

Sztuka to wielkie ucho i wielkie oko świata:
słyszcy i widzi – i ma zawstydzić, drażnić, budzić sumienie.
(Joseph Conrad)

Sztuka jest pojęciem, którego zdefiniowanie nie jest łatwe, choć zdaje się, że intuicyjnie wiadomo, co można określić tym mianem, a co znajduje się poza jej obszarem. Bez wątpienia należy stwierdzić, że jest ona nieodłącznym elementem życia. Szerokie rozumienie sztuki, które powstało w średniowieczu, głosiło, że jest to umiejętność wytwarzania jakiejś rzeczy według określonych reguł¹. Takim tworzeniem zajmowali się wówczas specjaliści, a nie artyści działający pod wpływem kreatywnej siły natchnienia. Dopiero w XVII wieku Charles Batteux, francuski pisarz znany głównie jako autor publikacji z zakresu estetyki², stwierdził, że wspólną cechą wszystkich sztuk jest naśladowanie natury poprzez wybieranie z niej tego, co piękne³. Jego zdaniem, do sztuk pięknych należały: malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, poezja, sztuka mówienia i taniec. W XIX wieku nie używano już terminu *sztuki piękne*, gdyż samo określenie *sztuka* konotowało znaczenie 'piękna'.

Wraz z upływem czasu zakres pojęcia *sztuka* rozszerzył się i do siedmiu, wyróżnionych przez Batteux'go, obecnie dodaje się także: ogrodnictwo, fotografię, film, kulturę materialną oraz media⁴, a ponadto nowe formy dawniejszych sztuk, takie jak: malarstwo niefiguratywne, muzykę elektroniczną i antypowieść⁵.

Wszystkie dotychczas powstałe definicje podkreślają, że sztuka to świadomy akt działalności człowieka. Dyskusyjne z kolei jest to, co odróżnia sztukę od innych wytworów. Nie jest trudno oddzielić ją od natury, ale jakie wyznaczniki należy przyjąć, gdy trzeba odróżnić ją od innych ludzkich aktywności twórczych?

W połowie XX wieku amerykański filozof Morris Weitz postulował, że nie trzeba definiować sztuki, ponieważ i bez tego można porozumieć się na jej temat. Twierdził, że zamknięte pojęcia występują tylko w logice i matematyce, a przekonanie, że można ująć twórczość artystyczną w realną i jednoznaczną definicję, jest złudne⁶. Rozumienie pojęć *aktywność twórcza* i *sztuka* dziś również pozostaje niejednoznaczne. Warto jednak zauważyć, że tym, co różni

¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 21.

² Był także twórcą pojęcia *sztuki piękne*.

³ Tamże, s. 33.

⁴ W tym sztukę popularną, na przykład plakaty dostępne w przestrzeni miejskiej.

⁵ Tamże, s. 35.

⁶ Tamże, s. 46.

współczesne ich rozumienie od siedemnastowiecznego, jest fakt, iż obecnie *piękno*, będące kwestią subiektywną, nie jest ani cechą wyróżniającą, ani niezbędną dla sztuki⁷.

Sztuka jest wynikiem intencji i działania, ponieważ artyście tworzącemu dzieło musi przyświecać pewna idea. W niniejszej publikacji przyjmuje się za Władysława Tatarkiewiczem, że jest to świadomy wytwór człowieka zawsze i tylko wtedy, gdy odtwarza rzeczywistość, kształtuje formy i wyraża przeżycie, a jednocześnie może zachwycić, wzruszyć lub wstrząsnąć⁸. Rozumienie to jest zgodne z tradycyjnym w odniesieniu do dzieł sztuki, których opisy tworzą prezentowany podręcznik.

Trzeba jednak w tym miejscu podkreślić, że we współczesnym, postmodernistycznym świecie podejście do sztuki zostało przeformułowane. Samo jej pojęcie nie ogranicza się tylko do sztuki wysokiej, swym zakresem obejmuje bowiem także sfery życia człowieka i wizje świata, które nie tyle zachwycają, co budzą w człowieku różnorodne emocje – od zachwyty, do negacji, a nawet odrzucenia, co nie znaczy, że sztuka umarła. Jej śmierć zapowiadano, gdy Kazimierz Malewicz w 1915 roku namalował *Czarny kwadrat na białym tle*. Głoszono wówczas, że jest to miejsce, poza które malarstwo już nie wyjdzie. Mimo tych przewidywań artyści wciąż tworzą. Sztuka zatem nie umarła, lecz tylko ciągle się zmienia.

Odmienne są zarówno proces twórczy, wartościowanie estetyczne, wykorzystywane techniki, niejednokrotnie tematyka, jak i sposób myślenia o sztuce. Zatarły się granice między eksponatem a kartonem, gdy Andy Warhol w 1964 roku w Stable Gallery pokazał *Brillo Boxes* – wystawę z opakowań po płatkach mydlanych, dowodząc, że dzieło sztuki nie musi wyglądać w żaden sposób, może przypominać kartonowe pudła lub puszki po zupie⁹. Podobne rozmycie nastąpiło także w innych dziedzinach. Zastanawiano się nad różnicami pomiędzy muzyką a hałasem, tańcem a ruchem, literaturą a pisaniem¹⁰. W wyniku tych poszukiwań powstała po 1956 roku poezja codzienności, sprzeciwiająca się zakłamywaniu rzeczywistości¹¹, a także estetyka brzydoty¹² i zafascynowanie naturalizmem. Taka sztuka niekoniecznie zachwyca swym pięknem w klasycznym rozumieniu, lecz dosadnością przesłana i kunsztem wyrazu.

Sztuka współczesna nie musi dostarczać przyjemności, lecz sądów na temat treści i środków wyrazu. W związku z tym obecnie wszystko może być sztuką, gdyż osiągnęła już ona swoją dojrzałość. Podobnie artyści są wolni i nie podlegają żadnemu przymusowi. Nie obowiązują ich reguły na temat tego, jak powinno wyglądać dzieło sztuki, a istotne jest jedynie to, by ich twórczość była o czymś i ucieleśniała swe znaczenia, a przy tym powstawała jako wynik autorskiej inspiracji¹³.

Na tym tle istotne wydaje się wskazanie, iż pojęcie *sztuki* jest dużo szersze i obejmuje także sztukę użytkową, która zrodziła się w dwudziestoleciu międzywojennym, upowszechniła się w latach 1945-1960. W związku z tym mówi się najczęściej o układzie triadowym kultury, przeciwstawiając sobie *kulturę wysoką (elitarną)*, *kulturze ludowej* i *kulturze masowej (popularnej)*. Dominuje też przekonanie, że sztuka może korzystać z wszelkich przejawów kultury jako swego tworzywa, twórczość artystyczna dziś jest zatem niezwykle zróżnicowana¹⁴. Zaliczane do niej są dzieła tworzone za pomocą tradycyjnych technik, ale pojawiają się

⁷ Tamże, s. 33.

⁸ Tamże, s. 40-44.

⁹ Por. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15, s. 178.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Twórcami tego nurtu byli między innymi Miron Białoszewski i Zbigniew Herbert.

¹² Do nurtu turpistycznego zalicza się na przykład: Stanisława Grochowiaka, Andrzeja Bursę, Rafała Wojaczka.

¹³ Por. G. Dziamski, dz. cyt., s. 185.

¹⁴ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 123.

nie piękno, będące
sztuki.

mu dzieło musi przy-
em Tatariewiczem,
arza rzeczywistość,
zruszyć lub wstrzą-
sztuki, których opisy

stmodernistycznym
e ogranicza się tylko
ia człowieka i wizje
ocje – od zachwytu,
mierze zapowiadano,
niałym tle. Głoszono
o tych przewidywań
enia.

korzystywane tech-
się granice między
pokazał Brillo Boxes
i nie musi wyglądać
Podobne rozmycie
i pomiędzy muzyką
ukiwań powstała po
zysowości¹¹, a także
nie zachwyca swym
em wyrazu.

emat treści i środków
gnęła już ona swoją
owi. Nie obowiązują
e jest jedynie to, by
stawała jako wynik

o szersze i obejmuje
ennym, upowszech-
układzie triadowym
ej i kulturze masowej
szelkich przejawów
zwykle zróżnicowa-
nik, ale pojawiają się

s. 178.

erbert.
Andrzeja Bursę, Rafała

zwa 1989. s. 123.

także nowe techniki, na przykład fotografii bądź grafiki komputerowej. Co warte podkreślenia, cel sztuki użytkowej jest inny, częściowo odmienne są też relacje między twórcą a odbiorcą, gdyż ten ostatni to nie tylko widz, słuchacz, uczestnik, lecz także użytkownik. Rozróżnienie między kulturą elitarną a masową powoli zanika, w związku z czym wiele podziałów traci na znaczeniu¹⁵, zmienia się sposób wartościowania pewnych zjawisk, a nawet ich nazywania¹⁶.

W publikacji *Posłuchać obrazów* sztuka rozumiana jest szeroko. Niniejszą książkę tworzą: zbiór reprodukcji obrazów stanowiących kanon malarstwa, które powinien poznać uczeń gimnazjum i liceum, oraz teksty o tych obrazach. Te ostatnie mają, według wstępnego założenia, dążyć do tego, by stać się rodzajem sztuki użytkowej. Tworząc swoisty przewodnik po obrazach, służyć będą niewidomemu odbiorcy, który dzięki nim ma szansę poznać dane arcydzieło, ale i może doświadczyć przeżycia estetycznego. Teksty te są próbą pisania o sztuce w taki sposób, by jak najbardziej zbliżyć się do niej, są także w pewnym sensie przekładaniem malarstwa na słowo, przy jednoczesnym spełnieniu wymagań, jakie stawia się tekstom tego typu. Muszą one bowiem ściśle podporządkować się tematowi, czyli temu, co jest na obrazie, a jednocześnie wydaje się, że do pewnego stopnia powinny prowadzić ku odczytaniu idei wpisanej w dzieło.

Każdy akt twórczy, również malarstwo, wymaga szczególnego przygotowania do uczestnictwa w sztuce i odbioru tego, co ma do zaoferowania. Zrozumieć obraz nie jest łatwo, nawet jeśli jego odczytanie początkowo zdaje się nieskomplikowane, gdyż po głębszym poznaniu, dzieło może zaskoczyć, ujawniając ukryte sensory. René Magritte, belgijski malarz tworzący w nurcie surrealizmu, o malarstwie powiedział, że „jest widzialnym obrazem niewidzialnej myśli”¹⁷, właśnie dzięki niemu

to, co niewidzialne jest czasami widzialne. Lecz myli się ten, kto sądzi, że niewidzialne zyskuje coś na tym i staje się ważniejsze od widzialnego. W naszym doświadczeniu namacalna widzialność nieuchronnie skrywa inną widzialność, a ta podwaja tajemnicę¹⁸.

Dzieła odzwierciedlają przecież to, co jawi się w niewidzialnych myślach artysty. Wizje te zostają przetworzone, przelane na płótno i pozostawione odbiorcy po to, by podjął z nimi dialog. Oczywiście, interakcja taka wymaga wysiłku od odbiorcy, skłania do różnych refleksji, a przy tym dostarczyć może ogromnej satysfakcji. Każde spojrzenie, również na obraz, jest przecież subiektywne, dlatego dla jednego odbiorcy tajemnicą będzie wyobrażony obraz, który jawi się w myślach innego widza. Skoro zatem widzialność wspiera zrozumienie niewidzialnego, trzeba szczególnie starannie zwerbalizować to, co postrzega się w pierwszym kontakcie z dziełem.

Sztuka plastyczna wymaga szczególnych kompetencji od odbiorcy, który chce ją poznać, zrozumieć i przeżyć. Kompetencji skupionych nie tylko wokół umiejętności patrzenia, ale także dostrzegania. Przeżywanie malarstwa poprzez samo oglądanie obrazu może okazać się niepełne. Warto odwołać się do kontekstów, w których dzieło powstało, ustalić, czego dotyczy artystyczna kreacja, poznać twórcę, gdyż w jego życiowych doświadczeniach może być ukryty

¹⁵ W.J. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, w: *Kultura popularna*, red. W. Godzic, Kraków 2002, s. 11-18.

¹⁶ Zamiast o kulturze masowej, popularnej, niskiej, pisze się o dominującej. Zob. K. Krzysztofek, *Prawa globalnej cyrkulacji kultury mediów*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997, s. 16.

¹⁷ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 63.

¹⁸ C. Sikorski, *O poezji, obrazie i ekfrazie*, s. 8, <http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazja-O-poezji-ekfrazie-i-obrazie.pdf> [dostęp 25 lutego 2016].

klucz potrzebny do interpretacji dzieła, które jest niejednokrotnie zapisem temperamentu autora, pewnych przeżyć, walki z jakimiś ograniczeniami, ale i świadomości artystycznej. Ważna jest więc także znajomość autokomentarzy artysty, jego stosunku do zastanego porządku idei i własnego procesu twórczego. Podręcznik *Posłuchać obrazów* jest zaproszeniem do rozpoczęcia pasjonującej podróży po wirtualnej galerii z arcydziełami malarstwa. Podróży świadomej, dostarczającej satysfakcji, a może też wzruszenia estetycznego.

Wyposażenie odbiorcy w podstawowe, niezbędne narzędzia, za pomocą których potraktuje on spotkanie z dziełem jak ekscytującą przygodę, jest między innymi zadaniem edukacji szkolnej, w tym również polonistycznej. Od najwcześniejszych lat uczeń, rozpoczynając naukę, powinien obcować ze sztuką oraz zgłębiać jej sensy. Ma on niczym detektyw prowadzony przez nauczyciela odkrywać dzieło, odczuwać nastrój, wpisaną aksjologię i odczytywać jego treść poprzez odkrywanie kolejnych elementów, które są charakterystyczne dla danej epoki, stylu oraz samego artysty. Oczywiście, młody człowiek nie musi zachwycać się danym rodzajem sztuki, jednak spotkanie z *Posłuchać obrazów* pomoże mu zrozumieć wybór, jakiego sam dokonał, i pozwoli uzasadnić, dlaczego sztuka plastyczna w ogóle albo konkretny jej nurt nie przemawia do niego.

Audiodeskrypcja malarstwa jako sztuka użytkowa wykorzystywana na lekcjach języka polskiego

Jak już wcześniej powiedziano, prezentowana publikacja zawiera reprodukcje i towarzyszące im deskrypcje, które stanowią szczególnego rodzaju tekst. Określa się je mianem *audiodeskrypcja* [AD], oznaczającym sposób opisywania sztuki, której odbiorcami są osoby niewidome i niedowidzące¹⁹. Wykorzystanie tej techniki w *Posłuchać obrazów* to pierwsze jej zastosowanie jako pomocy do nauczania o malarstwie uczniów z dysfunkcjami wzroku.

Lekcje języka polskiego są miejscem integracji kształcenia językowego i literackiego. Ważne jest, by zarówno wiedza o języku, jak i o literaturze łączyła się z poznawaniem historii oraz innych tekstów kultury po to, by uczeń miał świadomość, że nie funkcjonują one obok siebie, lecz łączą się, wzajemnie uzupełniają i przenikają. Wiedza o malarstwie nie powinna też stanowić jedynie przywoływanego kontekstu dla historii literatury i odwrotnie – tekst literacki nie może być jedynie pretekstem do pobieżnego obejrzenia obrazu. Zdaniem niektórych uczonych widzenie artystyczne spełnia niezbędną funkcję w całokształcie cywilizacji. Kto jednak pragnie zrozumieć, jak to

widzenie funkcjonuje, nie może go oddzielić od innych funkcji kultury, a powinien sobie zadać pytanie, jakie znaczenie dla wizualnej wyobraźni posiadają takie funkcje kultur jak religia i poezja, mit i nauka, społeczeństwo i państwo, a także jakie znaczenie dla tych funkcji posiada obraz²⁰.

Nie można zatem próbować odizolować obrazu ani od jego związku z religią, ani z literaturą czy szerzej z kulturą, ani z historią i pamięcią o niej, ani biologią. Wszystkie te konteksty mogły mieć wpływ na ostateczny jego kształt, dzięki nim ono powstało i wciąż żyje.

Wśród celów edukacji polonistycznej znajduje się wielostronny rozwój ucznia oraz uwrażliwienie go na świadome, poparte samodzielną refleksją, doświadczenie tekstów kultury, tu szczególnie malarstwa. Oczywiście, nie wszyscy muszą pasjonować się malarstwem i podziwiać dzieła poszczególnych artystów. Jednak z drugiej strony, orientowanie się w podstawowej wiedzy z zakresu sztuki plastycznej otwiera drogę ku świadomym i merytorycznym dyskusjom na jego temat. Dzięki ogólnej wiedzy o sztuce, uczeń już na początku podróży po historii malarstwa może sam zdecydować, czy chce przeżyć ją jeszcze głębiej, czy może jednak taka forma przekazu nie trafia do niego i nie dostarcza przyjemności przeżycia artystycznego.

Rzecz komplikuje się w sytuacji, gdy uczeń nie może korzystać ze zmysłu wzroku, za pomocą którego zwykle dokonuje się percepcja malarstwa. W jaki zatem sposób mówić niewidomemu odbiorcy o sztuce plastycznej? O barwach, kształtach i perspektywie, które są przecież nieodłącznymi jej elementami? Czy ma to w ogóle sens?

Niniejsza książka, poświęcona twórczości malarskiej, jest pierwszą pomocą dydaktyczną do nauczania języka polskiego przeznaczoną przede wszystkim dla licealistów i gimnazjalistów z dysfunkcjami wzroku. Przystępując do jej redagowania, z pełnym przekonaniem uznano,

¹⁹ W publikacji pomija się genezę i historię polskiej oraz światowej AD i szczegółową jej charakterystykę uwzględniającą różnorodność sztuk; uwaga skupia się na charakterystyce AD malarstwa powstałej na gruncie polskim.

²⁰ E.M. Kur, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 375.

że nie tylko jest sens uczyć niewidomych o malarstwie, ale istnieje potrzeba, by pomóc im zrozumieć obraz, poznać jego barwy oraz zastosowaną perspektywę. Pomijanie treści wizualnych zmniejsza zakres zainteresowań uczniów z dysfunkcją wzroku i chęć podejmowania przez nich aktywności związanej z dziełami ikonicznymi, które przecież nie znajdują się poza ich możliwościami percepcyjnymi. Trzeba jedynie treść wizualną przełożyć na zmysły dostępne niewidomym odbiorcom i jak najefektywniej wykorzystać ich potencjał, by mogli poznać sztukę, a dzięki niej na nowo uporządkować swój świat, uzewnętrznić własne uczucia i refleksje, a może i niezwykle zdolności. Warto podjąć ten trud także dlatego, że egzaminy kończące poszczególne etapy edukacyjne projektowane są w oparciu o *Podstawę Programową* [PP], która nie różnicuje uczniów widzących i niewidomych. Młodemu ludziom z dysfunkcjami wzroku oferuje się jedynie możliwość wypełnienia arkusza wydrukowanego w powiększonej czcionce. To oczywiście do pewnego stopnia pomaga, jednak nie rozwiązuje problemu nauczania wiedzy o malarstwie, która na zajęciach lekcyjnych często jest redukowana.

Posłuchać obrazów to publikacja, która powstała jako efekt czterech lat badań prowadzonych przy realizacji projektu w ramach Diamentowego Grantu, pod tytułem *Podręcznik do języka polskiego z audiodeskrypcją reprodukcji malarskich, uzupełniający kształcenie literackie i językowe uczniów niewidomych*. Została napisana po to, by dać uczniom niewidomym i niedowidzącym możliwość obcowania ze sztuką plastyczną. Dzięki zawartym w niej audiodeskrypcjom adresaci podręcznika mogą poznawać poszczególne obrazy, malarstwo, a co za tym idzie, zdobywać nową wiedzę, umiejętności i kompetencje. Podręcznik został pomyślany w taki sposób, by zarówno sam uczeń, jak i jego nauczyciel mogli zweryfikować, czy efekty kształcenia oraz cele dydaktyczne zostały osiągnięte oraz na jakim są one poziomie. W związku z tym, do każdego obrazu opracowano zestaw zadań, które odbiorca może wykonać na lekcjach języka polskiego po wysłuchaniu danej audiodeskrypcji.

Dotychczas młodzież z dysfunkcjami wzroku była pozbawiona możliwości wykonywania zadań przewidzianych do interpretacji obrazów. Powodem tego był brak pomocy dydaktycznych dostosowanych do ich potrzeb. Jeśli temat zajęć wymagał pracy z dziełem ikonicznym, doraźny jego opis czasami pojawiał się w podręczniku. Zamieszczanie w nich opisów obrazów, które w swojej formie i treści są zbliżone do standardowej audiodeskrypcji, tym bardziej wskazuje potrzebę stworzenia profesjonalnej pomocy, z której uczniowie i nauczyciele mogliby korzystać, realizując materiał z wiedzy o malarstwie. Proponowana pomoc dydaktyczna ma na celu wypełnić te luki i pokazać, że praca z obrazem na lekcjach w klasach uczniów niewidomych nie tylko nie jest niemożliwa, ale powinna zaowocować efektywnym i aktywnym ich uczestnictwem w obcowaniu ze sztuką. Będzie ona sprzyjać również wyrównywaniu szans edukacyjnych i realizacji zadań z obszaru kształcenia kulturowego. Pokaże ponadto, że sztuka może dostarczać przyjemności i satysfakcji, ponieważ niewidomy odbiorca zyskuje szansę poprawnego wykonania takiego samego zadania, jak uczeń widzący. Niewątpliwie, wpłynie to korzystnie na samoocenę niewidomych uczestników edukacji polonistycznej i przyczyni się do tego, że staną się oni twórczymi partnerami w procesie dydaktycznym również w zakresie pracy z dziełem ikonicznym. Być może kontakt ze sztuką umożliwi młodemu ludziom poznanie samych siebie, swoich cech osobowości, a także da poczucie wolności mimo ograniczeń, pełnić więc będzie funkcję regulującą aktywność i terapeutyczną.

Głównym celem publikacji *Posłuchać obrazów* jest zabranie uczniów i ich nauczycieli w fascynującą podróż przez historię malarstwa. Podróż, która odbywać się będzie podczas słuchania audiodeskrypcji uruchamiających odbiór wielozmysłowy. Jej celem jest dotarcie do sensu, który rodzi się z wewnętrznej konfiguracji elementów składowych dzieła, istniejących w ramach tej całości, jaką jest płótno bądź karton, oddziałującej poprzez formalną ekspre-

...sję i konstrukcję, a także do emanującego z kompozycji i kolorystyki nastroju²¹, ponieważ: „dzieło jest przede wszystkim niepodzielną całością, jednością w wielości, której nie można bezkarnie kawałkować”²².

Proponowany podręcznik nie zawiera wszystkich elementów kształcenia polonistycznego. Skupia się na sztuce plastycznej, dlatego warto traktować go jako suplement uzupełniający wiedzę podstawową młodych ludzi między innymi o dodatkowe konteksty. Szeroki wachlarz zamieszczonych w nim reprodukcji umożliwia wybór i omówienie obrazu dostosowanego do konkretnego tematu zajęć, zainteresowań, a także możliwości danej grupy uczniów.

Publikacja *Posłuchać obrazów* zawiera siedemdziesiąt nagranych na płycie CD audiodeskrypcji do reprodukcji malarskich: trzydzieści pięć dla III etapu edukacyjnego (gimnazjum) i trzydzieści pięć dla IV etapu edukacyjnego (szkoła średnia). Do każdego z obrazów zaproponowano zestaw zadań, które uczeń będzie mógł rozwiązać na podstawie usłyszanego opisu wybranego dzieła. Zadania zostały pomyślane w taki sposób, by nie tylko umożliwić proces odtwarzania warstwy wizualnej danej reprodukcji, lecz także, by uruchamiać odniesienia do poszczególnych epok literackich, stylów malarskich i kierunków w sztuce. Udzielając odpowiedzi na postawione pytania, uczeń będzie musiał zatrzymać się przy opisie, ale również odwołać się do swej wyobraźni. Zadania wzmacniają zapamiętanie zarówno treści obrazu, jak i refleksję nad nim. Pogłębiona analiza usłyszanego deskrypcji pozwoli uczniowi zdobyć wiedzę oraz wykorzystać ją podczas lekcji języka polskiego i później – w sytuacji zdawania egzaminu gimnazjalnego oraz matury. Wspomniane egzaminy wymagają od absolwenta III i IV etapu edukacyjnego w zakresie wiedzy z historii sztuki również pracy z dziełem ikonocnym, to znaczy jego rozpoznania, analizy oraz interpretacji. Umiejętności te uczeń z dysfunkcją wzroku posiada dzięki opisom zawartym w *Posłuchać obrazów*. Ponadto zamieszczone na płycie pliki tekstowe ułatwią nauczycielowi pobranie danej reprodukcji i jej audiodeskrypcji w wersji do wydruku w celu wykorzystania na lekcji, ponieważ książka ta, choć powstała z myślą o uczniach niewidomych, z powodzeniem może być wykorzystywana na zajęciach w klasach integracyjnych oraz przez uczniów widzących. Dzięki temu podręcznik zrealizuje kolejny cel, jakim jest wyrównanie różnic edukacyjnych oraz zrównanie szans w osiągnięciu efektów w procesie nauczania.

By podnieść wartość dydaktyczną podręcznika, teksty zredagowane na jego potrzeby powstały w konsultacji z historykiem sztuki oraz metodykiem nauczania języka polskiego. Uwagi tego pierwszego pomogły stworzyć metryczki do AD oraz te części opisów, które odnoszą się do techniki i stylów malarskich. Współpraca z doświadczonym metodykiem nauczania języka polskiego okazała się niezbędna nie tylko przy tworzeniu zadań zaproponowanych do obrazów, ale także podczas konsultacji treści audiodeskrypcji. Zostały one przeprowadzone po to, by zadbać o jak najpełniejsze odczytanie i zrozumienie sensu danego dzieła na własnie tym poziomie nauczania, na którym znajduje się uczeń – potencjalny odbiorca tego podręcznika²³.

²¹ Tamże, s. 142–143.

²² Tamże.

²³ Proponowane AD bowiem muszą być zgodne z *Podstawą Programową*.

Opis jako forma wypowiedzi

W poprzednim rozdziale jedynie wspomniano, że audiodeskrypcja jest opisem sztuki. Istniejące standardy jej redagowania²⁴ nie rozwijają tej definicji ponad zwrócenie uwagi na to, że wypowiedź tego typu musi być obiektywna, rzetelnie opisywać treść obrazu, a jej autor, czyli audiodeskryptor, nie może ujawniać swoich przekonań ani ocen. Takie rozumienie pojęcia *audiodeskrypcja* wydaje się bardzo ogólne i nie uwzględnia specyfiki omawianych tekstów. Analiza istniejących polskich AD malarstwa pozwala uznać, że rzeczywiście są to deskrypcje, jednak samo takie stwierdzenie nie wystarczy. Opis określa się jako:

jeden z dwu podstawowych obok opowiadania elementów narracji, w liryce zaś jeden z komponentów monologu lirycznego. W przeciwieństwie do opowiadania przedstawia pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego, tło, na którym przebiegają wydarzenia, wygląd postaci itp.; jest w zasadzie ujęciem pozaczasowym, ukazuje składniki i właściwości danego przedmiotu w ich statyczności i [...] usytuowaniu przestrzennym. W utworze epickim może wyrazić się wyodrębnić się [...], często jednak wchodzi w ścisłe relacje z opowiadaniem, ich części składowe wzajemnie się przenikają, istnieje też wiele form przejściowych między tymi dwiema konstrukcjami. W powieści realistycznej założeniem opisu było, że przedstawia rzeczy i zjawiska w sposób obiektywny, z perspektywy narratora wszechwiedzącego [...]. Zadaniem opisu jest nie tylko pokazanie świata, w którym działają bohaterowie, wnosi on często wartości symboliczne [...]. W pewnych wypadkach obejmuje cały utwór, dzieje się tak zwłaszcza w poemacie opisowym; wówczas najistotniejszym elementem świata przedstawionego są nie zdarzenia i procesy, ale układy ukazywanych przedmiotów w przestrzeni. O opisie poetyckim mówi się wówczas, gdy zmierza on nie do rzeczowego przedstawienia stosunków między ukazywanymi zjawiskami i ich właściwościami, ale podporządkowuje ujęciom lirycznym, służy więc przede wszystkim wytworzeniu odpowiedniej atmosfery, jego przedmiot jest traktowany jako swojego rodzaju odpowiednik emocji bohatera itp. Ta odmiana opisu występuje często w liryce, w zakresie epiki jest zjawiskiem charakterystycznym np. dla powieści młodopolskiej [...].²⁵

Co najważniejsze z definicji *Słownika terminów literackich*, dla porównania z nią charakterystyki AD, to sformułowania, że opis w sposób statyczny prezentuje pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego i ich usytuowanie przestrzenne, ponadto jest obiektywny, chociaż jego liryczna odmiana służy wnoszeniu wartości symbolicznych oraz budowaniu emocji bohaterów i atmosfery tekstu²⁶.

²⁴ Światowe, na przykład: J. Snyder, *The Visual made Verbal*, USA 2014, American Council of The Blinds, *Audio Description Standards 2010*; oraz polskie: B. Szymańska, T. Strzyński, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2006, http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy_tworzenia.pdf [dostęp 2 marca 2016]; A. Chmiel, I. Mazur, *Audiodeskrypcja*, Poznań 2014, *Audiodeskrypcja w teorii i praktyce*, red. M. Trzeciakiewicz, Wrocław 2014, <http://www.culturamentis.org/wp-content/uploads/2014/05/PWP-Do-Przodu-Podr%C4%99cznik-do-audiodeskrypcji.pdf> [dostęp 2 kwietnia 2016]; Fundacja Kultura Bez Barrier, *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*, Warszawa 2012, <http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Audiodeskrypcja%20-%20zasady%20tworzenia.pdf> [dostęp 2 kwietnia 2016].

²⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 358.

²⁶ Te właściwości opisu lirycznego zostały wykorzystane przy tworzeniu alternatywnej AD, którą proponuje się w niniejszej publikacji.

Opis jako forma wypowiedzi pisemnej pojawia się jako jedna z pierwszych poznawanych w procesie edukacji polonistycznej. Gatunek ten przedstawiany jest uczniom jako szczegółowe i zgodne z rzeczywistością charakteryzowanie jakiegoś elementu lub zjawiska, innymi słowy, jest to „wypowiedź orzekająca o właściwościach obiektu (ludzi, zwierząt, roślin, rzeczy zjawisk)”²⁷. Forma ta uchodzi za pozbawioną emocji, w wyniku obserwacji i doboru właściwej leksyki prezentuje bowiem określony przedmiot czy zdarzenie jako takie, jakim jest, podając przy tym informacje o wielkości, kształcie, barwie, wzajemnym układzie części składowych. Czasem opis uzupełniany jest o obserwację ewentualnych wrażeń, jakie wywołuje opisywana rzecz na osobie opisującej.

Konwencjonalne opisy są tekstami statycznymi, natomiast audiodeskrypcje²⁸ nie zawsze, gdyż opisując widzowi to, co dzieje się na obrazie, zaproponowane w niniejszym podręczniku wypowiedzi zbliżają się do dynamicznego opowiadania. Wykraczają one poza granice klasycznego opisu także dlatego, że zawierają informacje obudowujące o obrazie, na przykład zawarte w metryczce: tytuł dzieła, czas powstania, nazwisko autora, technika wykonania oraz miejsce, gdzie dzieło się znajduje. Są to elementy, które nie pojawiają się w trójdzielnym, poznawanym w szkole, opisie. To enigmatyczne i dość powierzchowne porównanie prowadzi jednak do wniosku, że audiodeskrypcje malarstwa, potocznie traktowane jako odmiana gatunkowa opisu, wymagają szerszej charakterystyki. Prawdą jest, że powstały one na bazie klasycznej deskrypcji i mają częściowo identyczne wyznaczniki, ale posiadają też cechy, które pozwalają traktować je właśnie jako audiodeskrypcje, a nie tylko opis obrazu.

Co więcej, refleksja nad funkcjami, jakie winny spełniać te formy wypowiedzi, doprowadziła do próby wzbogacenia i modyfikacji tej szczególnej odmiany opisów tak, by mogła zyskać zarówno na poziomie treści, jak i formy, dzięki czemu uznać ją będzie można za przejaw szeroko rozumianej sztuki użytkowej.

²⁷ B. Witosz, *Anarchiczna struktura opisu?*, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996, s. 20.

²⁸ Proces jej redagowania, podobnie jak w klasycznych deskrypcjach, poprzedza także wnikliwa obserwacja i dobór odpowiednich i obrazowych konstrukcji leksykalnych.

Opisowość audiodeskrypcji

Michał Bachtin, rosyjski literaturoznawca i krytyk literacki, stwierdził, że nie ma wypowiedzi, która nie realizowałaby jakiegoś wzorca gatunkowego:

Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy, tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości [...] ²⁹.

Gatunek wypowiedzi ³⁰ jest zatem tekstem zorganizowanym według określonych reguł tworzących wzorzec. Ich analiza prowadzi do stwierdzenia, że dana narracja realizuje założenia konkretnej wypowiedzi, to znaczy jest obietnicą, zażaleniem, przemową, listem, opisem itd. Gatunki nie są strukturami trwałymi, pojawiają się w jakimś czasie, następnie rozwijają się, ulegają modyfikacjom lub wychodzą z użycia ³¹. Zupełnie inną semantyczną koncepcję gatunku, zwracającą uwagę głównie na intencję nadawcy, zaproponowała w swych pracach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Anna Wierzbicka ³². W tym samym czasie powstawały teksty poświęcone gatunkom folkloru i nauki, a na początku XXI wieku również – gatunkom prasowym. Syntetyczne ujęcie dotychczasowych badań nad polską genologią przedstawiła w 2005 roku Bożena Witosz ³³.

Należy pamiętać także o wpływie postmodernizmu, który zmienił podejście nie tylko do narracji, gatunku, ale właściwie wszystkich obszarów kultury, a nawet myślenia pojęciowego i odbioru tekstu, doprowadzając do dekompozycji, demistyfikacji i dekonstrukcji. Co istotne dla tego wywodu, wprowadził nowe strategie, nowe gry z odbiorcą i tekstami, zwrócił bowiem uwagę na niekończącą się wielopoziomową grę intertekstualną, co z kolei powoduje między innymi łączenie ze sobą różnych elementów i konieczność odwoływania się do wielu kontekstów ³⁴.

Powstanie AD wynika z potrzeby opisywania sztuki niewidomym odbiorcom. Pierwotnie, jak wspomniano wcześniej, rozwijała się ona na bazie istniejących różnego typu deskrypcji. Ponieważ opis występuje w wielu różnych stylach wypowiedzi, na przykład artystycznym, naukowym i potocznym, można mówić o dużej różnorodności jego typów i form, co utrudnia stworzenie jednej, wystarczającej definicji. Urszula Żydek-Bednarczuk zwraca uwagę na fakt, iż nie jest on gatunkiem czystym, gdyż część jego reguł należy do innych gatunków, na przykład do wykładu ³⁵. Z analizy semantycznej przeprowadzonej przez Bożenę Witosz wynika, że nadawca chce coś powiedzieć o X, mówi to w określonym celu i w określony sposób,

²⁹ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 373.

³⁰ Pamiętano o licznych badaniach prowadzonych w obszarze genologii lingwistycznej, jednak spośród nich wybrano te, które znalazły szczególne zastosowanie w narracjach dla niewidomych i niedowidzących uczniów gimnazjum i liceum.

³¹ Por. B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji: zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997, s. 39.

³² A. Wierzbicka, *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 125-129; tejże, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 228-269.

³³ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.

³⁴ M. Biedrzycki, *Nieobecność boskiego punktu widzenia. Wymóg transgresji w filozofii języka Jeana-François'a Lyotarda*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Kraków 2003, s. 13-16.

³⁵ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*, Kraków 2005, s. 136.

orzekając o cechach X i cechach X w relacji do Y³⁶. Swą strukturę ma on jednak dużo bardziej skomplikowaną od narracji, gdyż dysponując wielką liczbą środków językowych i różnymi ich kombinacjami, nie ma on struktury sukcesywnej, chronologicznej i przyczynowo-skutkowej³⁷. Na typ i formę opisu mają niewątpliwie wpływ zewnętrznojęzykowe uwarunkowania, dlatego nie traktuje się tu AD jako osobnego gatunku, lecz jako opis zawierający niejednokrotnie struktury narracyjne, ale i rozważająco-komentujące.

Obecnie, dzięki refleksjom na temat tej deskrypcji oraz wiedzy zdobywanej od potencjalnych odbiorców o ich oczekiwaniach wobec AD, wariant ten się zmienia. Trwają poszukiwania odpowiedniej formy mówiącej o sztuce, takiej, która nie tylko będzie relacjonowała to, co widać na obrazie, lecz umożliwi estetyczne jego przeżycie, odkrycie nie tylko wartości wizualnej, ale także idei dzieła, a może i dotarcie do jego źródeł. W niniejszym podręczniku prezentuje się efekt pewnego etapu poszukiwania takiej odmiany AD.

Audiodeskrypcja malarstwa, tworzona z myślą o niewidomym odbiorcy, jest deskrypcją prozatorską, wtórnie mówioną, posiadającą początek i koniec. Jej celem jest zapoznanie niewidomego odbiorcy z dziełem sztuki. Nie można oczywiście zakładać, że werbalna deskrypcja dostarczy identycznych albo choć równoważnych doznań tym, które towarzyszą doświadczeniom wzrokowym. Nie to jest też założeniem audiodeskrypcji. Jej powodzenie to poznanie przez jej beneficjenta tego, co przedstawia dzieło i podjęcie refleksji interpretacyjnej, która oznacza zgodę na usłyszaną propozycję lub jej odrzucenie i zaproponowanie innego odczytania. Dodać należy, że jakkolwiek forma aktywności wykazana przez adresata AD jest sukcesem, ponieważ należy ją odczytywać jako przejaw zaangażowania oraz przeżywania sztuki w indywidualny sposób.

Audiodeskrypcja, choć może istnieć samodzielnie, zawsze powstaje na podstawie jakiegoś obrazu. To pozwala traktować ją jako werbalną reprezentację dzieła malarskiego. Obraz i AD to dwie różne formy przekazu, spośród których deskrypcja staje się intertekstem dla dzieła malarskiego, ponieważ nie ma audiodeskrypcji bez sztuki. To różni ją od opisów literackich, które mogą dotyczyć zarówno konkretnych, autentycznych, jak i nieistniejących w rzeczywistości obrazów³⁸. AD także może odnosić się do fikcyjnego świata przedstawionego na obrazie, jednak dzieło, dla którego ona powstała, istnieje realnie najczęściej w jakimś muzeum czy galerii.

Należy w tym miejscu dodać, że AD można uznać za tłumaczenie audiowizualnie, w związku z tym wpisuje się w paradygmat przekładów intersemiotycznych, i jako taki powinna być stosowana w dydaktyce szkolnej, gdyż wykorzystuje „naturalne skłonności uczniów, ich uzależnienia kulturowe i zauroczenia przekazem multimedialnym”³⁹, co dotyczy również uczniów z dysfunkcjami wzroku.

Niektórzy twórcy AD chcieliby, by były one nie tylko literaturą stosowaną (użytkową)⁴⁰, ale by choć częściowo stawały się podobne do tekstów literatury pięknej⁴¹, i wskazują na ich specyficzną kompozycję, stylistykę, na obecność w niektórych z nich struktur narracyjnych,

³⁶ B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji: zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997, s. 56.

³⁷ A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002, s. 135.

³⁸ Opisy krajobrazów i postaci w tekstach literackich, na przykład w *Paniu Tadeuszu* Adama Mickiewicza, lub opis fikcyjnych dzieł sztuki, na przykład obrazu w powieści Oskara Wilde'a *Portret Doriana Greya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 2011.

³⁹ A. Książek-Szczepanikowa, „Czytanie” obrazu czy przekład intersemiotyczny? Dwa teksty – literacki i malarski, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin, s. 402.

⁴⁰ *Słownik terminów literackich*, s. 285.

⁴¹ Tamże.

bohaterów i w pewnym sensie fabuły, a przede wszystkim na fakt, iż są one odpowiedzią na estetyczne potrzeby odbiorców i dążą do tego, by AD miały indywidualną wartość artystyczną. Bohaterami są obiekty uwiecznione przez malarza, których identyfikacja odbywa się dzięki bodźcom wzrokowym oraz na podstawie kontekstów, na przykład historycznego albo biograficznego, czyli próby dotarcia do źródeł idei stworzenia danego obrazu. Posługując się porównaniem do dzieła literackiego, można by powiedzieć, iż bohaterowie kolejnych obrazów nie mają możliwości wypowiedziania się za pomocą słów, lecz nie do końca są bierni, komunikują się z odbiorcą niewerbalnie, o czym opowiada wszechwiedzący deskryptor⁴². Dzięki identyfikacji bohaterów oraz wzbogaceniu opisu o odwołanie do kontekstów i wiedzy z historii sztuki, komentarze oraz próby interpretacji, powstaje nowy wariant AD, która jest odtworzeniem wszystkiego tego, co uwiecznione jest na malowidle, i tego, co zarówno poszczególne jego elementy, jak i całość wyrażać mają. Takie postrzeganie malarstwa pozwala stwierdzić, że deskryptor tworzy świat przedstawiony, który jest werbalnym odzwierciedleniem świata plastycznego, malarskiego, a tym samym wykracza poza klasycznie rozumianą opisowość AD. Autorka niniejszego podręcznika chciałaby jeszcze bardziej zbliżyć opisy obrazów do sztuki.

Tym, co wyróżnia AD spośród pozostałych deskrypcji, jest temat, który do pewnego stopnia przekłada się na formę wybieraną przez jej twórcę. Audiodeskrypcja poświęcona jest konkretnemu dziełu malarskiemu, ma stanowić swego rodzaju mapę prowadzącą po nim. To właśnie treść obrazu, czyli to, co przedstawia, zgodnie z zasadą *mimesis*, musi wybrzmieć w deskrypcji kierowanej dla niewidomych i niedowidzących odbiorców. Temat dzieła wpływa na informację, które trzeba uwzględnić, oraz sposób mówienia o danym obrazie. Wpływa on także na dobór leksyki w zakresie pól semantycznych, na przykład AD krajobrazu może skupiać się wokół pola semantycznego „natura/ przyroda”, a AD sceny batalistycznej wokół pola „wojsko”, ale te stereotypowe oczekiwania mogą zostać przełamane, gdy nadawca uwzględni powiązania konotacyjne i jak choćby Mickiewicz, który w opisie sadu wykorzystał skojarzenia jarzyn z człowiekiem oraz częściami jego ciała, może przełamać statyczność opisu, doprowadzając do jego unarracyjnienia⁴³. Charakter obrazu wpływa też na intonację czytanego opisu, to znaczy jeśli dzieło jest dynamiczne, deskrypcja powinna być prowadzona wartko natomiast dla dzieła statycznego o charakterze melancholijnym – spokojnie.

⁴² Być może w wyniku dalszych przekształceń AD można by utworzyć teksty, na przykład na wzór opowiadania, w których bohaterowie obrazu werbalizują swoje myśli, jednak w takim tekście założenia AD uległyby rozmyciu.

⁴³ A. Wilkoń, dz. cyt., s. 146-147.

Audiodeskrypcje w *Posłuchać obrazów*

Prace nad audiodeskrypcjami zamieszczonymi w *Posłuchać obrazów* i refleksje nad opisowością AD skłoniły do zaproponowania alternatywnej ich formy. Wyniki przeprowadzonych badań ankietowych wśród potencjalnych odbiorców pokazały, że by stworzyć dobrą deskrypcję, nie wystarczy tylko wiernie opowiedzieć o tym, co znajduje się na obrazie, przedstawić rozmieszczenie oraz wielkość czy barwę poszczególnych elementów. Założeniem audiodeskrypcji jest przecież pomoc niewidomemu odbiorcy w poznaniu dzieła i umożliwienie mu doznania przeżycia estetycznego, skłonienia do refleksji o sztuce oraz zachęcenia do odkrywania kolejnych skarbów malarstwa, a zatem choćby częściowo – jak literatura piękna – powinna ona pełnić funkcje: estetyczną, poznawczą i wychowawczą. Dzięki uwzględnieniu tych trzech funkcji stworzony przez audiodeskryptora utwór może zyskać status wspomnianej już sztuki użytkowej.

W podręczniku zaproponowano opisy, które skupiają się nie tylko na warstwie wizualnej dzieła, lecz również wnikają w jego głębię i starają się przybliżyć takie fakty (na przykład historyczne, religijne, kulturowe, biograficzne), które umożliwią odbiorcy poznanie idei dzieła, odczytanie jego symboliki. Tym samym skłonią odbiorcę do głębokiej refleksji na temat obrazu, który został zwerbalizowany. To właśnie ma różnić propozycje tu zawarte od klasycznych opisów oraz wcześniejszych AD obrazów pisanych w myśl zasady W.Y.S.I.W.Y.S.⁴⁴ (*what you see is what you say*), a przez to poszerza ich zakres, oddziaływanie, pełnione funkcje.

Kolejną różnicą oferowanych uczniom gimnazjów i liceów tekstów jest to, że nie starano się stworzyć deskrypcji ogólnej dla wszystkich odbiorców, której celem jest przede wszystkim poinformowanie o tym, co przedstawia obraz. Przystępując do pisania, zadano sobie pytania: do kogo będą kierowane te teksty oraz co za ich pomocą chce się uzyskać. To pozwoliło uniknąć chaosu i konieczności mówienia o wszystkim. W podręczniku skupiono się na potrzebach uczniów szkół ponadpodstawowych, a także treściach PP mówiących o tym, czego powinni dowiedzieć się o malarstwie poznawanym na tych etapach edukacji podczas lekcji języka polskiego. Określenie zarówno odbiorcy AD, jak i jej celu pozwoliło wyróżnić funkcje zawartych tutaj tekstów, czyli:

- a) **poznawczą**, polegającą na dostarczaniu wiedzy zarówno na temat treści danego obrazu, czasu i kontekstu jego powstania, intencji twórcy, użytej techniki malarskiej, obowiązujących konwencji, reprezentowanej szkoły czy prądu w sztuce, jak i na temat samego autora; a ponadto – na zwróceniu uwagi na związki i zależności zachodzące między wymienionymi elementami;
- b) **estetyczną** – audiodeskrypcje mają między innymi otwierać ucznia na sztukę, odsłaniać wartości estetyczne dzieła, uwrażliwiać na nie, a w konsekwencji doprowadzić do przyjęcia przez odbiorcę postawy estetycznej umożliwiającej odczytywanie wartości w doświadczeniu estetycznym⁴⁵;
- c) **wychowawczą** – otwierając na malarstwo, AD kształtuje osobowość, poszerza wiedzę ucznia o samym sobie, swoich reakcjach, odczuciach, gustach; wywiera również wpływ na

⁴⁴ Zasada postulowana przez Joela Snydera w amerykańskich standardach redagowania AD; w wolnym tłumaczeniu znaczy „mów o tym, co widzisz”.

⁴⁵ R. Ingarden, *Wykład XI z 10 maja 1960 r.*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 173-180; M. Gołaszewska, *Fakt i teoria w estetyce (z metodologii estetyki zorientowanej empirycznie)*, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 13-14; te same, *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych*, „Studia Estetyczne” 1985, t. XXII, s. 89-107.

formowanie się społecznych, moralnych i światopoglądowych przekonań u niedojrzałego odbiorcy sztuki;

- d) **kulturotwórczą**, mianowicie audiodeskrypcja czyni młodego człowieka odbiorcą sztuki, rozwija jego zdolności poznawcze i umiejętności interpretacyjne, kształtuje jego świadomość kulturową, wyrabia upodobania artystyczne, zachęca do uczestnictwa w dyskusjach, na przykład na temat malarstwa; daje podstawy do zrozumienia kulturowej i językowej tożsamości Polaków, Europejczyków oraz do wykształcenia własnej tożsamości kulturowej, otwiera na różnorodności kultur; uświadamia znaczenie czynników estetycznych i wartości, które przekazuje sztuka, co staje się podstawą do działań mających na celu zachowanie ciągłości kultury;
- e) **edukacyjną** – przez realizację założeń *Podstawy Programowej* z zakresu wiedzy o malarstwie AD mają być nie tylko źródłem wiedzy, ale także przygotować ucznia do wykonania zadań z obrazem podczas lekcji języka polskiego oraz egzaminów kończących III i IV etap edukacyjny; audiodeskrypcje poszerzają horyzonty myślowe, doskonalą umiejętności językowe odbiorców, dając narzędzia do tworzenia interpretacji dzieła sztuki między innymi przez uruchamianie rozległych kontekstów;
- f) **ludyczną** – AD poprzez odkrywanie sztuki może dostarczać przyjemności obcowania z nią, zwłaszcza gdy jej treść i kompozycja są podane w atrakcyjnej dla ucznia formie;
- g) **stymulującą**, to znaczy pobudzającą do poznawania sztuki, do aktywnego uczestnictwa w kulturze, jednocześnie zachęcając do rozwijania własnych zainteresowań, a być może także do podjęcia działań twórczych, wyrażania siebie środkami artystycznymi;
- h) **terapeutyczną** – obcowanie ze sztuką za pomocą AD ma wpływ na stan emocjonalny, może leczyć, oczyszczać, uspokajać, ale też integrować ze społeczeństwem, niwelując czy choćby zmniejszając bariery komunikacyjne, a przez to czyniąc odbiorcę wolną osobą; otwiera na innych ludzi, pomaga rozwiązywać różnego typu problemy.

Kompozycja dotychczas powstających AD obrazów zależała od inwencji audiodeskryptora. W związku z tym trudno na ich podstawie wskazać jeden wzorzec gatunkowy tego typu tekstów. Tym, co pojawia się we wszystkich deskrypcjach, jest metryczka, stanowiąca swego rodzaju opis bibliograficzny obrazu, na podstawie którego można dokonać jego identyfikacji, gdyż zawiera informacje takie, jak: tytuł, nazwisko autora, czas powstania, technika wykonania i miejsce, w którym można znaleźć dany obraz. Warto zauważyć, że w istniejących AD już na poziomie metryczki widać pewną różnorodność w sposobach wypełnienia tej części, ponieważ o ile treści w nich zawarte są identyczne, to jednak występują one w różnej kolejności, a nawet formie – czasami jako jedynie wypunktowane dane, innym razem jako początkowy fragment deskrypcji w formie opisowej.

Kolejnym wspólnym elementem struktury AD jest opis globalny, czyli krótka, zazwyczaj dwu- lub trzyzdaniowa informacja na temat tego, co obraz przedstawia. Stanowi ona swoiste streszczenie, którego rozwinięcie następuje w trzeciej części. W ujęciu globalnym także dostrzec można odmienne realizacje, różnice dotyczą przede wszystkim podawanych treści, ponieważ czasem pojawiają się uwagi o dominujących barwach i sposobie nakładania farb, a innym razem stwierdzenie ogranicza się do wskazania tego, co jest na obrazie – tematu bądź samego obiektu.

Trzecia część, czyli ujęcie szczegółowe, stanowi rozwinięcie treści z części inicjującej właściwy opis. To w tym fragmencie pojawiają się opisy poszczególnych elementów obrazu prowadzone w sposób logiczny i uporządkowany. Także tutaj dobór treści i sposób ich podawania zależą od autora AD. Trzeba pamiętać, że już na tym etapie widać wyraźnie, iż sam fakt wybierania środków językowych i subiektywnego porządkowania kolejnych faktów neguje postulowaną dotychczas obiektywność tego typu opisów.

Ostatnia część, która bywa często pomijana, to zakończenie. Jest ona w pewnym sensie podsumowaniem deskrypcji, w którym czasami przywołuje się konteksty dotyczące dzieła, to znaczy genezy jego powstania, realiów historycznych, szczegółów z biografii malarza. Duża liczba analizowanych opisów audiodeskrypcyjnych ma budowę trójdzielną, gdyż niejako urywa się po opisie szczegółowym, pozostawiając niedosyt u odbiorcy i odczucie, że miało się kontakt z tekstem otwartym.

Poszukiwania wzorcowej struktury AD, którą kieruje się do uczniów na III i IV etapie edukacyjnym, doprowadziły do wniosku, że aby w pełni zrealizować swoje cele, powinna ona mieć układ zstępujący: ogólne – mniej ogólne – szczegółowe – komentarzowa konkluzja⁴⁶. Co oznacza, że winna się składać z dwudzielnego wprowadzenia zawierającego klasyczną metryczkę oraz prezentacji makrotematu, następnie rozwinięcia, czyli najbardziej rozbudowanego zawierającego szczegółowy opis segmentu, a kończyć ją powinno podsumowanie, które jest fragmentem z jednej strony najbardziej subiektywnym, a z drugiej – najbardziej nastawionym na szeroko pojęty dialog z odbiorcą, ale też innymi tekstami. Taką czteroczęściową kompozycję traktuje się za element strukturalny inwariantu, w związku z tym proponowane w podręczniku *Posłuchać obrazów* audiodeskrypcje napisane są według następującej zasady:

- a) metryczka – informacje o autorze, tytule, czasie powstania dzieła, stylu i technice oraz miejscu przechowywania obrazu;
- b) ujęcie globalne – krótkie określenie tematu dzieła, charakterystycznych barw i nastroju;
- c) ujęcie szczegółowe – opis mikrotematów, czyli poszczególnych elementów obrazu (zgodnie z zasadą od ogółu do szczegółu) wraz z tłumaczeniem ich symboliki i przywołaniem kontekstów ukierunkowujących odbiór;
- d) zakończenie – podsumowanie opisu wraz z podaniem sugestii interpretacyjnych i propozycji odczytania.

Ramę delimitacyjną tekstu, czyli element inicjalny i finalny, stanowią metryczka i zakończenie. Tekst jest uporządkowany i cechuje go wysoki stopień spójności na poziomie globalnym i lokalnym, co się przekłada między innymi na dobór czasowników, środków obrazowania, wykorzystywane konotacje. Schemat ten uznaje się za najpełniejszy, ponieważ uwzględnia i treści z warstwy powierzchniowej, i z warstwy głębszej (aspekt poznawczy), nakierowany na potrzeby niewidomego odbiorcy wypełnia swój potencjał illokucyjny (aspekt pragmatyczny), ma zbiór cech stylistycznych uwarunkowanych strukturalnie, zdeterminowanych poznawczo i pragmatycznie (aspekt stylistyczny), a także obejmuje najbardziej trwałe składniki wzorca gatunkowego (aspekt strukturalny)⁴⁷, jednocześnie w najwyższym stopniu rozpoznawalne dla odbiorców AD⁴⁸. Dzięki takiej organizacji tekstu opisy te realizują wymienione wcześniej funkcje. Co ważne, wbrew dotychczasowym praktykom, w AD przeznaczonych dla niewidomych gimnazjalistów i licealistów propozycje odczytania oraz interpretacje znane w historii literatury czy sztuki pojawiają się także w ujęciu szczegółowym⁴⁹ przy okazji opisywania danego elementu. Rozwiązanie to uznaje się za bardziej ekonomiczne aniżeli ponowne wracanie do nich w zakończeniu, w którym następuje podsumowanie narracji. Podobnie z elementami symbolicznymi, które są wyjaśniane przy okazji opisywania danego elementu symbolicznego, na przykład mowa kwiatów wymieniana po jego nazwie, jak choćby w obrazie Johna Millaisa pod tytułem *Ofelia*. Także nazwiska bohaterów obrazu, jeśli są znane, pojawiają się przy okazji

⁴⁶ A. Wilkoń, dz. cyt., s. 144.

⁴⁷ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 11-28.

⁴⁸ Por. M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze UWM” 2014, z. XVI/3, s. 64.

⁴⁹ Dotychczas jeśli się pojawiały, to przede wszystkim w zakończeniu.

charakteryzowania danej postaci. Dotyczy to szczególnie postaci historycznych, takich jak: Jan Henryk Dąbrowski, Piotr Skarga, Urszula Kochanowska itd.

Wspomniano wcześniej, że audiodeskrypcja jest gatunkiem do pewnego stopnia synkretycznym, ponieważ choć w przeważającej części jest opisem, składają się na nią elementy różnych form. Pierwsze, klasyczne AD czerpały przede wszystkim z opowiadania oraz opisów, bliskich tym, które poznają uczniowie już na II etapie edukacyjnym. Natomiast proponowane w niniejszym podręczniku teksty audiodeskrypcyjne niejednokrotnie są w części narracjami opisowymi, w ramach których aktualizuje się fabuła obrazu, pojawiają się bowiem na przykład czasowniki ruchu. Teksty te ponadto zbliżyć się mają do opisów literackich, a w przyszłości nawet do ekfrazy poetyckiej, by „stworzyć słowną reprezentację estetycznego doświadczenia wizualnego [...], by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki”⁵⁰. Wśród ekfraz można wymienić między innymi: poetyckie, literackie oraz muzyczne⁵¹. Jako teksty nie są jednoznaczne do zdefiniowania pod względem gatunkowym, ale przyjmuje się, że:

aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej (może się też zdarzyć, że ekfraz odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki)⁵².

Odesłanie to może zawierać się w tytule (utwór jest tak samo zatytułowany jak obraz), w podtytule utworu lub zamieszczeniu w którejś z części ekfrazy nazwiska malarza lub informacji umożliwiającej połączenie utworu z konkretnym obrazem.

W retoryce greckiej ekfrazy oznaczały „dokładny/ plastyczny opis”, który pozwalał na mentalną wizualizację przedmiotu⁵³, ale co ważne, przedmiot ten nie musiał istnieć w rzeczywistości. Takie ekfrazy⁵⁴ powstawały na potrzeby dzieł literackich, na przykład: tarcza Achillesa (*Iliada* Homera), zbroja Agamemnona (*Iliada* Homera), pałac Alkinoosa (*Odyseja* Homera). Forma ta została nazwana przez Wiesława Juszczaka ekfrazą imaginacyjną⁵⁵. Współcześnie, jak zauważa Stanisław Balbus, terminem tym określane są między innymi deskrypcje poetyckie, które korespondują z istniejącymi dziełami sztuki i tworzą ich tak zwany „obraz wyobraźniowy”⁵⁶. Znaczy to, że pierwotna „dokładność” została zredukowana w ten sposób, iż relacja między dziełem a opisem poetyckim może ograniczać się tylko do, również niedokładnego,

⁵⁰ P. Juskiewicz, *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 174. O ekfrazach pisali między innymi: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.

⁵¹ Aneta Grodecka wymienia także ekfrazy: informacyjną (prezentacja dzieła poprzez narrację i opis), dyskursywną (w formie wypowiedzi osób uwiecznionych na obrazie), inwokacyjną (forma prośby, ody, modlitwy hipotetycznego widza do namalowanej postaci), syntetyczną (w formie zwartej sentencji ujmującej temat dzieła) i ekstatyczną (w formie subiektywnie nacechowanych doświadczeń percepcyjnych skupionych na warstwie malarskiej). Por. A. Grodecka, dz. cyt., s. 33.

⁵² A. Dziadek, dz. cyt., s. 50.

⁵³ Por. S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy. Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 117.

⁵⁴ Albo jak nazywa je Adam Dziadek, „ilustracje”, tekst jest pierwotny w stosunku do obrazu. Por. A. Dziadek, dz. cyt., s. 10.

⁵⁵ Por. A. Grodecka, dz. cyt., s. 27.

⁵⁶ Tamże.

ycznych, takich jak:

tego stopnia synkre-
sie na nią elementy
wiadania oraz opisów,
miast proponowane
w części narracjami
bowiem na przykład
ich, a w przyszłości
tego doświadczenia
uki⁵⁰. Wśród ekfraz
P. Jako teksty nie są
uje się, że:

cznego) mógł
metajęzykowe,
zbiarskiej lub
nieistniejącego

ulowany jak obraz),
iska malarza lub in-

ry pozwalał na men-
istnieć w rzeczywi-
ład: tarcza Achillesa
(*Odyseja* Homera).
⁵⁵. Współcześnie, jak
deskrypcje poetyckie,
y „obraz wyobrażeń
sposób, iż relacja
niez niedokładnego,

*Materiały Seminarium
mika 2002*, red. M. Po-
dek. *Obrazy i wiersze*,
y. Poznań 2009.

przez narrację i opis),
zacyjną (forma prośby,
w formie zwięzłej sen-
owanych doświadczeń
yt., s. 33.

ego wiersza Zbigniewa
lecki. Warszawa 2010,
stosunku do obrazu.

tytułu obrazu. Natomiast odesłanie AD do obrazu zawsze jest jednoznaczne i nie stanowi rodzaju gry z odbiorcą, nie jest ona też formą wyobrażeniową, gdyż powstaje jako opis dla konkretnie istniejącego dzieła malarskiego, zatem jest bliska antycznemu rozumieniu pojęcia *ekfraz*. Deskrypcja poetycka może wzbogacić audiodeskrypcję, na przykład dostarczając jej środków wyrazu czy sugerując nowy sposób patrzenia na dzieło, co może przełożyć się na powstanie nowej hipotezy interpretacyjnej.

Wspomniano już wcześniej, że AD nie stanowią czystych, prototypowych opisów, wielokrotnie pojawiają się bowiem w nich struktury narracyjne, ale także – zwłaszcza w części ostatniej – struktury rozważająco-komentujące, takie jak: komentarze, rozważania, definiowanie, oceny, wartościowanie. Ta część proponowanych tekstów zbliża je do opisu naukowego.

Audiodeskrypcje czerpią nie tylko z różnych typów tekstów, ale także osiągnięć współczesnych mediów, zwłaszcza radia. AD wykorzystują zmysł słuchu, dlatego werbalna warstwa opisu powinna uruchamiać odbiór wielozmysłowy, co wspomóc może na przykład podkład dźwiękowy korespondujący z nastrojem obrazu. Audycje radiowe pobudzają wyobraźnię za pomocą nie tylko słowa, ale także muzyki, dźwięków przyrody, odgłosów kroków itd., które mogą wzruszyć, zaniepokoić, rozbawić lub wywołać jeszcze inne emocje.

AD są komunikatami, których odbiór warunkowany jest estetycznym, emocjonalnym i poprawnym odczytaniem. Co ważne, nawet najlepsza pod względem kompozycyjnym deskrypcja, która będzie zarówno plastyczna, jak i bogata w istotne konteksty, nie spełni swojej funkcji, jeśli jej przekaz nie będzie współgrał z treścią, czyli o powodzeniu AD i zainteresowaniu odbiorcy za jej pośrednictwem obrazem w znacznej mierze decyduje talent lektora.

W niniejszym podręczniku podjęto próbę, by jak najpełniej wykorzystać możliwości odbioru kanałem słuchowym i w ten sposób pobudzać wyobraźnię słuchającego deskrypcji ucznia. Zwrócono uwagę na walory prozodyczne oraz intonację czytającego AD, pamiętając, że barwa i modulacja głosu stanowią źródło wiedzy o przypuszczalnym na przykład zniecierpliwieniu, ironii, radości, smutku, przerażeniu czy przygnębieniu mówiącego. Ponadto do każdej z deskrypcji dobrano podkład dźwiękowy pozwalający wczuć się w realia opisywanego dzieła jeszcze zanim padną pierwsze słowa deskrypcji, na przykład opis leśnego pejzażu przedstawiającego strumień jest prowadzony na tle dźwięków lasu z płynącą rzeką, a opis krajobrazu jesiennego zapowiada szelest liści pod stopami, pejzaż zimowy zaś – dźwięk skrzypiącego śniegu. Scenom bitewnym, jak na przykład AD obrazu *Bitwa pod Grunwaldem*, towarzyszą okrzyki, dźwięk szabli, głosy rannych i wybuchy z dział. Audiodeskrypcje w *Postuchać obrazów* korzystają z tych możliwości audialnych, by ubogacić i urozmaić proponowane AD, doprowadzić do przeżycia estetycznego, a choćby lepiej zapaść w pamięć odbiorcy.

Za pomocą muzyki można oddać tak zróżnicowane i odległe zjawiska, jak: emocje, atmosferę, pogodę, a nawet barwy. Kolory, które przecież są postrzegane wzrokowo, także mogą być tematem audycji radiowej⁵⁷. Można o nich mówić w sposób, który odda na przykład: agresywny charakter czerwieni, smutek i dekadencję szarości, spokój zieleni, przenikający chłód błękitu czy słoneczną radość żółci. Efekt taki osiągnie się choćby przez oddziaływanie na wyobraźnię melodią i dźwiękami, nasyceniem głosu odpowiednimi emocjami albo wykorzystując metafory oraz odwołując się do kulturowego znaczenia i symboliki koloru. Barwne plamy, które w pierwszym kontakcie postrzegają widzący, są dość ubogie pod względem treści. Pełnię zyskują dopiero wówczas, gdy odkoduje się ich znaczenie. W *Postuchać obrazów*, inaczej niż w dotychczasowej praktyce, gdzie kolory były jedynie nazywane, audiodeskrypcje

⁵⁷ Na przykład audycja Ireny Piłatowskiej, *Coś jest i nie ma czegoś*, <http://www.polskieradio.pl/80/1007/Artykul/538376,Cos-jest-i-nie-ma-czegos-%E2%80%93-Irena-Pilatowska> [dostęp 19 grudnia 2015].

zawierają nie tylko informacje na temat kolorów, lecz dodatkowo w miejscach, w których jest to istotne dla treści dzieła, odczytanie symboliki barw.

Czy mówienie o barwach, nazywanie ich w wypowiedziach adresowanych dla osób z dysfunkcjami wzroku ma sens? Otóż tak, ponieważ odbiorcami AD są osoby niedowidzące, ociemniałe i niewidome. Odbiorcy niedowidzący częściowo mają zachowane wrażenia wzrokowe, dlatego teksty te stanowią dla nich uzupełnienie postrzeganych kształtów i wrażeń świetlnych. Z kolei odbiorcy ociemniali to tacy, którzy stracili wzrok w wyniku choroby, wypadku, lecz zdążyli na swój sposób poznać zarówno świat, jak i jego barwy. Mimo że nie widzą, nadal mają zachowaną pamięć wzrokową, dlatego łatwo przychodzi im kojarzenie barw z opisywanymi elementami świata. Ostatnia grupa, czyli osoby, które urodziły się niewidome, także nie pozostaje wykluczona z percypowania barw, ponieważ niemożność ich wzrokowego doświadczenia kompensują pozostałymi zmysłami. Na podstawie indywidualnych doświadczeń i dostępnej im wiedzy o świecie kojarzą barwy z zapachami, smakiem, temperaturą, sprawnie posługują się też stereotypami tkwiącymi w języku, którym się posługują i wiedzą o symbolicznym znaczeniu pewnych barw, co potwierdzają przeprowadzone na potrzeby podręcznika *Posłuchać obrazów* badania. Niewidomi respondenci kojarzyli między innymi: kolor pomarańczowy ze smakiem marchewki, zielony z zapachem świeżo skoszonej trawy, błękitny z chłodem lub wodą, żółty z ciepłem, biały z niewinnością, natomiast czerwony z miłością albo z cierpieniem.

W tym miejscu trzeba dodać, że deskrypcje w *Posłuchać obrazów* nie dążą do obiektywizmu. Audiodeskrypcje jako teksty opisujące sztukę łączą w sobie projekcję sztuki i wiedzę o niej autora opisu, wykonawcy (lektora) oraz odbiorcy (osoby z dysfunkcją wzroku), każde spojrzenie zaś na obiekt i jego opis są dokonywane przez pryzmat własnej wiedzy i doświadczeń, a przecież człowiek poznaje świat „jednocześnie go interpretując”⁵⁸ i wartościując. Powyższe spostrzeżenia oraz dążenie do zbliżenia proponowanych AD do sztuki pozwalają zanegować postulowany dotychczas obiektywizm AD. Wydaje się zatem, że nie tylko nie istnieje patrzenie obiektywne, ale jest ono podwójnie subiektywne⁵⁹ i właśnie takie zostaje zaprezentowane odbiorcy. Spogląda on trzeci w kolejności, oczyma audiodeskryptora, któremu musi zaufać.

Prezentowane teksty kierowane dla gimnazjalistów i licealistów wykorzystują znane im już ze szkoły podstawowej środki wyrazu. Należą do nich: epitety, pytania retoryczne, przemilczenia oraz szeroko rozumiane metafory⁶⁰, co sprzyja pobudzeniu wyobraźni poprzez odwołania do zmysłów innych niż wzrok, czyli swego rodzaju kompensacji, którą wykorzystują osoby niewidome. Zabieg ten w klasycznych AD, pisanych do ogółu odbiorców z dysfunkcjami wzroku⁶¹, stosowany jest rzadko, a najchętniej wykorzystywanym tropem poetyckim był epitet. Deskrypcje w *Posłuchać obrazów* wielokrotnie sięgają do różnych przenośni, w tym na przykład porównań, personifikacji i ożywień, ale także przemilczeń i pytań retorycznych. Za sprawą takich środków stylistycznych zbliżają się one do opisu literackiego. Tropy te nie mają jednak pełnić funkcji jedynie ozdobnika czy ornamentu, lecz oddziałując na odbiorcę, skłaniać

⁵⁸ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, Katowice 2005, s. 63.

⁵⁹ Pierwsze subiektywne patrzenie należy do autora, który opisuje to, co uważa za najistotniejsze; drugie patrzenie jest w gestii lektora, który interpretuje tekst AD pod względem werbalnym.

⁶⁰ Metaforę rozumie się za Arystotelesem jako „przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii” (Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 351-352), w tym do metafor zalicza się również: porównania, symbole i alegorie.

⁶¹ Pomija się AD tworzone z myślą o dzieciach, gdyż narracje te, ze względu na swoją specyfikę, wykraczają poza niniejsze rozważania.

cach, w których jest

sowanych dla osób
osoby niedowidzą-
achowane wrażenia
kształtów i wrażeń
w wyniku choroby,
barwy. Mimo że nie
i im kojarzenie barw
działy się niewidome,
ość ich wzrokowego
idividualnych doświad-
akiem, temperatura,
ę posługują i wiedzą
adzone na potrzeby
zyli między innymi:
o skoszonej trawy,
natomiast czerwony

e dążą do obiektyw-
kcję sztuki i wiedzę
kcją wzroku), każde
ej wiedzy i doświad-
ac⁵⁸ i wartościując.
do sztuki pozwalają
m, że nie tylko nie
właśnie takie zostaje
diodeskryptora, któ-

rzystują znane im już
oryczne, przemilcze-
poprzez odwołania
wykorzystują osoby
tów z dysfunkcjami
pem poetyckim był
przeñośni, w tym na
ań retorycznych. Za
go. Tropy te nie mają
na odbiorcę, skłaniać

za za najistotniejsze;
dem werbalnym.
czy na inną: z rodzaju
sienie nazwy z jakiejś
Podbielski, Warszawa
ole i alegorie.
u na swoją specyfikę,

go powinny do dłuższej refleksji nad opisanym obrazem, niejako motywują do tego, by podjąć dialog ze sztuką, przyjąć propozycję lub zaproponować własne, uzasadnione odczytanie.

W audiodeskrypcjach zredagowanych do *Posłuchać obrazów* odważniej niż w dotychczas dostępnych tego typu tekstach nazywa się emocje. Bez obaw padają sformułowania nazywające nastrój bohatera obrazu, takie jak: „szczęśliwy”, „zmartwiony”, „uśmiechnięty”, „cieszy się”, „płacze”. Podczas konstruowania niniejszych AD założono, że nazywanie emocji nie jest interpretacją samą w sobie, lecz opisaniem tego, co widać. Poprzez interpretację rozumie się na przykład ujawnienie przyczyn ewentualnego smutku czy szczęścia. Do uwzględnienia takiego rozwiązania przekonały wyniki ankiet z badania, które przeprowadzono w gronie potencjalnych odbiorców i osób widzących, także uczniów⁶². Okazało się, że zarówno w świadomości młodzieży, jak i dorosłych użytkowników języka funkcjonuje rozumienie pojęcia *interpretacja* jako tłumaczenia ukrytego sensu dzieła. To znaczy, że odczytaniem nie będzie sformułowanie: „dziewczynka jest smutna”. Byłoby nim, gdyby to samo zdanie rozbudować o spekulacje na temat powodu dostrzeżonego smutku, na przykład: „dziewczynka jest smutna, ponieważ jest sama”. Jak można zauważyć, w pierwszej informacji treść dotyczy tego, co można zobaczyć na obrazie, w drugiej – nawiązuje do tego, czego nie widać, co zostało dopowiedziane na podstawie charakteru dzieła, w wyniku poznania kontekstu jego powstania czy spekulacji samego autora AD. W tym miejscu warto zauważyć, co także potwierdzają opinie potencjalnych odbiorców, że sugerowanie odczytania obrazu czy po prostu wskazanie go w tekście nie jest czymś, czego należy się wystrzegać. Przede wszystkim dotyczy to takich obrazów, których sensy znane są w kulturze od wielu wieków. Stronienie od wskazówek interpretacyjnych może wprowadzić odbiorcę w błąd lub sprawić, że deskrypcja będzie odbierana jako sztuczna.

Poznając proponowane tutaj AD, można zauważyć, że interpretacja nie jest tu tym samym, co sugestia interpretacyjna. Interpretacja podawana jest bezpośrednio, to znaczy w taki sposób, by uczeń wiedział, że dana scena symbolizuje coś konkretnego, na przykład: „Obok niego Matka Boża i Jan Chrzciciel jako orędownicy ludzi przed obliczem Boga. Pod nimi skrzydlaty anioł otoczony złocistą szatą. To on niesie duszę hrabiego ku niebu. Dusza została przedstawiona jako nagie dziecko, symbol powtórnych narodzin” (*Pogrzeb Hrabiego Orgaza El Greca*). Natomiast sugestie interpretacyjne mają na celu pobudzić ucznia do refleksji, sugerują kilka rozwiązań i pozostawiają mu możliwość wyboru tej, która bardziej do niego przemawia. Ukierunkowującymi odczytanie są te wypowiedzenia, w których pojawiają się człony takie, jak: „zdaje się/ wydaje się”, „sugeruje” (w domyśle skłaniają do zastanowienia „czy rzeczywiście tak jest?”), a także porównania, na przykład: „podobny do”, „jakby”, „jak” itd. Takie konstrukcje wpływają na formę przekazu, czasem dodają mu plastyczności.

AD w *Posłuchać obrazów* od dotychczas powstałych różni także rezygnacja z chęci opowiedzenia wszystkiego, co znajduje się na obrazie. Szczegółowość opisu w przygotowanych deskrypcjach została umotywowana dynamiką dzieła, wielością budujących je elementów oraz rolą, jaką każdy z nich odgrywa na obrazie, w związku z czym w niektórych sytuacjach dopuszcza się uogólnienia, na przykład gdy obraz przedstawia scenę batalistyczną lub inną, w której uczestniczy tłum niezidentyfikowanych postaci mających jakąś cechę wspólną (między innymi *Pogrzeb Hrabiego Orgaza El Greca* czy *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki). Taki zabieg pozwala uniknąć chaosu i sprawia, że tekst staje się bardziej przystępny młodemu odbiorcy.

Analizując proponowane tu opisy sztuki kierowane dla gimnazjalistów i licealistów, można zauważyć, że teksty te czerpią z różnych dziedzin wiedzy. Wśród nich można wymienić:

⁶² W badaniu poświęconym rozumieniu interpretacji zarówno widzący, jak i niewidomi respondenci, zapytani o to, które zdania spośród wskazanych są interpretacją, wskazywali te same przykłady, zawierające odpowiedź na pytania: „dlaczego?”, „z jakiego powodu?”, „co to znaczy?”.

psycholingwistykę, retorykę i historię sztuki. Ta ostatnia jest niezwykle ważna, gdyż historia sztuki i wiedza o malarstwie stanowią kontekst konieczny do werbalnego zaprezentowania cech stylów i gatunków poszczególnych dzieł oraz technik ich wykonania. Wiedza o barwach, sposobie nakładania farb i kierunku pociągnięć pędzla, umożliwiają dobór treści, na podstawie których odbiorca może wyobrazić sobie obraz, a także odróżnić impresjonizm od surrealizmu czy kubizmu.

* * *

Audiodeskrypcja sprzyja zmniejszeniu dystansu pomiędzy dziełem i odbiorcą. Deskrypcje stworzone z myślą o niewidomych uczniach III i IV etapu edukacyjnego oswiają ich z arcydziełami malarstwa i sprawiają, że mogą poznać niegdyś niedostępne dla nich formy przekazu. Co więcej, dzięki zwerbalizowaniu treści dzieła mogą stać się aktywnymi odbiorcami malarstwa i partnerami w dyskusjach o nim. Deskryptor musi mieć więc świadomość wagi słów, których użyje, a także roli, jaką one mogą odegrać, powinien pamiętać, że poszczególne leksemy:

mają swój zapach, zapach zawodu, gatunku, kierunku, ugrupowania, określonego utworu, człowieka, pokolenia, młodości i starości, dnia, godziny. W każdym słowie wyczuwalny jest zapach kontekstu czy kontekstów, w których przeżywało ono swoje pełne napięcia społeczne istnienie; we wszystkich słowach i formach mieszkają intencje. Odcienie kontekstowe (gatunkowe, prądowe, indywidualne) są w słowie czymś nieuniknionym⁶³.

W podręczniku *Posłuchać obrazów* zaproponowano nowy typ audiodeskrypcji, który może spełnić ważną funkcję w edukacji polonistycznej niewidomych uczniów, otwierając ich na sztukę i poszerzając ich wiedzę o niej, pozwalając im czytać obrazy. Czym zatem jest „czytanie obrazów”? Pierwotnie było to pojęcie pojawiające się w kontekście „odczytywania znaków” oraz „czytania tekstów kultury”, obecnie na skutek przesunięcia znaczeniowego powstał nowy termin, który „nie tylko przyjął się, ale też skutecznie zastąpił inne sprawdzone pojęcia typu: **odbiór, patrzenie, oglądanie i percepcja**”⁶⁴ [podkreślenie B.J.]. Zdaniem Anety Grodeckiej, jest to termin „sugerujący interpretację, dużo uboższy niż odbiór, który rozumienie łączy z przeżyciem estetycznym. W przypadku sztuk plastycznych to właśnie odczuwanie zmysłowe i postrzeganie stanowią etap wstępny i warunek dalszego wnioskowania”⁶⁵.

Czy „czytanie obrazów” należy traktować jako synonim powyżej wymienionych terminów? A może łączy on w sobie specyfikę odbierania, patrzenia, oglądania i percypowania? Jeśli tak, to uczeń, *czytając obraz*, powinien: poznać jego treść, potrafić zdekodować uwzględnione na powierzchni dzieła symbole, zrozumieć ich sens i potrafić opisać emocje, które wywołuje w nim obcowanie z danym dziełem, a zatem doświadczyć estetycznego poruszenia.

W audiodeskrypcjach zaproponowanych w niniejszym podręczniku połączono znaczenia powyższych terminów, traktując „czytanie obrazów” właśnie jako pogłębioną analizę tematu dzieła i jego symboliki, która będzie prowadziła do interpretacji oraz indywidualnego doświadczenia sztuki, czego życzyć potencjalnym odbiorcom.

⁶³ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 123, za B. Witosz, *Genologia*..., s. 47.

⁶⁴ A. Grodecka, *Czytanie czy patrzenie? O różnych stylach odbioru malarstwa*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, s. 357.

⁶⁵ Tamże, s. 358.

Literatura

- American Council of The Blinds**, *Audio Description Standards 2010*.
- Arystoteles**, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Audiodeskrypcja w teorii i praktyce**, red. M. Trzeciakiewicz, Wrocław 2014, <http://www.culturamentis.org/wp-content/uploads/2014/05/PWP-Do-Przodu-Podr%C4%99cznik-do-audiodeskrypcji.pdf> [dostęp 2 kwietnia 2016].
- Bachtin Michał**, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Balbus Stanisław**, *Rozwiązywanie ekfrazy. Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010.
- Biedrzycki Miłosz**, *Nieobecność boskiego punktu widzenia. Wymóg transgresji w filozofii języka Jeana-Françoisa Lyotarda*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Kraków 2003.
- Burszta Wojciech J.**, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, w: *Kultura popularna*, red. W. Godzic, Kraków 2002, s. 11-18.
- Chmiel Agnieszka, Mazur Iwona**, *Audiodeskrypcja*, Poznań 2014.
- Dziadek Adam**, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011.
- Dziamski Grzegorz**, *Sztuka po końcu sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15.
- Foucault Michel**, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996.
- Fundacja Kultura Bez Barrier**, *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*, Warszawa 2012, <http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Audiodeskrypcja%20-%20zasady%20tworzenia.pdf> [dostęp 2 kwietnia 2016].
- Gołaszewska Maria**, *Fakt i teoria w estetyce (z metodologii estetyki zorientowanej empirycznie)*, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII.
- Gołaszewska Maria**, *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych*, „Studia Estetyczne” 1985, t. XXII.
- Grodecka Aneta**, *Czytanie czy patrzenie? O różnych stylach odbioru malarstwa*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, Lublin 2007.
- Grodecka Aneta**, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Ingarden Roman**, *Wykład XI z 10 maja 1960 r.*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981.
- Juszkiewicz Piotr**, *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003.
- Kowalska Bożena**, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989.
- Krzysztofek Kazimierz**, *Prawa globalnej cyrkulacji kultury mediów*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997.
- Książek-Szczepanikowa Aniela**, *„Czytanie” obrazu czy przekład intersemiotyczny? Dwa teksty – literacki i malarski*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007.
- Kur Elżbieta M.**, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007.

- Levey Michael**, *Zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego. Od Giotta do Cezanne'a*, przeł. M. i S. Bańkowscy, Warszawa 1972.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów**, red. M. Rydlowa, Kraków 1998.
- Lysiak Waldemar**, *Malarstwo białego człowieka*, t. 1, Poznań 1997.
- Makowski Tadeusz**, *Pamiętnik*, 1913.
- Malec Iwona M.**, *Giuseppe Arcimboldo: Maniera „widziana jako”*, „Estetyka i Krytyka” 17/18 (2/2008–1/2009).
- Nyczek Tadeusz**, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989.
- Pilatowska Irena**, *Coś jest i nie ma czegoś* [audycja online], <http://www.polskieradio.pl/80/1007/Artykul/538376,Cos-jest-i-nie-ma-czego-%E2%80%93-Irena-Pilatowska> [dostęp 19 grudnia 2015].
- Podstawa programowa do języka polskiego**, <https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2011/02/2b.pdf> [dostęp 14 kwietnia 2016].
- Sikorski Cezary**, *O poezji, obrazie i ekfrazie*, s. 8, <http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazja-O-poezji-ekfrazie-i-obrazie.pdf> [dostęp 25 lutego 2016].
- Słownik terminów literackich**, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.
- Snyder Joel**, *The Visual made Verbal*, USA 2014.
- Subbotko Donata**, *Bez anioła dawno bym się „roztrzaskał”* (wywiad z Pawłem Huelle), http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,7838789,20140125RP-DGW,Bez_aniola_dawno_bym_sie_roztrzaskal,.html [dostęp 24 kwietnia 2014].
- Szymańska Barbara, Strzymiński Tomasz**, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2006, http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-_standardy_tworzenia.pdf [dostęp 2 marca 2016].
- Tatarkiewicz Władysław**, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982.
- Walter Andrzej**, *Malarz uczuć. Tadeusz Makowski*, <http://pisarze.pl/galeria-pisarzepl/6167-tadeusz-makowski.html> [dostęp 3 listopada 2014].
- Wilde Oscar**, *Portret Doriana Greya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 2011.
- Wilkoń Aleksander**, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002.
- Wojtak Maria**, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
- Wojtak Maria**, *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze UWM” 2014, z. XVI/3.
- Witosz Bożena**, *Anarchiczna struktura opisu?*, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996.
- Witosz Bożena**, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.
- Witosz Bożena**, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji: zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997.
- www.artyzm.com [dostęp 4 kwietnia 2016].
- <http://life.forbes.pl/malarstwo-tadeusza-makowskiego-tchnac-dusze-w-ksztalt,artykuly;176763,1,1.html> [dostęp 17 listopada 2014].
- <https://cytaty.eu/cytat/artysta.html> [dostęp 3 listopada 2014].
- http://www.andriollowka.pl/archiwum/gazeta/andriollowka_17.pdf [dostęp 5 listopada 2014].
- <http://culture.pl/pl/wydarzenie/pomaraneczarka-aleksandra-gierymskiego-odnaleziona> [dostęp 3 kwietnia 2016].