

KOBIETA I KOBIECOŚĆ – WSPÓŁCZESNE WIZERUNKI POETYCKIE I MALARSKIE

Bogata literatura z kobietą w tle i żeńskie postacie zastygłe w wiecznych pozach na płótnach licznych artystów pokazują, że kwestia kobiecości i topos kobiety interesowały twórców każdej z epok, pozwalając prześledzić, jak kobiecy portret przez wieki ulegał przekształceniom.

Przedstawione w niniejszym tekście wizerunki kobiet zostały stworzone na podstawie wniosków z analiz i interpretacji wybranych tekstów wizualnych¹ i obrazów poetyckich². Chociaż wizje kobiecości zaproponowane przez najbardziej reprezentatywnych, w moim odczuciu, dwudziestowiecznych twórców nie są całościowe, pozwalają na zbudowanie mapy pojęciowej, która umożliwia prześledzenie postaci kobiety z wielu punktów widzenia.

1. Poeci o kobietach – Agnieszka Osiecka i Rafał Wojaczek

Niemiecki filozof Hans Jonas w jednym z esejów dotyczących wizualności we współczesnej kulturze określił wzrok jako *der edelste unter allen Sinnen*, „najszlachetniejszy ze zmysłów”³. Obiektem intrygującym, tajemniczym, przyciągającym

¹ Omawiam następujące dzieła malarskie: T. Łempicka, *Autoportret* (1929); F. Botero Angulo, *Kobieta w oknie* (1995).

² Korzystam z wydań poezji: A. Osiecka, *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, wyb. M. Włodarski, Warszawa 2010; R. Wojaczek, *Wiersze*, wyb. i posł. T. Pióro, Warszawa 1999.

³ Cyt. za: K. Van Heuckelom, „Patrzeć w promień od ziemi odbity”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 12.

wzrok poetek i poetów może być żeńska postać. Udowadnia to Bożena Witosz w książce zatytułowanej *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*⁴. Obraz kobiety jako bohaterki lirycznej jest filtrowany przez spojrzenia poetów, które decydują o stylu jej portretowania. Odmienne style szkicowania wizerunków kobiet, różne sposoby ich wizualizacji możemy odnaleźć w poetyckich dyskursach Agnieszki Osieckiej i Rafała Wojaczka.

„Nie mam żalu”⁵ – powtarza jak mantrę kobieta sportretowana piórem Agnieszki Osieckiej. „Nie mam żalu” wielokrotnie przekonuje samą siebie, zaprzeczając prawdziwym uczuciom i tłumiąc wewnętrzny ból oraz rozczarowanie. Uczy się na pamięć tych kilku słów, jednak już sama nie ma pewności, co jest prawdą, co rzeczywiście odczuwa, czy wierzy, że to, co mówią usta, jest spójne z tym, co podpowiada serce. Może jednak ma żal? Pyta niewinnie, dopuszczając do siebie wątpliwości i próbując oczyścić sumienie z niepokoju wywołanego przykrymi emocjami i myślami adresowanymi do dziewczyny, która zniszczyła jej szczęście. Może jednak ma żal? Pyta, a jednocześnie blokuje tę myśl, nie pozwalając się jej przedostać do poziomu świadomości:

Nie mam żalu do twojej dziewczyny,
za dwa grosze, za grosik, za gram.
Nie mam żalu do twojej dziewczyny,
nie mam żalu, a może i mam⁶.

Kobieta z wiersza *Nie mam żalu do twojej dziewczyny* nie wyróżnia się niczym szczególnym, nie pozwala się dostrzec, nie daje się bliżej poznać. Niepozorna i przeciętna odsłania jedynie to, że wieczorami długo czyta i nie lubi sobót i świąt. Za to szczegółowo przedstawia tę, która zajęła jej wymarzone miejsce. Zna ją dokładnie, czujnie śledzi jej kroki. Wie, co robiła we wtorek, w którym miejscu była widziana, jak brzmi jej śmiech, jaki blask bije od jej twarzy. Ta kobieta zdaje się żyć nie swoim życiem, jest zaabsorbowana sprawami, które już jej nie dotyczą, prowadzi dialogi z tymi, którzy nie mogą jej odpowiedzieć, tkwi w nierealnym świecie szczelnie odgradzającym ją od rzeczywistości. Wszystko, co robi, pozwala jej zakryć żal, zamaskować ból, rozcieńczyć gorycz rozpacz, zrekompensować samotność i odrzucenie. Bo przecież została sama, bo przy boku wymarzonego mężczyzny stoi kto inny, bo już nie przed nią on otworzył serce, bo w niej nikt nie dostrzeże blasku, bo jej zostały tylko wspomnienia:

Że stanęła pod twym oknem w takiej zorzy,
że wciąż widzisz na jej twarzy tamten blask,
że przede mną ty już serca nie otworzysz,
choć tańczyłeś kiedyś ze mną i nie raz.

⁴ Zob. B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001.

⁵ A. Osiecka, *Nie mam żalu do twojej dziewczyny*, [w:] *eadem, op.cit.*, s. 60.

⁶ *Ibidem*.

Odrzucona, samotna, niechciana, niekochana, niepotrzebna, niczyja – to bezimienna bohaterka wiersza. Swoją rywalkę nazywa „tamtą drugą”, tymczasem ona sama zajmuje tę pozycję, stoi w cieniu, jest niewidoczna. Jest niema, choć stale mówi, mówi dużo, zwracając się do mężczyzny i do jego dziewczyny, tłumaczy się, powtarza, przypomina, wyśmiewa, kpi, życzy szczęścia. Potok słów infantylnie odtwarzanych w kółko, tłumiących złość, chroniących przed odczuwaniem i jednocześnie rozdrapujących rany. Wciąż te same słowa przeplatają się i powracają, brzmiają jak niemilknąca melodia, piosenka, której takt nie pozwala się zatrzymać i złapać oddechu, odpocząć, zapomnieć.

Bohaterka liryczna naszkicowana w poetyckim obrazie Agnieszki Osieckiej to kobieta nieszczęśliwa, smutna, opuszczona, osamotniona, pełna wątpliwości. Nikt nie słyszy jej krzyku i buntu, nikt nie widzi jej zmagania i walki. Tworzy pozory, jest niejednoznaczna, nie potrafi wyrazić tego, co czuje, nie odważy się powiedzieć wprost tego, co myśli, nie przyznaje się, że boi się konfrontacji z rzeczywistością, która boli. Tkwi w zakłętym tańcu, powiela te same kroki, te same słowa, utrwała je i pozwala im na stałe wdrukować się w pamięć. Chroni się przez wyparcie i zaprzeczenie, blokując tym samym kontakt z autentycznymi uczuciami i nie dając sobie szansy na stworzenie czegoś nowego, lepszego:

Nie mam żalu do twojej dziewczyny,
że zamieszkaś w jej sercu nie sam,
że zarobisz na żarty, na kpiny,
nie mam żalu, a może i mam,
a może i mam,
a może i mam,
a może i mam⁷.

„To samo przyszło / Z niekochania” mówi Osiecka w utworze *Konieczny*, wskazując tym samym źródło swojego pisania⁸. To właśnie brak rodzicielskiej miłości, czułości i akceptacji jest według Izoldy Kiec przyczyną barier w osiągnięciu dojrzałości, powodem braku samoakceptacji, prawdziwego spotkania z drugim człowiekiem. Zabranie części dzieciństwa, choćby najmniejszej, ale związanej z formowaniem wewnętrznego obrazu własnej osoby i osobowości, jest równocześnie zabranie dorosłości. W życiu samej Osieckiej, jak i w życiu bohaterek z piosenek jej autorstwa konsekwencją owego niekochania i nieutulenia jest bezrefleksyjne, bezgraniczne poświęcenie i rezygnacja z siebie – żon, dziewczyn, matek, córek⁹.

Jak wyjaśnia biografka Osieckiej Zofia Turowska, „śliczna jak aniołek” mała Agnieszka nie czuje w domu miłości. Nikomu nie siada na kolanach, nikt nie

⁷ *Ibidem*.

⁸ I. Kiec, *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000, s. 18.

⁹ I. Kiec, *Zabijanie ptaka w locie*, [w:] *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s. 14.

mówi jej nic miłego, nikt nie tuli jej do snu¹⁰. Ojciec Wiktor Osiecki, lwowsko-warszawski pianista, „Tata Lew”¹¹, jak nazywają go koledzy poetki, dba o solidne wykształcenie jedynej córki. Posyła na lekcje języków obcych, opłaca zajęcia sportowe, sugeruje, jakie książki musi czytać. To również on próbuje chronić ją przed socrealistyczną rzeczywistością, zabraniając mówić o polityce w obecności córki, chowając przed nią codzienne gazety¹². Matka Osieckiej, Maria z Lipowskich Sztechmanówna, panna z dobrego domu¹³, spędza całe dnie w szlafroku¹⁴. Słaba kobieta nie przekazuje jedynaczce wewnętrznej siły, wiary we własne możliwości, intuicji¹⁵. W dzieciństwie porzucona przez matkę, później przez męża Wiktora, pokaleczona i niespełniona, „zamyka się przed światem w pancerzu wzniosłości, nieprzystępności i izolacji”¹⁶. Wychowana w braku szacunku dla kobiecej słabości, w uznaniu dla męskiej surowości¹⁷, wyposażona przez matkę w niewiedzę, jak być kochaną, nienauczona przez ojca, co to znaczy kochać, Agnieszka Osiecka w dorosłym życiu nie potrafi zbudować trwałych więzi.

„Cierpię na czarną melancholię”¹⁸ – wyznaje poetka. Prawdopodobnie to osobiste doświadczenia Osieckiej wpłynęły na kreację kobiet w jej piosenkach, opowiadaniach i wierszach. W „agusiowatych”¹⁹ tekstach lirycznych najważniejszym doświadczeniem swoich bohaterek czyni poetka przygnębienie, poczucie bólu, smutku, w los każdej kobiety wpisuje melancholijne odtrącenie²⁰. Jej bohaterki, jak wszyscy dotknięci melancholią, przeczuwają stratę, zanim osiągną zamierzony cel. Kobiety z wierszy Osieckiej nie są zdolne do przyjęcia miłości, nie potrafią zbudować trwałego związku, są bierne. Ich życie przypomina wędrówkę po kole, wciąż powtarzają te same gesty, robią te same kroki, popełniają te same błędy. Stąd tak dużo motywu tańca i balu w utworach poetessy: *To nasze ostatnie bolero, Zielony walc czy Paryski walczyk*²¹.

Świat Agnieszki Osieckiej jest światem kobiet. To kobiety poetka rozumie lepiej od mężczyzn, na kobiecość jest szczególnie wyczulona²². W swoim przedstawieniu poetyckim Osiecka kreśli wyrazisty portret kobiety zakochanej, ale

¹⁰ Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008, s. 12.

¹¹ *Ibidem*, s. 18.

¹² P. Derlatka, „Pół – kobita, pół – poetka”... *Kim była Agnieszka Osiecka?*, [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznań 2003, s. 12.

¹³ Z. Turowska, *op.cit.*, s. 10.

¹⁴ A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1993, s. 7.

¹⁵ I. Kiec, *Zabijanie ptaka w locie...*, s. 16.

¹⁶ *Ibidem*, s. 17.

¹⁷ *Ibidem*, s. 25.

¹⁸ A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, s. 24.

¹⁹ Teksty nazywane są tak przez kolegów poetki ze względu na obecny w nich osobisty ton Osieckiej.

²⁰ I. Kiec, *Złodziejże szczęścia...*, s. 43.

²¹ M. Wojciechowska, *Melancholia w piosenkach Agnieszki Osieckiej*, [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach...*, s. 106–109.

²² A. Żebruń, *Alina i Balladyna XX wieku*, [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach...*, s. 87.

zazwyczaj nieszczęśliwej, nie zawsze samej, lecz często samotnej, naiwnej, ale i bardzo podejrzliwej. Stąd tyle żeńskich postaci stworzonych przez „ostatnią romantyczkę polskiej piosenki”²³: oszukane Małgośki, czyste Jagny, szalone Bronki, polskie Madonny, tępe blondyny, pachnące bzem Marie, księżniczki Anny, wirujące w tańcu wariatki, Cyganki i inne kobiety po przejściach. To w obronie wielości kobiecych twarzy, różnorodności emocji, wielorakości kobiecych uczuć pisała rzeczniczka niekochanych, skrzywdzonych, smutnych kobiet²⁴.

Odmienny wizerunek kobiety przynosi nam lektura spuścizny literackiej Rafała Wojaczka. Wykorzystując kreatorskie możliwości poezji, wrocławski poeta w wierszu *** [*Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię*] patrzy na kobietę ubraną w damskie przebranie:

Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię
 Śnij – z Twoich snów sukienkę ślubną skroję
 Myśl – z Twoich myśli los wykroję sobie
 Żyj – uprzytomnię śmierć

I bij – od razów rozum we mnie wejdzie
 Idź – będą czekać kiedy znów przyjsz zechcesz
 Jedz gdy podaję bo na łeb wyleję
 O przebaczenie proś²⁵

Rafał Wojacek jest autorem wierszy przedstawiających schizofreniczny obraz świata. Schizofrenia charakteryzująca się rozdwojeniem, brakiem spójności obecna jest również w zacytowanym liryku. Młodość, wzniosłe marzenia mieszają się w wierszu z brutalną rzeczywistością, poniżającą przemocą, upokorzeniem. Wszystkiego tego doświadcza kobieta powołana do poetyckiego istnienia przez Rafała Wojaczka. Bohaterka liryczna wiersza „poety przeklętego”²⁶ początkowo wkłada suknie, ozdabia ciało, wykazuje się samodzielnością i kreatywnością, później przeobraża się w kobietę, która jest bita, opuszczona, bezwzględna, godzi się na wielokrotne odtwarzanie dramatu niełatwej codzienności. Kobieta ta żyje w rozszczepieniu, którego się nie spodziewała, nie przewidywała, nie chciała, czy może właśnie którego oczekiwała, które uznawała za oczywiste, niemożliwe do uniknięcia. Być może jej jedyną drogą jest ta, która wiedzie od zachwyty do nieobliczalnej rzeczywistości. Być może los kobiety z wiersza Wojaczka jest z góry zaplanowany, może każda jego liryczna bohaterka, która skroi swoją ślubną suknię, kroi też nieuchwytny i nieosiągalny plan swej przyszłości.

Kobieta opisana w poetyckich frazach znajduje się w stanie pewnej dezintegracji, przeżywa rozdzielanie myśli, emocji, zamiarów. Schizofreniczne cechy

²³ Tak na temat twórczości Osieckiej wypowiedziała się Maria Janion, autorytet polonistyczny poetki.

²⁴ I. Kiec, *Zabijanie ptaka w locie...*, s. 24.

²⁵ R. Wojacek, *** [*Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię*], [w:] *idem, op.cit.*, s. 282.

²⁶ J. Marx, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993, s. 241.

przejawiają się również w spłyceciu emocji, braku zdolności do ich wyrażania, zobojętnieniu, stopieniu uczuciowości. Relacje kobiety i mężczyzny z wiersza *** [*Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię*] się zmieniają. Początkowo istnieją słowa zdobiące kobietę, sny okrywające ją kształtem ślubnej sukni oraz myśli budzące siłę i niezależność. Zaraz potem to życie nieuchronnie odsłania wszystko, co związane ze śmiercią, smutkiem, brzydotą. Relacje zmieniają się na takie, w których dominują rękoczyzny, gesty pełne fizycznej siły i dominacji, a słowa zawierają jedynie wydźwięk upodlenia.

Kobieta, która już zdjęła kolczyki i piękną suknię, teraz doświadcza jedynie bólu i smutku. Ale godzi się z tym, pozwala na to, nie sprzeciwia się i nie szuka ucieczki. Pełna przemocy relacja jest dwustronna, bohaterka wiersza nie jest bezsilna, ona sama wykazuje się przewagą siły, nieobliczalnością, nadrzędnością. Teraz jej sprawczość zmieniła się w prymitywne zachowania, odruchy zachowujące jedynie skrawki ludzkich reakcji. Bitą i poniżaną, zaznacza swoją dominację poprzez wydawanie krótkich rozkazów. *Mów, śnij, myśl, żyj, bij, idź, jedz, proś* – tymi słowami utrzymuje związek z drugim człowiekiem i sama kreuje następstwa własnych pleceń.

Badacze liryki Wojaczka podkreślają rolę tworzenia „drugiego ja” w poezji „poety przekłętego”. Według ich opinii poprzez kreację podmiotu lirycznego, będącego *alter ego* poety, Rafał Wojacek szuka sposobu, by odzyskać swoją tożsamość²⁷. Podmiot liryczny, figura stworzona przez tekst, tworzy maskę autora, ale i jego wizerunek. Utwór nie tylko jest grą z czytelnikiem, lecz także „staje się odsonięciem problemów, jakie mogły zostać wypowiedziane [...] pod osłoną literackiego podmiotu”²⁸.

Romuald Cudak wskazuje na szczerłość i autobiografizm liryków skandaliści, przekonuje, że jego wiersze nie są literackimi ćwiczeniami, lecz zapisem wewnętrznych doświadczeń, „przerazającą poetycką analizą psychiki i osobowości poety”²⁹. Znajomość elementów biografii poety buntownika nie jest konieczna przy lekturze wierszy autora *Nie skończonej krucjaty*, może natomiast być jej doskonałym uzupełnieniem³⁰.

Nim Rafał Wojacek zaczyna kreować legendę prowokatora, pijaka, „Poety – Szalonego – Młodzieńca”³¹, nim awanturuje się we wrocławskich restauracjach, „mieszka wszędzie i – nigdzie”³², zanim podejmuje próby odebrania sobie życia i zażywa śmiertelną dawkę luminalu³³, jest dobrze wychowanym, inteligentnym

²⁷ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 331.

²⁸ *Ibidem*, s. 335.

²⁹ R. Cudak, *Wstęp*, [w:] *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół. Krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Katowice 2001, s. 12.

³⁰ R. Cudak, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Katowice 2004, s. 19.

³¹ J. Styczeń, *Chaotycznie o Rafale Wojaczku*, [w:] *Który jest...*, s. 34.

³² S. Chaciński, *Byłem – Rafał*, [w:] *Który jest...*, s. 42.

³³ J. Styczeń, *op.cit.*, s. 35.

młodzieńcem. Pochodzi z nauczycielskiej rodziny³⁴, fascynuje się fotografią, harcerstwem i żeglarstwem³⁵, dobrze włada językiem angielskim, niemieckim i francuskim, co w tamtych czasach nie jest rzeczą częstą. Sam próbuje tłumaczyć literaturę obcojęzyczną³⁶, sam też sięga po lektury wychodzące poza szkolny kanon. Nikt z rówieśników nie potrafi rozmawiać z młodym Wojaczkiem na temat dzieł Fiodora Dostojewskiego, nikt też nie rozumie historii *Doktora Faustusa* z powieści Tomasza Manna, bezbłędnie cytowanej z pamięci przez przyszłego poetę³⁷. Błyskotliwy, zbyt dojrzały jak na swój wiek, wyróżnia się w grupie kolegów. Nierozumiany Wojacek zamyka się w sobie, czuje obcość i osamotnienie, dokonuje samookaleczeń, popada w konflikty z nauczycielami. W wieku piętnastu lat po raz pierwszy targa się na swoje życie, rok później otrzymuje lekarską diagnozę rozpoznania psychopatii³⁸.

Karta zdrowia wypełniona przez lekarza Leonarda Findera uniemożliwia Wojaczкови stacjonarne studia na uczelni wyższej³⁹, ocena Findera odciska piętno w psychice przyszłego autora *Innej bajki*⁴⁰:

Drażni mnie i ciąży owo wieszczowe „rozpoznanie” z Krakowa, kwalifikując mnie jako „psychopatę”.

I jeszcze numer statystyczny choroby. Bardzo przyjemnie być naznaczonym – i boję się ludzi, bardzo się boję⁴¹.

Owo naznaczenie obłędem jest w pewnym sensie nobilitacją, uprawomocnia do życia jako ktoś wyjątkowy, do bycia poetą szaleńcem⁴². Po debiucie, będącym literackim wydarzeniem, Wojacek tworzy pod znakiem ciągłej prowokacji. Jego poezja jest rodzajem wyzwania rzuconego codzienności, światu zanurzonemu w stereotypach, jest sprzeciwem wobec obłudy ludzi. Outsider w życiu, samotnik w środowisku literackim⁴³ zaczyna wtedy nałogowo pić, przebywa w szpitalach psychiatrycznych, odsiadyuje wyroki w więzieniu, jest częstym gościem bezdomnych z wrocławskiego dworca⁴⁴.

³⁴ Ojciec poety, Edward Wojacek, był tłumaczem przysięgłym z języka niemieckiego oraz absolwentem filologii polskiej i klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, matka Elżbieta Wojackowa z domu Sobeczka, ukończyła studia z zakresu filologii angielskiej i romańskiej. Zob. M.M. Szczawiński, *Rafał Wojacek, który był. Wspomnienia rodziców*, [w:] *Który jest...*, s. 45–56.

³⁵ R. Cudak, *Inne bajki...*, s. 24.

³⁶ *Ibidem*, s. 20.

³⁷ *Ibidem*, s. 25.

³⁸ *Ibidem*, s. 26.

³⁹ G. Pertek, „*Jest ja, ale mnie nie ma*” – granica poetyckiego szaleństwa Rafała Wojaczka, „*Przestrzenie Teorii*” 2011, nr 15, s. 208.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 209.

⁴³ K. Mętrak, *Święty młodej poezji*, [w:] *Który jest...*, s. 29.

⁴⁴ R. Cudak, *Inne bajki...*, s. 29.

Błyskające nożami, emanujące erotyką wiersze „poety przekłętego” są prawie natychmiast rozpoznawalne wśród poezji innych autorów, niemal zniechęcają do kolejnej ich lektury⁴⁵. Autor *Sezonu* odsłania to, co uchodzi za wymagające ukrycia, obnaża szczegóły kobiecej anatomii, pokazuje fizjologię aktu seksualnego. Wojacek nie tylko łamie niepisane prawo związane z cielesnością, ale dotyka też istotnego punktu współczesnej kultury – ukazuje relację między ciałem a przemocą⁴⁶. Uczucie obrzydzenia wzbudzają wiersze, w których kobieta upokarzana przez kochanka oprawcę poddaje się jego sile (*Wieczna aktualność najwyższą cnotą, Piosenka z najwyższej wieży*)⁴⁷, pokazujące kobietę jako naczynie fizjologiczne, degradujące ją do nagiej biologii (*Babilon*, „*Sutki stwardniały, schnie na nich sól...*”)⁴⁸, prezentujące ukryte elementy kobiecego ciała (*Pewniki*)⁴⁹.

Rafał Wojacek czuje się częścią natury, nie kultury, dlatego w swojej poezji zwraca się w stronę biologii, seksu. Niezdolny do zrozumienia swego przywiązania do kobiety, szuka jej tajemnic, stara się odgadnąć kwintesencję kobiecości. To, co w ustach męskiego podmiotu lirycznego brzmiałoby obrazoburczo, powiedziane kobiecym głosem szokuje, wzmacnia ekspresję⁵⁰.

2. Malarze o kobietach – Tamara Łempicka i Fernando Botero Angulo

Historyk sztuki Agnieszka Skalska w jednym ze swoich tekstów o sztuce współczesnej utrzymuje, że stając przed arcydziełem malarskim, swoją obecnością potwierdzamy naszą gotowość do podjęcia z nim dialogu. Zdaniem Skalskiej rozmowa ta jest możliwa dlatego, że każdy element dzieła sztuki budzi w nas pewne skojarzenia, emocje, przywołuje określone myśli. Zdarza się, że nie są one zgodne z intencją obrazu, nadają mu inne, zaskakujące znaczenie. Nie wiemy również, które z naszych reakcji na obraz malarski są odpowiednie, dlatego pozwalamy „przemówić mu samemu”. My odpowiadamy dziełu sztuki opisem, przypuszczając, że wobec swojej nieprzekładalności na słowa jest on jedynym możliwym „poziomym dialogu”⁵¹.

⁴⁵ B. Przymuszała, *op.cit.*, s. 333.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 69.

⁴⁷ J. Marx, *op.cit.*, s. 244.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 246.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 254.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 244–255.

⁵¹ A. Skalska, „Dziewczynka z chryzantemami” *Olgi Boznańskiej – osaczona. Uwagi o spojrzeniu*, „*Artium Quaestiones*” 1995, nr 7, s. 141.

Nie wszystkie obrazy zmuszają nas, by się przed nimi zatrzymać, istnieją jednak takie, obok których nie możemy przejść obojętnie⁵². Oglądając malarskie arcydzieła Tamary Łempickiej i Fernanda Botera Angula, „gotowi jesteśmy podjąć próbę dotarcia do tego czegoś, czym obraz nas przywołał”⁵³.

Tamara Łempicka w *Autoportrecie*, obrazie znanym również pod tytułem *Tamara w zielonym Bugatti*⁵⁴, utrwała wizerunek kobiety nowoczesnej, niezależnej, wemancypowanej.

Niewielką przestrzeń obrazu niemal w całości wypełnia fragment jaskrawozielonego samochodu. Za jego kierownicą znajduje się kobieta w pilotce i skórzanych rękawiczkach, ubrana w jednolicie szary strój⁵⁵. Samochód wydaje się zatrzymany w ruchu⁵⁶. Technika, która organizuje świat przedstawiony obrazu, jest charakterystyczna dla dzieł malarki tworzonych w latach dwudziestych. Skłonność do wypełniania głównym motywem całej powierzchni płótna, dość ogólne modelowanie kształtów ludzkiego ciała, stosunek figury do tła służący spłaszczeniu perspektywy to sposoby, którymi w owym czasie często posługiwała się Łempicka. Malarka przyznaje, że celowo niemal rezygnuje z tła, świadomie maluje tak, by górna część obrazów wyglądała na niedokończoną:

Ludzie myślą, że popełniłam błąd, że obcięłam [modelom] kawałek głowy. Lecz ja chciałam, aby wyglądało, że ludzie nie siedzą w miejscu, tylko są cały czas w ruchu, gonią za swoimi sprawami⁵⁷.

Pomysł na *Autoportret* zrodził się podczas pobytu Łempickiej w Monte Carlo, gdzie malarka przypadkowo poznała wydawcę, popularnego wówczas niemieckiego żurnala „Die Dame”⁵⁸. Mężczyzna zaproponował jej wykonanie okładki dla magazynu, Tamara namalowała „Auto – Portret”⁵⁹. Artystka przebiegle wykorzystwała wtedy gotowy kalambur⁶⁰. Zainspirowana samochodami i amerykańskimi drapaczami chmur, pobudzona prędkością i geometryczną surowością, Łempicka stworzyła stalową kobietę i barwną maszynę, które w 1929 roku są symbolami wyzwolenia i szybkości⁶¹.

Kiedy Łempicka tworzy swój obraz, jest już malarką znaną w artystycznych kręgach Paryża, jej pozycję dodatkowo wzmacnia udział w głośnej wystawie art

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ L. Claridge, *Tamara Łempicka*, przeł. E. Hornowska, Poznań 2009, s. 211.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Tamara Łempicka*, red. K. Beliniak, M. Dobosz, „Galeria Sztuki. Najsłynniejsze dzieła mistrzów malarstwa” 2005, nr 23, s. 6.

⁵⁷ Cyt. za: L. Claridge, *op.cit.*, s. 108.

⁵⁸ G. Néret, *Łempicka*, przeł. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 9.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ L. Claridge, *op.cit.*, s. 212.

⁶¹ *Ibidem*, s. 30, 211.

déco zorganizowanej tego samego roku⁶². W życiu prywatnym jednak Łempicka doświadcza trudnych chwil. Jej małżeństwo z Tadeuszem Łempickim przechodzi głęboki kryzys⁶³.

Portretując siebie w aucie, artystka tworzy wyrazisty wizerunek kobiety nowoczesnej. Zderzając pozbawioną emocji postać z szybkim samochodem, malarka uruchamia ukrytą na obrazie symbolikę⁶⁴. Tylko kobieta wyzwolona, silna, niezależna potrafi tak wyzywająco wpatrywać się w widza. A może jej nonszalanckie spojrzenie jest zaproszeniem na przejażdżkę? Lekko zgięte palce kobiety swobodnie obejmujące kierownicę pokazują, że to ona ma władzę nad maszyną, potrafi narzucić jej swoją wolę, umie zawładnąć mocą silnika ukrytego pod maską samochodu⁶⁵.

Pełna wdzięku istota i jej samochód ucieleśniają także podwójny aspekt kobiety zmysłowej i niedostępnej. Osłonięta szalem, zakryta kaskiem kobieca postać utrwalona na płótnie Łempickiej jawi się jako chłodna i nieosiągalna piękność⁶⁶. Zajmując miejsce konia z portretów amazońskich, w których widok zwierzęcia niesie duży ładunek erotyczny, auto staje się symbolem namiętności, znakiem szybkości, zdrowia, siły, wolności⁶⁷. Współczesna amazonka, choć jest wyzwolona i niezależna, dokonuje symbolicznego przypisania sobie związku z mężczyzną. Nad klamką auta, która znajduje się u dołu na osi obrazu, Tamara umieszcza swoje inicjały. Zmienia zwykle „TdL”⁶⁸ na „TjL”, gdzie „j” oznacza Junoszę, herb Tadeusza Łempickiego. Malarka w ten sposób chce powstrzymać Tadeusza przed ostatecznym odejściem⁶⁹.

Autoportret jest jednym z najslawniejszych dzieł Tamary Łempickiej. Malarka nigdy nie miała samochodu marki Bugatti, a w czasie gdy malowała swoje dzieło, jeździła żółtym renault⁷⁰. Wokół obrazu powstało wiele historii, częściowo spreparowanych przez samą artystkę⁷¹, starannie wyselekcjonowanych, sfabrykowanych, podobnie traktuje malarka informacje odnoszące się do jej przeszłości.

Precyzyjnie selekcjonowane przez Łempicką fakty dotyczące jej życia, dobierane pod kątem kreowania własnego wizerunku⁷² powodują, że każda nota

⁶² Tamara Łempicka, s. 5.

⁶³ *Ibidem*, s. 4.

⁶⁴ G. Néret, *op.cit.*, s. 7.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁶⁷ L. Claridge, *op.cit.*, s. 211.

⁶⁸ „TdL” to skrót od Tamara de Lempicka.

⁶⁹ L. Claridge, *op.cit.*, s. 211.

⁷⁰ Tamara Łempicka, s. 6.

⁷¹ Zob. *ibidem*. Według relacji malarki redaktor *Die Dame* oczarowany elegancją i sposobem, w jaki Łempicka prezentowała się w samochodzie, zostawił swoją wizytówkę za wycieraczką jej auta z prośbą o wykonanie okładki dla jego pisma.

⁷² G. Néret, *op.cit.*, s. 11.

biograficzna artystki zawiera elementy nieprawdziwe⁷³. Do końca życia Łempicka w oficjalnych dokumentach podawała fałszywą datę przyjścia na świat, ukrywała rzeczywiste miejsce urodzenia⁷⁴, taiła rodowe nazwisko Gurwik, należące do jej ojca Borysa, pochodzącego z Rosji Żyda⁷⁵. Mistrzyni autokreacji, zubożała emigrantka, która opuszczając Rosję, posiada jedynie kilka klejnotów na sprzedaż, wykorzystując sytuację, jakie przynosił jej los, stała się jedną z najwyrazistszych artystek XX wieku⁷⁶.

Tamara Łempicka, dla której malarstwo miało być lekarstwem na biedę, mieszkając we Francji, a później w Stanach Zjednoczonych, konsekwentnie realizowała założony wcześniej plan:

Za każde dwa sprzedane obrazy będę kupować sobie bransoletkę, aż do dnia, gdy cała pokryję się diamentami od nadgarstków do ramion⁷⁷.

Wystawiając dzieła, nawiązując kontakty z twórcami, Łempicka powoli umacniała swoją pozycję artystyczną i stopniowo pozwalała sobie na życie w luksusie. Obdarzona zjawiskową urodą⁷⁸, po rozwodzie z Tadeuszem Łempickim przyjęła oświadczyzny węgierskiego barona Raoula Kuffnera⁷⁹, wdała się w romans z włoskim poetą Gabrielem d'Annunzio⁸⁰, wchodziła w związki z kobietami, które „uznała za piękne”⁸¹. O organizowanych przez malarkę olśniewających przyjęciach, na których pojawiały się nagie służące i narkotyki, o teatralnych zachowaniach malarki, jej nienasyceniu seksualnym na początku XX wieku krążyły legendy⁸².

„Nie liczą się początki, o ile koniec jest dobry”⁸³ miała powiedzieć Łempicka pod koniec życia. Jak przystało na ekscentryczną postać, „baronowa z pędzlem”⁸⁴ zakończyła swoją karierę w wielkim stylu. Jej córka Krystyna, zwana Kizette⁸⁵, wypełniając ostatnią wolę artystki, wynajęła helikopter i rozrzuciła prochy matki nad kraterem wulkanu Popocatepetl w Meksyku, który nigdy nie usypia⁸⁶.

⁷³ L. Claridge, *op.cit.*, s. 19.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 24.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 9.

⁷⁷ Cyt. za: G. Néret, *op.cit.*, s. 38.

⁷⁸ Zob. *ibidem*, s. 15.

⁷⁹ *Tamara Łempicka*, s. 5.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 4.

⁸¹ L. Claridge, *op.cit.*, s. 10.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, s. 449.

⁸⁴ G. Néret, *op.cit.*, s. 69.

⁸⁵ *Tamara Łempicka*, s. 4.

⁸⁶ G. Néret, *op.cit.*, s. 76.

Tamarę Łempicką interesowała narcystyczna kobiecość i siła charakteru, na modelki, które malowała, artystka patrzyła okiem kochanki⁸⁷. Arystokratki i milionerki utrwalone przez nią na płótnach są symbolami kobiet nowoczesnych i wyzwolonych, kobiet, które doskonale wiedzą, jak zdobyć to, czego pragną.

Malarski tekst Fernanda Botera przyniósł odmienny od przywołanego wcześniej sposób przedstawiania kobiecości. Stworzona przez malarza bohaterka obrazu *Kobieta w oknie* to kobieta zmysłowa, ponętna, uwodzicielska, czarująca.

„Postacie z jego obrazów przywodzą na myśl płody debili poczęte przez Mussoliniego do spółki z wieśniaczką – idiotką”⁸⁸ – tak w latach sześćdziesiątych o dziełach kolumbijskiego malarza i rzeźbiarza pisano w „ArtNews”, piśmie cennionym w kręgach nowojorskich poetów i artystów. Dziesięć lat później twórca został okrzyknięty przez europejskich krytyków sztuki geniuszem⁸⁹. Naiwny i ludowy⁹⁰ Fernando Botero był łatwo rozpoznawalny: „lubił grubych”⁹¹.

Artysta na swoich obrazach i rzeźbach przedstawia pogodne życie korpulentnych, zwalistych ludzi, ukazuje ich, gdy spożywają posiłki, grają w karty, wylegają się w cieniu drzew. Nie tylko ludzie w stworzonym przez Botero świecie są otyli⁹². Jak nadmuchane wyglądają muchy, owce czy koty⁹³, na płótnach malarza z przesytu pękają również kwiaty i owoce⁹⁴. Malarski język Kolumbijczyka nazwany boterią⁹⁵, choć graniczy z kiczem, ma odcień ironii, zawiera w sobie energię i siłę, bawi i urzeka jak ludowa sztuka⁹⁶.

Fernando Botero rozpoczął artystyczną karierę w wieku 13 lat. Wcześniej zmuszony do samodzielności⁹⁷, za pięć pesos sprzedawał swoje rysunki przedstawiające walki byków⁹⁸. Cztery lata później zaniósł swoje prace do dziennika „El Colombiano” i stał się ilustratorem prasowym⁹⁹. Wyrzucany ze szkół, zmagający się z biedą, młody artysta tworzył scenografie dla przejezdnych hiszpańskich komediantów, malował obrazy na podartych prześcieradłach otrzymanych

⁸⁷ L. Claridge, *op.cit.*, s. 10.

⁸⁸ M. Banasiak, *Fernando Botero albo sztuka obfitości*, http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,783986,19990506RP-DGW_D,FERNANDO_BOTERO_ALBO_SZTUKA_OBFITOSCI,.html (dostęp: 27.05.2014).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ M. Małkowska, *Botero i jego zaokrąglona wizja świata*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 238, s. 12.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² A. Osęka, *Pozabijane grubasy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 113, s. 24.

⁹³ M. Banasiak, *op.cit.*, wydanie z dnia 06.05.1999.

⁹⁴ A. Osęka, *op.cit.*, s. 24.

⁹⁵ M. Banasiak, *op.cit.*

⁹⁶ A. Osęka, *op.cit.*, s. 24.

⁹⁷ Ojciec artysty zmarł, gdy ten miał dwa lata.

⁹⁸ A. Osęka, *op.cit.*, s. 24.

⁹⁹ M. Banasiak, *op.cit.*

od matki¹⁰⁰. Mistrz ironii i melancholii¹⁰¹ wystawiał swoje prace w znanych galeriach sztuki i zyskał uwagę krytyków dopiero w wieku 40 lat¹⁰².

Peruwiański pisarz Mario Vargas Llosa tak tłumaczy fascynację malarza obfitymi kształtami:

Kiedy byliśmy dziećmi, w Ameryce Łacińskiej istniała głęboko zakorzeniona tradycja, która łączyła pojęcie obfitości z pięknem. Widać to było w mitologii erotycznej, gazetach, żartach obscenicznych, w świecie mody, literaturze popularnej i w filmach. Przyglądaliśmy się obfitym kształtom piosenkarek w ciasno opiętych gorsetach, co sprawiało, iż piersi wydawały się jeszcze większe niż w rzeczywistości, a pośladki wypinały się wulgarnie, lecz i zalotnie zarazem. O tak, była to wielka przyjemność dla całej naszej generacji, tak budziły się w nas pierwsze męki pożądania¹⁰³.

Utrwalone na zawsze w podświadomości artysty wyobrażenie kobiety tłumaczy malarskie przedstawienie bohaterki jego obrazów, a także prezentację postaci na płótnie zatytułowanym *Kobieta w oknie*.

Bezimienna bohaterka obrazu stoi nago, odwrócona plecami do widza. Jej sylwetkę otacza widok miasta, który staje się tłem dla kobiecej tekstualności¹⁰⁴. Kobieta z obrazu kolumbijskiego artysty w milczeniu patrzy na miasto. Wygodnie wsparta lewą ręką o parapet okna, prawą wzniesioną dłonią drugiej ręki pozdrowia lub przywołuje niewidoczną na płótnie postać. Z prawej strony dzieła Botero umieszcza domowego psa wpatrującego się w kobietę oraz dwa owoce. Po przeciwnej stronie obrazu widać fragment jasnej, opadającej zasłony.

Nie znamy imienia kobiety, nie wiemy, kim jest, czym się zajmuje, wiemy jedynie, że jej podobizna powstała w 1995 roku. Artysta był wtedy jednym z najbardziej znanych współczesnych malarzy¹⁰⁵, prezentował swoje dzieła w najsłynniejszych muzeach świata, dwa lata przed powstaniem *Kobiety w oknie* jego plenerowa ekspozycja rzeźb została wystawiona wzdłuż Pól Elizejskich, co znawcy sztuki uważają za szczególne wyróżnienie¹⁰⁶. Kobieta uwieczniona na obrazie malarza nie różni się niczym od pozostałych malarskich bohaterów artysty. Potężna, masywna, monstrualnie otyła, dołącza do galerii postaci stworzonych przez Botero, znacznie odbiegających od klasycznych ideałów piękna¹⁰⁷. Karykaturalna tusza kobiety nie odbiera jej wzniosłości i godności¹⁰⁸, jest wręcz wyrazem przywiązania artysty do „renesansowej tradycji

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Cyt. za: *ibidem*.

¹⁰⁴ M. Nieszczerzewska, „Kobieta w oknie”. *Pomiędzy przestrzenią publiczną a prywatną*, [w:] *Kobieta w przestrzeni wizualnej*, red. A. Barska, K. Biskupska, Opole 2012, s. 115.

¹⁰⁵ A. Osęka, *op.cit.*, s. 24.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ M. Banasiak, *op.cit.*

¹⁰⁸ M. Małkowska, *op.cit.*, s. 12.

pojmowania człowieka jako najwyższej formy istnienia¹⁰⁹. Wyraźnie obfite kształty modelki z obrazu *Kobieta w oknie*, odzwierciedlające archetyp mieszkanka Ameryki Łacińskiej, kłócą się z anglosaską wizją współczesnego smukłego i wysportowanego człowieka¹¹⁰.

Gdyby pokusić się o charakterystykę postaci uwiecznionej na płótnie Fernanda Botera, jawi się ona jako przywołująca wzrokiem, uwodzająca spojrzeniem, zmysłowa kobieta¹¹¹. Oglądający obraz widzą ją w trakcie jej erotycznego doświadczenia. Kontempluje ona miejski pejzaż, a jednocześnie wystawia swoją intymność na widok publiczny. Chociaż kobieta znajduje się we wnętrzu budynku, chce, by jej nagie ciało było widziane w miejskiej przestrzeni. Świadomie znosi granicę między tym, co publiczne, a tym, co intymne¹¹².

W kulturze postać kobiety łączy się ściśle z symboliką okna. Moment patrzenia na miasto łączy się z perspektywą podglądania, z kobiecym voyeuryzmem¹¹³. Widok z okna, tarasu lub balkonu daje kobiecie możliwość „obcowania” z miastem, rozbudza jej wyobraźnię, jest rodzajem indywidualnego, intymnego doświadczenia¹¹⁴. Podziwianie urbanistycznego pejzażu z wnętrza pokoju, odseparowanie od środowiska zewnętrznego związane jest z bezpiecznym oglądaniem świata¹¹⁵. Okno dzieli i łączy te dwie przestrzenie, jest „miejszem wymiany oraz ramą dla jakiejś sytuacji komunikacyjnej”¹¹⁶. Większość przedstawień kobiety w oknie ma erotyczne konotacje. Dotyczy to szczególnie postaci wychylających się przez okno lub balustradę, symbolicznie przekraczających tym samym ustalone społecznie granice. Takie zachowanie jest początkiem erotycznej gry pomiędzy postacią utrwaloną na obrazie a figurą obserwatora¹¹⁷.

Obramowana widokiem miasta kobieta z obrazu Fernanda Botera nie wychyla się z okna, jednak w jej zachowaniu kryje się coś nieprzyzwoitego. Bohaterka nie tylko daje komuś znaki, przywołując go, ale też wystawia na pokaz swoje nagie ciało. To z pewnością zaplanowane zachowanie, a nie skutek nieuwagi czy pomyłki. Kobieta nie podchodzi do okna w roztargnieniu, nie macha do kogoś znajomego, zapominając, że nie ma nic na sobie. Robi to celowo i dba o to, aby zaprezentować się jak najlepiej. Starannie maluje paznokcie, pudruje twarz, rozplata długie włosy, wkłada kolczyki i bransoletkę. Może umyślnie wcześniej opuszcza na okno fragment miękkiej zasłony, tak by spoglądający z ulicy wiedzieli, że stoi w intymnej przestrzeni. Przechodnie obserwujący żeńską postać mogą również zauważyć znajdujące się na parapecie, równie pełne jak jej

¹⁰⁹ M. Banasiak, *op.cit.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ M. Nieszczerzewska, *op.cit.*, s. 114.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem*, s. 107.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 108.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 160.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 107.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 113.

zmysłowe kształty, jabłko i gruszkę – owoce symbolizujące miłość i płodność. Tylko widzowie oglądający obraz mogą natomiast zobaczyć, że w pokoju wraz z kobietą znajduje się pies. Patrząc na zwierzę, nie odnosi się wrażenia, że chroni ono swoją właścicielkę. Jego wystawiony język i natarczywy wzrok różnią się od typowego przedstawienia wiernego czworonoga. Z perspektywy widza zauważa się również, że paznokcie kobiety mają czerwony, zmysłowy kolor, a na jej pośladku malarz umieszcza mały zalotny pieprzyk.

Anonimowa bohaterka płótna „najbardziej kolumbijskiego artysty spośród Kolumbijczyków”¹¹⁸ wystawia na pokaz swoją seksualność, reżyseruje erotyczny spektakl¹¹⁹. Ciało kobiety jawi się jako tajemnicza siła wywołująca pożądanie¹²⁰. Jej intymność staje się obiektem obcego spojrzenia zarówno ulicznego przechodnia, jak i artysty – voyeura¹²¹.

3. Propozycje metodyczne

Podmiotowy aspekt wpisanego w edukacyjną koncepcję antropocentryzmu wiąże się z potrzebą poszukiwania metodycznych rozwiązań ułatwiających uczniom samodzielne dochodzenie do wiedzy, stwarzających warunki, które umożliwią im poszukiwanie prawd o człowieku i samym sobie¹²². Kontakt z poezją i dziełami sztuki wymaga od uczniów i nauczycieli postawy estetycznej oraz znajomości pewnego instrumentarium wspomagającego odkrywanie nadanych tekstom znaczeń. Zapropionowane poniżej projekty lekcji skierowane są do nauczycieli szkół ponadgimnazjalnych, na których spoczywa odpowiedzialność doskonalenia umiejętności czytania tekstu literackiego i wizualnego swoich uczniów. Zdolności te, niezwykle istotne w kontekście nowej formuły egzaminu maturalnego¹²³, powinny być systematycznie ćwiczone i ulepszone w czasie lekcji.

Przedstawionych scenariuszy zajęć nie można traktować jako gotowych wzorców. Projekty te są pewnymi propozycjami metodycznymi, które nauczyciel może i powinien sam modyfikować, w zależności od potrzeb zespołu klasowego.

¹¹⁸ M. Małkowska, *op.cit.*, s. 12.

¹¹⁹ M. Nieszczerzewska, *op.cit.*, s. 113.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 115.

¹²¹ *Ibidem*, s. 107.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Zob. *Informator o egzaminie maturalnym z języka polskiego od roku szkolnego 2014/2015*, Warszawa 2013, <http://www.cke.edu.pl/index.php/informatory-o-egzaminie-maturalnym-od-roku-szkolnego-2014-2015> (dostęp: 1.06.2014).

3.1. Nierozważne rozkazy czy twórcze kreowanie rzeczywistości? Rafała Wojaczka świat poetycki

Poetą często pomijanym na lekcjach języka polskiego jest skandalista Rafał Wojaczek. Żyjący w pamięci czytelników jako „poeta przeklęty”, przegrywa w konfrontacji z twórczością wielkich mistrzów poezji i rzadko pojawia się w trakcie kształcenia polonistycznego. Wiersz *** [*Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię*] może stać się pretekstem do zapoznania uczniów z sylwetką twórczą Rafała Wojaczka, cechami charakterystycznymi dla poezji wrocławskiego poety oraz może pomóc w doskonaleniu umiejętności interpretacji utworu w kontekście biograficznym. Utwór ten pomocny będzie również przy kształtowaniu postaw uczniowskich wobec problemów egzystencjalnych człowieka.

Zajęcia proponuję zacząć od zapytania uczniów, czy wiedzą, kim był Rafał Wojaczek, czy potrafią podać tytuł jakiegoś wiersza napisanego przez poetę. Jeżeli odpowiedzi licealistów będą negatywne, należy wytłumaczyć, co może być przyczyną tego, że jest to poeta tak mało popularny i często pomijany na lekcjach języka polskiego.

Po głośnym odczytaniu *** [*Mów – a ja z Twoich słów kolczyki zrobię*] przez nauczyciela należy poprosić uczniów o ponowną, cichą lekturę liryku, w trakcie której ich zadaniem może być podkreślenie słów kluczy pomocnych przy dalszej interpretacji wiersza. Warto zapytać licealistów o ich wrażenia po przeczytaniu utworu, skojarzenia i emocje, jakie w nich wzbudził. Swobodne wypowiedzi uczniów mogą się stać elementem motywującym do dalszej pracy na lekcji.

W celu lepszego zrozumienia sytuacji lirycznej przedstawionej w wierszu pomocne będzie sparafrazowanie języka, jakim posługuje się Wojaczek. Dobrym rozwiązaniem może być podział uczniów na grupę parafrazującą pierwszą i drugą zwrotkę utworu. Rozgraniczenie to pomoże licealistom dostrzec zmianę postawy bohaterki lirycznej wiersza. Po tym ćwiczeniu proponuję podjąć próbę określenia tego, kto może być podmiotem lirycznym wiersza, z jakiego powodu mówi, jakie są okoliczności wypowiedzi.

Istotne jest, by polonista uświadomił uczniom, że zrozumienie wiersza ułatwi znajomość biografii Wojaczka. Ciekawym rozwiązaniem może być omówienie sylwetki twórczej poety, głównych tematów i cech jego tekstów oraz języka poetyckiego w formie prezentacji multimedialnej, której wygląd potwierdzałby to, że Wojaczek uważany jest za „poetę przeklętego”, szaleńca, buntownika. By licealiści lepiej zapamiętali przedstawiane przez nauczyciela treści, podczas prezentacji mogą uzupełniać brakujące miejsca na przygotowanej wcześniej karcie pracy, której szata graficzna może mieć formę dokumentacji więziennej. Prezentację można wzbogacić zdjęciami¹²⁴ młodego Wojaczka, a także krótkim filmem¹²⁵

¹²⁴ Zob. B. Kierc, *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007.

¹²⁵ Zob. *Wojaczek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, red. S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowicz [CD-ROM], Wrocław 2008.

przedstawiającym wypowiedzi poetów, krytyków i przyjaciół, którzy w przeszłości osobiście znali wrocławskiego poetę.

Sądzę, że opierając się na dotychczasowych spostrzeżeniach i rozważaniach lekcyjnych, należy ponownie przyjrzeć się idei utworu i jeszcze raz podjąć próbę jego interpretacji. Pomocne mogą się okazać pytania polonisty dotyczące tego, czy „ja” poetyckie można utożsamić z samym poetą, pytania o przyczyny zrodzenia się wypowiedzianych przez podmiot liryczny rozkazów, zmianę postawy bohaterki lirycznej wiersza oraz kwestie związku utworu z biografią artysty. Zajęcia warto zakończyć próbą odpowiedzi na pytanie sformułowane w temacie lekcji.

3.2. Czy można zaczytać się w obrazie? Nauka „czytania” dzieła malarskiego na przykładzie *Autoportretu* Tamary Łempickiej

Etapy prawidłowo przeprowadzonego procesu nauki „czytania” dzieła malarskiego szczegółowo przedstawia Anna Pilch¹²⁶, powołując się na francuski system nauczania. Spostrzeżenia badaczki, tak istotne dla wzbogacenia warsztatu metodycznego nauczyciela polonisty, można również wykorzystać bezpośrednio na lekcji, zgodnie z zasadą Konfucjusza „pozволь mi zrobić, a zrozumieć”.

Przedmiotem szczególnej refleksji warto uczynić *Portret małżonków Arnolfini* oraz tekst Anny Pilch¹²⁷ dotyczący analizy i interpretacji dzieła malarskiego Jana van Eycka. Materiał ten proponuję wykorzystać jak klasyczne ćwiczenie pomocne w nauce języka obcego – czytanie z bankiem słów. Uczniowie, wpisując odpowiednie wyrazy we właściwe miejsca w tekście, nie tylko muszą się wykazać umiejętnością czytania ze zrozumieniem, lecz także dostrzegą zasadę trzech obszarów organizujących regułę analizy i interpretacji dzieła malarskiego. Po wykonaniu tego zadania nauczyciel powinien uzupełnić wiedzę uczniów, podając nazwy trzech płaszczyzn, „w których należy się poruszać, studiując obraz”¹²⁸, i wyjaśnić raz jeszcze, na jakie elementy należy zwracać uwagę, „czytając” obraz w każdym z wymienionych obszarów. Po takim ćwiczeniu dobrze byłoby, aby uczniowie podpisali poszczególne partie obrazu van Eycka, utrwalając tym samym nawyk zwracania uwagi na szczegóły organizujące świat przedstawiony obrazu i symbolikę poszczególnych elementów dzieła.

Po zakończeniu omawiania *Portretu małżonków Arnolfini* metodą proponowaną przez Annę Pilch należałoby wykorzystać ten klucz interpretacyjny do pracy z innym tekstem malarskim. Można do tego wykorzystać *Autoportret* Tamary Łempickiej, obraz bogaty w ukrytą symbolikę. Sądzę, że to nauczyciel powinien

¹²⁶ Zob. A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010; eadem, *Problem integracji literatury i malarstwa w szkole. Nauka czytania obrazu*, [w:] *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004.

¹²⁷ A. Pilch, *Formy wyobraźni...*, s. 175–178.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 176.

zanalizować płótno Łempickiej w płaszczyźnie faktów historycznych, natomiast uczniowie, kierowani poleceniami polonisty, mogliby „odczytywać” elementy analizowane w obszarze studiów technicznych oraz na płaszczyźnie sensu zaszyfrowanego w poszczególnych składnikach dzieła. W przypadku omawiania warstwy „znaków czasu” istotne jest, by nauczyciel przybliżył uczniom specyfikę lat dwudziestych, wyeksponował charakter samej Tamary Łempickiej. W tym celu można się posłużyć zdjęciami malarki¹²⁹ oddającymi ducha tamtych czasów. Warto zakończyć to ćwiczenie podpisaniem poszczególnych elementów dzieła, jak w przypadku *Portretu małżonków Arnolfini*.

Na zakończenie zajęć proponuję zachęcić uczniów do samodzielnego „prze-czytania” obrazu. Można w tym celu wykorzystać inne płótno Łempickiej, nieskomplikowany w analizie i interpretacji obraz *Dziewczyna w rękawiczkach*¹³⁰. Licealiści zaznajomieni wcześniej z faktami niezbędnymi do „czytania” obrazu w kontekście tła historycznego skupiliby się jedynie na opisie obrazu w dwóch pozostałych obszarach. Pracę z obrazem proponuję zakończyć wypisaniem poszczególnych elementów dzieła z podkreśleniem ich symbolicznych znaczeń, jak w przypadku dwóch poprzednich płócien.

Portrety kobiet we współczesnej poezji i malarstwie to przedstawienia kobiecości afirmującej własną płciowość, dojrzałej, spełnionej, uporządkowanej wewnętrznie, refleksyjnej, ale to także oblicza kobiety zachłannej, żądnej spełnienia i nienasyconej¹³¹. Warto, aby szkoła – „westalka humanistycznego ogniska”¹³² – czuwała nad tym, by w programach nauczania wielka sztuka nie ustępowała miejsca zjawiskom kultury popularnej, tekstom użytecznym, zanurzonym w życiu. Jedynie kontakt ze „sztuką daje oparcie dla prób stworzenia myślowego ładu”¹³³.

¹²⁹ Zob. L. Claridge, *op.cit.*

¹³⁰ T. Łempicka, *Dziewczyna w rękawiczkach*, 1929.

¹³¹ J. Hurnik, *Kobieta wobec świata. Oblicza polskiej współczesnej poezji kobiecej*, Częstochowa 2003, s. 16.

¹³² Z.A. Kłakówna, *Kulturowa koncepcja kształcenia polonistycznego*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, t. 2, red. M. Czerwińska et al., Kraków 2005, s. 77.

¹³³ *Ibidem*.