

Wyciszyć emocje... Pejzaż Eugena Brachta w przekładzie na słowo

Ewa Zienkiewicz-Franczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

*Dusza i ciało, serce i rozum, sztuka i wiedza wyśniona.
Każda ta para jest wtedy szczęśliwa, gdy w siebie zapatrzonea.*
Marek Grechuta, Muza pomysłowości

*Znaczenie nie jest wyłącznie kwestią pojęć i zdań, ale sięga ono także głę-
biej, do obrazów, schematów sensorotwórczych, uczuć, jakości i emocji, które
konstytuują nasze sensowne zerknięcia z własnym światem*
Mark Johnson, Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego

Dzieła sztuki bywały, jak wiadomo, natchnieniem dla poetów. Obrazy
pozornie tylko są nieme i statyczne, w rzeczywistości potrafią wyzwa-
lać dużą skalę doznań i rozmaitych emocji. Często pomiedzy obrazem
a wierszem dochodzi do interesującego dialogu, a polonista
odgrywa w nim ważną rolę, w czasie lekcji przekłada hermetyczny
język różnych dziedzin sztuki na pojęcia dostępne każdemu uczniowi,
uwzględniając przy tym jego wrażliwość i predyspozycje intelektualne.
Nauczanie staje się szczególnie owocne, gdy dzieło malarskie pełni
jakąś szczególną funkcję, np. symbolu lub wizualizacji postawy wobec
życia. Zwycię w podręcznikach obrazy są jedynie edytorską ozdobą.
Nie pomagają, jak zauważa Anna Pilch, „oświełać” tekstu poetyckiego.
Badaczka prezentuje odpowiednio dostosowane do potrzeb ucznia
Francuskie podręczniki, których autorzy prowadzą interpretację, obja-
śniają elementy i szczegóły obrazu, tłumaczą znaczenia, wyjaśniają

1 A. Pilch, *Problemy integracji literatury i malarsstwa w szkole. Nauka czyta-
nia obrazu, w: Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury,*
red. A. Jannus-Sitarz, Kraków 2004, s. 201.

relacje oraz wskazują na specyficzne formy malarskiej². Jak słusznie dowodzi Piłch, oglądanie ma wymiar czytania, z kolei czytanie łączy sferę wizualnych wyobrażeń i wspomnień³. Tekst ikoniczny jest współczesnie dominującym środkiem przekazu. Już w starożytności Horacy w *Listie do Pizonów* zwrócił uwagę na podobieństwo pomiędzy literaturą a malarstwem, jakie zachodzi na poziomie odbioru obu sztuk, o czym świadczy często przywoływane zdanie: „Ut pictura poesis”. Poeta uznawał, że obraz i utwór literacki wywołują podobne wrażenia. Ta obserwacja jest nadal aktualna, potrafimy dziś doszukiwać się elementów narracji zarówno w malarstwie, jak i w poezji, poszukiwać w obu dziedzinach wieloznacznych zapisów doświadczeń. Proces odszyfrowania sensów dzieł sztuki nie tylko prowadzi do głębszej interpretacji, ale też spaja w całość teksty literackie i plastyczne. I choć malarz i poeta dysponują odmiennymi środkami wyrazu artystycznego, często łączą ich wspólne idee, dążenia, cele. Waznym ogniwem tego typu związków stają się ektrazy poetyckie. Skłaniają one uczniów do tego, by w dziele malarskim dostrzec coś więcej niż tylko treść, ich analiza uzmysławia im, jak ważne są również: strona formalna, środki wyrazu, wszystkie niezbędne szczegóły współtworzące dzieło. Ektraza – warto zauważyć – staje się obecnie coraz ważniejszym zagadnieniem dydaktyki polonistycznej.

Terminem „ektraza” określam utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli⁴. Tu niezbędna jest krótka dygresja na temat samej formy gatunkowej. Badając źródła poetyckiej ektrazy, należałoby sięgnąć do greckich i rzymskich szkół retoryki. W języku Hellenów *ekphrasis* oznaczało tyle, co „dokładny opis”. Retorzy podkreślali głównie jasność, dokładność, wyrazistość i plastyczność ektrazy. Jednocześnie zalecali, by opisywać tylko te przedmioty, które budzą zachwyt. Teksty ektrastyczne znajdujemy już w XVI wieku, wśród pierwszych polskich utworów ektrastycznych Aneta Grodecka

2 Ibidem, s. 202.

3 W. Bobiński, *Edukacja filmowa jako szkoła przetwarzania w kulturze (nie tylko) ikonicznej*, w: *idem, Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Kraków 2011, s. 113.

4 J. Ślawiński, *Ektraza* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Ślawiński et al., Wrocław 1998, s. 122.

wymienienia epigramaty ze *Zwierzyńca* Mikołaja Reja⁵. Od czasu renesansu wiersze o obrazach zaczęły pojawiać się coraz częściej. Jednak to w romanizmie, wraz z zanikiem łacińskich inskrypcji, nastąpił prawdziwy rozkwit ektrazy poetyckiej:

Pojawiły się wiersze pisane „przed obrazem”, „wędług obrazu”, „na motywach obrazu”, „w myśli obrazu”, „na widok obrazu”, „wykorzystujące kontakt z dziełem sztuki do stworzenia swobodnej relacji artystycznej, których tytuły świadczą o rozluźnieniu tradycyjnej formy i podkreślały obecność obserwatora”.

Apogium swojej popularności ektraza osiągnęła w okresie modernistycznym: nie była już tylko formą użytą do reklamie malarskiej, ale stała się nieodłączną częścią tomów poetyckich. Początkowo miała formę epigramatu, wraz z upływem czasu wykorzystywano w obrębie ektrazy XX-wiecznej nastąpiła pod wpływem rozwoju psychoanalizy, kiedy to odbiorca – widz – poeta zyskał autonomię i nową świadomość percepcyjną. Obserwując rozwój ektrazy poetyckiej w literaturze polskiej od XVI do XX wieku, można wyodrębnić jej pięć różnych odmian⁶. Ta różnorodność formy powoduje, że ektrazę poetycką można w różny sposób charakteryzować. Seweryna Wysocka dowodzi, że od początku była ona skoncentrowana na nasładowaniu wzorca i skojarzona z takimi operacjami, jak „prezentacja”, „ubecnienie”, „opis”⁹. Odstania zatem słabość tego terminu, zastawiając go z „przekładem intersemiotycznym”, by dowiedzieć, że ektraza nie

- 5 A. Grodecka, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s. 7.
- 6 A. Grodecka, *Wstęp*, w: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ektraza*, red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 14.
- 7 A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dzieł ektrazy*, Poznań 2009, s. 28.
- 8 *Ibidem*, s. 32–33.
- 9 S. Wysocka, *Ektraza czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 503.

jak słusznie
ytanie łączący
ny jest współ-
ności Horacy
ródzy litera-
u obu sztuk,
tura poesis”.
obne wrzące-
szukiwac się
poszukiwać
ezen. Proces
do głębszej
wczny. I choć
tu artystycz-
ogniwnem
one uczniow
z tylko treść,
na formalna,
trzące dzieło.
zaniejszym

dostarcza badaczowi korespondencji sztuk wielu możliwości. Takie ujęcie nie obejmuje jednak wszystkich wariantów, wierszy opartych na innych zasadach niż wizualizacja. W czasie badań będę traktować ektrazę jako specyficzną odmianę przekładu intersemiotycznego.

Materiał i przesłanki badania

Do badań wybrałam obraz Eugena Brachta i współczesną mu poetycką relację Marii Foraskiej. Chciałam tym samym uniknąć zestawień znanych w dydaktyce, oscylujących wokół ektraz Wisławy Szymborskiej (*Kobiety Rubensa, Dwie matki Bruegla*), Stanisława Grochowiaka (*Lekcja anatomii (Rembrandta)*), Zbigniewa Herberta (*Mona Liza, Dedal i Ikar*) i Ernesta Brylla (*Wciąż o Ikarach głośzą...*), których interpretacje funkcjonują w przestrzeni pracowań naukowych, metodycznych, jak i amatorskich, internetowych. Na wyborze zawarłam również fakt, że poezja modernizmu kojarzona jest z charakterystyczną poetyką, w ramach której liczą się nie jedynie walory wzrokowe, ale również doznania słuchowe, uwarżliwienie na dotyk; strategia ta odcisnęła swój ślad na powstających wtedy ektrazach. Jak zauważyła Maria Podraza-Kwiatkowska, unaocznienie zjawisk ustąpiło wtedy miejsca zasadzie sugestii, chodziło zatem o to, by nie tyle opisać, ile zasugerować lub dać odczuć. Badaczka radzi, by nie utożsamiać braku opisu z brakiem opisu – unikają opisu na skutek rozpadu spójnej wizji świata. Jednakże warto pamiętać, że młodopolscy twórcy roz poczuli – w rozmaity sposób – ten proces¹⁰. Zauważa:

„Czysty opis” (szkolny przecież, jego umiejętność jest wymagana na studiach z zakresu historii sztuki) w poezji występuje raczej rzadko. Nawet „upiękkszone” (jak się zaleca w ektrazie), samo *descriptio* stosowane jest niechętnie. W końcu – jak wiadomo – słynny opis tarczy Achillea, wykorzystywany przez Lessinga

10 M. Podraza-Kwiatkowska, *Dante – Rossetti – Maryla Wojska*, w: eadem, *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wypiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 181.

w *Laokoön*, czyli o *granicach malarstwa i poezji*, jest opowieścią o wykonywaniu tarczy; akcja zastępuje nuzące opisywanie. Obecnie ektreza (tak sądzę i w tym kierunku podąża część badaczy) obejmować może zarówno opis, jak i narrację; zarówno monolog, jak i dialog. A także – może oczywiście zawierac interpretację obrazu i wszystko, co narzuci nam talent poety i co w utworze jest w stanie wyczytać badacz”.

Wiersz Marii Foraskiej *Bracht. Kraina zapomnienia* pochodzi z tomu *Helvetia* (1912), stanowi część cyklu poetyckiego *W galeriach szwajcarskich* składającego się z dwunastu utworów, w większości odnoszących się do obrazów Arnolda Böcklina. Wybrany tekst przywołuje pismo *Wyrzuce zapomnienia*” pejzazysty niemieckiego, za które malarz w 1889 roku otrzymał na wystawie w Berlinie najwyższe wyróżnienie (Wielki Złoty Medal)¹³. Oto elementy badawczego zestawienia:

Daleko, gdzieś daleko, wśród mgły i milczenia,
 Wśród kilku złomów skalnych ponad wodnym przegięciem,
 Pokryty mchem zawiedłym, przyprószoney śniegiem,
 Jest cichy kraj Spokoju, państwo Zapomnienia.
 Tam dusze szukające cienia i wytchnienia,
 Idąc dłużej po gładkich z błękitnych fal biegiem,
 Spoczną przy owych skalach stojących szeregami,
 I pełną pierśią chwycą słodycz ukojenia.
 Kiedy mnie walka z życiem udręczy i znuży,
 Po tej ziemskiej wędrowce, po ciężkiej podróży,
 Pójdę spocząć w skalistej nadmorskiej ustroini –

- 11 Ibidem, s. 180.
 12 E. Bracht, *Das Gestade der Vergessensheit*, 1889, olej na płótnie, 139 × 257 cm, Państwowe Muzeum Hesji, Darmstadt.
 13 Informacje o artyście, na podstawie niemieckich leksykonów, przywołuje J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji pomiędzy słowem a obrazem w książkach poetyckich Miłodej Polski*, Wrocław 2010, s. 105.

wości. Takie
 zny opartych
 de traktować
 tycznego.

mu poetycką
 stawień zna-
 zymborskiej
 wika (*Lekcja*
Deda i Ikar)
 retacje funk-
 etodycznych,
 ównieź fakt,
 zna poetyką,
 ale równieź
 ta oddisnęła
 azyta Maria
 tedy miewsca
 c, ile zasuge-
 te braku opi-
 i poeci – jak
 wizji świata.
 zęli – w roz-

ty wymagana
 epuje raczej
 razię), samo
 k wiadomo –
 ez Lessinga

ka, w: eadem,
 spianskiego do



Il. 1. Eugen Bracht, *Das Gestade der Vergesseneheit* [Wybrzeże zapomnienia], 1889, olej na płótnie, 139 × 257 cm, Państwowe Muzeum Hesji, Darmstadt
 Źródło: Wikimedia Commons, dem freien Medienarchiv.

Tam pierśmi na brzeg padnę, niech mi przez dnie café,
 Szumi fala, o ciężką trącająca skałę
 I niechaj srebrną pianą dotyka mych skroni.

Geneva¹⁴

Zarówno o malarzu, jak i o poecie wiemy niewiele. Paweł Hertz podaje¹⁵, że Foraska sygnowała swe utwory jako Alita, w czasie pierwszej wojny światowej przebywała na Ukrainie i tam wydawała liczne utwory wierszem i prozą przeznaczone dla młodych czytelników; w Krakowie ogłosiła, poza wymienionym tomem, jeszcze dwa inne zbiory ilustrowane przez Jana Małachowskiego (*Na jawie i we śnie*, 1907; *Na strunach złotych lir*, 1910). W wybranej ekstrazie opis obrazu wzbogacony został o autorskie refleksje, ten rodzaj nastrojowego pejzażu wyzwolili w poecie chęć dopełnienia miejsc niedookreślonych,

14 M. Foraska, *Bracht. Kraina zapomnienia*, w: eadem, *Helvetia*, Kraków 1912, s. 154.

15 Informacje o poecie na podstawie: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Księga 5 i 7, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1959-1975.

zadawania pytań egzystencjalnych oraz skłonił ją do poszukiwań w sferze mitologii.

Wychodząc z założenia, że obraz w liryce jest rozumiany jako „pro-

jekcja przestrzeni w świecie przedstawionym”¹⁶, obraz malarski repre-

zentowany w liryce za pomocą słowa wyzwała jeszcze rozleglejszą

przestrzeń. Stanowi ona dla dydaktyka polonisty rodzaj wyzwania,

skłania do poszukiwania nowych ujęć problemów i testowania

różnych układów kompozycyjnych zajęć. W badaniach wziętam pod

uwagę trzy kierunki obserwacji. Pierwszy kierunek to wychwytywanie

podobieństw na płaszczyźnie metaforycznej. Nie jest to droga łatwa,

ale może okazać się atrakcyjna i owocna. W sferze konotacji uwzględ-

niałam nie tylko wyliczone przez Edwarda Balcerzana cztery chwyt

retoryczne, takie jak: amplifikacja (rozszerzenie elementu), redukcja

(pominięcie elementu), immutacja (przeistawienie elementu), sub-

stytucja (podstawienie, wymiana elementów)¹⁷. Wazna była dla mnie

również koncepcja adaptacji filmowej Marka Hendrykowskiego, który

w zakresie przekładu wyszczególnia siedem różnych mechanizmów

(pogrubieniem zaznaczam operacje dodane do ujęcia Balcerzana):

1) substytucja (ekwiwalencja, zamiana, transmutacja, podsta-

wienie),

2) redukcja (detrakcja, odjęcie, usunięcie),

3) addycja (adiekcja, dodanie, dorzucenie),

4) amplifikacja (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie),

5) inwersja (przeistawienie),

6) transakcentacja (przeniesienie akcentu ważności),

7) kompresja (kondensacja struktury pierwowzoru)¹⁸.

Drugi kierunek badań dotyczy emocji w sztuce, chodzi o poszerzenie

przekładu intersemiotycznego o aspekt antropologiczny. Wprawdzie

16 E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej: na materiale*

polskiej poezji współczesnej, Poznań 1972, s. 93.

17 E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem, Oprócz głosu. Szkice*

krytyczno-literackie, Warszawa 1971.

18 M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie

Teorii” 2013, nr 20.



[...], 1889,

74

el Hertz

e pierw-

a liczne

iników;

wa inne

we śnie,

obrazu

owego

stonych,

ów 1912,

n. Księga

wyodrębniat go już w latach 70. xx wieku Balcerzan, ale wtedy takie dookreślenie miało różnicować przekład artystyczny i lingwistyczny, współcześnie ten nurt zyskuje ciekawe uzasadnienie na poziomie badań językoznawczych. Ryszard Tokarski, który badał język ekstraz poetyckich, odkrył, że określenia barwne są znacznie zindywidualizowane¹⁹. Analiza afektów łączy się z obserwacją wielozmysłowości w sztuce. Taki kierunek wyznaczają prace Marka Johnsona i Ewy Szczępsnej²⁰, w których silna jest teza, że w przekładzie intersemiotycznym rozumienie wzmocnione zostaje przez doznania zmysłowe i afekty, a odwołanie w ten sposób siatka zależności semiotycznych staje się matrycą procesualności doświadczenia estetycznego. Ta teza dotyczy nie tylko poznania, ale i tworzenia, które polega na uzewnętrzaniu idei i jednocześnie modyfikowaniu jej przez instrumentarium zmysłów. Polonista, aby „ożyć sztukę” na swoich lekcjach, powinien zatem zastosować zasadę eurymicznej²¹, najlepsze efekty osiągnie wtedy, gdy za pomocą słowa dopełni dzieło malarskie o wrażenia dźwiękowe i dotykowe, czyli „poszerzy spectrum jego odczuwania”²².

Grupy badawcze

W badaniu uczestniczyła grupa studentów drugiego roku kierunków Humanistyka w szkole. Polonistyczno-historyczne studia nauczycielskie i Polonistyczno-filozoficzne studia nauczycielskie, która w ramach specjalności nauczycielskiej poznawata przedmiot Teksty ikoniczne na lekcjach języka polskiego. Grupa liczyła 17 osób (6 mężczyzn i 11 kobiet) i była zróżnicowana pod względem poziomu

- 19 R. Tokarski, *O poszukiwaniu języka. Język i obraz w przekładzie intersemiotycznym*, w: *Konwengja i kreaacja w tekstach kultury*, red. M. Karwatowska, R. Litwiński, A. Siwiec, Lublin 2016.
- 20 Zob. E. Szczępsna, *Poetyka mediów. Polsemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007; M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płucieniak, Łódź 2015.
- 21 Szerzej na ten temat pisze Aneta Grodecka w artykule *Odczuwanie obrazu. O kształtowaniu odbioru sztuki w wieku wczesnoszkolnym*, „Edukacja Humana-nistyczna. Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 2013, t. 9–10, s. 239–240.
- 22 Ibidem, s. 240.

umiejętności i zainteresowań związanych ze sztuką. Troje studentów kierunku filozoficzno-polonistycznego uczęszczało wcześniej na zajęcia fakultatywne Ekstrazy poetyckie malarstwa, stąd ich umiejętności ekstras- indywidual- ystowości ma i Ewy- ystosłowe- ymysłowe- tycznych- o. Ta teza- zewnętrz- entarium- powinie- osiągnię- wrzenia- wania”²².

Drugą badaną grupą byli uczniowie trzeciej klasy Niepublicznego Gimnazjum dla Młodzieży w Lubsku. Klasa liczyła 19 osób (12 dziewcząt i 7 chłopców). Jeden uczeń miał stwierdzoną dysortografię i jeden ADND (opinie PPP). Dwie uczennice to finalistki kuratorijnego konkursu polonistycznego, jedna – laureatka wojewódzkiego konkursu „Czytanie warte zachodu”. Wyniki egzaminu gimnazjalnego z języka polskiego znacznie przekraczały średnią kraju, powiatu i gminy (79%). W tej klasie udało mi się poprowadzić kilka lekcji z wykorzystaniem metody przekładu intersemiotycznego (z zadowalającym skutkiem).

Przebieg zajęć – studenci

Zajęcia obejmowały analizę obrazu Brachta, analizę porównawczą obrazu i ekstrazy poetyckiej Foraskiej oraz ujęcie syntetyczne dotyczące dydaktyki polonistycznej. Obudowę teoretyczną zajęć dla studentów tworzyły artykuły: *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny* Romana Ingardena, *Poezja jako semiotyka sztuki* Edwarda Balcerzana i *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny* Marka Hendrykowskiego. Zajęcia zaczęły się od obrazu i analizy fenomenologicznej wedle Zaleceń Ingardena. Tam pierwszym etapem jest wstępna emocja (wzruszenie, przeżycie), która stanowi podstawę kształtowania późniejszej w umyśle przedmiotu artystycznego. Wypowiedzi studentów były zróżnicowane, kłopot sprawiło im wydzielenie tej wstępnej fazy, stąd konieczne było korygowanie wypowiedzi zmierzających od razu do interpretacji (typu „skała przypomina skałę, z której

edy takie- wistyczny, poziomie- yk ekstraz- ywiduali- ystowości ma i Ewy- ystosłowe- ymysłowe- tycznych- o. Ta teza- zewnętrz- entarium- powinie- osiągnię- wrzenia- wania”²².

erunków- a nauczy- ie, która- mior Tek- a 17 osób- poziom

intersemio- wadowska,

ia, reklama,

nie obrazu,

acja Huma- 39-240.

skacze samobójca"). Zestaw pierwszych emocji obejmował poniższe sformułowania:

tajemniczość,
 natura,
 śmierć,
 realizm,
 smutek.

Na etapie konkretyzacji obrazu ponownie dały o sobie znać ambicje interpretatorskie, po ich redukcji studenci zauważyli:

Pejzaż przedstawia bezładne, skaliste wybrzeże. Woda u brzegu zmierzwiona jest drobnymi falami, blisko linii brzegu osadzone są bloki skalne, porozrzucane są wielkie i mniejsze kamienie. Powierzchnia skał pokryta jest śniegiem. Przedstawienie zdominowane jest przez kontrast: ciemne barwy skał (brązy, czerni, szarości) zestawione są z białą śniegu i ciepłą żółcią światła na szczytach.

Odbiorcy nie wychwycili wszystkich istotnych szczegółów, po dwukrotnym zapytaniu „czy to wszystkie wnioski na poziomie konkretyzacji?” dwie osoby z grupy zauważyły, że wśród kamieni widać porzuconą ludzką czaszkę. Niejasna okazała się dla odbiorców funkcja przedstawienia, stwierdzili, że nie jest to ani pejzaż dekoracyjny, ani realistyczny (choć można odnaleźć jego elementy w rzeczywistości), z trudem zgodzili się z tezą, że ma wymiar metaforyczny (wyrznięte brązkowo im takiej praktyki). Zgłosili następujące sposoby „odczytania”:

Głównym tematem jest człowiek wobec ogromu natury, obraz przedstawia walkę z żywiołem i zawierania projektów (przedstawienie do celu) (przedświt wśród skał, struma skała). Obraz posiada wymiar wanitatywny, skłania do namysłu nad śmiercią.

Opisuje kontrasty, dualizm światła i ciemności, cierpienia i ulgi.

Po lekturze ekstrazy Poraskiej studenci polonistyki zauważyli zarówno zbieżności i rozbieżności między obrazem a wierszem na poziomie tematu, jak i elementy przekładu treści metaforycznych. Najważniejsze obserwacje na poziomie konkretyzacji to elementy wspólne:

skały stojące nad brzegiem,
mgła, śnieg,
szereg skał,
milczenie (cisza).

Zauważono rozbieżność: „na obrazie brakuje mchu opisywanego w wierszu”. Ważnym etapem zajęć stało się formułowanie wniosków dotyczących stopnia przekładalności, z wykorzystaniem obserwacji Balcerzana i Hendrykowskiego. Studenci zauważyli następujące analogie:

Czaszce umieszczonej na brzegu morza odpowiada w wierszu osoba szukająca tam pod koniec życia wytchnienia. Przedstawienie malarskie jest „sztuczne”, a opisana w wierszu sytuacja „naturalna”.
Plastycznej wizja umierania odpowiada w wierszu odpochnięk (w wierszu dwukrotnie powtarza się określenie „spocząć”) na brzegu morza, gdy doświadcza się przyjemnego dotyku i szumu fal.
W wierszu są elementy dodatkowe, których brakuje na obrazie. Poetka dodaje znamiona krajiny zmarłych (duże litery), elementy mityczne (rzeka zapomnienia, Pola Elizejskie), co stanowi operację addycji w ramach przekładu.

Zajęcia zakończyły się syntezą. Najpierw studenci zmierzyli się z pytaniem, czy ekstraza poetycka zakłóca pejzaż namalowany przez Brachta, czy dopełnia go na poziomie przekładu. Zauważyli, że napięcie emocjonalne zmienia się, gdy zaczynamy analizować obraz na poziomie metaforycznym. W czasie odpowiedzi odwołali się do artykułu Balcerzana, zauważając, że

[w]iersz dopełnia obraz o punkt widzenia poetki, nie ma dobrych i złych interpretacji, stąd wersja poetycka nie może podlegać takiej ocenie.

Dokonałi również syntetyz dydaktycznej i zauważyli, że myślenie metaforyczne można kształtować, dbając o kolejność omawianych tekstów kultury, która okazuje się bardzo istotna: najpierw prezen- tujemy obraz, potem wiersz, co pozwala pokazać uczniom wielość punktów widzenia: wieloznaczną wykładnię obrazu i indywidualną wykładnię zakodowaną w wierszu. Gdyby założyć kolejność odwrotną: najpierw omawiamy wiersz i dokonujemy wizualizacji, potem zesta- wiamy tekst z obrazem, wtedy analiza obrazu zostaje ograniczona przez wykładnię tekstu. Taka lekcja też może być udana, ale będzie służyła innym celom, takim jak: rozwój wyobraźni, umiejętność wizualizacji lektury.

Przebieg zajęć – uczniowie

Lecja z obrazem Brachta i wierszem Foraskiej poprzedzona była wprowadzeniem do epoki baroku. Podczas lekcji uczniowie zapoznali się z motywem wanitatywnym. Wspólnie z nauczycielem doszli do wniosku, że wojny, epidemie i choroby tak zdominowały życie ludzi baroku, że ci żyli w poczuciu ciągłego zagrożenia, a wizja nagłej śmierci wydawała im się jeszcze bardziej realna niż nam, żyjącym w niebezpiecznym i niespokojnym xxi wieku. Motyw marności, fawo- ryzowany przez średniowiecze, przez renesans odsunięty, powrócił w tej epoce. Lecja z ekfrazą nawiązywała do powyższych rozważań, przynaję, że takie rozwiązanie sugeruje plan wynikowy i rozkład materiału rozłożony dla klas gimnazjalnych wedle epok literackich. W czasie pierwszego spotkania z obrazem gimnazjaliści chętnie

mówili o:

spokojn,

ukojeniu,

tajemniczości.

Jeden z chłopców (pasjonat książek fantasy) przywołał w kon-tekście obrazu Brachta kadr z adaptacji filmowej *Władcy Pierścieni*, nie zaznaczył przy tym, że obraz nie wydate mu się realistyczny, nie zgadzają się z rzeczywistością głównie czaszki, które są pozabawione reszty szkieletów. Sceneria obrazu okazała się dla uczniów przytła-czająca, a to głównie za sprawą szarych, złowrogich chmur, które mogą być „zapowiedzią czegoś niedobrego”. Co ciekawe, poza grozą i twogą uczniowie zauważyli na obrazie promyk nadziei – to wscho-żące słońce oświetlające szczyt wysokich skał. Stwierdzili jednak, że jasność szybko ustępuje ciemności. W tym kontekście padło również sformułowanie o „nicości”. Można by rzec, że na obrazie było życie, ale jakaś tajemnicza „siła” je pochłonięta. Zauważyli wyrazne kontra-stry: ostre szczyty skał i kontrast pomiędzy ciemnymi skałami a białą śniegu. Uznali, że czaszki są tak rozłożone, jakby zostały wyrzucone przez zburzone morze. Od razu zauważyli ich obecność. Na pyta-nie o temat obrazu gimnazjaliści zgodnie odpowiedzieli, że jest nim „potęga natury”. Brakowało im jednak zieleni roślinności górskiej i błękitu nieba.

Po prezentacji sonetu Foraskiej zaczęli analizę utworu od okre-ślenia nastroju wiersza. Wskazywali na spokój, ukojenie. Początek utworu („Daleko, gdzieś daleko”) przypominał uczniom zachętę cha-rakterystyczną dla baśni, ich zdaniem, skłaniał odbiorcę do wystu-chania dalszej części wiersza. Mimo ukrytej między wersami śmierci nastroj wiersza nie budził grozy. Uczniowie zwrócili uwagę na tytuł *Kraina zapomnienia*, sugerując, że miejsce opisane w wierszu rzeczy-wiście może być kresem, miejscem, do którego zmierzamy podczas ziemskiej wędrówki. Tu uczniowie odwoływali się do motywu *vanitas*. Grupa gimnazjalistów była podzielona, jeżeli chodzi o elementy przekładu treści metaforycznych. Większość uczniów stwierdziła, że wiersz zakłóca odbiór obrazu. Obrazem rządzą inne emocje. Są wzbu-rzone niczym ciemne morze u Brachta. Ekstraza Foraskiej je wyci-sza, uspokaja. Podmiot liryczny, który ujawnia się w trzeciej strofie, zapowiada kres wędrówki. Pragnie spokoju i ukojenia. Jest zmęczony „ciężką podróżą”, ale nie boi się, gdyż wie, że „pełną pierśią chwyci stódcz ukojenia”. Na obrazie widać czaszkę, co oznacza, że już jakiś czas od śmierci minął, w wierszu natomiast podmiot liryczny dopiero

zapowiada, co zrobi po ziemskiej wędrowce. Nie mówi co prawda, że „umrze”, ale że będzie delektował się chwilą, doświadczając przyjemnego dotyku i szumu fal.

Wnioski

Obie grupy pracowały nad identycznym zestawem tekstów, wedle identycznego scenariusza, jednak z zastosowaniem innych kontekstów (teoretycznego i kulturowego). Pierwsze obserwacje są następujące: uczniowie wykazali się większą sprostrogawczością (od razu odnaleźli na obrazie Brachta czaszki), studenci wymagali naprowadzenia. Uczniowie nie wymagali pomocy, by przejść na poziom metaforycznych sensów płótna (pomógł w tym film fantazyjny), studenci wykazali się niepewnością w czasie odnajdowania na obrazie sensów symbolicznych. Wnioski dotyczące wymiaru wielozmysłowego obrazu i wiersza rozkładały się w następujący sposób:

Doznania zmysłowe

	Bracht	Poraska
Uczniowie	Wzrok skaliste wybrzeże, ciemne barwy skał (brązy, czerni, szarości) skon- trastowane z bielą śniegu i ciepłą zółcią światła na szczytach	skąty stojące nad prze- głębem, mgła, śnieg, sze- reg skał, mech (którego brakuje na obrazie)
	Stuch mliczenie (cisza) szum fal	szum fal
Studenci	Dotyk zmarznięte delikatne fale	dotyk piasku morskiego
	Wzrok czarne chmury, ciemne skąty i biel śniegu, promień słońca, brak koloru	spokojny wędrowiec
Uczniowie	Dotyk ostre szczyty skał	tonacja opowiadanej baśni
	Stuch -	

Obie grupy wykazały się podobną wrażliwością sensualną, z tą różnicą, że uczniowie poprzestali na wizualizacji osoby wędrowca opisaną w wierszu i pominięli elementy scenarii.
Wnioski z zakresu wymiaru afektywnego były bardziej różnicowane:

Emocje		Bracht		Poraska	
		Uczniowie		Studentci	
	pozytywne	negatywne	pozytywne	negatywne	pozytywne
	smutek (smierć, samobójstwo)	smutek (smierć, samobójstwo)	smutek (smierć, samobójstwo)	smutek (smierć, samobójstwo)	smutek (smierć, samobójstwo)
	-	-	-	-	-
	wytchnienie	wytchnienie	wytchnienie	wytchnienie	wytchnienie

Obie grupy nie zarejestrowały w ektrakcie Poraskiej emocji negatywnych. Studentci o emocjach wypowiadali się lakonicznie. Uczniowie formułowali szereg, niekiedy sprzecznych, wniosków, ich wstępne rozpoznanie zaowocowało emocjami pozytywnymi, potem, na poziomie interpretacji obrazu ten wektor uległ zmianie. Wiele spostrzeżeń dotyczących afektów uczniowie wyrażali, poszukując analogii pomiędzy wierszem a obrazem – tu wypowiedzi były zdecydowane: emocje na obrazie są wzburzone i negatywne, w wierszu natomiast wyciszone i łagodne. Ten moment odbioru miał zasadnicze znaczenie w czasie formułowania wniosków z poziomu konotacji. Uczniowie stwierdzili, że nie można mówić o żadnej zbieżności pomiedzy tekstami kultury. Studenti odnaleźli takie podobieństwa, kierowani pracowaniami teoretycznymi, wskazując na różnego typu operacje retoryczne uruchomione w czasie przekładu:

prawda, że
c przyjm-
ow, wedle
ontekstów
stępujące:
razu odna-
wadzenia.
etatorycz-
i wykazali
nsów sym-
go obrazu

System konotacji

Bracht	Poraska
czaszka umieszczona na brzegu morza	osoba szukająca nad brzegiem morza wytchnienia pod koniec życia
wizja umierania	doswiadczenie przyjemnego dotyku i szumu fal
	substytucja
	znamiona krajiny zmarłych (duże litery), ele- menty mityczne (rzeka zapomnienia, Pola Elizejskie)
	addycja

Ważny wniosek płynący z badań dotyczy wymiaru emocjonalnego, o którym nie można zapomnieć, ale którego też nie można przeceniać. Kontakt z dziełem malarskim wyzwała doznania bezpośrednie, silne emocje i sferę subiektywnych przeżyć. Zagłębienie się w przeżyciu otwiera przestrzeń hermeneutyczną, ale zamyka sferę umysłu, do której prowadzi wiersz i analiza fenomenologiczna. Warto w czasie spotkań z malarstwem i poezją zaproponować uczestnikom badanie doswiadczenia, analizę własnych emocji, pragnień, reakcji i myśli (ważne jest przywołanie ustaleń Ingardena). Badanie wskazuje więc kierunek kształcenia przyszłych nauzczycieli: to konieczność pokazania uczniom, że istnieje różna interpretacja i różne punkty widzenia, to także sprostowanie dotyczące udziału emocji w rozumieniu sztuki i konieczność zachowania ostrożności w czasie dokonywania modyfikacji w tej dziedzinie. Zaproponowane w artykule doswiadczenia dydaktyczne można potraktować jako punkt wyjścia do wypracowania swoistego algorytmu, uniwersalnego wzoru, którego zastosowanie zapewni uczniom „zadomowienie się w dziele i jego rozpoznawanie, [...] głębsze wnikiwanie w tworzywo artystyczne”²³.

²³ Z. Uryga, *Godziny polskiego*, Warszawa-Kraków 1996, s. 160.

Bibliografia

- Bajda J., *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji pomiędzy słowem a obrazem w książkach poetyckich Młodej Polski*, Wrocław 2010.
- Balcerzan E., *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem, Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1971; przedruk w: *Polska myśl przekładowa*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.
- Balcerzan E., *Poetyka jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencja sztuk*, red. T. Cieślakowski, J. Stawiński, Wrocław 1980.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Hendrykowski M., *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20.
- Ingarden R., *Przeżyte estetyczne i przedmiot estetyczny*, w: *idem, Przeżyte, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
- Johnson M., *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przekł. J. Płucien-
nik, Łódź 2015.
- Pilch A., *Doskonalenie warsztatu interpretatora tekstu. (Intersemiotyczne
lekje czytania i interpretacji)*, w: *Doskonalenie warsztatu nauczyciela
polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2012.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Dante – Rossetti – Maryla Wojska*, w: *eadem,
Labirynty – kładki – drogowoskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do
Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Szczęsna E., *Poetyka mediów. Polsemiotyczność, digitalizacja, reklama*, War-
szawa 2007.
- Tokarski R., *O poszukiwaniu języka. Język i obraz w przekładzie intersemiotycz-
nym*, w: *Konwergja i kreacja w tekstach kultury*, red. M. Karwatowska,
R. Litwiński, A. Siwiec, Lublin 2016.
- Wyśouch S., *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu.
Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizzerkiewicz, A. Stanekowska,
Poznań 2007.

Ewa Ziolkiewicz-Fronczak

Keeping Hold of Emotions... Eugen Bracht's Panorama in Word

Interpretation

Inter-semiotic translation may be perceived from different perspectives: theoretical, literary, editorial as well as methodological which not only deals with the mechanisms of interpretation but also raises