie, choć nie zawsze uda mi się przestrzegać zasady, by analizowane dzieło miało nie więcej niż 30 wersów. Wobec jednorodności tego wyboru mam szansę, by w pięciu wykładach interpretacyjnych przedstawić jakąś większą całość odnoszącą się do epoki i jednego z jej gatunków koronnych. Pozostając jednak wierny zasadom eksplikacji literackiej, nie chcę dawać pięcioczęściowego wykładu o romantyzmie czy balladzie, a jedynie pokazać pięć interesujących tekstów i pięć prób ich odczytania. Ostatnim zaś tekstem poddanym eksplikacji jest wybrany już wyłącznie przeze mnie fragment *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego.



## 2. ANTONI EDWARD ODYNYEC, *LUNATYK*<sup>1</sup>

„Patrzcie! ach! patrzcie! Co to za człowiek  
Idzie po blasku miesiąca?  
Przycięte usta, twarz dumająca,  
Sciężałych nie wzniesie powiek.

Gdzież to on idzie z takim pośpiechem,  
Gdy wszyscy śpią już głęboko?  
Z jak przyjacielskim, zda się, uśmiechem  
Wita się z drzewem, z opoką!

Co mu jest? Patrzcie! gdzie się on zbliża?  
Chce-li wejść na skał tych czoła,  
Gdzie ledwie sarna doleci chyża,  
Lub dzikie skrzydło sokoła?

Przebóg! on śpiący! Wzrok-li mię ludzi?  
On śpiący! widzę dokładnie.  
Niech kto pobieży, niech go obudzi,  
Inaczej w przepaść tam wpadnie”.

Słyszac to kilku młodzieńców z koła,  
Chcą mu nieść pomoc z pośpiechem.  
Wtem na wpół z żalem, na wpół z uśmiechem,  
Sędziwy starzec zawoła:

„Stójcie, młodzieńcy! Niech go niewczesnie  
Nikt nie ostrzega, nie budzi;

---

<sup>1</sup> *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, s. 152–155.

Jest to lunatyk, co chodzi we śnie,  
Człowiek nadludzki wśród ludzi.

Zawsze on nierad z drugich, ni z siebie,  
Zawsze, myślami tęsknemi  
Dziwaczne mary goniąc po niebie,  
Nie dba, że żyje na ziemi.

A taka nad nim jest wola boża:  
Gdy księżyc w pełnej łśni mocy,  
On śpiący nagle zrywa się z łoża,  
I śpiący błądzi wśród nocy.

Gdzie stare zamków leżą zwaliska,  
W posępne lasów samotnie.  
Gdzie się po skałach pnie ścieżka śliska,  
Tam on pośpiesza ochotnie.

A jak słyszałem od tych, co sami  
Tego doznali za młodu,  
Że go zwodniczy sen wtenczas mami  
Wdziękiem rajskiego ogrodu.

Lecz skoro ranne zabłyśnie zorze,  
On, przebłądziwszy noc całą,  
Znowu spokojnie wraca na łożo,  
Niepomny, co się z nim działo.

Wzrok tylko smutny, twarz tylko blada,  
Od innych różni go ludzi.  
Lecz gdy się czasem idąc przebudzi,  
Biada mu wtenczas, ach! biada!"

Rzekł, a młodzieńcy starca słuchali.  
Zbiera się większy tłum ludzi,  
Tamci szydzili, ci żalowali,  
Ale go żaden nie budzi.

A on tymczasem coraz się zbliża  
Do niedostępnych skał czoła,  
Gdzie ledwie sarna doleci chyża,  
Lub dzikie skrzydło sokoła.

On idzie śmiało – światło księżycza  
Zda się mu służyć za stopnie;  
Dziką radością jaśnieją lica,  
Usta się śmieją okropnie.

Nagle do góry podniósł ramiona,  
Na skałę uścisk zarzucił.  
I z gwałtownością ciśnie do łona –  
Przebóg! – i wtem się ocucił.

„Gdzież to ja jestem? Co mi się śniło?  
Jaka to przepaść pode mną?  
Przed chwilą takie słońce świeciło.  
Teraz tak zimno, tak ciemno!

Tu mię kochanki wabił blask oka,  
Stali przyjaciele wierni.  
Zamiast kochanki – zimna opoka,  
Zamiast przyjaciół – krzak cierni!

Przepaść mi wsteczną przelega drogę,  
Przede mną same pustynie!  
Iść dalej nie chcę, wrócić nie mogę –  
Nieszczęsny! cóż więc uczynię?

O! śnie mój słodki! Gdzież znajdę ciebie?  
Gdzieś mi tak rychło upłynął?  
Pójdę cię szukać – w piekle, czy w niebie!”  
Rzekł, skoczył w przepaść i zginął.

Utwór ten został napisany przez filaretę, poetę zaprzyjaźnionego z Adamem Mickiewiczem i pozostającego do końca życia pod jego urokiem. Jako stworzony stosunkowo niedługo po przełomowych *Balladach i romansach* (1822), *Lunatyk* jest świetnym przykładem wywołanej przez wieszczkę wczesnoromantycznej „balladomanii”. O dość odległym od nas czasie jego powstania przypomina nie zawsze dziś zrozumiałe słownictwo – warto zwrócić uwagę na rzeczowniki: „pustynie” oznaczające w tym utworze „pustkowie”<sup>2</sup> i „opoka” (=„skała”)<sup>3</sup> oraz czasownik „przelegać” czyli „przecinać, leżeć w poprzek”<sup>4</sup>.

Utwór *Odyńca* jest balladą. Najwyraźniej wskazuje na to charakterystyczne cecha tego gatunku – synkretyzm rodzajowy. Epickość widać w jego narracyjnym charakterze. Liryczność – najslabiej zarysowana – uchwytna jest jednak w emocjonalnym charakterze wypowiedzi bohaterów. Najmocniej natomiast została zaakcentowana dramatyczność tekstu, decydująca o jego kompozycji. Można bowiem zauważyć w nim trzy wyodrębnione cudzysłowami wypowiedzi postaci: nienazwanego bohatera-obszera, odpowiadającego mu starca-mędrca i wreszcie odwołującą się do wypowiedzi poprzedników kwestię tytułowego bohatera-lunatyka. Mimo więc tego, że, dosłownie rzecz ujmując, postaci nie wchodzi w dialog, czytelnik ma jednak wrażenie przysłuchiwania się takiemu dialogowi. Trzy wypowiedzi łączy narracja, która jest zarazem opowieścią, komentarzem i jednocześnie pełni rolę swoistych didaskaliów.

*Lunatyk* najbardziej przypomina Mickiewiczowską *Romantyczność* jako opowieść o bohaterze wyalienowanym ze społeczności przez chorobę. Obłąd Karusi Odyńca zastąpił tu lunatyzmem. Oba teksty wypływają zatem z romantycznej fascynacji zaburzeniami psychicznymi (tak traktował somnambulizm wiek XIX – dziś jest on uważany za zaburzenie snu).

---

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958–1969; wykorzystano wersję internetową: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/pustynia;5488165.html> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>3</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/opoka;5466900.html> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>4</sup> *Ballada polska ...*, s. 155.

Czy *Lunatyk* jest więc tylko w niewielkim stopniu odbiegającym od pierwowzoru powtórzeniem *Romantyczności*, czy może należy się w nim dopatrywać jakiejś polemiki z Mickiewiczem?

\*

Kim jest tytułowy Lunatyk?

Najpierw zwróćmy uwagę na fakt, że jest mężczyzną, co oczywiście ujawnia już sam tytuł. To odróżnia go od Mickiewiczowskiej Karusi, która – jako „dzieweczka” – była bardziej narażona na „obląkanie miłosne”, bo przecież kobiety są, zdaniem epoki, uczuciowe, delikatne, nerwowe, obdarzone żywą wyobraźnią, niebezpiecznie rozczytujące się w romansach<sup>5</sup>. Jeśli bohaterka *Romantyczności* oszalała z powodu śmierci Jasia, to znaczy, że miłość stanowi w jej życiu punkt centralny i jest czynnikiem decydującym o zmianach w jej psychice, podczas gdy Lunatyk choruje nie z powodu przebytych cierpień (nic o nich nie wiemy), lecz z powodu nagłego wyrwania go ze świata marzeń, w których zresztą miłość była równie ważna co przyjaźń:

Przed chwilą takie słońce świeciło.

Teraz tak zimno, tak ciemno!

Tu mię kochanki wabił blask oka,

Stali przyjaciele wierni.

Zamiast kochanki — zimna opoka,

Zamiast przyjaciół — krzak cierni!

Jeśli zatem powodów choroby Karusi należy szukać w przeszłości, to choroba Lunatyka bierze się z marzycielstwa<sup>6</sup>. Powtórzmy: nic nie

---

<sup>5</sup> Por. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszczycka, wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 47, 210–217; B. Frydrych, *O chorobach umysłowych*, w: K. Czeczot, *Praktyki psychiatrii*, Warszawa 2018, s. 87–88.

<sup>6</sup> Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach duchów i ludzi*, Warszawa 1991, s. 30–53.

wiemy o tragicznych przeżyciach bohatera, widzimy natomiast, że konsekwentnie zwraca się on w stronę krainy marzeń. Lunatyzm jest zatem formą ucieczki od świata, ucieczki w sen. Tak właśnie interpretuje tę chorobę balladowy starzec:

Zawsze on nierad z drugich, ni z siebie,  
 Zawsze, myślami tęsknemi  
 Dziwaczne mary goniąc po niebie,  
 Nie dba, że żyje na ziemi.

[ ... .. ]  
 Że go zwodniczy sen wtenczas mami  
 Wdziękiem rajskiego ogrodu.

A jakie są objawy choroby?

Przede wszystkim bohater – co oczywiste – zamiast normalnie spać, „idzie przy blasku miesiąca”, „śpiący błądzi wśród nocy”. Opis jego twarzy w takim stanie wywiera raczej przykre wrażenie:

Przycięte usta, twarz dumająca,  
 Ściężałych nie wzniesie powiek.

Dość niekonsekwentnie – przyznajmy to – Odyniec ozdabia te „przycięte usta” uśmiechem, z którym Lunatyk „wita się z drzewem, z opoką”. W stanie uśpienia bohater najwyraźniej nie pojmuje świata, bierze skalę za kochankę, a krzew za przyjaciela (to ostatnie wydaje się odwołaniem do innego romantycznego szaleńca – Mickiewiczowskiego Gustawa z IV cz. *Dziadów*, który zaprzyjaźnił się z gałęzią). Jego wesołość natomiast ciągle rośnie:

Dziką radością jaśnieją lica,  
 Usta się śmieją okropnie.

Kiedy zaś bohater się zbudzi:

Wzrok tylko smutny, twarz tylko blada,  
 Od innych różni go ludzi.

Nieco podobnie opisuje Mickiewiczowski narrator w *Romantyczności* objawy miłosnego obłąkania Karusi – także nie rozumiejącej świata i rozchwianej emocjonalnie:

To dzień biały! to miasteczko!  
Przy tobie nie ma żywego ducha.  
Co tam wkoło siebie chwytasz?  
Kogo wołasz, z kim się witasz?  
– Ona nie słucha. –

To jak martwa opoka  
Nie zwróci w stronę oka,  
To strzela wkoło oczyma,  
To się łzami zaleje;  
Coś niby chwyta, coś niby trzyma;  
Rozplacze się i zaśmieje<sup>7</sup>.

Oczywiście jednak choroba Karusi jest inna i czym innym spowodowana.

Ale też ważne jest, że o ile bohater Odyńca wyraźnie zmienia się z nastaniem dnia (ma więc odmienne – dzienne i nocne – oblicza), o tyle bohaterka Mickiewicza nie odróżnia dnia od nocy – bo nie akceptuje powszechnego sposobu postrzegania świata. Narrator przywołuje ją do rzeczywistości słowami: „To dzień biały”, Karusia najwyraźniej zaś uważa, że pora doby jest inna, i zaczyna monolog od słów: „Tyżeś to w nocy?”<sup>8</sup>. Gdyby odnieść tę sytuację do realiów ballady Odyńca, można by powiedzieć, że Mickiewiczowska dziewczeczka nigdy się nie budzi, nie opuszcza świata marzeń, bo chociaż sądzi, że umarły Jaś odchodzi od niej, gdy „zorza błyska w okienku”, to i poranek, i noc Karusi nie mają się nijak do rzeczywistości, w której ciągle trwa „dzień biały”. Lunatyk zatem respektuje świat zewnętrzny (choć od niego ucieka), podczas gdy bohaterka Mickiewicza kompletnie go ignoruje.

---

<sup>7</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 55.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



Pierwszy w utworze odzywa się jakiś bliżej nam nieznanym anonimowy bohater – naiwny i skłonny do pytań oraz wykrzyknień, dzięki którym daje wyraz swojej niewiedzy i upust emocjom<sup>9</sup>. Dziwi się on spotkanej postaci Lunatyka, nie wie, „co to za człowiek”, „gdzie to on idzie” ani „co mu jest”. Anonimowy bohater jest tak zdziwiony, że podejrzewa, iż ludzi go wzrok.

Łatwo policzyć, że w czterech pierwszych strofach, w wypowiedzi tego bohatera pojawiło się aż sześć znaków zapytania i siedem wykrzykników. To najlepsza wskazówka, że mamy do czynienia z konwencją balladową, używaną tu zresztą z pewną przesadą. Przypomina to znowu ciągi wykrzyknień i pytań z Mickiewiczowskich *Romantyczności* i *Świtezianki*. Jak tam – świat jest dla poznającego go podmiotu niejasny, niezrozumiały i dziwny. Anonimowy bohater potrzebuje zatem kogoś, kto mógłby mu wytłumaczyć, co się dzieje.

Kimś takim jest w utworze Odyńca „sędziwy starzec”. Wyjaśnia on narratorowi, bohaterom i czytelnikowi wszystko, odpowiada na wszystkie postawione pytania. Inaczej jest w balladach Mickiewicza, gdzie żadnych pewnych odpowiedzi nie ma, a żadni mędracy nie są w stanie wytłumaczyć świata, zaś utwór zamknąć może na przykład – jak w *Świteziance* – bezradne stwierdzenie narratora: „ja nie wiem”<sup>10</sup>. Świat *Ballad i romanśów* jest bowiem tajemnicą, podczas gdy świat *Lunatyka* – dającą się rozwiązać zagadką<sup>11</sup>.

Wróćmy do głównego bohatera ballady Odyńca. W przeciwieństwie do Karusi, która zyskuje – jak pamiętamy – akceptację ludu (ostatecznie i gromada i narrator deklarują wiarę w realność wizji „dzieweczki”), Lunatyk budzi w tłumie reakcje zróżnicowane, jednak nigdy nie spotyka się ze zrozumieniem, choć dość powszechnie – z postawami opiekuńczymi:

<sup>9</sup> I. Opacki, *Narrator i świat nieznanym*. *Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej*, w: A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice i poezji romantycznej*, Katowice 1975, s. 35–38; I. Opacki, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 31–32; idem, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 233–246.

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 70.

<sup>11</sup> Por. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 120–142.

Słyszac to kilku młodzieńców z koła,  
 Chcą mu nieść pomoc z pośpiechem.  
 [ ... .. ]  
 Zbiera się większy tłum ludzi,  
 Tamci szydzili, ci żalowali,  
 Ale go żaden nie budzi.

Słuchacze i u Odyńca, i u Mickiewicza pozostają w kontraście ze starcem-mędrcom, który pojawia się w obu utworach. Romantycy zastosowali jednak różne opozycje.

Mickiewicz z oświeceniowym mędrcom, który jest czcicielem rozumu na równi ze „szkiełkiem i okiem”, zestawia nieuczony lud posługujący się jedynie wiarą. Jednak ostatecznie to ludowy światopogląd zostaje w *Romantyczności* zaakceptowany przez „patrzącego w serce” romantyka:

I ja to słyszę, i ja tak wierzę,  
 Płaczę i mówię pacierze.  
 [.....]  
 Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
 Niż mędrca szkiełko i oko<sup>12</sup>.

Odyniec stosuje prostszy kontrast: młodzi – stary. Ważne jest to zastąpienie Mickiewiczowskiego ludu młodzieńcami – nie po to jednak, by młodym przyznać rację. Przeciwnie – nauczający starzec jest tu uosobieniem wiedzy połączonej z tolerancją, a nawet uznania dla odmienności (nazywa Lunatyka „człowiekiem nadludzkim wśród ludzi”), a młodzieńcy go słuchają i stosują się do jego wskazówek. Zastosowany kontrast nie ma charakteru starcia światopoglądowego, lecz stanowi odzwierciedlenie relacji: mistrz – uczniowie. Oto młodzi chętnie i posłusznie podporządkowani staremu. Jakże daleko stąd do *Ody do młodości!*

Bohater pojawia się w dość typowej dla konwencji gotyckiej scenarii – wśród „starych zamków [ ... ] zwalisk”, „posępnych lasów samotni” i „niedostępnych skał”, wreszcie nad przepaścią.

<sup>12</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 56–57.

Ta ostatnia pełni w utworze równocześnie kilka funkcji. Przede wszystkim tworzy nastrój, zwłaszcza w połączeniu z księżycowym światłem nocy. Po drugie, podkreśla wyalienowanie Lunatyka – niby ukazanego w tłumie młodzieży, ale przecież równocześnie osamotnionego na łonie natury. Po trzecie wreszcie – skały i przepaść są potrzebne, aby zakończyć tragicznie historię bohatera. Musi on bowiem najpierw przy pomocy światła księżyca, które „zda mu się służyć za stopnie”, wdrapać się „ścieżką śliską” na:

niedostępnych skał czoła.  
Gdzie ledwie sarna doleci chyża,  
Lub dzikie skrzydło sokoła.

Cytowany powyżej fragment tekstu to niemal dosłowne powtórzenie w formie twierdzącej pytań narratora z początku ballady:

Chce-li wejść na skał tych czoła,  
Gdzie ledwie sarna doleci chyża,  
Lub dzikie skrzydło sokoła?

To powtórzenie jest jeszcze jednym dowodem na to, że w balladzie Odyńca na każde pytanie znajdzie się odpowiedź, co więcej, że odpowiedź tkwi w samym dobrze zadanym pytaniu.

Lunatyk budzi się ze „snu [...] słodkiego” na skraju przepaści, w świecie rzeczywistym, samotny, wyrwany z marzeń o kochance i przyjaciółach. Obudzony, świadomie wybiera samobójstwo.

Jak ma to rozumieć czytelnik?

Zauważmy, że dotąd wszelkie pouczenia starca-mędrca sprawdziły się jako użyteczne i kompetentne. Jednoznacznie zdecydował on o tym, co jest realne, a co nie. Wiedział, na czym polega choroba bohatera i jakie są jej przyczyny, nie proponował lekarstw, lecz opiekę, dostrzegał największe grożące Lunatykowi niebezpieczeństwo i starał się go przed nim uchronić, wreszcie zagroził:

Lecz gdy się czasem idąc przebudzi,  
Biada mu wtenczas, ach! biada!

Nie ma powodu, żeby nie wierzyć starcowi, przeciwnie, jest on w świecie ballady najwyższym autorytetem. Stało się to, co przepowiedział. Czytelnik wchodzi więc w rolę młodzieńca pouczanego przez starca.

Czego dotyczy to pouczenie?

Mędrzec przekonuje, że alienacja i pogrążanie się w marzeniach powodują groźne skutki: odcięcie się od świata i niemożność powrotu do niego, a w konsekwencji – wybór śmierci. Lepiej więc, czytelniku, trzymaj się „młodzieńców z koła” zamiast uciekać w pustynie marzeń, a przyjaciół i kochanki szukaj dla siebie nie we śnie, a w świecie realnym.

Tak cię poucza mądry starzec.

\*

Okazało się zatem, że zafascynowany twórczością Mickiewicza Odyniec wcale – jak można było podejrzewać – nie powtórzył w nieco przekształconej formie jego sztandarowego utworu. Zbliżenie z *Romantycznością* okazuje się pozorne. Jeśli zostało w ogóle przez poetę zaplanowane (co wydaje się bardzo prawdopodobne), to jako dyskusja z Mickiewiczem.

Można też odczytywać *Lunatyka* inaczej – jako przykład niezrozumienia *Romantyczności* i innych utworów Mickiewicza. Zamiast programowego romantyzmu odczytujemy w nim przeciwieństwo antyromantyzm znajdujący oparcie w racjonalizmie. Zamiast refleksji nad tajemnicą świata – postoświeceniowy dydaktyzm. Zamiast hołdu złożonego „wylatującej nad poziomy” młodości – ukłon wobec tłumaczącego świat starca-mędrca.

Na przykładzie ballady Odyńca można też wykazać, jaka już u początków była specyfika twórczości tego długowiecznego poety. Widać bowiem, jak od gotycyzmu (obecnego – jak pamiętamy – w omawianej wcześniej scenerii<sup>13</sup> dziejów *Lunatyka*) blisko było do dydaktycznego biedermeieru, czyli uproszczonego zgodnie z mieszczańskim gustem oraz pozbawionego szaleństw, buntu i polotu romantyzmu<sup>14</sup>. Odyniec „przeskoczył” więc od oświecenia do prepozytywizmu, gubiąc po drodze romantyzm.

Najwyraźniej rewolucja Mickiewicza była za trudna do pojęcia i przyjęcia nawet przez jego najbliższych towarzyszy.

<sup>13</sup> Por. P. Pluta, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017, s. 78–83.

<sup>14</sup> Por. M. Makaruk, *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012, s. 29, 37–38, 41.



### 3. ALEKSANDER CHODŹKO, MALINY<sup>1</sup>

*Ballada na nutę: „Hej tam na górze...” etc.*

Przez litewski łąn  
Jedzie, jedzie pan,  
Przed nim, za nim jego cugi,  
W złocie, w srebrze jego sługi,  
Jedzie w gościnę.

Przyjechał na dwór,  
Do matki dwóch cór.  
„Matko, matko, masz dwie róże,  
Obie krasne, obie hoże,  
Daj mi jedną z nich.”

Matka prosi wnijść,  
Każe córkom przyjść;  
Lecz pan obie równie kocha,  
I tę trocha, i tę trocha;  
Którąż tu wybrać?

„Dwa im dzbanki daj,  
Niechaj idą w gaj,  
Która więcej malin zbierze,  
Te za żonę pan wybierze,  
Ta będzie panią.”

---

<sup>1</sup> *Ballada polska...*, s. 202–205.

Słońce się zza drzew  
Rumieni jak krew,  
Krwawą luną gaj ozłaca,  
Z gaju starsza córka wraca,  
A młodszej nie ma.

Na jej czarnej brwi  
Niby kropla krwi;  
Któż wie, z jakiej to przyczyny?  
Od maliny lub kaliny?  
Może to nie krew?

„Oto malin dzban!  
Gdzie mój mąż? Gdzie pan?  
Siostra już nie wróci z gaju,  
Może wpadła do ruczaju?  
Może pożarł wilk?”

Pan rozesłał sług  
Do gaju, nad strug;  
Całą noc w gaju wołali,  
Cały dzień w strugu szukali,  
Nie ma i nie ma.

Pan miał złota wór,  
Murowany dwór,  
Szczęśliwy z żoną szczęśliwą,  
Z krasawicą urodziwą,  
Z tą córką starszą.

A gdy przyszedł maj,  
Pobiegł panicz w gaj,  
Kręcił dudki, zrywał kwiatki,  
Z klaskiem, wrzaskiem biegł do matki:  
„Ach, mamó! mamó!



Otóż dudkę mam,  
Otóż pięknie gram;  
Dudka moja osobliwa  
Jak siostrzyczka moja śpiewa,  
Słuchaj piosenki:

„Graj, Michasiu, graj;  
Jak dziś kwitnie maj,  
Tak nad róże, nad bławatki  
Dwie nas kwitło w domu matki,  
O, moja wiosno!

Ach, lecz siostry nóż  
Skosił różę róż,  
Pod kurhanem me mieszkanie,  
Dzika wierzba na kurhanie,  
O, moja wiosno!” –

„Dziko, synu, grasz,  
Skąd tę dudkę masz?”  
– „Dudkę [tę] skrzyłem w gaju  
Z dzikiej wierzby przy ruczaju,  
Przy krzaku malin”.

Pani pobladła,  
Jak stała, padła;  
Ileż straty, ile szkody,  
Wieś tak wielka, mąż tak młody,  
Dziatki nieletnie!

Przez litewski łąn  
Jedzie, jedzie pan,  
Lecz w całunach jego cugi,  
Lecz w żałobie jego sługi  
Przy trumnie pani.

Aleksander Chodźko to – podobnie jak Antoni Edward Odyniec – filareta, przyjaciel Mickiewicza i balladoman. Jego utwór natomiast należy do tych ballad, które silnie i zdecydowanie odwołują się do tradycji ludowej. Sam autor powoływał się (raczej niekonsekwentnie) na zasłyszaną bajkę lub piosenkę, akcja ballady jest zaś oparta na ludowej historii znanej w całej Europie: o dziewczynie, co zabiła własną siostrę, a na grobie tej ostatniej wyrosło drzewo, z którego sporządzono fujarkę, aby następnie pieśń grana na tym instrumencie przez syna zbrodniarki przekazała światu wieść o dokonanej zbrodni<sup>2</sup>.

Ludowe źródła tekstu tłumaczą pojawienie się w nim stylizacji upodobniającej go do baśni lub pieśni, co widać chociażby w opisie naiwnie wyolbrzymionego bogactwa pana:

Jedzie, jedzie pan,  
[ ... .. ]  
W złocie, w srebrze jego sługi,  
[ ... .. ]

Pan miał złota wór,  
Murowany dwór [ ... ].

Stąd też obok archaizmów typu „wnijdzie” (= „wejdzie”)<sup>3</sup> pojawiają się w utworze i regionalizmy: „krasawica” (= „piękna dziewczyna”)<sup>4</sup>, „ruczaj” (= strumień)<sup>5</sup> czy „dudka”, czyli fujarka, ludowy instrument muzyczny<sup>6</sup>. Wśród problemów leksykalnych przysparzanych przez balladę trzeba by też wymienić specyficzne użycie słowa „kurhan”, oznaczającego tu po prostu grób; nie tyle jest to zatem użycie regionalizmu – bo przecież rzecz dzieje się na Litwie, a nie na Ukrainie – a właśnie poetyckie i nieco przesadne zastosowanie synonimu.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 206.

<sup>3</sup> *Słownik języka polskiego*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wniisc;5517055.html> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>4</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/krasawica> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>5</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ruczaj> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>6</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dudka> (dostęp: 28.07.2020).

Wróćmy jednak do tego, że ballada Chodźki opowiada o zbrodni i o jej wykryciu. Współczesnemu czytelnikowi może się więc słusznie kojarzyć z powieścią detektywistyczną<sup>7</sup>. To właśnie kryminalny charakter utworu decyduje o jego konstrukcji, o podziale na dwie wyraźne części, z których pierwsza ukazuje motyw zbrodni, ją samą i korzystanie przez morderczynię z jej owoców, natomiast druga – oddzielona od poprzedniej co najmniej kilkuletnim dystansem czasowym (skoro zdążył w tym czasie urodzić się i podrosnąć syn bohaterki, Michaś, a jest to tylko jedno z jej „dziełek nieletnich”) – mówi o wykryciu zabójstwa i o karze za nie.

Prześledźmy zatem dzieje tej zbrodni.

\*

Tytuł ballady informuje, że jej tematem będą maliny. Czy istotnie są one tak ważne?

Po raz pierwszy po tytule owoce pojawiają się w wypowiedzi jednego z bohaterów, który proponuje niezdecydowanemu panu „malinowy konkurs” dla dwóch hożych dziewcząt, podobających mu się w równym stopniu, co – rzecz jasna – uniemożliwia dokonanie wyboru:

„Dwa im dzbanki daj,  
Niechaj idą w gaj,  
Która więcej malin zbierze,  
Te za żonę pan wybierze,  
Ta będzie panią.”

Kto to mówi? Można by logicznie wywnioskować, że matka – pani dworu, która przed chwilą „kazała córkom przyjść”. Mówi przecież w trzeciej osobie o dziewczynach i o panu, a jej wypowiedź jest radą udzieloną niezdecydowanemu. Nie mogła więc tak radzić żadna z córek, a pan sam był bezradny. W istocie jednak nie możemy być pewni, komu przypisać autorstwo pomysłu „malinowego konkursu”, bowiem w świecie przedstawionym działają także bogato odziane „sługi” – na nie wskazywałyby konsekwentne, „służalcze” użycie w wypowiedzi rzeczowników

---

<sup>7</sup> I. Opacki, *Odwrócona elegia...*, s. 243.

„pan” i „pani”. Inicjator dalszego biegu wydarzeń pozostaje zatem ukryty w cieniu. A będą to wydarzenia nadzwyczajne.

Maliny powracają w obrazie starszej córki i to dwukrotnie – po pierwsze, na jej twarzy:

Na jej czarnej brwi  
Niby kropla krwi;  
Któż wie, z jakiej to przyczyny?  
Od maliny lub kaliny?  
Może to nie krew?

po drugie zaś, w rękach:

„Oto malin dzban!  
Gdzie mój mąż? Gdzie pan? [...]”

Siostra wygrała zatem (można powiedzieć – walkowerem) „malinowy konkurs”, wróciła jednak z niego poplamiona – być może – owocami. Maliny popchnęły akcję do przodu, umożliwiając panu ożenek ze zwyciężczynią w konkursie, a zarazem postawiły tę zwyciężczynię w stan podejrzania przez podobieństwo owocowej plamy do kropli krwi. Ujawnia się zatem ich podwójny symboliczny związek – zarazem z miłością (a w każdym razie z małżeństwem) i ze śmiercią.

To ostatnie znaczenie przeważa, gdy maliny pojawiają się w utworze po raz kolejny. Mówi o nich Michaś – synek starszej siostry:

– „Dudkę ukręciłem w gaju  
Z dzikiej wierzby przy ruczaju,  
Przy krzaku malin.”

Wiemy, że wierzba rośnie „na kurhanie” pod którym spoczywa zabita młodsza siostra. Z wierzby Michaś „ukręcił dudkę”. Obok zaś wierzby rośnie krzak malin. Maliny wśród innych elementów ze świata natury (gaj, strumyk, wierzba) wskazują miejsce zbrodni i ukrycia zwłok (kurhan). Zarazem jednak są motywem tej zbrodni – wyeliminowawszy młodszą siostrę z konkursu starsza zyskała pewność, że to ona „więcej malin zbierze”, a zatem to ją „za żonę pan wybierze”. Teraz widać,

że rywalizujące siostry znalazły się w sytuacji konfliktu narzeczeńskiego, a ten z kolei starsza rozwiązała na wzór Kaina przez siostrobójstwo. Owoce pojawiają się następnie w zeznaniu świadka (dudki mówiącej głosem zabitej siostry), wreszcie stają się dowodem przeciwko zbrodniarce (splamionej maliną/krwią siostry). Ta nieustanna zmiana znaczeń (a raczej ich narastanie) decyduje o wszechobecności motywu malin i jego rzeczywiście niezwykle ważnej jego roli w tekście, a zatem motywuje tytuł.

Podtytuł utworu informuje z kolei, że jest to „ballada na nutę: Hej tam na górze...”. Oznacza to, że mamy do czynienia z utworem przeznaczonym do śpiewania, co wpływa na dwie kwestie. Pierwsza to śpiewność tekstu, wyrażająca się choćby jego pieśniową refrenicznością (np. dwie strofy, w których wypowiedzi się młodsza siostra, kończą się okrzykiem „O, moja wiosno!”), rymami wewnętrznymi i zewnętrznymi, różnymi powtórzeniami. Druga – zwrócenie uwagi na sam motyw muzyki w balladzie i jego niezwykłą funkcję.

Zauważmy, że to właśnie dzięki muzyce dokonuje się w balladzie tak ważny dla tego gatunku „cud” – dudka śpiewa głosem zmarłej siostry. Cud niejako podwójny. Niesamowite jest bowiem i to, że duch zmarłej mówi przez fujarkę, i to, że najwyraźniej można przy pomocy samej muzyki opowiedzieć dzieje zbrodni – aby słuchacze „dzikiej gry” Michasia byli w stanie z samych dźwięków tę opowieść odczytać (zauważmy – syn zbrodniarki gra, a nie śpiewa; jego matka słyszy muzykę, a nie słowa). Aleksander Chodźko przywołuje zatem romantyczny mit powinowactwa sztuk posuniętego tak daleko, że da się jedną z nich zastąpić drugą (w tym wypadku: poezję – muzyką)<sup>8</sup>. Nawet jeśli zapożyczył pomysł dudki-świadka-głosu zmarłej (który pełni rolę zeznania świadka i wyświetla zbrodnię) z ludowej opowieści, to potrafił też odpowiednio go wzmocnić przez wspomniane wyżej muzyczną formę utworu i muzyczne skojarzenia. Motyw muzyki jest więc daleko ważniejszy od muzyczności tekstu, choć przecież nie mamy tu do czynienia z konkurencją motywu i „jakości” utworu, a ze wzajemnym wzmocnieniem się przez nie.

---

<sup>8</sup> A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 246–247.

Przyjrzyjmy się teraz roli, jaką w „kryminalnej” balladzie pełni jej narrator. Chce on wyraźnie odkryć prawdę o tym, co się stało w gaju, a zatem spełnić rolę detektywa, ale przeszkadzają mu w tym gapiowatość, naiwność i nieumiejętność dokonywania obserwacji.

Najpierw traci z oczu obie dziewczyny, kiedy mają się wyprawić „w gaj” po maliny. Zauważa dopiero samotny powrót starszej siostry w niepokojąco mrocznej scenerii:

Słońce się zza drzew  
Rumieni jak krew,  
Krwawą luną gaj ozłaca,  
Z gaju starsza córka wraca,  
A młodszej nie ma.

Krew pojawia się w dwóch sąsiednich zwrotkach aż czterokrotnie: dwa razy w opisie zachodu słońca i dwa razy w opisie wyglądu starszej siostry. Na jej brwi znajduje się „niby kropla krwi”, ale „może to nie krew”. Przesycenie motywem tworzy złowrogą atmosferę, ale paradoksalnie myli czytelnika, bo wydaje się, że chodzi jedynie o porównanie i przenośnię (w opisie zachodu słońca), później zaś o rzeczywistą obecność krwi, ale też tyle razy podawaną w wątpliwość i okraszoną tyloma pytaniami, że skłonni jesteśmy uważać, iż w istocie nie o krew tu chodzi. Narrator myli czytelnika, bo sam niewiele wie<sup>9</sup>. Mimo że starsza siostra sugeruje nie zaginięcie, lecz śmierć bohaterki, a przy tym niebezpiecznie zdradza, że na temat nieobecności rywalki wie więcej, niż chce powiedzieć:

Siostra już nie wróci z gaju,  
Może wpadła do ruczaju?  
Może pożarł wilk?

opowiadający odrzuca poszlaki i nie może uwierzyć w realność zbrodni. Dopiero dialog Michasia, dudki-młodszej siostry i matki zdradza, kto zabił. Narrator nie próbuje zresztą tego oceniać, a jedynie wyraża żal nad owdowiałym panem i osieroconymi dziećmi. Do końca pozostaje naiwny.

---

<sup>9</sup> I. Opacki, *Odwrócona elegia...*, s. 245.

Właściwie ta historia kryminalna obyła się bez policjantów (choć „sługi” „szukali” i „wołali”, to ich śledztwo nie przyniosło rezultatu), detektywa (próbował tej roli narrator, ale się nie sprawdził), wreszcie bez sędziego i kata (pani sama umiera usłyszawszy historię własnej zbrodni). Wszelkie obowiązki śledcze spełniają natura, muzyka i zaklęty w niej duch zmarłej – poniekąd to one stają się także narzędziem kary, powodując śmierć winowajczyni. Sprawdza się ludowa wiara, że „nie masz zbrodni bez kary”<sup>10</sup>, ale ta kara przychodzi – jak to zwykle w balladowym świecie bywa – od strony natury i zaświatów.

\*

Omawiana ballada Aleksandra Chodźki jest więc zarazem utworem głęboko zanurzoną w tradycji ludowej, jak i tekstem charakterystycznym dla swojej epoki jako realizacja niezwykle dla niej ważnej idei powinowactwa sztuk. Jest także tekstem o charakterze kryminalnym (jako opowieść o zbrodni), ale nie policyjno-detektywistycznym (ta konwencja zresztą dopiero się wtedy rodziła w utworach Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna i Edgara Allana Poeego), lecz podporządkowanym idei ludowo rozumianej sprawiedliwości i korzystającym chętnie z motywów „zaświatowych”. Ludowej opowieści o „zbrodni niesłychanej”<sup>11</sup> i „kryminalowi” nadał zatem twórca cechy romantyczne.

Współczesny czytelnik z pewnością skojarzy *Maliny* Chodźki z jednej strony z wcześniejszymi *Lilijami* Adama Mickiewicza, z którymi łączy tekst motyw pogrzebienia ofiary zbrodni „w gaju [...] przy ruczaju”<sup>12</sup> a także podobny sposób wykrycia zbrodni dzięki przyrodzie (roślinom rosnącym na grobie) i duchowi ofiary.

Z drugiej jednak strony będzie on ją kojarzyć ze znacznie lepiej mu znaną i bez porównania bardziej popularną *Balladyną* Juliusza Słowackiego, którą miał okazję poznać jako lekturę jeszcze w szkole podstawowej. W balladzie i dramacie podobny jest konflikt narzeczeński między siostrami, identyczny „konkurs malinowy”, w którym nagrodą jest nobilitujące i wzbogacające małżeństwo, wreszcie siostrobójcza zbrodnia.

---

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *Lilije*, w: *Ballada polska...*, s. 123.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Uważnemu czytelnikowi nasuwa się zatem pytanie: który z romantyków był pierwszy?

Otóż to pierwszeństwo należy się Chodźce – jego powstałe przed 1829 rokiem<sup>13</sup> *Maliny* są o kilka lat wcześniejsze od *Balladyny*. Jednak Słowacki znacząco rozwija wątki, przede wszystkim nie ograniczając ambicji swojej bohaterki do małżeństwa i czyniąc ją po szekspirowsku żądną władzy, sam zaś utwór wzbogacając o rozliczne odwołania literackie, w tym do ballad Mickiewicza (*Lilij, Świtezianki*). Znaczące jest przy tym imię bohaterki – z pojedynczych ballad poeta wysnuł „balladynę”, a zatem utwór większy, bardziej rozbudowany, o znacznie większych ambicjach<sup>14</sup>. Tym niemniej dramat Słowackiego pozostaje również przykładem romantycznej balladomanii – późnym i szczególnie oryginalnym.

---

<sup>13</sup> *Ballada polska...*, s. 205.

<sup>14</sup> Por. J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 82.

## 4. ADAM GORCZYŃSKI, *PANI MATKA. POWIASTKA*<sup>1</sup>

W ciemnym lasku ptaszek śpiewa  
Haneczka jagody zrywa;  
Nazrywała, nawiązała,  
Nawiązawszy, zaśpiewała:

„Jagoda, jagoda  
Płoną moje lica;  
Śpiewki nie przywiodą  
Do lasku panica.

Wybiega on z dwora,  
By ścisnąć dziewczeczkę;  
On przyniósł mi wczora  
Prześliczną chusteczkę.

On mię tak polubił,  
Sercem się nie zmieni;  
Księżnej nie zaślubił,  
Ze mną się ożeni.

Będę od wieczora  
Śpiewała do ranka;  
A śpiewka do dwora  
Dojdzie do kochanka.

---

<sup>1</sup> *Ballada polska...*, s. 269–271.

Bom na to od matki  
Śpiewać się uczyła,  
Bym ptaszka do klatki  
Do serca wabiła”.

Jagodo, jagodo!  
Czy lica nie blade?  
Aj! śpiewki przywiodą  
Nie chłopca, lecz zdradę:  
Od zamku, od pani  
Służebniki już wysłani;  
Okolice oblegają:  
„Która, która to?” – pytają.

Aj, ktoś w ciemnym lasku śpiewa:  
Zgraja bieży, podsłuchiwa;  
Podsłuchawszy, przyskoczyła  
I dziewczeczkę pochwyciła.

„Kto cię uczył tej piosenki?” –  
Zapytają się dziewczynki.  
Dziewa blada jak lód była:  
„Matka moja mnie uczyła”. –

„Matka piosnek cię uczyła!  
A uczyła cię paciorka?  
Zmów paciorek, moja miła,  
Pójdiesz z nami do jeziorka”. –

„Do jeziorka? do jakiego?” –  
„Do jeziorka głębokiego” –  
„Ty, Panie na niebie,  
Ratuj mię w potrzebie!”. –

„Nie czas teraz Pana wzywać”. –

„Nigdy już nie będę śpiewać...” –  
„Śpiewałaś ty z paniczami,  
Tańczuj teraz z rybeńkami” –

„Oni mnie zabiją...  
Ratuj mnie, Maryjo!”

Któż tam leci na koniu  
Po ściernisku, po błoniu;  
Ostrogą konia bodzie,  
Stoi – patrzy po wodzie?

Cóż się bieli na głębinie,  
Czy to piana wodą płynie?  
Aj, nie piana to, nie piana,  
Jeno chusta srebrem tkana.

Westchnął panicz zasmucony,  
Zapłakaną on miał postać:  
„Oj, mój koniu, oj, mój wrony,  
Ja bym rad tej chusty dostać”.

Cóż, że chusta się dostanie:  
Anka poszła już w otchłanie!

Aj, jak zaszumiała woda!...  
Szkoda konia – koń jak koń.  
Aj, panicza większa szkoda!  
Pani matko – łezki roń.

Adam Gorczyński, romantyk publikujący pod pseudonimem „Jadam z Zatora”, już samym tym pseudonimem wskazywał na to, że tradycja ludowa jest mu najbliższa (choć ta nazwa autorska brzmi też bardzo historycznie, może średniowiecznie?). Dawność i ludowość to dwie sfery tradycji, do których twórcy ballad odwoływali się najchętniej.

Sam temat *Pani matki* – zbrodnia, polegająca na utopieniu ukochanej „panicza”, żeby umożliwić mu zawarcie korzystniejszego małżeństwa

– także jest oczywiście ludowy i spotykany w licznych pieśniach<sup>2</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że w roku 1835, kiedy to omawiany tekst został wydrukowany w „Rozmaitościach Lwowskich”, istniał niezwykle popularny i ceniony utwór reprezentujący literaturę wysoką, a oparty na tym samym motywie. Chodzi tu mianowicie o *Marię* – powieść poetycką Antoniego Malczewskiego, w której już nie groźba, lecz fakt mezaliansu bogatego „panicza” prowadzi jego ojca do zbrodni: właśnie do utopienia młodej żony, tytułowej bohaterki poematu. Fascynacja tym motywem mogła więc pochodzić z dwóch źródeł równocześnie: ludowego i wysokoartystycznego. Sam motyw natomiast świetnie nadawał się i do balladowego naśladowania ludowej pieśni, i do stworzenia kolejnej ballady o charakterze kryminalno-detektywistycznym.

Oczywiście, zapatrzenie, czy raczej zasluchanie autora w dawnej i ludowej poezji musiało prowadzić do zabiegów stylizacyjnych, nie zawsze zrozumiałych dla dzisiejszego odbiorcy. Fakt, że „lica” bohaterki „płoną jagodą” nie oznacza, że ma ona fioletową twarz, ale że jej jagody (czyli policzki)<sup>3</sup> się rumienia. Czytelnik powinien domyślić się, że „panic” to „panicz” (syn pana), a „wczora” znaczy „wczoraj”. Trudniej może będzie mu odgadnąć, że „wrony” to nazwa czarnej maści<sup>4</sup> konia, a „kochanka” to po prostu – „ukochana”<sup>5</sup>.

Po tych kilku wyjaśnieniach nie pozostaje nam już nic innego, niż podążyć tropem balladowej zbrodni.

\*

Tytuł utworu może nieco dziwić. Bohaterką i ofiarą zbrodni jest wszakże Haneczka (Anka) – dziewczyna zakochana w „paniczu”, śpiewająca piosenkę, w końcu utopiona w stawie. Oczywiście – nie jest ona niczyją matką. Co więcej – tytuł nie mówi o „zwykłej” matce, lecz o „pani matce”: matce darzonej niezwykle szacunkiem, matce w kulturze szlacheckiej.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>3</sup> *Słownik języka polskiego*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/jagoda> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>4</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wrony> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>5</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kochanka> (dostęp: 28.07.2020).

No właśnie – o jakich matkach mówi się w tekście?

Jest matka Haneczki, która uczyła ją śpiewać. Zresztą – efekty tej nauki służą dziewczynie w zabiegach „myśliwskich” czy też raczej „ptaszniczych”. Bohaterka posługuje się charakterystyczną metaforą:

„[...] Bom na to od matki  
Śpiewać się uczyła,  
Bym ptaszka do klatki  
Do serca wabiła”.

Wypowiedź ta nie jest do końca jasna. Nie wiemy, czy istotnie mowa tu o Haneczce i jej matce, bo skoro dziewczyna śpiewa jakąś piosenkę (fragmentem tej piosenki jest zacytowana zwrotka), to może nie śpiewa o sobie, a jedynie powtarza cudzy tekst. Nie wiemy też, czy wspomniana nauka matki była celowa, czy też bohaterka tylko podsłuchiwała piosenkę matki i ją cytuje. Wątpliwości czytelnika rozwiązuje inny fragment tekstu:

„Kto cię uczył tej piosenki?” –  
[.....]  
„Matka moja mnie uczyła” –

Tak więc Haneczka nie powtarza cudzej piosenki, lecz śpiewa o sobie. Wygląda na to, że mamy do czynienia z jakąś formą ludowej improwizacji, piosenki na własny temat. Wyjaśnia się też rola matki – „uczenie się od niej” polegało w istocie na uczeniu przez nią, celowym działaniu o charakterze kształcącym. O matce Haneczki wiemy zatem, że śpiewała i uczyła śpiewu córkę, aby ta „ptaszka do klatki [...] serca wabiła”. Matka uczyła zatem córkę wabić mężczyzn i zastawiać na nich sidła. Brzmi to nieco groźnie.

W balladzie jest jednak jeszcze druga matka. Pojawia się ona na samym końcu utworu:

Aj, jak zaszumiała woda!...  
Szkoda konia – koń jak koń.  
Aj, panicza większa szkoda!  
Pani matko – lezki roń.

Po raz pierwszy po tytule pojawia się tu nie „matka” (jak konsekwentnie wyraża się Haneczka), lecz właśnie „pani matka”. Czy chodzi o tę samą osobę?

Zdecydowanie nie. Gdyby mowa była o matce Hanki, wezwanie do „ronienia łezek” pojawiłoby się wcześniej – po opisie śmierci córki, na przykład po zdaniu: „Anka poszła już w otchłanie”, a nie po stwierdzeniu, że „panicza większa szkoda”. Jeśli dodamy, że to „pani matka”, jasne będzie, że chodzi tym razem o matkę ukochanego dziewczyny – panicza.

Czy to jedyny raz, kiedy pojawia się ona w tekście (dopiero w ostatniej strofie)? Nie – jeśli cofniemy się nieco, znajdziemy następujący fragment narracji:

Od zamku, od pani  
Służebniki już wysłani;  
Okolice oblegają:  
„Która, która to?” – pytają.

Kim jest owa pani? Czytelnika mylić może fakt, że Haneczka śpiewała wcześniej, iż panicz „księżnej nie zaślubił” i ożeni się z ukochaną. „Wabienie ptaszka” okazało się zatem nie tylko groźne, ale i skuteczne. Wróćmy jednak do „pani”, która wysłała do Haneczki „służebników”-morderców. Sądząc z tytułu i finału dzieła można założyć, że chodzi tu właśnie o „panią matkę”. To ona, usiłując ustrzec syna przed mezaliansem, decyduje się utopić Haneczkę w stawie.

Działaniami bohaterów patronują zatem dwie groźne matki. Matka Anki wyposaża ją w niebezpieczną broń, dzięki której córka wabi i wiąże ze sobą ukochanego. W jej działaniu kryje się jednak tragiczna ironia: im bardziej zbroi córkę w usidlające mężczyznę wdzięki (śpiew, piosnkę), tym bardziej bezbronną ją czyni, tym bardziej naraża ją na zgubę z ręki tych, którzy boją się jej siły (wrogów mezaliansu). Świetnie ukazują ten ironiczny wydzźwięk działań matki „służebnicy”-mordercy:

„Matka piosnek cię uczyła!  
A uczyła cię paciorka?  
Zmów paciorek, moja miła,  
Pójdiesz z nami do jeziorka”. –



„Pani matka” również działa, tak jak to rozumie, na korzyść syna, który powinien poślubić księżnę, a nie zwykłą Ankę. Ale i jej działanie cechuje ironia tragiczna – i ona bowiem, chcąc zapewnić dziecku szczęście, skazuje je na śmierć w toniach jeziora. Trudno powiedzieć, czy chodzi tu o śmierć samobójczą, czy też przypadkową – w pogoni za pływającą po jeziorze chustką ukochanej. Nie jest to zresztą najważniejsze – najbardziej istotny jest fakt samego utonięcia panicza.

Wyjaśnia się zatem zagadkowy tytuł utworu. W jakimś sensie postaci młodych bohaterów są tu jedynie marionetkami w rękach złowrogich matek.

Ballada nosi podtytuł *Powiastka*. Nazwa ta jest określeniem gatunkowym, oznaczającym „niewielkie opowiadanie prozą lub wierszem”<sup>6</sup>. W tym wypadku chodzi – jak się wydaje – o powiastkę ludową, historię krążącą wśród gminu. Tak rozumiany podtytuł wzmacniałby i tak silne wrażenie ludowości tekstu, zasadzające się nie tylko na – o czym była już mowa – ludowym motywie, stylizacji i słownictwie oraz wykorzystaniu techniki piosenkowej (przyśpiewkowej) improwizacji, ale także na ludowym ukształtowaniu narracji i narratora. Zaczyna on bowiem opowieść (powiastkę), tak jakby zaczynał pieśń – od charakterystycznego dla poezji ludowej zestawienia świata przyrody ze światem ludzkim:

W ciemnym lasku ptaszek śpiewa  
Haneczka jagody zrywa

Jak w ludowej piosence:

Hej, przeleciał ptaszek  
w kalinowy lasek,  
piórka na nim zadrzały.  
A rozmyślajże się,  
ty moja dziewczyno,  
albo-ci czas niemały?<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 379.

<sup>7</sup> *Hej, przeleciał ptaszek*, w: *Jabłoneczka. Antologia pieśni ludowej*, ułożył J. Przyboś, Warszawa 1957, s. 153–154.

Opisuje bohaterów z charakterystyczną nieporadnością:

Westchnął panicz zasmucony,  
Zapłakaną on miał postać [...],

albo też z wdziękiem ludowego gaduły:

Szkoda konia – koń jak koń.

Jeśli zatem mamy do czynienia z balladą „kryminalną” to nie jemu, a raczej czytelnikowi przypada rola detektywa. To czytelnik, podążając śladem tytułu, musi domyślać się, kto w tej zbrodni był „ręką”, a kto „mózgiem”.

Ludowe wydaje się także rozwiązanie fabularne – śmierć panicza w wodach jeziora. Jest ono potrzebne wyraźnie po to, aby uczynić zadość ludowemu poczuciu sprawiedliwości i nie zostawiać winy bez kary. Tę ostatnią jednak poniesie bezpośrednio nie sam winowajca (pani matka). Karą dla niej będzie śmierć syna. Do rozwiązań fabularnych takich ballad jak *Lilije czy Maliny* – kończących się śmiercią bohatera-zbrodniarza – zbliży jednak *Panią matkę* fakt, iż kara jest tu bezpośrednim, choć, rzecz jasna, niezaplanowanym i niechcianym, wynikiem działań winowajcy, że to on sam ściąga ją sobie na głowę.

\*

Ballada Gorczyńskiego okazała się zatem utworem bardzo mocno zanurzonym w świecie ludowych pojęć, wyobraźni i języka. Trudno orzec – wobec braku dającego się jednoznacznie wskazać konkretnego ludowego wzorca – na ile mamy tu do czynienia z jego zręcznym odtworzeniem, na ile zaś z artystycznym przetworzeniem. Podobnie ma się rzecz z uchwytną w utworze „dawnością”. Z pewnością przywołano tu świat dawny, szlachecki, w wersji dla dziewiętnastowiecznego autora już archaicznej. Co jednak dałoby się wskazać jako wzór?

Wspomniałem wcześniej o *Marii*, która mogła zainspirować Adama Gorczyńskiego. Pora jednak wymienić dzielące te teksty różnice. W poemacie Malczewskiego matek nie ma w ogóle, występują jedynie ojcowie bohaterów. Trudno jednak uznać Miecznika – ojca tytułowej

Marii – za manipulatora, czy też posądzić go o kształcenie córki w sztuce uwodzenia. Demoniczny Wojewoda, który spowodował śmierć bohaterki, ma więcej wspólnego z balladową „panią matką”. Jednak brak w poemacie finalnego gestu samobójczego – Waclaw, nieszczęśliwy wdowiec po Marii, jedzie prawdopodobnie mścić się na ojcu-zbrodniarzu. Można tu widzieć podobieństwo tekstów (zarówno Wojewoda, jak i „pani matka” swoim działaniem ściągają na siebie klęskę), jest jednak i zasadnicza różnica: finałem życia nieszczęśliwego „panicza” jest samobójstwo (lub niezaplana śmierć z miłości), zaś Waclaw ze szlachetnego rycerza zmienia się w potencjalnego zbrodniarza, przed którym otwiera się droga rozpacz i zemsty. Różnica w finale to w zasadzie różnica między naiwną w swej wierze w sprawiedliwość świata balladą, a mroczną i pesymistyczną powieścią poetycką.

Wbrew wszelkiemu podobieństwu do powieści kryminalnej, ballada taka powieścią także nie jest. Z reguły bowiem jej czytelnik ma okazję śledzić zbrodniarza w działaniu, a zatem nie musi się domyślać, kto zabił. Może natomiast – jak w tym wypadku – dopiero w finale odkryć, kto zainspirował zbrodnię. Brak tu też prawdziwego detektywa, z reguły bowiem narrator jest zbyt naiwny i niespecjalnie bystry, aby mógł sprostać tej roli. Niby bliski tradycyjnej powieści detektywistycznej jest programowy optymizm ballady, sprowadzający się do poglądu, że zbrodnia nie popłaca. Ale też z reguły narzędzia i wykonawców kary sytuuje się tu poza ludzkim światem, angażując do tych ról los, naturę, siły nadprzyrodzone...

Może więc trzeba by uznać, że zamiast powieści kryminalnej romantycy przedstawiają w balladzie kryminalną... powiastkę.



## 5. ROMAN ZMORSKI, *DZIWIY. IMPROWIZACJA*<sup>1</sup>

Stała nam się nowina:  
Pani Pana zabiła.  
(Pieśń gminna)

Hej! tam za borem,  
Za białym jeziorem,  
Siedzi sokół siwy,  
Opowiada dziwy...

Hej! tam za borem,  
Za białym jeziorem,  
W wysokim kościele  
Było luda wiele.  
Ksiądz święconą kropił wodą,  
Błogosławił parę młodą;  
A pan młody – cały w złocie,  
Panna młoda – w łzach i w pocie,  
Drużby, drużny – w kwiatach, w bieli  
U ołtarza klęczeli...

\*  
\*       \*  
\*

Hej! tam za borem,  
Nad białym jeziorem,  
W złoconym dworze,

---

<sup>1</sup> *Ballada polska...*, s. 404–406.

W ślubnej komorze  
 Pan młody na łożu leży:  
 Z serca szczerą krew mu bieży,  
 Rękoma po łożu chwyta,  
 Pierśmi robi, zęby zgrzyta,  
 Usta zbladły mu jak ściana,  
 Z ust się sina toczy piana.

Przy nim krwią zbroczona  
 Stoi młoda żona;  
 W ręku ostry nóż ciska,  
 Oczyma straszno błyska  
 I radośnie się śmieje,  
 Śpiewa – płąsa – szaleje...

\*

\*       \*

Hej! tam przy dworze,  
 Na białym jeziorze  
 Kipi, wre zmacona woda;  
 A po wodzie pani młoda  
 W bieli, w rucie, w rozmarynie  
 Z rozplecioną kosą płynie.

A nad borem, ponad dworem,  
 Ponad jeziorem  
 Kruki, kawki, z wrzaskiem, szumem,  
 Ulatują czarnym tłumem...

6 czerwiec 1841

Ballada „jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”<sup>2</sup>. Niezwykły charakter zdarzenia może

---

<sup>2</sup> J. Kleiner, *Ballada*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, z. 1, s. 196.

polegać po prostu na jego niecodzienności czy nietypowości – tak jest na przykład w Mickiewiczowskim *Powrocie taty*, w którym to tekście cała niezwykłość sprowadza się do nietypowo łagodnego zachowania zbójcy wobec jego niedosłej ofiary. W wypadku *Świtezianki* rzecz ma się inaczej – niezwykłość staje się fantastyką, czymś wykraczającym poza prawa rządzące światem, a nawet łamiącym te prawa<sup>3</sup>.

Tak też działo się w „polistopadowej »balladzie dziwów«”, która, jak pisze znawca gatunku – Ireneusz Opacki, nie tylko opowiadała o nieskończoności, ale też dawała jej wyraz artystyczny przez fragmentaryczność, „kompozycyjne rozwichrzenie”, zwielokrotnioną groźbę. Taka ballada nie tylko uznawała świat za niepoznawalny, ale swoim kształtem artystycznym demonstrowała (wzorem powieści poetyckiej), że rzeczywistość można poznać jedynie w ułamkach, fragmentach, nie zawsze dopasowanych szczątkach<sup>4</sup>. Te cechy mają właśnie powstałe w roku 1841 *Dziwy* Romana Zmorskiego.

To kolejna balladowa opowieść o zbrodni. Tym razem jednak narrator poprzestaje na jej zrelacjonowaniu w kilku odrębnych obrazach, bez próby ich osądzenia. Te obrazy rozpoczyna zawsze zawołaniem „hej!” i umiejscowieniem akcji („za borem, / Za białym jeziorem” – z drobnymi zmianami użytych przyimków), jakby co pewien czas zaczynał historię od początku<sup>5</sup>. Wyrazisty podział na cztery fragmenty (a dodać trzeba jeszcze i piąty, z kolejnym powtórzeniem lokalizacji: „nad borem, nad dworem / Ponad jeziorem”, choć już bez inicjalnego okrzyku) decyduje o „rwanej”, „obrazkowej” kompozycji utworu.

Podobnie do innych ballad „kryminalnych” i tu znalazły się odwołania do literatury ludowej. Pierwsza (graficznie wyodrębniona) część ballady została określona przez autora w przypisie jako „zwrotka z pieśni gminnej mazurskiej” – prawdopodobnie chodzi o utwór *Sokół opowiada dziwy*<sup>6</sup>. Motto *Dziwów* zostało natomiast zaczerpnięte z ludowego dzieła

---

<sup>3</sup> R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 32–33.

<sup>4</sup> I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienia narratora i narracji w balladzie lat 1823–1920*, Lublin 1961, s. 36–37.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 43–44.

<sup>6</sup> *Ballada polska...*, s. 406.



o pani, co pana zabiła, który współczesny czytelnik zna oczywiście w wersji Mickiewiczowskiej – jako balladę *Lilije*. Cytaty z pieśni gminu wskazują więc zarówno na tradycję ludową, jak i (pośrednio) na wspomniane *Lilije*, będące wzorem dla całego nurtu romantycznej ballady „kryminalnej”. „Gminną” tradycję przywołują też elementy gwarowe („było luda wiele”), choć pojawiająca się w finale ballady „rozpleciona kosa” – czyli warkocz – to raczej poetyzm<sup>7</sup> niż dialektyzm.

Autor omawianej ballady – Roman Zmorski – to postać bardzo ciekawa. Podróżnik – nie zawsze z własnej woli, bo musiał też uciekać z kraju – ale również, jako członek tak zwanej Cyganerii Warszawskiej, podejmujący dla przyjemności, często na piechotę, wędrówki pojmovane jako wyraz demokratyzmu i sympatii dla ludu<sup>8</sup>. Zbieracz i znawca folkloru (nie tylko polskiego) – zwłaszcza baśni. Wreszcie poeta, czerpiący z literatury ludowej pełnymi garściami. Także – co dla nas najważniejsze – twórca ballad.

\*

Dziwy... Wiemy już, że są wymarzoną tematem ballady, zwłaszcza polistopadowej. A o jakich to dziwach pisze Zmorski?

Wspomina o nich już w pierwszej części utworu. I od razu – wspomina „podwójnie”. Posłuchajmy:

Siedzi sokół siwy,  
Opowiada dziwy...

Dziwem jest to, o czym opowiada sokół, ale zarazem i sam fakt, że ptak w ogóle cokolwiek mówi. Ten fakt sprawia, że ballada przypomina baśń, bo posługuje się charakterystyczną dla tego gatunku cudownością. Polega ona na tym, że coś, co czytelnik odbiera jako nadprzyrodzone, nie

---

<sup>7</sup> *Słownik języka polskiego*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kosa> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>8</sup> W. Szymanowski, *Literaci warszawscy*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*, zebrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 145–146; D. Zamojska, *Bursz – cygan – legionista. Józef Bogdan Dziekoński 1816–1855*, Warszawa 1995, s. 44–45.

jest w świecie przedstawionym straszne ani dziwne, jest w nim „normalne”<sup>9</sup>, jak mówiący wilk w baśni o *Czerwonym Kapturku*. Dziewczynka ta może (i powinna) się bać, że wilk zechce ją zjeść, ale nie dziwi się temu, że do niej przemawia. Czytelnika jednak może to zdziwić – podobnie jak mówiący sokół z ballady.

Dziwne jest jednak przede wszystkim nie to, że ptak mówi, ale to, co ma do powiedzenia. Wydaje się, że tego właśnie dotyczą następne części utworu. Pierwsza część (z sokolem) byłaby bowiem pozbawiona sensu i związku z resztą tekstu, gdyby nie miała być ona traktowana właśnie jako opowieść ptaka. Stąd też bierze początek, charakterystyczna, „rwana” i zaczynana wciąż od nowa narracja. W pierwszej części tekstu odzywa się narrator nadrzędny, który wprowadza opowieść sokoła w części drugiej. Ponieważ motyw sokoła już nie powróci, należałoby założyć, że pozostaje on narratorem do końca tekstu. Cóż za gadatliwy ptak! A swoją drogą, zauważmy, że gdyby w miejsce sokoła pojawił się kruk – rzeczywiście ptak „gadający”, obecny zresztą w finale utworu – to jego opowieść nie byłaby czymś tak dziwnym, jak u milczącego sokoła. Pamiętamy też, że motyw opowiadającego sokoła jest przez Zmorskiego wzięty z ludowej pieśni. Najwyraźniej i anonimowemu ludowemu twórcy, i romantykowi chodziło o wzmocnienie w czytelniku wrażenia dziwności (cudowności).

Wróćmy teraz do dziwów opowiedzianych przez sokoła. To już fenomeny innej kategorii – ani to fantastyka, ani cudowność. Jako dziwna została natomiast opisana kryminalna historia Pani, co „Pana zabiła”. Niezwykłe jest bowiem samo morderstwo jako takie. Bardziej niezwykle – morderstwo w rodzinie (związku). Dziwne też, że dokonała go właśnie kobieta – reprezentantka, jak sądzili romantycy, płci pięknej i łagodnej, z natury niezdolna do czynów krwawych i okrutnych (choć wcale nierzadko w literaturze tej epoki pokazywano ją w takich sytuacjach). Wreszcie niezwykle jest finał tej historii – śmierć zbrodniarki w falach jeziora. To stanowczo są dziwy nie z baśni, a z kroniki kryminalnej.

Balladowa opowieść o dziwach została w podtytule określona jako „improwizacja”. Wyraz ten oznacza – jak wiadomo – poezję tworzoną „na gorąco”, bez poprawek, zwykle pod wpływem natchnienia wygłaszana

<sup>9</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 32–33.

wobec słuchaczy, nieprzeznaczoną zasadniczo do zapisania. Co oznacza ten wyraz użyty jako podtytuł ballady Zmorskiego? Trudno orzec, czy istotnie odnosi się on do zastosowanej techniki tworzenia – nie wiemy, czy poeta napisał go „w jednym rzucie”, od razu, bez poprawek. Chodzi jednak raczej o napisanie go pod wpływem natchnienia, a zatem bez zbytniej dbałości o stronę formalną – może więc o wspomnianą wyżej „rwaną” konstrukcję, opowiadanie historii w obrazach, rozpoczynanie narracji wciąż od nowa. W ten sposób wyraz „improwizacja” byłby zapowiedzią nowej, trudniejszej w odbiorze „ballady dziwów”. Improwizacja pod wpływem natchnienia to najlepsza poetycka droga do tego, by zejść w świat tajemnicy.

Obrazy, które buduje Zmorski, są oparte na zasadzie kontrastu. Biel i złoto dominują w opisach natury i kultury (jeziora i ślubnego obrzędu): białe jest jezioro, panna młoda, družby i druhny, siwy sokół, „cały w złocie” pan młody, „złocony dwór”. Przeciwstawiono im barwy także jasne, lecz kojarzące się ze śmiercią (bładość ust i sina piana toczona przez pana młodego), ostre (nienazwana, ale szeroko rozlana czerwień krwi) lub neutralna, ale mroczna czernć:

Kruki, kawki, z wrzaskiem, szumem,  
Ulatują czarnym tłumem...

Sokół, który symbolizuje słońce, kontrastuje z tłumem kruków, które z powodu czarnych piór i faktu żywienia się padliną stanowią symbol zła, ciemności i śmierci<sup>10</sup>. Krukowi towarzyszą w balladzie kawki – ptaki blisko z nimi spokrewnione i również czarno upierzone.

Wreszcie – spokojowi kościelnych obrzędów, którego wrażenie wywołują: woda święcona, błogosławieństwo księdza, kwiaty i klęczenie u ołtarza, Zmorski przeciwstawia niepokój panny młodej, „w łzach i pocie”, a w trzeciej części utworu – frenetyczne ruchy obojga młodożeńców:

Pan młody na łożu leży:  
Z serca szczerą krew mu bieży,

---

<sup>10</sup> J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 131, 255–256.

Rękoma po łożu chwyta,  
Pierśmi robi, zęby zgrzyta,  
Usta zbladły mu jak ściana,  
Z ust się sina toczy piana.  
Przy nim krwią zboczona  
Stoi młoda żona;  
W rękę ostry nóż ciska,  
Oczyrna straszno błyska  
I radośnie się śmieje,  
Śpiewa – płąsa – szaleje...

Niepokój panny młodej zmienia się w nieopanowany, spazmatyczny ruch powiązany z okrutną i – właśnie – zadziwiającą radością szaleństwa. Pan młody także porusza się spazmatycznie, jego agonalne cierpienia wiążą się z ruchem już nie tylko jego samego, ale płynów ustrojowych chaotycznie i obficie wydobywających się na zewnątrz. Oboje młodożeńcy utracili więc kontrolę nad sobą, którą w części drugiej jeszcze zachowywali.

Podobny kontrast ruchu i bezruchu przynosi czwarta część utworu. Do tej pory „białe” (a zatem jasne, niepoddane nawet działaniu wiatru) jezioro zaczyna „kipieć i wrzeć”, a spokojna dotąd woda mąci się. Z kolei panna młoda, w części drugiej tylko niespokojna, w trzeciej wprawiona we frenetyczny, taneczny ruch, w czwartej nagle się uspokaja:

A po wodzie pani młoda  
W bieli, w rucie, w rozmarynie  
Z rozplecioną kosą płynie.

Pozbawiona własnego ruchu, ale poruszana zewnątrz przez wodę, panna młoda wraca do spokoju i roli, jaką wyznaczył jej ślubny obrzęd. Pozostaje „w bieli, w rucie, w rozmarynie”, traci związek z krwią, a „rozpleciona kosa” (warkocz) i horyzontalna pozycja wydają się przygotowywać ją do nocy poślubnej. Jest to jednak – rzecz jasna – spokój śmierci.

Wspomniane kontrasty wydają się pochodzić z baśniowego świata, ostro oddzielającego dobro od zła. Z ludowej tradycji zaś – realizowana tu reguła ukarania każdej winy.

Wydaje się jednak, że Zmorskiego najbardziej interesuje owo narastanie frenezji i agresji, gwałtowne przemiany bezruchu w ruch czy życia w śmierć. Albo też budowanie obrazów na zasadzie *jin-jang*, gdzie wśród bezruchu i spokoju pojawia się element zwiastujący przemianę w gwałtowny ruch i niepokój, by potem znowu bezruch mógł wyłonić się z poruszonego świata. Jednak ostatecznie słoneczny sokół zupełnie znika i świat wydaje się zdominowany przez demoniczne kruki i kawki, symbolizujące noc, zło i śmierć.

Co natomiast zostało z detektywistycznego charakteru utworu o zbrodni, którego oczekiwałby czytelnik?

Niewiele. Mamy morderczynię – ale nie poznamy motywu zbrodni. Czytelnik rozumie, że perspektywa ślubu z bogatym młodzieńcem wyciskała z niej jedynie pot i łzy – ale nie wie, czemu. Brak tu bowiem jakichkolwiek sugestii – nie podsuwa ich także literacki pierwowzór (z ludowej pieśni także nie dowiadujemy się, czemu „Pani Pana zabiła”, w Mickiewiczowskich *Lilijach* pan miał się nie dowiedzieć o zdradzie pani, ale w utworze Zmorskiego bohaterka nie miałaby chyba nawet czasu na zdradę – zabójstwo nastąpiło zaraz po zamążpójściu, „w ślubnej komorze”). Utopienie się „pani młodej” bylibyśmy skłonni odczytać jako samobójstwo, ale właściwie i na to nie mamy żadnych dowodów.

Poruszamy się zatem w świecie tajemnic, obserwujemy opętanie człowieka przez demony i jego ucieczkę spod władzy rozumu, a nawet własnej woli i ciała (to ostatnie – ciało pana młodego – „rozpada się” przecież na naszych oczach). Nikt nie próbuje rozwiązać zagadek, żaden detektyw nie podąża tropem mordercy. Czytelnik także do niczego nie dojdzie. Pozostaje mu tylko uczucie „dziwności” przedstawionego świata.

\*

Brak zatem w balladzie Zmorskiego fantastyki (choć jest cudowność), ale sama rzeczywistość jawi się jako zupełnie „dziwna” i niepoznawalna. Realny świat jest tajemnicą. Tajemnicą jest też człowiek, od którego żaden śledczy nie może wydobyć informacji. Wszystko bowiem dzieje się za szybko – ledwo zbrodnię popełniono, już została ukarana śmiercią morderczyni. Zmarli nie zdradzą tajemnic – milczy, co oczywiście, ofiara, jednak na zawsze zamilkła także zbrodniarka.

Czy jednak istotnie można cokolwiek wywnioskować z pięciu składających się na balladę fragmentów? Luki między nimi wydają się właśnie kluczowe. Nie wiemy na przykład nic o samym momencie udzielenia ślubu. Dlaczego panna po prostu nie powiedziała w kościele „nie”? Przecież wszystkie możliwe przykrości z tym związane byłyby niczym wobec perspektywy zabójstwa i samobójstwa! Brak też początku tej historii, który mógłby wyjaśnić niechęć panny młodej do pana młodego i zawieranego właśnie małżeństwa.

Niepoznawalna jest zatem zbrodnia, zbrodniarz, motyw – niepoznawalny jest świat. Detektywistyczny kryminał jest niemożliwy.





## 6. WŁADYSŁAW SYROKOMLA, *KRUK. PIOSNKA LITEWSKA*<sup>1</sup>

Sponad lasu, sponad chmury  
Na dolinę sioła  
Kruk się spuścił czarnopióry,  
Na żer dziatwę woła.  
Ej żerował gdzieś na grobie  
Wpóśród bojowiska:  
Krwawą rękę trzyma w dziobie  
Na niej pierścień błyska!

– „Czarny kuku! z jakiej strony  
Burza cię przywiała?  
Skąd ten pierścień pozłocony?  
I ta ręka biała?”  
– „Za górami, ej dziewczyno!  
Był tam bój nie lada!  
Krwi młodzieńczej rzeki płyną,  
Głów tysiące pada!

Zakopuje lud roboczy  
Bohaterskie głowy;  
Na mołojców orle oczy  
Sypie żwir surowy.  
Po kurhanach jak kopacze,  
Wyją wilków stada  
I niejedna matka płacze,  
Na grób pierśmi pada!”

---

<sup>1</sup> *Ballada polska...*, s. 461–463.

Dziewczę jękiem pierś rozrywa,  
 Twarz we dłonie chowa:  
 – „Dolaż moja nieszczęśliwa!  
 Biednaż moja głowa!  
 Wiem już teraz, kto zabity,  
 Czyja to dłoń biała:  
 Jam ten pierścień złotolity  
 Lubemu oddała!”

*Kruk* Władysława Syrokomli to najpóźniej napisana z omawianych tu ballad – opublikowano go w roku 1855. Oparty został na motywie ludowym (jej konkretne źródło jest jednak nieznanne), opracowywanym także przez innych romantyków<sup>2</sup>. O jego ludowości świadczą też użyte ukraińszczyzny: „mołojcy” (= młodzi, dzielni żołnierze kozaccy)<sup>3</sup> i „kurhan” (= grób usypany w formie kopca)<sup>4</sup>. Ta „ukraińskość” tekstu swobodnie łączy się zresztą (jak w *Malinach* Aleksandra Chodźki) z litewskością, skoro ballada nosi podtytuł *Piosnka litewska*. Nie ma w tym połączeniu nic dziwnego, jeśli spojrzymy na opisane realia nie z perspektywy współczesnej, lecz dziewiętnastowiecznej, kiedy to wciąż ziemie litewskie i ukraińskie traktowano jako części wspólnej przedrozbiorowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Ballada ta należy do stworzonych przez autora, jak zaświadcza jej wydawca, Wincenty Korotyński, „ze specjalnym celem dorobienia do nich muzyki”<sup>5</sup>. Ludowość i muzyczność to – jak już wiemy – cechy charakterystyczne dla tego gatunku, często się pojawiające w reprezentujących go utworach.

Nie można jednak uznać *Kruka* za kolejną balladę „kryminalną”, gdyż nie opowiada on o zbrodni, lecz o „okropnościach wojny”. Jeśli więc czytelnik – zaintrygowany kwestią, do kogo należy trzymana przez tytułowego ptaka „krwawa ręka” z pierścieniem – będzie próbował to wyjaśnić, to nie o wysledzenie mordercy i motywu zbrodni będzie tu chodziło, lecz właśnie o to, do kogo ucięta (urwana?) kończyzna należała. Sprawa wymaga zatem nie detektywa, lecz anatoma (antropologa).

<sup>2</sup> Por. komentarz do utworu w: *Ballada polska...*, s. 462–463.

<sup>3</sup> *Słownik języka polskiego*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/mo%C5%82ojec> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>4</sup> *Ibidem*; <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kurhan> (dostęp: 28.07.2020).

<sup>5</sup> *Ballada polska...*, s. 461.

Konstrukcyjnie natomiast *Kruk* zbliża się raczej do tradycyjnej ballady romantycznej. Zbudowany z regularnych strof, tak samo regularnie i prosto przedstawia opisywane wydarzenia: przylot i opis kruka (strofa 1), pytanie dziewczyny o rękę z pierścieniem (1 połowa strofy 2), odpowiedź kruka (2 połowa strofy 2 i strofa 3), reakcję i odpowiedź dziewczyny (strofa 4). Można zatem uznać, że prosta konstrukcja ballady obejmuje zasadniczo dwie części: epicką (strofa 1) i dramatyczną, dialogową (strofy 2–4). To nie jest „ballada dziwów”, a raczej powrót do udramatyzowanej ballady-„piosnki” z przedlistopadowego romantyzmu.

\*

Kruk jest tytułowym bohaterem ballady Syrokomli. W mitycznych i ludowych wyobrażeniach to zwierzę potrafiące naśladować ludzką mowę. Jest ono kojarzone ze śmiercią, ale też zajmuje się przynoszeniem wieści (zwłaszcza złych). Potrafi także odnajdować zagubione przedmioty. Wiele jego symbolicznych znaczeń wywiedziono z faktu, iż ptak ten żeruje na padlinie<sup>6</sup>. Kruk jest także – podobnie jak inny ptak z rodziny krukowatych: sroka – uważany za złodzieja, gdyż chwyta drobne, wyróżniające się rzeczy (także błyszczące, a więc i biżuterię)<sup>7</sup>.

Wszelkie wymienione tu cechy ptaka wykorzystał Syrokomla w swojej balladzie. Dowiadujemy się zatem, że kruk jest „czarny”, „czarnopióry”. Można by spytać – po co nam ta wiadomość? Kolor kruka jest przecież akurat oczywisty. Należy więc uznać te epitety albo za echo tradycji ludowej (w której pojawiają się stałe epitety – „łąka” jest zawsze „zielona” a „śnieg” – „biały”), albo za zaznaczenie barwy o dużym znaczeniu w tekście. Do symboliki kolorów jeszcze powrócę.

Kruk Syrokomli mówi – nie tylko naśladuje ludzi, ale po prostu z nimi rozmawia. Przynosi także wieści z pola bitwy, a wieści te dotyczą śmierci wielu „mołojców”. Jego posłannictwo jest związane z faktem żerowania na padlinie. Z tej ostatniej zaś wybiera uciętą rękę – jak można sądzić – dlatego, że jest ona ozdobiona połyskującym pierścieniem. Jego wieloraki związek ze śmiercią (jest jej świadkiem, posłańcem, który

---

<sup>6</sup> J.C. Cooper, *op. cit.*, s. 131–133.

<sup>7</sup> W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 172.

o niej donosi i opowiada, wreszcie padlinożercą i złodziejem, który z niej korzysta) jest więc symbolizowany czarnym kolorem.

Czerń kontrastuje z (nienazwaną) barwą krwi, ze złotem pierścienia i białą ręką „mołojca”. Wszystkie te barwy odsyłają do życia: w oczywisty sposób „krwawa” barwa symbolizuje biologiczną egzystencję, zaś biel i złoto – światło dnia; sam złoty pierścień – związek dziewczyny z jej „lubym”. Kolory te zawłaszczył jednak „czarnopiór” kruk – posłaniec śmierci. Biała ręka, złoty pierścień i krew zostały w ten sposób wyłączone ze świata żywych. Stały się one przedmiotami „osobnymi”, bez związku z ludźmi, do których należały, bez życia.

Ballada o krukowi nosi wyraźne cechy wyobraźni gotyckiej. Już sam pomysł, żeby narratorem zrobić padlinożercę, który przyniósł z pola bitwy urwaną i zakrwawioną rękę młodzieńca, w związku z czym „na żer dziatwę woła”, jest wybitnie frenetyczny. Należy przy tym zauważyć szczególny charakter zestawienia gotyckiej okropności krwawych szczątków z sentymentalnym obrazem ptaka, który karmi pisklęta. Takie kontrastowe zestawienia, które mogą kojarzyć się z barokiem, znajdziemy i w dalszej części ballady. Oto na pobojowisku, które staje się cmentarzem (pojawiają się kurhany), zjawiają się „pracownicy śmierci” – grabarze. To oczywiście ludzie:

Zakopuje lud roboczy  
Bohaterskie głowy;  
Na mołojców orle oczy  
Sypie żwir surowy.

Ale w roli grabarzy występują także wilki:

Po kurhanach jak kopacze,  
Wyją wilków stada [...].

Zestawienie ludzi z wilkami tworzy kolejny makabryczny obraz. Jak go rozumieć? Jeśli wilki są jak ludzie, czytelnik odnosi wrażenie, że albo chodzi tu o zestawienie kontrastowe (ludzie zakopują trupy – wilki je odkopują, bo na nich żerować), albo porównanie działa w obie strony, zatem także ludzie są jak wilki. Bardziej przemawia tu do wyobraźni utrwalony w języku związek „hieny cmentarne”. Ten sens jest o tyle godzien uwagi, że jak cmentarna hiena działa właśnie złodziej-kruk,

porywający rękę zmarłego młodzieńca ze złotym pierścieniem. Trudno w tym wypadku wyrokować, o które znaczenie chodzi.

Inny – już dosłownie obecny w utworze – frazeologizm to „rzeki krwi”. Ta hiperbola nie znajduje w balladzie kontrastu. Można tu raczej widzieć gotycką gradację okropności: w pierwszej zwrotce pojawiła się „krwawa ręka”, w drugiej już makabryczny motyw ulega zwielokrotnieniu:

Krwi młodzieńczej rzeki płyną,  
Głów tysiące pada!

Zatem zamiast krwi z pojedynczej uciętej ręki – rzeki krwi, zamiast zaś jednego zmarłego – tysiące. Zamiana ręki na głowę to także zwielokrotnienie, jeśli uznamy, że „głowa” pojawia się tu w znaczeniu „człowiek” (jaki ma jeszcze w nazwie dawnego podatku „pogłównie” czy w przysłowiu „Co dwie głowy, to nie jedna”). Zapamiętajmy też jednak, że mężczyźni występują w wierszu jako głowy – przypomnijmy sobie dwa fragmenty ballady:

Zakopuje lud roboczy  
Bohaterskie głowy

i

Głów tysiące pada!

Nawet jeśli byśmy uznali, że „mołojcy” zostali w bitwie pocięci na kawałki, to przecież „lud roboczy” nie zakopywałby wyłącznie głów – co bowiem z resztą? Najwyraźniej głowa oznacza w balladzie człowieka-mężczyznę.

Jeśli podstawowym atrybutem mężczyzny (i jego synonimem) jest głowa, to w opisach kobiet akcent pada na piersi:

I niejedna matka płacze,  
Na grób pierśmi pada!

natomiast:

Dziewczę jękiem pierś rozrywa [...].

Dlaczego akurat piersi? Jest to oczywiście atrybut kobiecy – trafniej przecież dobrany niż wspomniane wyżej głowy, które miałyby być atrybutem mężczyzn (w dodatku niekonsekwentnie, bo dziewczyna skarży się: „Biednaż moja głowa!”). Trafność tego zabiegu jest jednak niebezpieczna, bo atrybut ma zbyt mocne płciowe, a więc i erotyczne konotacje. Akcentowanie obecności kobiecych piersi w krajobrazie po bitwie tworzy wrażenie barokowego zestawienia Eros-Tanatos, dobrze korespondującego z dziwnym sadyzmem tekstu.

Dziwna jest też sama rozmowa dziewczyny z krukiem. Nie tylko dlatego, że z ptakiem, nawet umiejącym naśladować ludzki głos, porozmawiać się przecież nie da – jeśli zatem taki motyw pojawia się w utworze, to jako przejaw baśniowej cudowności. Także dlatego, że dziewczyna pyta o to, co, jak się wydaje, sama wie. Interesuje ją tylko, skąd wzięła się ręka i pierścień. Kruk odpowiada na to pytanie, ale nie mówi bohaterce rzeczy najważniejszej – do kogo ręka i pierścień należały. Dziewczyna stwierdza jednak:

Wiem już teraz, kto zabity,  
Czyja to dłoń biała:  
Jam ten pierścień złotolity  
Lubemu oddała!

„Wiem już teraz” – a przecież to nie kruk udzielił jej tej informacji! Więcej – ptak w ogóle nie skupił się na byłym posiadaczu ręki, lecz na „bojowisku”, gdzie ją znalazł, i na „boju”, który odbył się „za górami”. Brak tu jakichkolwiek konkretów. Dziewczyna natomiast sama rozpoznaje „lubego”, zmarłego właściciela ręki, po danym mu pierścieniu. Pośrednictwo kruka nie służy bohaterce do niczego (natomiast oczywiście ważne jest dla czytelnika, bo jego opowieść tworzy frenetyczny kontekst cierpienia heroiny i wyjaśnia powody jej rozpacz).

W istocie więc kruk i dziewczyna toczą w balladzie teatralny, pozorny dialog, ptak nie przekazuje bohaterce ważnych informacji, bo te odczytuje ona sama. Dialog trwa jednak na użytek czytelnika. Czyżby balladowa cudowność oznaczała w tym wypadku rozmowę zrozpaczonej bohaterki z sobą samą?

\*

Ballada Syrokomli jest zatem utworem tradycyjnym, sięgającym w głąb balladowej i ludowej tradycji. Łączy w sobie cudowność, muzyczność i gotycyzm bliski wyobraźni barokowej. Opowiada historię w sposób prosty i wyrazisty, przedstawia fabułę zwartą, pozbawioną luk, zakończona mocną pointą. A mimo to nie rezygnuje z tak ważnej dla romantyków i ich ukochanego gatunku literackiego – tajemnicy. Mając bowiem prosty przekaz prostej rozmowy nie jesteśmy jednak w stanie dociec jej właściwego sensu, a także zrozumieć roli i statusu jednego z rozmówców – tytułowego bohatera tekstu:

– „Czarny kruku! z jakiej strony  
Burza cię przywiała? [...]”





## 7. GALERIA PORTRETÓW W NIE-BOSKIEJ KOMEDII ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

W *Części trzeciej* dramatu Krasińskiego ma – jak pamiętamy – miejsce niezwykle ważna scena rozmowy przywódcy arystokratów, hrabiego Henryka, z wodzem rewolucjonistów, Pankracym. Każdy z nich reprezentuje rację cząstkową: Henryk broni dawnego porządku i krytykuje rewolucjonistów, Pankracy gloryfikuje nowy świat i gromi zepsutych i bezsilnych arystokratów. To dyskusja poprzedzająca ostatnią, rozstrzygającą o losach świata walkę. Szczególnym momentem rozmowy jest refleksja obu wodzów nad zdobiącą siedzibę hrabiego galerią portretów rodowych. Przypomnijmy ją sobie:

MAŻ

[...]

*Wyciąga rękę ku obrazom.*

Spojrzyj na te postacie – myśl ojczyzny, domu, rodziny [...] na ich czołach wypisana zmarszczkami – [...], „Chwała ojcom naszym!”.

PANKRACY

Tak, chwała dziadom twoim na ziemi i niebie – w rzeczy samej jest na co patrzeć.

Ów, starosta, baby strzelał po drzewach i Żydów piekł żywcem. Ten z pieczęcią w dłoni i podpisem – „kanclerz” – sfalszował akta, spalił archiwa, przepkupił sędziów, trucizną przyspieszył spadki – stąd wsie twoje, dochody, potęga. Tamten, czarniawy, z ognistym okiem, cudzołożył po domach przyjaciół – ów z Runem Złotym, w kolczudze włoskiej, znać służył u cudzoziemców – a ta pani błada, z ciemnymi puklami, kaziła się z giermkim swoim – tamta czyta list kochanka i śmieje się, bo noc bliska – tamta, z pieskiem na robienie, królów była nałożnicą. – Stąd wasze genealogie bez przerwy, bez plamy. – Lubie

tęgo w zielonym kaftanie – pił i polował z bracią szlachtą, a chłopów wysyłał, by z psami gonili jelenie. Głupstwo i niedola kraju całego – oto rozum i moc wasza. Ale dzień sądu bliski i w tym dniu obiecuję wam, że nie zapomnę o żadnym z was, o żadnym z ojców waszych, o żadnej chwale waszej<sup>1</sup>.

Ukazana tu kontrowersja co do chwały bądź hańby szlacheckich (czy też raczej magnackich) przodków nie jest w dramacie czymś wyjątkowym – bohaterowie spierają się o to w przebiegu całej tej sceny.

Interesujące jest natomiast wprowadzenie motywu galerii portretów przodków, o której zresztą, jak się wydaje, najwięcej ma do powiedzenia nie gospodarz, ale jego gość, „mieszczkański syn”<sup>2</sup> Pankracy. Paradoksalnie to właśnie on pełni tu bowiem rolę przewodnika.

Kwesta Pankracego jest w istocie zakończonym pointą wyliczeniem obrazów okraszonym oceną postaci, które te obrazy przedstawiają. Można by było tę enumerację określić także mianem ekfrazy, jest to bowiem fragment prozy będący opisem dzieła sztuki (kolekcji płócien malarskich)<sup>3</sup>. To jednak ekfrazą szczególną, bo mamy tu do czynienia jedynie z pozornym naśladowaniem galerii portretów – ta przecież w rzeczywistości nigdy nie istniała, jak nigdy nie istniał hrabia Henryk i jego rodowe posiadłości.

Chciałbym jeszcze wyjaśnić nieużywane współcześnie słowo „robron”. Oznacza ono okrągłą i sztywną suknię damską z połowy XVIII wieku, poprzedniczkę krynoliny<sup>4</sup>.

\*

Magnacka galeria portretów była tym, co nie tylko ozdabiało siedzibę rodową w dawnej Polsce (jak w ogóle wszelkie dzieła malarskie)<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, red. M. Strzyżewski, t. 3, *Dramaty*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, cz. I, s. 184–185.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>3</sup> A. Dziadek, *Ekfrazza*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 150–153.

<sup>4</sup> E. i A. Banach, *Słownik mody*, Warszawa 1962, s. 233.

<sup>5</sup> Por. W. Czapliński, J. Długosz, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976, s. 18–19.

ale też przede wszystkim dodawało jej splendoru spływającego zwłaszcza na obecnego właściciela, legitymizowało go<sup>6</sup>. Fakt, że najbardziej znana tego typu kolekcja, tzw. Galeria Kodeńska, obejmująca powstałe w pierwszej połowie XVIII wieku portrety Sapiehów (ilustracja 1–2), została umieszczona nie w pałacu, a w kościele św. Anny w Kodniu (co nie było wyjątkiem w przedrozbiorowej Polsce)<sup>7</sup>, świadczy o tym, że portrety przodków otaczano czcią bliską kultowi, że je sakryfikowano.

W ten właśnie sposób odczytuje galerię hrabia Henryk. Portrety przodków są dla niego ucieleśnieniem „myśli ojczyzny, domu, rodziny”. I tak, jak nie robi on w tej wypowiedzi żadnej różnicy między ojczyzną wielką i małą, a historię kraju jest skłonny przedstawiać jako historię rodu, tak też nie dostrzega w portretach żadnych cech indywidualnych, jakby wszystkie miały tę samą twarz o czole z „wypisaną zmarszczkami” szlachetną troską o zbiorowość, nad którą powierzono im opiekę. Wezwanie: „Chwała ojcom naszym!” jest zatem formą hołdu złożonego zmarłym – hołdu na granicy kultu przodków – jaki zwykli im oddawać sarmaccy magnaci. Wskazujący na galerię gest i podniosłe słowa hrabiego Henryka byłyby więc znakomitym wstępem do posługującej się zasadą unaocznienia (a zatem egzemplów) mowy pochwalnej na cześć jego przodków – taką bowiem formę przybierała w literaturze staropolskiej tego typu ekfrazy (opis portretów antenatów)<sup>8</sup>.

Tu jednak inicjatywę przejmuje Pankracy, który widzi galerię zupełnie inaczej. Nie wystarcza mu jedno spojrzenie obejmujące całość. Woli przechadzać się po galerii, wskazując interesujące go portrety (nie czyniąc tego jednak w sposób uporządkowany i hierarchiczny, jak zwykli to robić autorzy ekfraz staropolskich<sup>9</sup>), a o każdym z nich ma do opowiedzenia krótką, ciekawą historię. Nie są to też bynajmniej dzieje chwały – raczej skandaliczne anegdotki, przywołujące na myśl tak lubiane przez romantyków gawędy szlacheckie.

---

<sup>6</sup> B. Pfeiffer, *Galerie i pałace: kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2, s. 65–66.

<sup>7</sup> K. Bobiatyński, *Sapiehowie*, „Polityka. Pomocnik Historyczny” 2020, nr 1, s. 70.

<sup>8</sup> B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 77.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Oto pierwszy portret – starosty, który „baby strzelał po drzewach i Żydów piekł żywcem”. Mamy tu do czynienia z historyczną i literacką aluzją do konkretnej postaci – Mikołaja Bazylego Potockiego, starosty kaniowskiego (ilustracja 3), o którym barwnie opowiadali zarówno uczeni literaci, jak i anonimowi autorzy ukraińskich pieśni<sup>10</sup>. Dla porównania zacytuję jedną z romantycznych gawęd szlacheckich – pióra Kazimierza Władysława Wójcickiego:

[...] pan starosta Kaniowski [...] później pokutował szczerze, prawdać, miał za co, niemało nastrzelał bab, co im na drzewie kukać kazał.

Niemało Żydów „wyprawił do Abrahama na kwaśne piwo”, często bez strzału czy szabli innym sposobem żywota pozbawiał. Jednego Żyda za nieostrożne a ubliżające sobie słowa miechem kowalskim wydał na śmierć [...]<sup>11</sup>.

Kolejny namalowany przodek to trudna do zidentyfikowania postać kanclerza – oszusta, fałszerza, łapownika i truciciela. Podobnie trudno stwierdzić, kogo przedstawił Krasińskim jako „czarniawego” cudzołożnika „z ognistym okiem”, co przyjaciółom przyprawiał rogi. Wydaje się, że nie chodzi tu o konkretne postaci historyczne, a o łotrów wyjętych z dramatów Szekspira lub z jakiejś powieści gotyckiej tak, aby zaakcentować ich amoralność i niegodziwość, a jednocześnie zaznaczyć, że na takich właśnie podstawach zbudowano potęgę i chwałę domu hrabiego Henryka.

Jednak już kolejna postać – wielmoża namalowany we włoskiej kolczudze z orderem Złotego Runa, który służył cudzoziemcom – może się kojarzyć konkretnie: z Teodorem Lubomirskim (ilustracja 4), polskim

---

<sup>10</sup> J. Kleiner, [przypis], w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1962, s. 111; M. Grabowska, [przypis], w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, wstęp napisała M. Janion, tekst i przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1967, s. 113. Por. też J. Krzyżanowski, *Starosta kaniowski w tradycji ludowej*, w: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 468–470.

<sup>11</sup> K.W. Wójcicki, *Gawęda przy sosze*, w: M. Maciejewski, *Choć Radziwiłł, ałem człowiek...* „Gawęda romantyczna prozą”, Kraków 1985, s. 112–115.

magnatem, wojewodą krakowskim i feldmarszałkiem austriackim z czasów saskich, pozostającym na płatnych usługach dworów drezdeńskiego, austriackiego i rosyjskiego, kawalerem wymienionego (habsburskiego) orderu, znanym przy tym z awanturczego i rozwiązłego życia<sup>12</sup>. Postać ta dopasowuje się świetnie do towarzystwa wcześniej wymienionego okrutnika z wyobraźnią – Mikołaja Bazylego Potockiego – a także do szekspirowsko-gotyckich lotrów przedstawionych jako antenatów hrabiego.

Omówione kolejno przez Pankracego trzy niewierne, romansowe damy mogą czytelnikowi przywołać na myśl Zofię Potocką (ilustracja 5) lub Izabelę z Flemmingów Czartoryską (ilustracja 6). O obu tych paniach można powiedzieć, że „królów były nałożnicami”. Co prawda, giermek, z którym „kaziła się” pierwsza dama, to postać z czasów średnio-wieczna (a zatem powracamy do powieści gotyckiej), ale wspomniany wyżej robron i salonowy piesek na portrecie trzeciej pani odsyłają nas znowu do XVIII wieku, w którym wystrojone rokokowe damy hołdowały modzie na bonończyki i mopsy<sup>13</sup>, chętnie też dawały się z nimi portretować. Druga i trzecia dama z galerii hrabiego Henryka przypominają postaci ze znanych obrazów Jean-Honoré Fragonarda: piszącą *List miłosny* (ilustracja 7) a nawet frywolną *Dziewczynę bawiącą się z pieskiem* (ilustracja 8), choć, rzecz jasna, tego typu płótna nie mogły zawisnąć wśród rodowych portretów. Pamiętajmy jednak, że mamy tu do czynienia z galerią fikcyjną, a zatem najważniejsze są dla nas możliwe skojarzenia – literackie i malarskie – czytelnika dramatu Krasińskiego. Wydaje się przy tym, że piesek na robronie i list miłosny przywołują zarówno kontekst rokokowego malarstwa, jak i same słynne, historyczne, wyżej wspomniane damy polskiego oświecenia stanisławowskiego – nałożnice królów. Tym razem Pankracy uderza w inną słabą stronę genealogii hrabiego Henryka – pozornie „bez przerwy, bez plamy”, w istocie pełną ciemnych alkowianych sekretów. Drzewo rodowe tworzyły zarówno gotyckie lotry, jak i kobiety – delikatnie mówiąc – swawolne.

Z kolei ostatni już namalowany wielmoża „w zielonym kaftanie”, który „pił i polował z bracią szlachtą, a chłopów wysyłał, by z psami gonili

---

<sup>12</sup> W. Szczygielski, *Lubomirski Teodor*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław 1973, s. 60–63.

<sup>13</sup> Por. J. Ryba, *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe*, Katowice 1994, s. 21–36.

jelenie” kojarzy się z postacią księcia Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”<sup>14</sup> (ilustracja 9), słynnego zarówno z polowań, jak i z „pospolitowania się” ze szlacheckim gminem. Na poparcie tej tezy można przywołać słowa samego Zygmunta Krasińskiego, który w napisanej nieco wcześniej od *Nie-Boskiej* gawędzie szlacheckiej *Panie Kochanku. Powiastka* wspomina, iż księżę Radziwiłł:

Wyprawiał łowy, na które zjeżdżało się pół Litwy a trzecia część Korony, podczas nich wydając sute festyny, obiady, wieczerze, a to wszystko w lesie, w wybudowanych na ten koniec szopach, gdzie kaźden kąt lśnił się od makatów i każda belka ugięła się pod srebrnym kredensem<sup>15</sup>.

Cytowany już Wójcicki dodaje, że w folwarku Alba magnat ten miał zwierzyniec, w którym hodował daniela, by organizować na nie (i inne spędzone tam specjalnie przez obławę zwierzęta) łowy<sup>16</sup>. Krasiński pisze to samo o zamku w Nieświeżu i wspomina o polowaniu z okien na dzikie zwierzęta<sup>17</sup>. Natomiast Henryk Rzewuski daje taki opis pijanej uczty i pospolitowania się księcia ze szlachtą:

Po obiedzie wszyscy poszliśmy na dziedziniec, gdzie lubo dobrze byliśmy pijani, *de noviter repeta* piliśmy. Już tam była mieszanina. Jaśnie wielmożni i okoliczna szlachta, magnaci i zaścianki byli za pan brat. Księżę, napotkawszy jakiegoś szlalcica z obdartą czapką, zdjął mu ją, na swoją głowę włożył, a dał mu swoją aksamitną. [...] Potem księżę, dobrze pijany, zaczął się rozbierać, besztając szlachtę z dobrego serca. I tak jednemu dał pas złoty, mówiąc: „Darujęć, durniu!” – drugiemu kontusz: „Na, świnió!” – a temu szpinkę brylantową: „Trzymaj, osle!” – a innemu żupan: „Weź, kpie!” – tak że został w hajdawerach amarantowych i w koszuli, na której wisiał ogromny szkaplerz; i tak siadł na wozie, na którym była ogromna beczka napełniona winem. On siadł na beczce, a wóz szlachta ciągnęła po ulicach Nowogródka<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> M. Grabowska, *op. cit.*, s. 113.

<sup>15</sup> Z. Krasiński, *op. cit.*, t. 4, *Małe formy narracyjne*, oprac. D. Kulczycka, A. Markuszewska, Toruń 2017, s. 311.

<sup>16</sup> K.W. Wójcicki, *op. cit.*, s. 121.

<sup>17</sup> Z. Krasiński, *op. cit.*, t. 4, ..., s. 312.

<sup>18</sup> H. Rzewuski, *Księżę Radziwiłł Panie Kochanku*, w: M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 103–104.



Jeśli „ten w zielonym kaftanie” ma rzeczywiście cechy księcia Radziwiłła (a przecież wiele na to wskazuje), to Krasiński w jednej sali portretowej umieścił wizerunki dwóch ukochanych bohaterów polskiej gawędy szlacheckiej. Jeszcze raz przywołam Wójcickiego, którego bohater opowiada:

[...] najdłużej byłem u księcia pana Panie Kochanku i pana Starosty Kaniowskiego. Było to dwóch magnatów najsławniejszych w one czasy; jeden z bogactw i hojności, a z dobroci – drugi, Panie odpuść! diabeł zły, i postrach Żydów, ba, i szlachty<sup>19</sup>.

Niezwykle interesującą rolę w analizowanym fragmencie dramatu odgrywa wódz obozu rewolucji. Najpierw udawał on, że jest w ogóle nieświadomy szlacheckiej tradycji z jej symboliką i ikonografią – nie wiadomo, czy w jego wydaniu miała to być manifestacja ignorancji, czy lekceważenia:

Jeśli się nie mylę, te godła czerwone i błękitne zowią się herbem w języku umarłych. Coraz mniej takich znaczków na powierzchni ziemi<sup>20</sup>.

Następnie zaś, jak widzieliśmy, popisowywał się znajomością magnackich genealogii godną autora gawęd szlacheckich. Można by zapytać: skąd to wie? Albo konfabuluje na temat portretów (ale zna odpowiednie, pasujące do nich historie), albo mówi o rzeczywistych ich modelach. Sądząc z reakcji Męża, który się oburza na ogólnikowe konkluzje i gromi Pankracego: „Mylisz się, mieszczański synu”<sup>21</sup>, ale konkretnym historiom nie zaprzecza, wódz rewolucjonistów zna i mówi prawdę o przeszłości arystokratów-modeli portretów w sali. Możliwe, że się po prostu świetnie przygotował do rozmowy z hrabią Henrykiem. Ale możliwe też (i taką sugestię da się z dramatu wyczytać), że Pankracy wywodzi się z tego samego kręgu kulturowego: jest przecież znawcą tradycji szlacheckiej (i może ludowej), gawędziarzem. Czyżby więc był Polakiem? Nie da się oczywiście odpowiedzieć, pozostajemy w sferze sugestii. Ale też nie sposób tych sugestii zlekceważyć.

---

<sup>19</sup> K.W. Wójcicki, *op. cit.*, s. 111. Por. też M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 367.

<sup>20</sup> Z. Krasiński, *op. cit.*, t. 3, ..., cz. I, s. 177.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 185.

Wywód Pankracego kończy ostra pointa, łącząca w sobie ironię ze stylem biblijnym:

Głupstwo i niedola kraju całego – oto rozum i moc wasza. Ale dzień sądu bliski i w tym dniu obiecuję wam, że nie zapomnę o żadnym z was, o żadnym z ojców waszych, o żadnej chwale waszej.

Wódz rewolucji ostro ocenia dawnych arystokratów, grozi im „dniem sądu”, stawia się w roli „bicza bożego”. „Głupstwo” powodujące „niedolę kraju całego”, rozpusta, przestępstwo, zdrada i zbrodnia mają zostać przez niego wyplenione. Tak też się stanie w ostatniej części dramatu, kiedy odnosząc się do samobójczej śmierci hrabiego Henryka powie do poddających się resztek arystokracji: „on jeden spośród was dotrzymał słowa. Za to chwala jemu, gilotyna wam”<sup>22</sup>. Tym razem słowo „chwala” nie zabrzmiało ironicznie.

\*

Magnaci spoglądający z portretów na ścianach siedziby rodowej hrabiego Henryka reprezentują jeden ród. Ale przecież nie tworzą go ich historyczne pierwowzory! Da się tu bowiem zauważyć celowy zabieg nawiązywania do znanych anegdot na temat postaci autentycznych, wziętych z historii osiemnastowiecznej Polski: Mikołaja Bazylego Potockiego, Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”, Zofii Wittowej Potockiej... Dodajmy do tego jeszcze inne wymienione wyżej najznakomitsze rody i fortuny Rzeczypospolitej: Lubomirskich czy Czartoryskich. W opisie rodowej galerii nie chodzi o historyczną wierność portretów, tak jak nie jest celem Krasińskiego stworzenie jednego rodu z Potockich, Lubomirskich, Czartoryskich i Radziwiłłów. Najwyraźniej nie chodzi też o konkretną genealogię (mającą udowodnić, że hrabia Henryk pochodzi na przykład z rodu Potockich), ale o zbiór portretowy magnatów-awanturników i romansowych dam, którzy dzięki anegdotycznemu zarysowi ich dziejów mogli przywołać na myśl czytelnikowi *Nie-Boskiej* konkretne postaci z historii XVIII-wiecznej Polski.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 212.

Warto też w tym miejscu marginesowo stwierdzić, że *Nie-Boska* pełni wraz z cytowanym wyżej tekstem *Panie Kochanku. Powiastka* rolę prekursorską wobec nurtu gawędowego w polskiej literaturze romantycznej (podobnie jak Mickiewiczowski *Pan Tadeusz*). *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego powstawały w latach 1830–1833, ale wydano je w Paryżu dopiero w latach 1839–1840.

Anegdoty Pankracego dotyczące ukochanych bohaterów gawędy szlacheckiej to najważniejsze składniki tego tworzonego równolegle gatunku. Miały one wywołać w czytelniku wrażenia, że już te historie gdzieś słyszał, że kojarzy postaci, które hrabia Henryk z Pankracym oglądają w sali portretowej, że widział takie obrazy. A efektem takiej skojarzeniowej lektury mogło być tylko mocne i wyraźne przekonanie o swojskości i polskości ukazanej tu magnackiej siedziby.

Także i miejsce najważniejsze w akcji dramatu ma zdecydowanie polski charakter. Okopy Świętej Trójcy to autentyczna nazwa twierdzy na Podolu (ilustracje 10–11), położonej niedaleko posiadłości Krasieńskich, którą autor *Nie-Boskiej* co najmniej dwukrotnie zwiedzał. Warownię tę wzniesiono na rozkaz Jana Sobieskiego, a wzmocniono z polecenia hetmana Stanisława Jabłonowskiego na granicy polsko-tureckiej, u ujścia Zbrucza do Dniestru. Miało to miejsce w czasie, gdy Polska utraciła na rzecz Turcji Kamieniec i Chocim. Okopy Świętej Trójcy miały za zadanie obserwować ruchy Turków i odciąć im dostawy żywności w Kamieńcu Podolskim, co wedle kalkulacji powinno było zmusić ich do poddania się. Jednak przede wszystkim miały one w zastępstwie poddanej twierdzy odgrywać rolę przedmurza, czyli bronić kraju przed wyznawcami islamu. Po odzyskaniu Podola siłą rzeczy ta funkcja przestała być przez Okopy Świętej Trójcy pełniona. Bronili się w niej natomiast w osiemnastym wieku konfederaci barscy pod wodzą Kazimierza Pułaskiego. Ulegli oni w końcu Rosjanom, choć walczyli dzielnie, a w kościółku wewnątrz murów (ilustracja 12) kilku z nich zginęło bohatersko pod gruzami. Ważną przyczyną lokalizacji akcji ostatnich scen *Nie-Boskiej komedii* w twierdzy konfederatów jest również fakt, że barszczanami dowodzili dwaj pradziadowie poety: biskup kamieniecki Adam Krasieński i jego brat Michał<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Por. [hasło:] *Okopy z Kozaczówką zwane też Okopy św. Trójcy*, w: *Wielka encyklopedia ilustrowana*, Warszawa 1905, seria II, t. V, s. 11–12; I. Chrza-

Obserwacje te, dotyczące zarówno sarmackości przedstawionej w dramacie galerii portretów, która pośrednio dowodzi polskości zarówno postaci Męża, jak i Pankracego, oraz dwóch ukazanych tam miejsc – nienazwanej siedziby rodowej hrabiego Henryka i Okopów Świętej Trójcy – a także związku utworu z arcypolską romantyczną gawędą szlachecką pozostają w jawnej niezgodzie z popularną tezą, wedle której *Nie-Boska komedia* jest dramatem uniwersalnym, niezwiązanym z polską historią i tradycją<sup>24</sup>.

---

nowski, *Z wykładów o Nie-Boskiej komedii*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1959, nr 2 (6), s. 63; S. Skwarczyńska, *U źródła nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej komedii”*, w: Zygmunt Krasiński. *W stulecie śmierci*, Warszawa 1960, s. 13–18; A. Kurska, *Zamek romantyczny w kilku odsłonach*, Kielce 2010, s. 189–190, 192–193.

<sup>24</sup> Por. np. I. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 74; A. Brückner, *Zygmunt Krasiński. Żywot i dzieła*, Złoczów 1927, s. 48; W. Folkierski, *Eschatologiczna wizja rewolucji w „Nie-Boskiej komedii”*, w: Idem, *Od „Boskiej” do „Nie-Boskiej komedii”*. *Szkice z zakresu europejskiej psychologii religijnej*, Londyn 1962, s. 339–340, 344.







**II. 3. Starosta kaniowski Mikołaj****Bazyli Potocki**

obraz z Galerii Lwowskiej  
z końca XVIII wieku, prawd.  
autorstwa Jakuba Kalinowicza;

olej, płótno

Źródło: Wikipedia,  
[https://pl.wikipedia.org/  
wiki/Mikołaj\\_Bazyli\\_Potocki#/media/  
Plik:MikolajPotocki\\_  
LvivArtGallery.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mikołaj_Bazyli_Potocki#/media:Plik:MikolajPotocki_LvivArtGallery.jpg)

**II. 4. Teodor Lubomirski**

## Portret Teodora

Lubomirskiego (1683–1745);  
autor nieznan, przed 1745

Źródło: [https://commons.  
wikimedia.org/wiki/  
File:Teodor\\_Lubomirski.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teodor_Lubomirski.PNG)





### **II. 5. Zofia Wittowa Potocka**

Jan Chrzciciel Lampi  
(1751–1830), Portret Zofii de  
Witt, później Potockiej, jako  
„Wenus Zwycięskiej”,  
ok. 1795, olej na płótnie,  
Muzeum Rosyjskie,  
St. Petersburg

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zofia\\_Wittowa\\_Potocka.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zofia_Wittowa_Potocka.jpeg)

### **II. 6. Izabella z Flemmingów Czartoryska**

Alexander Roslin  
(1718–1793), Portret Izabeli  
Czartoryskiej z Flemingów,  
1774, olej na płótnie,  
Muzeum Narodowe  
w Krakowie

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roslin\\_Izabela\\_Czartoryska.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roslin_Izabela_Czartoryska.jpg)



**Il. 7. J.-H. Fragonard, *List miłosny***

Jean-Honoré Fragonard, *List miłosny*, 1770, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
 Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Honore\\_Fragonard\\_The\\_Love\\_Letter.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Honore_Fragonard_The_Love_Letter.jpg)



**Il. 8. J.-H. Fragonard, *Dziewczyna bawiąca się z psem***

Jean-Honoré Fragonard, *Dziewczyna bawiąca się z psem*, 1765–1772, Stara Pinakoteka, Monachium  
 Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Honor%C3%A9\\_Fragonard\\_019.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Honor%C3%A9_Fragonard_019.jpg)



### **II. 9. Karol Radziwiłł „Panie Kochanku”**

Konstanty Aleksandrowicz  
(1777–1794), Portret Karola  
Stanisława Radziwiłła Panie  
Kochanku (1734–1790)

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karol_Stanis%C5%82aw_Radziwi%C5%82%C5%82_Panie_Kochanku_111.PNG)

File:Karol\_Stanis%C5%82aw\_  
Radziwi%C5%82%C5%82\_Panie\_  
Kochanku\_111.PNG



### **II. 10. Okopy Świętej Trójcy – Brama Lwowska**

Źródło: <https://www.podrozepoeuropie.pl/okopy-sw-trojcy/>





**Il. 11. Okopy Świętej Trójcy – Brama Kamieniecka**

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Okopy\\_\(obw%C3%B3d\\_tarnopolski\)#/media/](https://pl.wikipedia.org/wiki/Okopy_(obw%C3%B3d_tarnopolski)#/media/)



**Il. 12. Zrekonstruowany kościół świętej Trójcy w Okopach Świętej Trójcy**

Źródło: Kościół\_w\_Okopach\_św.\_Trójcy [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82\\_w\\_Okopach\\_%C5%9Bw.\\_Tr%C3%B3jcy.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_w_Okopach_%C5%9Bw._Tr%C3%B3jcy.JPG)

# BIBLIOGRAFIA

## 1. Bibliografia podmiotowa

- Antologia poezji francuskiej*, przeł. [Z. Przesmycki-]Miriam, Warszawa 2006.
- Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962.
- Blondeau N., Allonache F., Né M.F., *Littérature Progressive du Français*, Paris 2004.
- Dackiewicz J., *Francuska poezja miłosna. Antologia*, Warszawa 1997.
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Paris 1983.
- Flaubert G., *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1984.
- Gide A., *Symfonia pastoralna*, przeł. M. Miszański, Warszawa 1986.
- Gide A., *Symphonie pastorale*, Paris 1992.
- Krasiński Z., *Dziela zebrane*, red. M. Strzyżewski, t. 3–4, Toruń 2017.
- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1962.
- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, wstęp napisała M. Janion, tekst i przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1967.
- Lagarde A., Michard L., *XVIIe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1970.
- Lagarde A., Michard L., *XIXe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1962.
- Lagarde A., Michard L., *XXe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1962.
- La Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1977.
- La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris 1991.
- Lisowski J., *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 1966.
- Nony D., André A., *Littérature française. Histoire et anthologie*, Paris 1987.
- Pascal B., *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989.
- Prévost A., *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1948.

- Prévost A., *Manon Lescaut*, Paris 1978.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992.
- Rimbaud A., [wybór wierszy], przeł. Z. Przesmycki-Miriam i in., Warszawa 1996.
- Une Anthologie de la poésie française*, Éditions Robert Laffont, [b.m.] 1989.

## 2. Bibliografia przedmiotowa

- Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Banach E. i A., *Słownik mody*, Warszawa 1962.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewińska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bergez D., *Littérature et peinture*, Paris 2009.
- Biała A., *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa–Bielsko-Biała 2009.
- Biblioteki cyfrowe, serwisy i portale internetowe – nowe źródła informacji w pracy nauczyciela bibliotekarza. Materiały dla uczestników kursu* [kurs zorganizowany przez Bibliotekę Narodową w Warszawie, 2010].
- Bobiatyński K., *Sapiehowie*, „Polityka. Pomocnik Historyczny” 2020, nr 1.
- Brückner A., *Zygmunt Krasiński. Żywot i dzieła*, Złoczów 1927.
- Brzoza H., *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa 1982.
- Buzan T., *Siła twórczej inteligencji*, Warszawa 2002.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967.
- Campbell J., *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
- Chevalier T., *Dziewczyna z perłą*, przeł. K. Puławski, Poznań 2004.
- Chrzanowski I., *Z wykładów o „Nie-Boskiej komedii”*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1959, nr 2 (6).
- Cooper J.C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998.
- Courthion P., *Seurat*, London 1989.
- Czapliński W., Długosz J., *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976.



- Czczot K., *Praktyki psychiatrii*, Warszawa 2018.
- Czytanie tekstów kultury, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007.
- D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008.
- Dobrołowicz W., *Psychodydaktyka kreatywności*, Warszawa 1995.
- Dudek Z.W., *Głębinowa struktura nieświadomości*, „Albo albo” 2001, nr 1.
- Dudek Z.W., *Jungowska psychologia marzeń sennych*, Warszawa 2007.
- Dyduch B., *Między słowem a obrazem. Dylematy współczesnej polonistyki*, Kraków 2007.
- Dziadek A., *Ekfrazja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Eco U., *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Eco U., *Lector in fabula; współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Ekspresja twórcza dziecka: konteksty – inspiracje – obszary realizacji*, red. K. Krasoń, B. Mazepa-Domagala, Katowice–Mysłowice 2004.
- Feist P.H., *Paul Cézanne*, przeł. M. Kurecka, Lipsk–Warszawa 1963.
- Folkierski W., *Od „Boskiej” do „Nie-Boskiej komedii”*. Szkice z zakresu europejskiej psychologii religijnej, Londyn 1962.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1987.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.
- Hatzfeld H.A., *Literature Through Art. A New Approach to French literature*, New York 1952.
- Ikoniczność znaku*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
- Jabłoneczka. Antologia pieśni ludowej*, ułożył J. Przyboś, Warszawa 1957.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach duchów i ludzi*, Warszawa 1991.
- Jędrychowska M., „Co Francuz wymyśli, to Polak polubi?”, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” 2017, nr 5.
- Kasprzak P., Kłakówna Z.A., Kołodziej P., Regiewicz A., Waligóra J., *Edukacja w czasach cyfrowej zarazy*, Toruń 2016.

- Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*; wersja elektroniczna: [http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS\\_numer%203\\_Klawiter\\_Wiener.pdf](http://poznstud.home.amu.edu.pl/pliki/tom24nr1/PS_numer%203_Klawiter_Wiener.pdf) (dostęp: 22.03.2020).
- Kleiner J., *Ballada*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, z. 1.
- Kleiner J., *Słowacki*, Wrocław 1972.
- Kłakówna Z.A., *Język polski. Wykłady z metodyki*, Kraków 2016.
- Knysz-Tomaszewska D., *Spotkania i porównania. Studia porównawcze z pogranicza literatury, sztuki i dokumentu osobistego*, Warszawa 2001.
- Kociuba M., *Antropologia poznania obrazowego*, Lublin 2010.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krasoń K., Szafraniec G., *Dwa światy. Ruch dyrektywny i niedyrektywny jako wizualizacja – odkrywanie – poznawanie*, Kraków 2002.
- Krawczyk A., *Literackie fascynacje malarstwem. Teksty, zadania, szkice interpretacyjne*, Kielce 2006.
- Krzyżanowski J., *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977.
- Kurska A., *Zamek romantyczny w kilku odśłonach*, Kielce 2010.
- Lekcje czytania. Eksplicacje literackie*, cz. 1, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Warszawa 1991.
- Lekcje czytania. Eksplicacje literackie*, cz. 2, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Wrocław 1999.
- Limont W., *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*, Toruń 1996.
- Ławniczakowa A., *Jacek Malczewski*, Kraków 1995.
- Maciejewski M., *„Choć Radziwiłł, alem człowiek...” Gawęda romantyczna prozą*, Kraków 1985.
- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.
- Makaruk M., *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Warszawa 2012.
- Matuchniak-Krasucka A., *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, Warszawa 1985.
- Mocarska-Tycowa Z., *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2006.
- Moggah D., *Tulipanowa gorączka*, przeł. M. Ferek, Poznań 2008.

- Muszyńska M., *Wizualne analogie w edukacji. U podstaw antropologicznej koncepcji kształcenia studentów*, Toruń 2005.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2007.
- Nikodemski J., *iMózgi w e-szkole*, „Focus” nr 9 (168), wrzesień 2009.
- Nussbaum M., *W trosce o człowieczeństwo*, przeł. A. Męczkowska, Wrocław 2008.
- Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.
- Od Europejskich do Krajowych Ram Kwalifikacji*, red. E. Chmielewska, Warszawa 2009.
- Okopy z Kozaczówką zwane też Okopy św. Trójcy*, w: *Wielka encyklopedia ilustrowana*, Warszawa 1905, seria II, t. V.
- Opacka A., Opacki I., *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975.
- Opacki I., *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienia narratora i narracji w balladzie lat 1823–1920*, Lublin 1961.
- Opacki I., *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.
- Opacki I., *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Pajor K., *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004.
- Pedagogika medialna*, red. B. Siemieniecki, Warszawa 2007.
- Pfeiffer B., *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2.
- Pluta P., *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy*, Gdańsk 2008.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006.
- Problemy polskiego romantyzmu*, Seria 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
- Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Seria 1, Wrocław 1987.
- Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, red. S. Popek, Lublin 2009.
- Ritzer G., *McDonaldyzacja społeczeństwa*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2005.
- Rolando B., *Rozmówki włoskie*, Warszawa 2006.
- Ryba J., *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe*, Katowice 1994.
- Sabbah H., *Littérature Ire. Textes et méthode*, Paris 1994.
- Siemieniecki B., *Pedagogika medialna*, t. 1, Warszawa 2007.
- Skwarczyńska S., *U źródła nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej komedii”*, w: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*, Warszawa 1960.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.

- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1–11, Warszawa 1958–1969; wykorzystano wersję elektroniczną: <https://www.sjpd.pwn.pl>
- Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix. Chopin. Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Strzałecki A., *Psychologia twórczości. Między tradycją a ponowoczesnością*, Warszawa 2003.
- Szczygielski W., *Lubomirski Teodor*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław 1973.
- Szmidt K., *Pedagogika twórczości*, Gdańsk 2007.
- Szymanowski W., Niewiarowski A., *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*, zebrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Toeplitz K.T., *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985.
- Vouilloux B., *La peinture dans le texte*, Paris 1994.
- Wallis M., *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Wellek R., Warren A., *Teoria literatury*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1970.
- Werner A., *Henri Rousseau*, New York 1957.
- Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa 1947.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.
- Wyka K., *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Zamojska D., *Bursz – cygan – legionista. Józef Bogdan Dziekoński 1816–1855*, Warszawa 1995.
- Zieliński J., *Prolegomena do wirtualnego muzeum romantycznego poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- Żylińska M., *Szkoła szkodzi na mózg*, „Polityka” nr 36 (2772), 4 września 2010.

### Źródła internetowe

- <https://artsandculture.google.com/asset/the-deluge-francis-danby/UQEvCW0Jc6ARBw> (dostęp: 10.04.2020).
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre\\_Seurat\\_-\\_Grandcamp,\\_un\\_soir\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre_Seurat_-_Grandcamp,_un_soir_-_Google_Art_Project.jpg) (dostęp: 9.04.2020).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre\\_Seurat\\_-\\_Honfleur,\\_un\\_soir,\\_embouchure\\_de\\_la\\_Seine\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges-Pierre_Seurat_-_Honfleur,_un_soir,_embouchure_de_la_Seine_-_Google_Art_Project.jpg) (dostęp: 9.04.2020).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Na\\_morzu.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Na_morzu.jpg) (dostęp: 9.04.2020).

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Henri\\_Rousseau\\_-\\_Le\\_Rêve\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Henri_Rousseau_-_Le_Rêve_-_Google_Art_Project.jpg) (dostęp: 10.04.2020).

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Mardi\\_gras,\\_par\\_Paul\\_Cézanne,\\_Yorck.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Mardi_gras,_par_Paul_Cézanne,_Yorck.jpg) (dostęp: 10.04.2020).

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Gray\\_Weather%2C\\_Grande\\_Jatte\\_MET\\_DT1945.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Gray_Weather%2C_Grande_Jatte_MET_DT1945.jpg) (dostęp: 8.04.2020).

[https://www.google.com/search?q=Salvador+Dali+Trwałość+pamięci&sa=X&rlz=1C1AOHY\\_plPL710PL710&biw=1366&bih=649&sxsrf=ALeKk02Yn4IMu5022](https://www.google.com/search?q=Salvador+Dali+Trwałość+pamięci&sa=X&rlz=1C1AOHY_plPL710PL710&biw=1366&bih=649&sxsrf=ALeKk02Yn4IMu5022) (dostęp: 9.04.2020).

<http://www.wga.hu> (dostęp: 8.04.2020).

<http://www.artyzm.com> (dostęp: 9.04.2020).