

Małgorzata Kosińska-Pułka

## JĘZYK POLSKI

### I. Wybrane dane statystyczne i opis arkuszy egzaminacyjnych

Arkusze egzaminacyjne wraz z kluczami punktowania są dostępne na stronie internetowej OKE we Wrocławiu ([www.oke.wroc.pl](http://www.oke.wroc.pl)) oraz CKE ([www.cke.edu.pl](http://www.cke.edu.pl)).

Do egzaminu przeprowadzonego 4 maja 2011 r. przystąpiło na terenie Dolnego Śląska i Opolszczyzny 30503 zdających egzamin maturalny z języka polskiego na poziomie podstawowym, z czego 3666 zdawało ten przedmiot także jako dodatkowy, czyli na poziomie rozszerzonym.

Tabela 1. Liczby zdających na egzaminie maturalnym z języka polskiego (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

	Liczba egzaminów			
	Pisemny			Ustny
	podstawowy	rozszerzony	Razem	
OKE Wrocław				
LO	18782	3546	22328	
LP	1077	22	1099	
T	9544	97	9641	
LU	910	1	911	
TU	190		190	
RAZEM	30503	3666	34169	30541
województwo dolnośląskie				
LO	14176	2708	16884	
LP	794	15	809	
T	6415	64	6479	
LU	614	1	615	
TU	117		117	
RAZEM	22116	2788	24904	22161
województwo opolskie				
LO	4606	838	5444	
LP	283	7	290	
T	3129	33	3162	
LU	296		296	
TU	73		73	
RAZEM	8387	878	9265	8380

Pomyślnie złożyło egzamin pisemny na poziomie podstawowym 95,8% zdających. Jest to wskaźnik niższy od ubiegłorocznego.

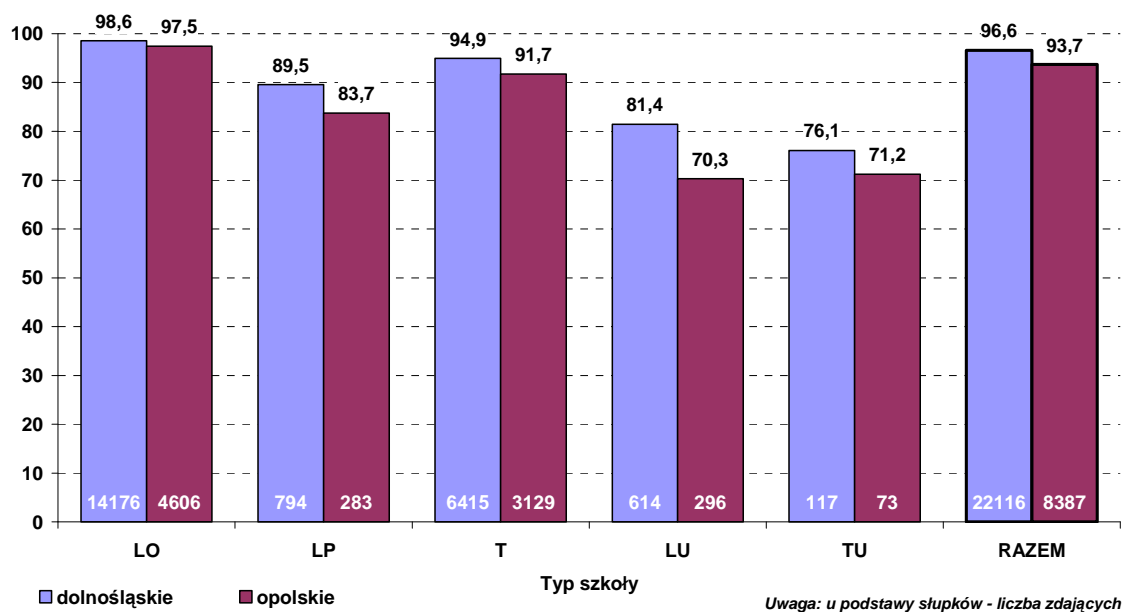


Diagram 1. Zdawalność egzaminu pisemnego z języka polskiego (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

Tabela 2. Wskaźniki zdawalności egzaminu maturalnego z języka polskiego – poziom podstawowy (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

	Zdało osób	%
<i>OKE Wrocław</i>		
LO	18461	98,3
LP	948	88,0
T	8960	93,9
LU	708	77,9
TU	141	74,2
RAZEM	29218	95,8
<i>województwo dolnośląskie</i>		
LO	13971	98,6
LP	711	89,5
T	6090	94,9
LU	500	81,4
TU	89	76,1
RAZEM	21361	96,6
<i>województwo opolskie</i>		
LO	4490	97,5
LP	237	83,7
T	2870	91,7
LU	208	70,3
TU	52	71,2
RAZEM	7857	93,7

Tabela 3. Średni wynik procentowy zdających egzamin maturalny z języka polskiego (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

	Średni wynik procentowy		
	pisemny		ustny
	podstawowy	rozszerzony	
<i>OKE Wrocław</i>			
LO	59,5	55,2	
LP	42,7	48,5	
T	46,3	43,5	
LU	37,2	68,0	
TU	34,7		
RAZEM	54,0	54,9	68,2
<i>województwo dolnośląskie</i>			
LO	59,9	55,7	
LP	43,1	51,3	
T	47,0	44,5	
LU	38,5	68,0	
TU	35,1		
RAZEM	54,8	55,5	67,1
<i>województwo opolskie</i>			
LO	58,5	53,5	
LP	41,6	42,4	
T	44,8	41,8	
LU	34,3		
TU	33,9		
RAZEM	51,7	53,0	71,1

Średni wynik egzaminu na poziomie podstawowym wynosi 54%, jest to wskaźnik niższy od ubiegłorocznego. Natomiast średni wynik procentowy na poziomie rozszerzonym wynosi 54,9%. I jest również niższy od ubiegłorocznego.

Tabela 4. Wyniki egzaminu ustnego (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

Zasięg	Liczba zdających	Zdali		Średni wynik %
		Liczba	%	
Dolny Śląsk	22161	21614	97,5	67,1
Opolszczyzna	8380	8240	98,3	71,1
RAZEM	30541	29854	97,8	68,2

Do ustnego egzaminu maturalnego z języka polskiego przystąpiło 30541 zdających, z czego 29854 zdających uzyskało co najmniej 30% punktów. Średni wynik egzaminów ustnych przeprowadzonych w szkołach wynosi 68,2%.

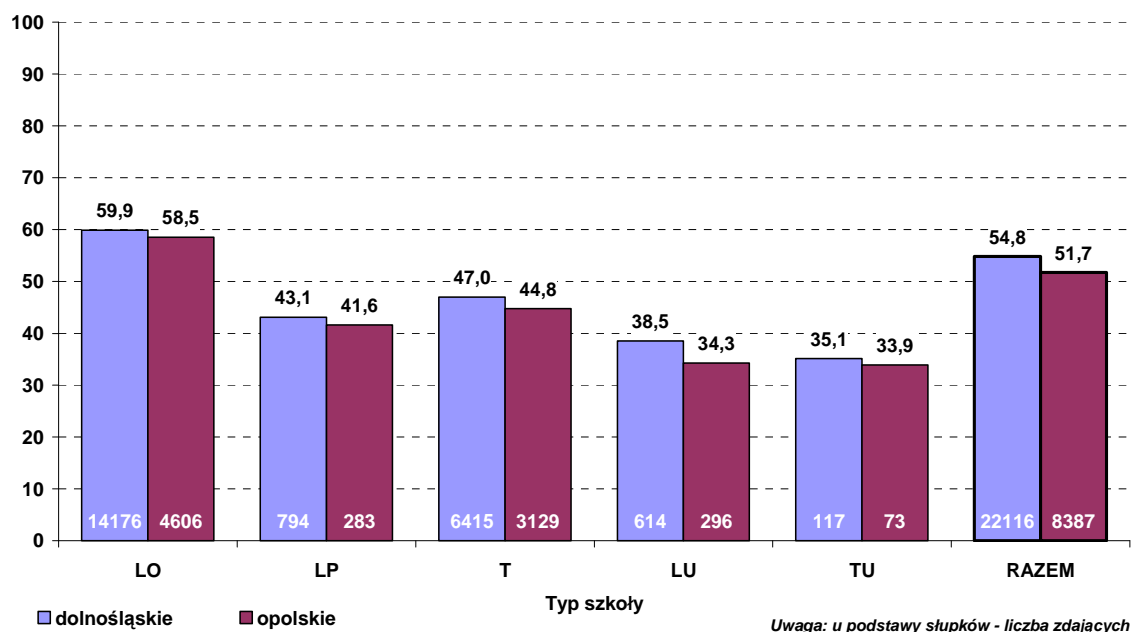


Diagram 2. Średni wynik procentowy wg typów szkół, z podziałem na województwa – poziom podstawowy (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

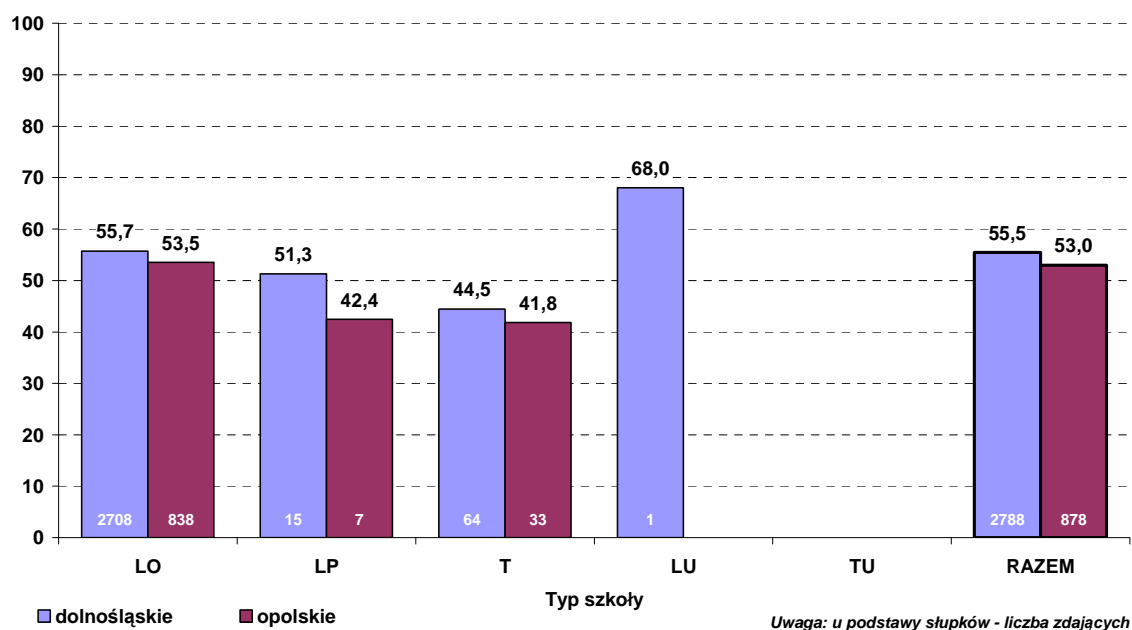


Diagram 3. Średni wynik procentowy wg typów szkół, z podziałem na województwa – poziom rozszerzony (przystępujący po raz pierwszy, stan 30 czerwca)

### Opis arkuszy egzaminacyjnych

Na pisemny egzamin maturalny w maju 2011 roku zostały przygotowane dwa arkusze egzaminacyjne. Arkusz dla poziomu podstawowego zawierał jedno zadanie sprawdzające umiejętność rozumienia czytanego tekstu nieliterackiego i dwa zadania (do wyboru) sprawdzające umiejętność odbioru tekstu literackiego oraz tworzenia tekstu własnego w związku z

tekstem literackim dołączonym do tematu wypracowania. Arkusz dla poziomu rozszerzonego zawierał dwa zadania (do wyboru) sprawdzające umiejętność analizowania i interpretowania tekstu literackiego oraz tworzenia w związku z nim własnej wypowiedzi. Zadania przygotowane dla obu poziomów różnią się od siebie rodzajem tekstu nieliterackiego, wybranego do sprawdzania umiejętności czytania ze zrozumieniem, oraz stopniem trudności tekstów literackich. Na poziomie podstawowym były to teksty z podstawy programowej, a na poziomie rozszerzonym teksty nowe dla maturzysty, ale w znanej konwencji artystycznej.

Oba arkusze opracowano zgodnie z formułą opisaną w *Informatorze maturalnym*, z uwzględnieniem *Aneksów*, w *Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z dnia 7 września 2004 roku w sprawie warunków i sposobów oceniania, klasyfikowania i promowania uczniów i słuchaczy oraz przeprowadzania sprawdzianów i egzaminów w szkołach publicznych* (wraz z późniejszymi zmianami) oraz wymaganiami egzaminacyjnymi wskazanymi w standardach egzaminacyjnych.

## Poziom podstawowy

### Część pierwsza

#### Rozumienie czytanego tekstu Katarzyny Groniec *Rozmowa, czyli jak mówić i słuchać*

Zdający rozwiązywali test zbudowany z 13 zadań. Za tę część egzaminu zdający mogli uzyskać maksymalnie 20 punktów. W teście znalazło się 10 zadań krótkiej odpowiedzi, i trzy zadania zamknięte. Aby rozwiązać zadania w teście czytania ze zrozumieniem i uzyskać maksymalną liczbę 20 punktów, należało wykazać się znajomością podstawowych procedur analizy tekstu. W części pierwszej arkusza na poziomie podstawowym zadania testu czytania ze zrozumieniem sprawdzały opanowanie umiejętności:

- określania funkcji zabiegów językowych w kompozycji tekstu,
- rozpoznawania znaczenia (sensu) zdań/zdania,
- rozpoznawania znaczenia terminów użytych w tekście (ich dosłownego znaczenia),
- rozpoznawania językowych znaków wpływających na spójność tekstu,
- wyszukiwania informacji w tekście,
- odczytywania sensu fragmentu tekstu,
- rozumienia struktury tekstu,
- wyodrębniania wykorzystanych w tekście argumentów,
- przetwarzania informacji,
- rozpoznawania zasady kompozycyjnej tekstu i jej funkcji,
- rozpoznawania funkcji znaków językowych tekstu i ich znaczenia dla funkcji tekstu,
- rozpoznawania charakterystycznych cech stylu i języka tekstu,
- rozpoznawania funkcji tekstu (schemat aktu komunikacji),
- rozpoznawania intencji aktu mowy.

#### Zadanie 1.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie zasady kompozycyjnej tekstu i jej funkcji.”

W zadaniu pierwszym zdający musiał rozpoznać funkcję pytań w związku z kompozycją całego tekstu. Powinien dostrzec, że zapowiadają to, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu, sygnalizują problemy, którymi autorka zajmie się w swoim artykule, wskazując, że to, o czym pisze i rozważa, dotyczy również czytelników.

## Zadanie 2.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Odczytanie sensu fragmentu tekstu; przetworzenie informacji.”

W zadaniu drugim najważniejsze w odpowiedzi jest refleksja, że mówimy do siebie, ale nie rozumiemy słów, często nawet pojedynczych. Budujemy wypowiedzi, wymieniamy się zdaniem, komunikatami, ale nie odczytujemy ich sensu.

## Zadanie 3.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Odczytanie sensu fragmentu tekstu; przetworzenie informacji.”

Zadanie trzecie sprawdzało rozumienie pojęcia „komunikacji pozawerbalnej”, czyli przekonania, że porozumiewamy się nie tylko słowami. Komunikacja niewerbalna to informacje przekazywane lub uzupełniane za pomocą gestów, tonu, dotyku. Odpowiedź na to zadanie wymagała zrozumienia, że „mowa ciała” wyraża nasze postawy i emocje.

## Zadanie 4.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie kompozycji tekstu i językowych środków wyznaczających spójność tekstu.”

Zadanie czwarte wymagało do zdającego dostrzeżenia językowych znaków komponowania wypowiedzi: *jednak, owa, tak więc, czyli*.

## Zadanie 5.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Odczytanie sensu fragmentu.”

W zadaniu piątym należało spośród umieszczonych w nim sześciu informacji o relacjach interpersonalnych i sprzyjającym im zachowaniach jako poprawne wybrać i wskazać odpowiedzi: umiejętność wzajemnego słuchania (c.), wrażliwość na drugiego człowieka (d.), empatyczna reakcja rozmówców (e.).

## Zadanie 6.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Przetworzenie informacji i zastosowanie jej do rozwiązania problemu.”

Zadanie szóste wymagało od zdającego przetworzenia informacji danych w tekście i wskazania poglądów, z którymi polemizuje autorka. Prawidłowe odpowiedzi zawierają zapisy dotyczące sensu, znaczenia i wymowy polemiki. Katarzyna Groniec kwestionuje przekonanie, że rozmowa jest czymś nieskomplikowanym, łatwym. W swojej wypowiedzi wyraźnie podkreśla, że rozmawianie to nie wyłącznie przekazywanie informacji.

## Zadanie 7.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie zasady kompozycyjnej tekstu i jej funkcji.”

Zadanie siódme wymaga od zdającego dostrzegania związków pomiędzy akapitami 4., 5., 6., czyli funkcji akapitu 5. w całym tekście. W rozwiązaniu należało umieścić dwie odpowiedzi spośród możliwych do udzielenia:

- jest podsumowaniem rozważań, które autorka przedstawiła we wcześniejszych akapitach,
- uzupełnia treści akapitu 4.,
- łączy akapit 4. i 6.,

- wprowadza kolejne zagadnienia,
- zmusza czytelnika do zastanowienia się nad postawionymi w tekście problemami, czyli pełni też funkcję dydaktyczną.

#### Zadanie 8.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie i nazwanie funkcji tekstu.”

W zadaniu ósmym w odpowiednie rubryki tabeli należało wpisać numer zdań (dwóch spośród trzech), „dla których charakterystyczne są podane funkcje tekstu”. W tabeli zostały umieszczone nazwy dwóch funkcji językowych: impresywnej i poznawczej. Odpowiadają im kolejno zdania: 3 i 2. Dla funkcji impresywnej charakterystyczne jest zdanie „Dobrze zrobiłaś, ale mogłabyś się jeszcze bardziej postarać następnym razem.” Natomiast dla funkcji poznawczej zdanie numer 2., które brzmi: „Współczesna psychologia powiada, że jedyną metodą, która umożliwi spotkanie świata jednej osoby ze światem drugiej, jest tak zwana efektywna komunikacja.”

#### Zadanie 9.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Odczytanie idei fragmentu tekstu.”

Zadanie dziewiąte wymagało od zdającego rozpoznania wśród trzech zacytowanych wypowiedzi zdania, które wyraża poglądy autorki. Zacytowane zostały wypowiedzenia: „Empatia daje szansę wspólnego rozwiązania problemów (zadanie 1.) oraz „Doradczanie drugiemu człowiekowi jest jedną z barier komunikacyjnych” (zadanie 2.).

#### Zadanie 10.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Przetworzenie informacji i zastosowanie jej do rozwiązania problemu; rozpoznanie środków językowych.”

Zadanie dziesiąte wymagało od zdającego rozpoznania funkcji cudzysłowu, który został użyty w tekście dla zaznaczenia ironii.

#### Zadanie 11.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie charakterystycznych cech stylu i języka tekstu, nazwanie środków językowych.”

Zadanie jedenaste wymagało od zdającego rozpoznania zabiegów językowych, które służą w tekście ożywieniu wypowiedzi autorki. Wybrane dwa zabiegi należało zilustrować przykładem z tekstu. Oczekiwano od zdającego rozpoznania między innymi różnicowania składni i słownictwa, cytowania, aluzji, sentencji, kryptocytatów, stosowania interpunkcji w dopełnianiu znaczenia tekstu (np. cudzysłów jako znak ironii).

#### Zadanie 12.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Rozpoznanie zasady kompozycyjnej tekstu; odczytanie sensu fragmentu tekstu.”

W zadaniu dwunastym należało rozpoznać wymieniane przez autorkę warunki skutecznej komunikacji, rozpoznać wymieniane przykłady barier w porozumiewaniu się.

#### Zadanie 13.

Zadanie dotyczyło wymagania: „Odczytanie sensu fragmentu; przetworzenie informacji.”

W zadaniu trzynastym należało wskazać dwie przyczyny rezygnacji niektórych ludzi ze skutecznej komunikacji. Dla jednych nieistotne jest to, czy uda im się porozumieć z innymi, chcą jedynie dominować i kontrolować sytuację komunikacyjną. Czasem pragnienie porozumienia się z drugim człowiekiem jest odbierane jako oznaka słabości, małości dającej się wykorzystać przeciwko komuś, kogo ona charakteryzuje.

Strukturę umiejętności sprawdzanych w teście czytania ze zrozumieniem porządkuje struktura testu, w tym kolejność i rodzaj zadań.

## Część druga

### Pisanie własnego tekstu

Integralną częścią tematu wypracowania jest odniesienie do tekstu literackiego. W tej części egzaminu od zdającego oczekuje się wykazania się umiejętnościami pisania o literaturze. Ma on napisać tekst własny, uporządkowany, spójny, nadać mu właściwy kształt graficzny. Powinien pisać zgodnym z obowiązującymi normami językiem, stylem komunikatywnym, dostosowanym do formy wypowiedzi.

### Temat pierwszy

Analizując wiersze *Gdy tu mój trup...* Adama Mickiewicza oraz *Światło w ciemnościach* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, porównaj ukazane w nich obrazy świata marzeń i rzeczywistości. Wykorzystaj właściwe konteksty.

W pisaniu tekstu własnego na temat pierwszy oczekiwano od zdającego wykazania się umiejętnościami analizowania porównawczo dwóch liryków. Realizując ten temat, należało porównać obrazy marzeń i rzeczywistości w obu wierszach: *Gdy tu mój trup...* Adama Mickiewicza, i *Światło w ciemnościach* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Pełna realizacja tematu polegać musiała na spójnym analizowaniu obu tekstów z uwzględnieniem wskazówki wyrażonej słowami „analizując wiersze, porównaj obraz świata marzeń i rzeczywistości”. Kolejne etapy wydobywania spostrzeżeń z wierszy powinny uwzględniać wykazanie się umiejętnościami uogólniania problematyki tekstów literackich, charakteryzowania postawy podmiotu lirycznego, ukazywania sytuacji lirycznej, opisywania nastroju i nazywania emocji właściwych dla postawy podmiotów lirycznych utożsamianych z poetami wywodzącymi się z różnych epok literackich. Temat wymagał również odniesienia refleksji o wierszach do funkcjonalnych kontekstów, tu oczywiście najistotniejszym, wspólnym dla obu liryków są pojęcie emigracji, przymusowego oddalenia od ojczyzny, „oswojonej przestrzeni życiowej” oraz wiążące się z tym emocje i doświadczenia życiowe autorów z różnych i odległych epok literackich.

Podsumowując swoje rozważania o wierszach Mickiewicza i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zdający powinien wymienić podobieństwa i różnice w obrazach świata rzeczywistego i świata marzeń, na przykład stwierdzić, że utracona ojczyzna jest ciągle żywa we wspomnieniach poetów, cierpią oni z powodu oddalenia, rzeczywistość budzi różne uczucia i jej przeżywanie łączy się z ucieczką w marzenia i sen. W zakończeniu powinny znaleźć się również spostrzeżenia o związkach wierszy i ich wymowy z funkcjonalnymi kontekstami interpretacyjnymi.

Od zdających oczekiwano w tej części arkusza wykazania się umiejętnościami funkcjonalnego komponowania własnej wypowiedzi, stosowania zasad właściwego i poprawnego stylu, języka, zapisu.



## Temat drugi

Analizując podane fragmenty powieści Zofii Nałkowskiej *Granica*, przedstaw obraz Justyny i jej związku z Zenonem w oczach różnych bohaterów powieści. W kontekście całej powieści wyjaśnij, jakie konsekwencje wynikają z zestawienia odmiennych spojrzeń na bohaterów i relacje między nimi.

W pisaniu tekstu własnego na temat drugi oczekiwano od zdającego wykazania się umiejętnościami rozpoznania w czterech fragmentach „Granicy” Zofii Nałkowskiej obrazu Justyny i jej związku z Zenonem. Fragmenty tekstu Nałkowskiej łączy ta sama postać – Justyna, ale jest ona widziana oczami różnych bohaterów powieści. Znajomość całej lektury ułatwi wyrażenie spostrzeżenia o tym, dlaczego tego samego człowieka różnie się ocenia, ukazuje, postrzega. Ambiwalencja widzenia postaci jest przecież właściwością poetyki tekstu z dwudziestolecia międzywojennego, w którym wyraźnie znaczyła fascynacja psychoanalizą. To widzenie człowieka w kontekstach (empirycznie) jest dla „Granicy” Zofii Nałkowskiej najistotniejsze. Zdający powinni zatem wykazać się umiejętnością rozpoznania wszystkich bohaterów, których sposób postrzegania/odbierania Justyny da się odczytać z czterech przytoczonych fragmentów. Ta analiza „cudzego myślenia” o Justynie powinna zostać dopełniona dostrzeżeniem konsekwencji zestawienia różnego widzenia Justyny i jej związku z Zenonem. Umiejętność analizy przytoczonych fragmentów musi być dopełniona znajomością losów bohaterów ukazanych w całej powieści. Praca w pełni realizująca temat powinna udzielać odpowiedzi na pytanie o to, co wynika dla wiedzy o człowieku i jego kondycji z zestawienia różnych myśli o tym samym bohaterze i zjawisku.

Podsumowując swoje rozważania, zdający powinien dostrzec złożoność opinii bohaterów o Justynie i jej związku z Zenonem oraz to, że stosunek do Justyny ujawnia różnorodność osobowości (postaw) bohaterów. W zakończeniu powinny się również znaleźć uwagi o związku sposobu portretowania postaci literackiej z problematyką (np.: psychologiczną, społeczną, etyczną, filozoficzną) powieści.

Od zdających oczekiwano w tej części arkusza wykazania się również umiejętnościami funkcjonalnego komponowania własnej wypowiedzi, stosowania zasad właściwego i poprawnego stylu, języka, zapisu.

Dla pomyślnego zrealizowania tematu tekstu pisanego przez zdającego w drugiej części egzaminu niezbędne są umiejętności pracy z tekstem literackim (wskazanim w podstawie programowej). Jeśli zdający zna podstawowe wyróżniki utworu literackiego, podstawowe konteksty interpretacyjne dzieła, podstawowe procedury analizy utworu i rozumie pojęcie interpretacji utworu, spełni wszystkie wymogi formalne zadania maturalnego z języka polskiego. Za kryterium rozwinięcia tematu zdający mógł uzyskać maksymalnie 25 punktów. O jakości wyników za tę część arkusza decydują przyznane punkty za kryteria treści, kompozycji, stylu, języka i zapisu. W proporcjach punktów to właśnie kompetencje czytelnicze i językowe zdających (maksymalnie 12 punktów) mają najważniejsze znaczenie.

## Poziom rozszerzony

### Pisanie własnego tekstu

Integralną częścią tematu wypracowania jest tekst literacki. W tej części egzaminu od zdającego oczekuje się wykazania się umiejętnościami pisania o literaturze nie tylko na poziomie idei tekstu literackiego, ale również jego organizacji. Ma on napisać tekst własny upo-

rządkowany, spójny, nadać mu właściwy kształt graficzny. Powinien pisać językiem zgodnym z obowiązującymi normami, stylem komunikatywnym, dostosowanym do formy wypowiedzi.

### Temat pierwszy

Zinterpretuj fragment dramatu Sławomira Mrożka „Śmierć porucznika”. Określając sytuację dramatyczną i sposób jej budowania, odpowiedz na pytanie, jaką rolę odgrywają w tekście nawiązania do twórczości Adama Mickiewicza i tradycji literackiej romantyzmu. Wykorzystaj odpowiednie konteksty.

W pisaniu tekstu własnego na temat pierwszy oczekiwano od zdającego wykazania się umiejętnościami określenia sytuacji dramatycznej, czyli dostrzeżenia parodii II części *Dziadów*, określenia czasu i miejsca zdarzeń, przedstawienia postaci uczestniczących w obrzędzie (Starzec, Chór Wykolejonej Młodzieży, Poeta), nazwanie celu spotkania bohaterów (wywołanie ducha Poety). Zdający powinien w swojej pracy umieścić spostrzeżenia o sposobie budowania sytuacji dramatycznej, polegającym między innymi na rozbijaniu stereotypów szkolnej lektury, ukazywaniu literatury jako źródła cierpienia (autora, bohatera, odbiorców), wykorzystaniu komizmu (groteski) jako dominującej kategorii estetycznej, kontrastu kultury wysokiej i niskiej (np.: w języku), hiperbolizowaniu i parodystycznym nawiązywaniu do stylistyki utworu Mickiewicza (pastisz). W tworzeniu dramatyczności zdarzeń w tekście Mrożka istotną rolę odgrywają też wykrzyknienia, powtórzenia, pytania, rytm (rym).

Realizując temat, zdający powinien dostrzec nawiązania do twórczości Adama Mickiewicza, między innymi przez rozpoznanie, że w utworze Sławomira Mrożka zdarzenia dzieją się w tym samym miejscu i czasie (kaplica, noc), są te same rekwizyty (kocioł wódki) oraz rozważa się problem winy i kary. Poza tym nawiązania do utworów autora *Pana Tadeusza* występują w kreacji bohaterów (Starzec – Orson, postać odsyłająca do *Reduty Orzona*, podobna rola Starca i Guślarza z II cz. *Dziadów* – np. wywołują duchy, wypowiadają zaklęcia). Mroźek inaczej ukazuje rolę Chóru Wykolejonej Młodzieży niż chóru w *Dziadach* cz. II, natomiast duch Poety kreowany jest w konwencji Widma (Złego Pana) – z dramatu Mickiewicza. Nawiązania do utworu Mickiewicza są też zasygnalizowane w języku (używanie słownictwa odsyłającego do *Dziadów* cz. II – *A kysz, wszelki duch, jaka potwora, nie znałeś liłości panie*, aluzje, cytaty, kryptocytaty, nawiązania do innych utworów Mickiewicza).

Wobec zdającego egzamin na poziomie rozszerzonym skierowano też wymaganie dotyczące określenia funkcji nawiązań do twórczości Adama Mickiewicza i tradycji literackiej romantyzmu. Realizując to kryterium, zdający powinien wykazać się umiejętnością rozpoznawania polemiki ze szkolnym stereotypem lektury, burzenia mitu poety romantycznego i jego roli, rewizji romantycznej roli poezji, rozdziwieniu między wrażliwością romantyczną i współczesną, pytań o rolę literatury. Utwór Mrożka zawiera spostrzeżenia o dwuznaczności mitotwórczej roli literatury.

Dla wyrażenia myśli zawartej w temacie wypracowania istotne jest, aby zdający wykazał się umiejętnościami funkcjonalnego wykorzystania różnych kontekstów interpretacyjnych, polegające na nawiązaniu do innych utworów romantycznych, konwencji romantycznej, utworów z innych epok, podejmujących polemikę z tradycją romantyczną, *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, innych utworów Mrożka, tradycji groteski.

Podsumowując swoje rozważania, zdający powinien dostrzec aluzyjny i groteskowy charakter sytuacji dramatycznej; demaskatorskie nawiązania do twórczości Adama Mickiewicza

oraz polemikę z mitami romantycznymi uzyskaną dzięki zastosowanej przez Sławomira Mrożka parodii.

Od zdających oczekiwano w tej części arkusza wykazania się również umiejętnościami funkcjonalnego komponowania własnej wypowiedzi, stosowania zasad właściwego i poprawnego stylu, języka, zapisu.

### Temat drugi

Porównaj sposoby kreowania obrazów tańca i jego funkcje we fragmencie poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima w wierszu *Niech żyje bal* Agnieszki Osieckiej.

W pisaniu tekstu własnego na temat drugi oczekiwano od zdającego wykazania się umiejętnościami z zakresu rozwinięcia tematu, a więc tym samym rozwinięcia wiązek kryteriów dotyczących zasady zestawienia tekstów. Odkrycie zasady zestawienia tekstów wymagało analizowania obrazu balu, rytmu walca dominującego w obu tekstach, dosłowności i metaforyczności obrazów tańca.

Realizując temat o motywie tańca, zdający powinien przedstawić obraz tańca we fragmencie utworu *Kwiaty polskie*. Oczekiwano od niego, by zapisać, że bal dzieje się w lesie, na łonie natury, opis ma żartobliwy charakter, jest barwny jak wenecki karnawał, żywiołowy, dynamiczny i ekstatyczny (bachanalia). Jego uczestnicy to wirujące w kole pary (motyw karuzeli), letnicy, ludzie różnych zawodów, czyli „zbiorowość” oraz „para” bohaterów wyodrębniona spośród tańczących.

Od zdającego oczekiwano również, że wykaże się umiejętnym określeniem sposobów kreacji obrazu tańca we fragmencie utworu *Kwiaty polskie*. Realizując to kryterium, piszący wypracowanie powinien rozpoznać pierwszoosobowy podmiot mówiący (bohater), bezpośredni zwrot do adresata. Należało też napisać, że w tekście Tuwima partnerka kojarzy się z wizerunkiem madonny, legendy, ponieważ w jej kreowaniu znaczy idealizacja, właściwa dla subiektywnego postrzegania rzeczywistości. W tym tekście tancerzy kreuje dźwięk, kontrast (realia a wyobrażenia i emocje), wyliczenia i porównania tworzące dynamiczny obraz, epitety określające przeżycia tancerzy. Dla dopełnienia przeżycia tancerzy i ich wizerunku wykorzystana została muzyczność, rytmika wydobyta przez np.: graficzny układ tekst, nieregularność budowy wersyfikacyjnej, składnię eliptyczną, bogaty układ rymów.

Realizując ten temat, zdający powinien zawrzeć w swoich refleksjach określenie funkcji tańca we fragmencie utworu *Kwiaty polskie*. W cytowanym w zadaniu fragmencie poematu taniec stanowi źródło indywidualnych doznań duchowych i zmysłowych. Wielki brylantowy walc staje się tańcem całego świata, odkrywa charaktery uczestników. Został wykreowany jako okazja, możliwość pokazania się lepszym niż w rzeczywistości świecie, źródło przeżyć estetycznych, doznań zmysłowych (w tym erotycznych), pretekst do uwodzenia partnerki.

Natomiast przedstawienie obrazu tańca w utworze *Niech żyje bal* wymagało od zdającego dostrzeżenia różnorodności tańców w czasie balu, wskazania, że jego uczestnicy to wszyscy ludzie, którzy są sobie obcy i bliscy. W kreacji Osieckiej uczestniczenie w balu zostało zadekretowane, jest koniecznością (*marsz na bal!*), być może dlatego, że zdarza się tylko raz, nie może być powtórzony, da się go przerwać w nieoczekiwanym momencie (*wyłączmy nam prąd w środku dnia*).

Realizowanie kryterium dotyczącego określenia sposobów kreacji obrazu tańca w utworze *Niech żyje bal* wymagało zapisać uwag o tym, że mamy do czynienia z liryką zwrotu do adresata, a bohater liryczny uczestniczy w opisywanych zdarzeniach. W kreowaniu balu zo-

stał zastosowany paralelizm rytmu tańca i bicia serca. Taniec jawi się jako paradoks (musimy w nim uczestniczyć, mimo że się źle kończy). Ten obraz jest metaforyzowany (bufet jako metafora, Miss Wykidajło – metafora śmierci, pospolitej i bezwzględnej), by ukazać cierpienie przeżywane z jego powodu. Istotna dla wyrażenia emocji jest rola apostrof, wykrzyknień i trybu rozkazującego). Wymowę piosenki podkreślają kolokwializmy i dwuznaczność sformułowania *życie zachodu jest warte*. Muzyczność i rytmika wydobywają onomatopeje, refren, powtórzenia i wyliczenia składnia eliptyczna, bogaty układ rymów (wewnętrzne, zewnętrzne).

Określenie funkcji tańca w utworze *Niech żyje bal* wymaga dostrzeżenia, że bal jako metafora życia służy ukazaniu uniwersalizmu ludzkich doświadczeń, podkreśleniu powszechności śmierci (*dance macabre*), wyeksponowaniu dramatyzmu życia, a jednocześnie uzmysłowieniu wartości życia ludzkiego.

Podsumowując swoje rozważania, zdający powinien dostrzec podobieństwa (np. rytmizację tekstów, emocjonalny charakter wypowiedzi) i różnice (np. eksponowanie przeżyć jednostki w tekście Tuwima i zbiorowości w piosence Osieckiej). Rozważania powinna zamknąć konstatacja: taniec stanowi metaforyczny obraz przeżyć indywidualnych i uniwersalnych.

Od zdających oczekiwano w tej części arkusza wykazania się umiejętnościami funkcjonalnego komponowania własnej wypowiedzi, stosowania zasad właściwego i poprawnego stylu, języka, zapisu.

Dla pomyślnego zrealizowania tematu tekstu pisanego przez zdającego w drugiej części egzaminu niezbędne są umiejętności pracy z tekstem literackim. Na tym poziomie egzaminu mogą pojawić się teksty spoza podstawy programowej. Jeśli zdający zna wskazane w standardach wymagań egzaminacyjnych wyróżniki utworu literackiego, funkcjonalne konteksty interpretacyjne dzieła, procedury analizy utworu i rozumie pojęcie interpretacji utworu spełni wszystkie wymogi formalne zadania maturalnego z języka polskiego.

Za kryterium rozwinięcia tematu zdający mógł uzyskać maksymalnie 26 punktów. O jakości wyników za tę część arkusza decydują przyznane punkty za kryteria treści, kompozycji, stylu, języka i zapisu. W proporcjach punktów to właśnie kompetencje czytelnicze i językowe (maksymalnie 8 punktów) zdających mają najważniejsze znaczenie.

## II. Co wiedzieć i umieć trzeba, by odczytać sens wierszy – refleksje po lekturze wypracowań z poziomu rozszerzonego

Refleksje o tym, jak zdający egzamin maturalny z języka polskiego na poziomie rozszerzonym opanowali umiejętność pracy z tekstem poetyckim zostały opisane na podstawie lektury 200 wypracowań z tematu drugiego (Porównaj sposoby kreowania obrazów tańca i jego funkcje we fragmencie poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima i w wierszu *Niech żyje bal* Agnieszki Osieckiej). Analizowanie prac egzaminacyjnych porządkowało pytanie, co zdający powinien wiedzieć, umieć i rozumieć, by realizując zadanie, wykazać się swobodą interpretacyjną właściwą dla twórczego rozumowania, a jednocześnie nie falsyfikować wymowy tekstu poetyckiego.

Dla sprawnego pisania o literaturze zawsze konieczna jest funkcjonalność. Brak metodologii w tworzeniu tekstu własnego generuje wypowiedzi chaotyczne lub co najwyżej zawierające luźne, często przypadkowe refleksje o zjawiskach literackich. Podobnie jest z metodologią analizy tekstu poetyckiego – wierszy się nie streszcza i nie opowiada własnymi słowami

o sytuacjach w nich ukazanych (powstają wtedy wyłącznie tak zwane wariacje na temat wiersza). Wiersze zgodnie z założeniami analizy, interpretacji i wartościowania wpisują się w doświadczenia czytelnicze każdego odbiorcy indywidualnie, ale również łączą się z poszanowaniem i respektowaniem doświadczeń humanistyki, w tym historii literatury.

Wnikanie w strukturę tekstu poetyckiego winno prowadzić do zbadania tak zwanych treści „naddanych” w dziele, które wpływają na literackość i arcydzielność lektury. One to sprawiają, że czytając, obcujemy z dziełem sztuki, a nie z przypadkowym komunikatem o kolokwialnym wymiarze. W humanistyce, jak w żadnej innej dyscyplinie, obecna jest semantyczna nieostrość. Nieistotne jest dla tego zjawiska rozstrzygnięcie, czy to dobrze, czy źle. Konieczne jest natomiast z fraz, pojedynczych spostrzeżeń zbudowanie spójnego tekstu, spiętego refleksją, myślą nadrzędną o dziele (działach). W wielu wypracowaniach o motywie tańca zabrakło respektowania tych uwarunkowań. Można postawić tezę, że lekturą i pisaniem o poezji w pracach egzaminacyjnych bardzo często rządzi przypadkowość, a ich autorzy nie wykazują się umiejętnością wyboru metodologii zarówno w pisaniu tekstu własnego, jak i w wykorzystywaniu w nim tekstu literackiego.

W analizowanych wypracowaniach możliwe było obserwowanie następujących zjawisk dotyczących:

- wprowadzania do dłuższej wypowiedzi (nie tylko budowania wstępu, ale również toku narracji),
- uogólnianie problematyki (nie tylko podsumowywania, ale i konstatowania o elementach tekstu mających znaczenie dla jego uniwersalnego przesłania),
- wiązania cytowanego fragmentu *Kwiatów polskich* z doświadczeniami ich autora jako reprezentanta grupy poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego,
- opisywania kreowania podmiotu mówiącego, przestrzeni i czasu,
- analizowania środków poetyckiego obrazowania (metaforyzacji).

W nielicznych pracach egzaminacyjnych pojawiały się konteksty historycznoliterackie i plastyczne, ale to zjawisko marginalne, więc trudno o nim wnioskować na podstawie tak małej próby.

We wprowadzaniach do dłuższej wypowiedzi najwięcej realizacji dotyczyło tworzenia przez zdających wstęp o tym, czym jest taniec w kulturze.

#### Przykład 1.

*Taniec jest jednym z najczęściej wykorzystywanych motywów w historii literatury. Od motywu dance macabre, przez ukazanie tańca w epopei „Pan Tadeusz” napisanej przez wieszczą polskiego romantyzmu Adama Mickiewicza, po chociażby „Tango” Sławomira Mrożka. Postrzeganie tańca było i jest jednak indywidualną sprawą artysty. Może on być symbolem marazmu narodu, tak jak wykreowany w dramacie Stanisława Wyspiańskiego „Wesele” chocholi taniec, jak również można mu nadać całkowicie alegoryczny sens i tak właśnie przedstawił tytułowe „Tango” Sławomir Mrożek, które symbolizuje władzę totalitarną. Jednak nie tylko pisarze literatury czerpali z tego motywu. Wielu poetów kreowało świat w swojej poezji, opierając się właśnie na tańcu, na jego płynności, lekkości, a poniekąd też stanowczości i schematyczności.*

Autor tego fragmentu wykazał się znajomością kilku tytułów lektur, podjął próbę uogólnienia ich wymowy, ale nie jest to zabieg funkcjonalny dla realizacji tematu o metaforze tańca w wierszu Tuwima i Osieckiej. To różne tańce z różnych tekstów i czasów. Nie łączy je nawet podobieństwo egzystencjalnych doświadczeń.

Inny sposób wprowadzania do literatury to wykorzystanie refleksji o tym, czym taniec jest w życiu każdego człowieka.

## Przykład 2.

*Taniec wyzwala w człowieku nieskrępowanie kulturowymi normami, bliskie jego naturze zachowania. Jako symbol oznacza wyzwolenie, zabawę, kojarzony jest z instynktownym poddaniem się muzyce. Może trafniej niż słowa wyrażać emocje, ponieważ składa się na niego cała gama gestów i ruchów uzależnionych od nastroju. Nie bez powodu mówi się o rumbie jako o tańcu miłości bądź też przypisuje się tangu, paso doble czy sambie konkretne znaczenie, charakter, a nawet odpowiadające im relacje międzyludzkie. Ruch bliższy jest człowiekowi od komunikacji werbalnej przede wszystkim przez wzgląd na biologiczną determinację i siłę oddziaływania pierwotnych instynktów. W przytoczonych utworach: „Kwiatach polskich” Tuwima i „Niech żyje bal” Osieckiej mamy do czynienia z wykorzystaniem motywu tańca, m. in. jako metafory życia, a także jako przestrzeni, w której funkcjonuje człowiek, i w której wchodzi w relacje z innymi ludźmi.*

Autor tej wypowiedzi wykazał się erudycją, bo rozpoznał znaczenie tańca dla wymiaru egzystencjalnego każdego człowieka, którego życie poddawane jest porządkowi natury i symbolizacji. W jego wypowiedzi znalazły się treści dotyczące kultury popularnej (np. nazwy rodzajów tańca). W ten sposób jako uczestnik kultury wskazał na powiązanie jej odmian – wysokiej i niskiej. To przykład świadomego pisania o wpływie kultury na życie jednostek.

## Przykład 3.

*Słowo „taniec” kojarzy nam się najczęściej z spędzeniem miło czasu „na parkiecie” podczas przyjęcia, wesela, balu czy też na dyskotece. Jednak nie zawsze tak jest.*

W przykładzie 3. znalazły się „splaszczone”, zbyt lakoniczne i truistyczne spostrzeżenia o znaczeniu tańca w życiu każdego człowieka. Wypowiedź nie wskazuje na świadome pisanie o kulturze.

Uogólniając problematykę (nie tylko podsumowując, ale i konstatuując o elementach tekstu mających znaczenie dla jego uniwersalnego przesłania), liczni zdający zamiast refleksji o porównywanych tekstach zapisywali ogólniki o innych utworach, w których funkcjonuje motyw tańca. Tytuły tych utworów były wymieniane przypadkowo, niefunkcjonalnie, bez powiązania i uzasadnienia merytorycznego. Zdający zapomnieli (nie doczytali), że teksty nie „rozmawiają” wtedy, gdy pojawia się w nich ten sam lub podobny motyw, bohater, sytuacja. Dialog między tekstami to, jak chce hermeneutyka, budowanie „mostów ponadczasowości” w kulturze, w której czujemy się jak u siebie, oczywiście, w duchowym wymiarze. Taniec w wielu kulturach jest odwzorowaniem tzw. duszy, naszych emocjonalnych relacji z rzeczywistością metafizyczną. Pewnie dlatego, wielu zdających pisało o nim w stylu właściwym dla młodzieńczego patosu i egzaltacji, zamiast ogarniać spójną myślą nawet najbardziej różnorodnie nawiązania do toposu tańca w literaturze.

## Przykład 4.

*W utworze Tuwima taniec został wykreowany po pierwsze jako stan uniesienia, szalonej, rozbuchanej zabawy, której ludzie oddają się z zapamiętaniem, po drugie jako przestrzeni, w której mężczyzna i kobieta nawiązują interpersonalną relację, rodzi się między nimi uczucie namienności. Osiecka stworzyła obraz tańca – balu jako zabawy, umiejętności wykorzystania swojego życia i bawienia się nim. Porównała ludzką egzystencję do balu. [...] Oba utwory ukazują taniec jako integralny element ludzkiego życia, niejako z nim zrównany i pozostający w ścisłej zależności. Jest on wyrazem uczuć, emocji, pragnień i potrzeb człowieka.*

Autor podsumowania wykazał się umiejętnością ogarnięcia dojrzałą refleksją wymowy tekstów poetyckich oraz wpływu tańca na życie człowieka. Dostrzegł, że różni autorzy w

zgodzie z własnym wyobrażeniem świata i poglądami metaforyzują taniec. Stan uniesienia dla Tuwima to realizacja programowego dla Skamandra zafascynowania naturą, witalizmem, natomiast dla Osieckiej bal to metafora życia.

#### Przykład 5.

*Taniec od dawna przedstawiany był w kulturze na wiele sposobów np. taniec w „Weselu” S. Wyspiańskiego – choboli – symbolizuje stracone nadzieje na odzyskanie niepodległości. Taniec w „Tangu” Mrożka przedstawia świat na opak, również w „Trans-Atlantyku” Gombrowicza widzimy taniec. W „Panu Tadeuszu” taniec poloneza symbolizował zachowanie polskości, tradycji i wiary w wolną Polskę. Tutaj, w poniższych dwóch wierszach bal jest także przedstawiony na inne sposoby – u Tuwima – jest świeżością, radością z życia, współżyciem z naturą i pięknem. Walc jest okazją do zdobycia upragnionej miłości. U Osieckiej zaś, bal jest przenośnią życia. Mamy jednak okazję tu i teraz zatańczyć. Nakazuje nam tańczyć do utraty sił, nie poddawać się.*

W podsumowaniu zostały wyliczone utwory, w których znajdują się sceny tańca. Nie ma jednak wyraźnego związku merytorycznego dla zapisania w tym samym ciągu tytułu *Wesela*, *Tanga*, *Trans-Atlantyku* z uwagami o wierszach Tuwima i Osieckiej. Podsumowanie ma zatem wyłącznie formalny charakter, nie wynika z toku wcześniejszej narracji ani spostrzeżeń o analizowanych utworach.

Związki utworu Juliana Tuwima z ugrupowaniem poetyckim dwudziestolecia międzywojennego w niektórych wypracowaniach zostały opisane funkcjonalnie, adekwatnie do ujmowanych treści o wierszu. W innych – liczniejszych są zbędne, bo nie przyporządkowano ich wymowie cytowanego w zadaniu fragmentu poematu Tuwima.

#### Przykład 6.

*Tuwim ze swobodą kształtowania słowa – charakterystyczną dla członków ugrupowania „Skamander” (w którego skład wchodzi również Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń) opisuje zabawę, potańcówkę, która odbywa się latem w lesie. Utwór utrzymany jest w nastroju radości, kipi z niego życiem, widoczny jest nieograniczony nieczym taneczny szal. Wszystko zgodnie z programowym witalizmem Skamandra.*

W cytowanym fragmencie wypracowania znajduje się przykład funkcjonalnego wykorzystania kontekstu dotyczącego związków twórczości Tuwima z programem poetyckim Skamandra oraz próbą rozumienia zachowań popkulturowych, które fascynowały tych poetów: programowy zachwyty życiem i jego codziennymi przejawami, poczucie siły i witalność.

#### Przykład 7.

*Julian Tuwim autor poematu „Kwiaty polskie” to artysta należący do grupy skamandrytów, których czas świetności przypisuje się na okres dwudziestolecia międzywojennego. Twórczość Tuwima ma charakter awangardowy, trudny, a często niezrozumiały. Mimo to wielu ludzi często sięga do jego twórczości, gdyż ma ona wymiar uniwersalny i ponadczasowy.*

Zdający docenił historycznoliteracki kontekst określenia „skamandryta” i połączył aktywność poetycką Tuwima z ogólnikowymi (choć prawdopodobnymi) właściwościami stylu tej poezji. Określenie „trudny, a często niezrozumiały” niestety niczego nie wyjaśnia, podobnie jak sformułowania „wymiar uniwersalny i ponadczasowy”, „wielu ludzi”. Ogólniki wymagają doprecyzowania, to znaczy, że wymagają wyjaśnienia, dla wyjaśnienia bowiem konieczne są wiedza i umiejętne posiłkowanie się nią. Posługiwanie się ogólnikami nie pozwala na przekazanie pełnej, rzetelnej i funkcjonalnej informacji.

## Przykład 8.

*Julian Tuwim to wybitny polski poeta okresu dwudziestolecia międzywojennego. Tworzył z grupą literacką „Skamander”. Tuwim, jak inni skamandrycy zachwyca się urokami miasta, cywilizacji i nowych technologii – np. w swoim wierszu programowym „Do krytyków” opisał jazdę na platformie tramwaju. Poeta ten jest świeży radosny, a jego wiersze są pełne optymizmu i chęci do życia.*

Autor tego fragmentu skupił się na kolokwializmie tematu wiersza, zapominając, że poeta posłużył się apostrofą, by wyrazić swój „antyprogramowy program poetycki”. Nie zapisał też uwag o jakimkolwiek związku wiersza „Do krytyków” z cytowanym w zadaniu egzaminacyjnym fragmentem „Kwiatów polskich”. Interpretując sylwetkę poety, posłużył się skamandrycką niejako manierą – „Poeta ten jest świeży, radosny”. Takie sformułowanie brzmi jak hasło reklamowe z programu telewizyjnego. Jest nazbyt kolokwialne.

## Przykład 9.

*Zbiór Juliana Tuwima pt. „Kwiaty polskie” powstał na emigracji w Brazylii i Stanach Zjednoczonych. Jest to jedno z dojrzałych dzieł poety, którego twórczość jest zarówno bogata jak i skrajna tematycznie. Twórca ten pochodzi z Łodzi, studiował w Warszawie, gdzie związał się z kabaretem „Qui pro Quo” zawodowo. Razem z J. Lechoniem i K. Wierzyńskim współtworzyli grupę poetycką Skamander (początkowo czasopismo literackie) oraz prowadzili działalność literacką w kawiarni „Pod Picadorem”. O ile początkowe etapy twórczości Tuwima związane są nieodłącznie z tematyką afirmacji codzienności, życia w mieście, witalizmu i biologizmu, o tyle w późniejszych utworach zaznacza się proces dojrzewania poetyckiego twórcy („Rzecz czarnoleska”, „Kwiaty polskie”), zmiana poglądów politycznych, negatywny stosunek do sanacji, faszyzmu (katastroficzny poemat „Bal w operze” a także bajki dla dzieci („Ptasie radio”, „Lokomotywa”). Część IV poematu „Kwiaty polskie” to opis bucznego balu...*

Zarówno w przykładzie 9., jak i w cytowanych wcześniej przykładach 7., 8. autorzy zapisałi wiele informacji o związkach Tuwima ze Skamandrem, mają one jednak charakter informacji encyklopedycznych i nie wykorzystano ich w analizie tekstu poetyckiego. Wiedza o zjawiskach literackich nie została zatem sfunkcjonalizowana w realizacji zadania egzaminacyjnego.

Postawa podmiotu lirycznego w pracach egzaminacyjnych była ukazywana albo na zasadzie opisanego tego, co podmiot robi, jak się zachowuje, albo wartościowana, albo obserwowana ze względu na użyte środki artystycznego wyrazu w jej kreowaniu.

W wypracowaniach zdający najczęściej ukazywali postawę podmiotu lirycznego, opisując warstwę dosłowną w funkcjonowaniu postaci mówiącej w cytowanym fragmencie poematu Tuwima.

## Przykład 10.

*Dopóki ja liryczne nie ujawnia się w słowach „Ja wódkę za wódką w bufecie...” pełni funkcję cichego obserwatora, który z ogromną dokładnością opisuje obserwowane zjawisko, ale w pewien sposób dystansuje się, nie utożsamia swojej osoby z wirującym tłumem. Kiedy następuje ten przełom i mamy już do czynienia z liryką bezpośrednią, podmiot staje się bohaterem lirycznym, wskazuje też na adresata swojej wypowiedzi poprzez zamarcie w pytaniu retorycznym apostrofi: „czy pamiętasz [...] Panno, madonno, legendo tych lat?” On stoi na uboczu, w bufecie, pije wódkę, stoi w oddaleniu od zgiełku, jest rozemocjonowany, czymś przejęty: „I serce mi wali”, zamierza podjąć jakieś działanie, ale nie jest do końca tego pewny; „podchodzę na palcach” – można domyślać się, że do wspomnianej wcześniej madonny i nagle zaskakuje go początek uroczego, wielkiego walca. Porywa kobietę do tańca, który jest namiętny, rozogniony („Unoszone gorąco, Unisono*



dyszzące [kwitnące te dnie]”), przesycony erotyką hiperbolizuje jego znaczenie poprzez metaforę: „Ruszył świat do tańca”, „na życie na śmierć”.

Podmiot liryczny właśnie dzięki tańcowi może zbliżyć się do kobiety, do której prawdopodobnie już od dawna coś czuje. Jest w siódmym niebie, „nosem gwiazdy zabacza”.

Autor właściwie streszcza obrazek rodzajowy. Można jednak zaakceptować ten zabieg, bo zauważa, jak zmieniają się role podmiotu, a wraz z nimi typy liryki. Niepotrzebnie skupił się na prawdopodobieństwach, domysłach, przecież doznania i uczucia są przez Tuwima nazwane wprost (*czy pamiętasz* to zachęcanie do rekonstrukcji czegoś, co się po prostu zdarzyło).

#### Przykład 11.

*Swój bal kreuje na zabawę, okazję do uśmiechu, kwiaty lwie paszczę uczestniczą wraz z wirującymi ludźmi. Podmiot liryczny zwraca uwagę na rośliny leśne. Opisuje ich taniec, strój, zachowanie.*

W tym fragmencie wypracowania znajduje się przykład uproszczeń, zdający odarł wiersz z wieloznaczności. Dosadnie streścił obrazki, jakby układał podpisy do katalogu komputerowego lub opowiadał o przypadkowych luźnych scenach (np. filmowych). Nie wie też, czym odznaczają się lwiepaszcze.

#### Przykład 12.

*Podmiot liryczny zwraca się do drugiej osoby w formie rozkazującej, aby ta zwróciła uwagę na to, jak pięknie rozkwitają kwiaty, porównuje to do tańca. Rośliny prezentują się pełną paletą barw. Na samym środku królują lwiepaszcze, które przykuwają wzrok podmiotu lirycznego. Porównuje on je do zabawy w Wenecji, która jest również barwna, panuje podczas niej nieład i rozgardiasz. Świat przyrody odradza się na nowo. Podmiot liryczny opisuje zabawę za pomocą natury, orkiestra gra głośno, jest bardzo dużo tancerzy. Podmiot porównuje trąby do kuchennych młódczyz. Tańczący ludzie są porównani do lwiepaszcz, osoba mówiąca w wierszu opisuje tańczące pary, przedstawia cały przekrój społeczny: studenci, aptekarze, panie, młodzież. Wszyscy oni tańcząc tworzą karuzelę, zlewają się w jeden tłum.*

Autor zredagował tekst z dość przekonującą eksplikacją. Ciekawie i funkcjonalnie uruchomił konteksty (świat przyrody, karnawał w Wenecji, orkiestra i koncertowanie na instrumentach dętych). Podobać się może epickie odczytanie sceny ukazanej w wierszu i wielobarwności konstrukcji poetyckiej – rzecz napisana czytelnie, wskazuje na rolę bodźców wzrokowych i słuchowych w kreowaniu rzeczywistości literackiej.

Choć raz widzieć trzeba rozkwitnięte wielobarwne lwiepaszcze poruszane wiatrem i wędrujący korowód taneczny postaci w maskach na ulicach Wenecji, by trafnie powiązać znaczenie tych elementów dla konstruowania bohatera zbiorowego i przestrzeni w wierszu Tuwima. Na tym wiązaniu wrażeń z różnych obszarów naszych doświadczeń polega studium rekwizytów poetyckich. W warstwie leksykalnej poematu znajdują się najbardziej typowe nazwy, ale ich użycie wzmaga wyobrażanie sobie świata przedstawionego. Są w nim ukazane w ruchu barwne, wirujące postacie, elementy dekoracji (festony, kretony, lampiony). Wszystko, by pokazać folklor i emocjonalny wymiar zabawy tanecznej.

W wypracowaniach w ukazywaniu przestrzeni poetyckiej oraz postawy podmiotu zdarzają się reporterskie czy też scenariuszowe perelki.

## Przykład 13.

*Podmiot liryczny jest obserwatorem, nie bierze udziału w zabawie. Pije alkohol i siedzi przy bufecie, patrzy na całą salę. Od tej chwili zmienia się nastrój oraz sens utworu. Wcześniej opisywał taniec z pomocą przyrody, teraz będzie przytaczał wspomnienia ze swojego życia. Gdy chce on wstać, nagle zaczynają grać walca, utwór, który niesie za sobą wiele skojarzeń. Podmiot liryczny zadaje pytania ukochanej na temat walca, przywołuje chwile, gdy z nią tańczył. Była ona dla niego całym światem, który było mu dane trzymać w ramionach, przyznaje, że był przestraszony czy jej nie stracił. Jest ona dla niego kobietą idealną, wspomina, jak bardzo starał się wypaść w tym tańcu jak najlepiej, gdy trzeba było, był silny, naprężył swoje mięśnie, aby tylko nie zawieść ukochanej. Wspomina, jak nagle podczas tańca ugrzęzła mu drzazga w bucie, ponieważ miał dziurawą podeszwę i potem udało mu się tańczyć tak, aby nikt tego nie zauważył.*

W cytowanym fragmencie pracy egzaminacyjnej świat zmysłowy został rozpisany przy pomocy scenografii, rekwizytów a nawet stanów emocjonalnych bohaterów. Tak „rzeczowe” odczytanie stawia czytelnika tej interpretacji w dość ciekawej sytuacji, oto dowiadujemy się bowiem, co poetyckość kamufluje, przeinacza w realnym świecie. I dlaczego konieczna jest wyobraźnia, empatia i natchnienie, by to, co zwyczajne (scena w bufecie) czynić poetyckim.

## Przykład 14.

*Podmiot liryczny opisuje swój taniec, można powiedzieć, że jest niezdamny, podmiot zostaje zatrzymany przez drzazgę, która uwięzła w bucie. Autor mianuje się przyszłym mężem swojej partnerki. Mówi, że ma dziurę w podeszwie. Jednak potem gdy się już pozbędzie drzazgi, tańczy z połową oderwanej podeszwy „I walcuje szurając odwinietą podeszwą”, pomimo to nadal tańczy tego walca w lesie. Taniec ten jest niezdamny, jest to walc. Podmiot liryczny jest blisko związany ze swoją partnerką. Jest on przejęty tym tańcem co można wynioskować z samego początku, gdy jeszcze nie przystąpił do niego. „I serce mi wali”, „i porywam – na życie, na śmierć – do tańca Grande Valse Brillante”. Oznaczają to, że taniec ten będzie trwał wiecznie i nic nie będzie w stanie przeszkodzić, nawet dziurawy but. Podmiot liryczny pomimo przeciwności, jakiego spotyka w trakcie tańca, nadal go kontynuuje i wchodzi w las jeszcze głębiej.*

W tej wypowiedzi otrzymujemy świat zrekonstruowany niedokładnie. Zdający myli przestrzenie (np. realność i metafizyczność) i zachowania (np. tańcowanie i zmagania się z mankamentami obuwia), co prowadzi do opisów groteskowych, przeinaczających już nie tylko wymowę wiersza, ale rzeczywistość jego leksykę i czasoprzestrzeń (np. „taniec nadal kontynuowany to wchodzenie w las jeszcze głębiej”). Ktoś, kto w ten sposób opowiada o wierszu, nie rozumie jego znaczenia, nie wykazuje się umiejętnością rozumienia znaczeń dosłownych i metaforycznych wyrazów, również większych całości. Nieodczytanie metafory zbudowanej ze zjawisk potocznych (np. „walcowanie z odwinietą podeszwą”) infantylizuje odczytanie sceny poetyckiej.

## Przykład 15.

*Przestrzeń, w której znajdują się bawiący się ludzie to las, w którym „na promieniach słońca/Wjeżdża confetti barw sypiąca [...] banda pijana”. Mamy tutaj do czynienia z ferią barw, wszystko skrzy się i mieni, nawet ludzie ubrani są w wielobarwne, odświętne stroje, które określono za pomocą metafory: „farbiarski bigos strojów”. Wnioskując ze słowa ‘bigos’, nic do niczego nie pasuje, ubrania są przypadkowe, a przez to tym silniej świadczą o wesołej atmosferze i chaotycznym charakterze zabawy.*

W tym fragmencie wypracowania zamiast prób interpretacji otrzymujemy najprostsze lokalizowanie, rozpoznawanie miejsca zdarzenia (las, przyroda, bufet, miejsce zabawy w plenerze). Mylnie zinterpretowano słowo „bigos” jako nic do niczego nie pasującą mieszaninę, obnażając tym samym narracyjną niekompetencję i nieznajomość znaczenia słowa. W opisy-

wanej scenie bowiem najistotniejsza jest barwność, różnorodność i dynamiczność. Kolorowy barwny tłum niejako zatracą się w tanecznym korowodzie. W tej masie ludzkich ciał mieszają się kształty i kolory.

#### Przykład 16.

*W wierszu Juliana Tuwima „Kwiaty polskie” przedstawiona jest przyroda, która pełni funkcję orkiestry w wierszu.[...] Kwiaty piszcza, rozdziały pyszczki, są porównane do pisklat, potem w dalszej części utworu przeistaczają się one w lwie pyski. W orkiestrze mamy trąby, z których wylatują tancerze, przy wydechu płuc trębacz ich wyrzuca, a wraz z wdechem wchłania je w płuca, są oni niczym powietrze u normalnego trębacza. W lesie są kotyliony, które się mnożą. Jest to zwykły las, w którym trwa zabawa. Wiszą tam lampiony, krawaty rozwiane, kolorowe balony. Mamy wrażenie jakby tu już coś się skończyło, jakby bal który tu miał miejsce skończył się, a pozostały po nim tylko ozdoby i przyroda.*

„Balagan” tego opisu skądinąd przypomina czasoprzestrzeń z obrazów Marca Chagalla. Być może jest to pewna maniera wyobraźni. Oderwany z kontekstu fragment może sprawiać wrażenie, że zdający nie rozumiał fraz i słów i opisał wiersz jako wypowiedź pozbawioną sensu. Ale konieczne jest uruchomienie wyobraźni poetyckiej, by niejako „zobaczyć” dźwięki, „dotknąć” atmosfery zabawy, w której wszystko się łączy w całość, bo wszyscy się zatopili w tym leśnym uniesieniu, „szale” tańca. Z tych dźwięków wylatują tancerze, przy wydechu płuc trębacz ich wyrzuca, a wraz z wdechem wchłania je w płuca, są oni niczym powietrze u normalnego trębacza.

W obrębie metaforyki i obrazowania w pracach egzaminacyjnych najczęściej spotykamy niefrasobliwe wyliczanie środków artystycznych bez powiązania ich z wymową obrazów. Rozsuniecie cytatów i znaczeń metafor, swoiste przesunięcia interpretacyjne powodują, iż analiza staje się po prostu śmieszna (choć to nie jest kryterium krytyczne). Lepiej zatem powiedzieć – myląca tropy. Oto próbka.

#### Przykład 17.

*Zastanawiający jest sposób w jaki poeta przedstawia tancerzy. Posługując się epitetami: „straszne i dzikie” nadaje im negatywny charakter. Wzmocnienie wyobrażeń „słuchowych” następuje za pomocą metafory „płuc wydechem ich trąbka rzuca”. Jednak im bardziej pochłania ich taniec, tym bardziej „mętnieją”, tworzą „szary, kołujący karuzel” (epitet pejoratywny).*

Gdy zdającym brakuje języka opisu i talentów scenopisarskich, po prostu streszczają. Niestety nieudolnie.

#### Przykład 18.

*Podmiot liryczny wprowadza czytelnika na zabawę w lesie. W zabawie uczestniczy wiele ludzi. Są pijani, udziela im się dobry humor. Wszyscy krzyczą śmieją się i piszcza. Panuje hałas i rozgardiasz. Wesoly nastrój podkreślają różnego rodzaju dekoracje, balony, confetti, pompony. Zabawa odbywa się na łonie natury, w ciepły letni wieczór. Biesiadnikom towarzyszy pogoda ducha, czują się swobodnie, rozpinają krawaty. Wszyscy tańczą. Całkowicie oddają się zabawie. Ludzie bawią się przy orkiestrze. Muzyka wyznacza rytm biesiady. Wraz z nią ludzie tworzą taniec. Muzyka ich napędza, dodaje im siły. Uczestnicy coraz bardziej przyzwyczajają się do zabawy. Im więcej czasu upływa, tym lepiej się bawią. W tłumie tańczących nieważne jest kto kim jest, jaki zawód wykonuje. Ludzie w szaleństwie tańca są oderwani od rzeczywistości. W drugiej części utworu dowiadujemy się, że na imprezie jest podmiot liryczny. Siedzi przy barze i raczy się różnymi trunkami. Obserwuje otoczenie. Podobnie jak wszyscy jest rozluźniony, niczym się nie przejmuje. Nagle dociera do niego melodia walca. Jest dla niego bodźcem do rozpoczęcia tańca.*

Jeśli uznamy, że streszczenie nie jest najlepszym sposobem analizy utworu poetyckiego, przyjdzie zgodzić się z opinią, że przepada wszystko, co określamy jako poetyckość tekstu, jako funkcję poetycką i tzw. dykcję poetycką. W opisach zdających, którzy posługują się streszczaniem, istnieje świat zdegradowany, splaszczony, często pozbawiony merytorycznego związku z istotą poetyckiego utworu. Abstrahowanie od historyzmu i kontekstów prowadzi najczęściej na interpretacyjne manowce i – niestety – niekiedy nawet ośmiesza autora takiej wypowiedzi. Jest także często niemierzalne, bo składa się z wypowiedzi nonsensownych. Streszczanie bywa także zasadne. Ale nawet ono odziera wiersz z poetyckości.

#### Przykład 19.

*Osoba mówiąca w poemacie przebywa na bucznym balu. Obserwuje zgromadzonych na nim gości, którzy zachowują się bałaśliwie, są pochłonięci zabawowym rozgardiaszem. Nazywa ich „lwimi pyszczkami” (metafora kwiatów z otwartym kielichem, które „rozdziawiają się” i „piszczą” obrazuje ich zachowanie). Epitet „skaczące letniaczki” wskazuje wesoły, swobodny nastrój zaproszonych. Wirują „pstre, confettiowe kurzawy” (epitet podkreśla kolorowość, mnogość ozdób, pewnego rodzaju przepych). Społeczność zgromadzona została określona jako „galopada mieszczańska” (wkraczanie warstwy społecznej mieszczan ubranych pstrokato i kolorowo). Pochłania ich zabawa w oparach alkoholu (bachanalia od Bacchus – grecki bóg wina, bachanalia były to uczty ku jego czci) w otoczeniu przyrody. Wyliczenia „lampionów, festonów, kretonów” ilustrują bogactwo wystroju zarówno gości, jak i miejsca balu. Bawiącemu się zgromadzeniu towarzyszy muzyka wykonywana przez wytworna orkiestrę (epitety – mosiężne pułony, porównanie – lśnią jak kuchenne moździerzce), która potęguje wspaniałość, kolorowość i doniosłość przyjęcia (wykrzyknienie i wyolbrzymienie – „mnożą się pstre kotyliony w miliony”. [...] Podmiot liryczny stoi z boku i obserwuje wydarzenia z biciem serca, odurzając się alkoholem. Kiedy rozbrzmiewają się pierwsze takty walca podrywa się do tańca, który napędzą wspomnienia najpewniej pierwszej i prawdziwej miłości.*

W cytowanym fragmencie wypracowania mamy do czynienia z powiązaniem analizy tego, co zostało ukazane w wierszu ze sposobem mówienia o sytuacji lirycznej. Autor dostrzega między innymi funkcję i znaczenie metafory kwiatów (lwichpaszczy) z otwartym kielichem, które „rozdziawiają się” i „piszczą”, co obrazuje zachowanie uczestników zabawy. Cenna jest uwaga o wpływie epitetu „skaczące letniaczki” na wymowę tekstu, użycie tego środka wskazuje na wesoły, swobodny nastrój. Zdający dostrzegł też, że epitety „pstre, confettiowe kurzawy” podkreślają kolorowość, mnogość ozdób, pewnego rodzaju przepych świata przedstawionego.

Nieprawidłowe odczytanie porównań i metafor, przeinaczenie sensu poetyckich sformułowań i kompletne nierespektowanie kontekstów do wydobycia przesłań z fragmentu poematu prowadzi do grzechu głównego – niekompetencji, czyli błędów rzeczowych w interpretowaniu i wartościowaniu. Autorzy wypowiedzi z takimi błędami rzeczowymi pogubili przesłania i sensy tekstu poetyckiego i najzwyczajniej falsyfikowali postawy podmiotu lirycznego.

#### Przykład 20.

*Część VI poematu informuje nas o sytuacji Polaków, o ich podejściu do wojny. Autor mówi nam, że na początku nie zdawaliśmy sobie sprawy z powagi sytuacji, więc byliśmy weseli i radośni. Porównuje naród polski do kwiatów – lwich paszczek. Kiedy jednak dotarło do nas, że wojna to nie żarty, przeobrażiliśmy się w innych ludzi, społeczeństwo się pogubiło, zapanował chaos. Fragment tego poematu możemy podzielić na dwie części oddzielone słowami „Grande Valse Brillante”. Pierwsza do momentu gdy podmiot liryczny staje do walki za kraj. Druga zaś dotycząca wspomnień podmiotu lirycznego. Zadaje pytania retoryczne, w ten*

*sposób chce zmusić odbiorcę do samodzielnej odpowiedzi na pytanie, ile mu zawdzięcza. Możemy domyśleć się, iż odbiorcą jest Polska „cała w domysłach i mgle”, czyli w niepewności, ciągle niewiedząca, co z nią będzie.*

Tuwim w cytowanym w zadaniu egzaminacyjnym urywku „Kwiatów polskich” nie pisał ani o walce, ani o wojnie. Uważna lektura tekstu nie pozwala na takie przekłamania jak w cytowanym fragmencie wypracowania.

W *Grande Valse Brillante* Julian Tuwim wspomina taniec z ukochaną kobietą. On jest szczęśliwy, ponieważ spełniło się jego marzenie, czuje się, jakby obejmował nie partnerkę, lecz cały świat. Ona zdyszana, zawstydzona milcząca patrzy w dół, poddając się woli prowadzącego w tańcu mężczyzny. Oboje znajdują się „w domysłach i mgle”.

Wiersz ma charakter wspomnienia. Podmiot liryczny – mężczyzna, powraca w myślach do chwili, w której tańczy z ukochaną kobietą walca. Czuje się niezwykle szczęśliwy – wydaje mu się, że ma w ramionach cały świat. Jego partnerka jest zawstydzona, nieco milcząca..., ale ulega partnerowi. To jakby opis marzenia, oboje są „w domysłach i mgle”, jakby w innym, nierealnym świecie, gdzie nie liczy się nawet dziura w podszewie. Sprawcą tego cudu jest taniec. Stopniowo nastrój wiersza zmienia się. Utwór staje się agresywny, padają bluźnierstwa i mało eleganckie (nie pasujące do walca) słownictwo. Mężczyzna jest wzburzony i zaskoczony. Prawdopodobnie jest to spowodowane znalezieniem na palcu kobiety pierścionka zaręczynowego... . Taniec towarzyszy jego emocjom i jest ich podkreśleniem.

Odczytanie cytowanego w zadaniu fragmentu nie wymaga znajomości informacji o całym poemacie. Konieczne jest jednak rozpoznanie poetyki Tuwima (możliwe to jest nawet na podstawie fragmentu). Dla realizacji zadania wystarczy rozpoznać jak poeta wykorzystał obrazek rodzajowy i poezję rozmowy. Obrazek rodzajowy to jakby prosta relacja wierszowana o jakimś zdarzeniu. Sytuacja liryczna we fragmencie poematu kształtowana jest na wzór potocznej rozmowy. Ma sugerować, że mowa potoczna stanowi w poezji czynniki naturalny, konieczny, a nie efekt stylizacji. Do obrazków rodzajowych język potoczny przenikał jako dynamiczny środek przekazu, mogący się układać w zwarte, krótkie zdania. Wiersze tego typu nazywa się liryką rozmowy, kształtują się bowiem jak wypowiedź w dialogu, zawsze obecny jest adresat i zazwyczaj nie zabiera on głosu, jest to więc rozmowa jednostronna. W liryce rozmowy najpełniej ujawnił się nowo kreowany przez Tuwima bohater liryczny – człowiek wielkowiejskiej ulicy, człowiek jej dnia codziennego. Elementy obrazka rodzajowego i liryki rozmowy zbiegają się zwykle w poezji żywiołowych wykrzyknień. To poezja zachłystywania się światem. Jej żywiołowość i dynamika mają być właśnie odpowiednikami tych zjawisk we współczesnym świecie. Jako centralny środek wyrazu w utworach Tuwima pojawia się język potoczny (motywowany programem Skamandra oraz emocjonalizmem). Wiersze Tuwima to liryka wyladowań, liryka krótkich spieć, w której dynamizm stanowi czynnik zasadniczy.

Język nie jest tylko zjawiskiem leksykalnym czy składniowym, ale wprowadzeniem do poezji ruchu. Tuwim swe liryczne przeświadczenia najczęściej wykrzykuje – i to przeważnie w formie zwrotu do kogoś lub czegoś. Z tej racji jego poezję można nazwać liryką przywołań. Rolę niezwykle ważną w kompozycji Tuwimowskich wierszy grają apostrofy do drugiej osoby lub określonej rzeczy czy zjawiska, związane zazwyczaj z czasem teraźniejszym. Słowo jest w większości utworów Tuwima czymś więcej niż tylko środkiem przekazu treści, jest zaproszeniem do świata wyobraźni i umiejętnego uniezwyklania tego, co powszechne.

Każdy tekst (nawet cytowany we fragmencie) ma swoją historię (również możliwych odczytań). Znajomość jej najoczywistszych elementów pozwala porządkować poszukiwanie sensu utworu.

Każdy tekst ma swoją leksykę. Słowa czytane w najoczywistszym wymiarze dosłowności znaczą tyle, co w oficjalnym zasobie polszczyzny. W poezji „dodajemy” im znaczenia, bo mówią nie tylko o osobistych doświadczeniach autora, ale uniwersalizują jego poglądy, przeżycia, twierdzenia. To, co przeżywa poeta w poetyckim przesłaniu, staje się własnością każdego z nas. Paradoksalnie, nawet wtedy, gdy doznania artysty są obce dla naszych doświadczeń emocjonalnych i myślowych. Odrzucając je, wiemy przecież, dlaczego. Istnieje jednak jakaś granica w dodawaniu tekstowi interpretacyjnych odniesień. Muszą być prawdopodobne. Jeśli się zgodzimy na ich mnożenie poza historią, leksyką (i poetyką) wiersza, zgodzimy się na „bajdurzenie” o literaturze, a nie na jej uważne percypowanie. I to jest właśnie owa „potęga smaku”, o której głosił inny poeta. I przyzwoitości wynikającej z logicznego myślenia – dodajmy.

### III. Znaczenie opanowania umiejętności analizy tekstu poetyckiego dla realizacji zadania egzaminacyjnego – próba podsumowania

Po lekturze zadań egzaminacyjnych z języka polskiego poziomu rozszerzonego tegorocznej matury wydaje się, iż czytanie ze zrozumieniem wierszy dla wielu uczniów nie jest łatwe. Taka lektura skłania bowiem do przypuszczenia, iż praktyka szkolna pomija w sztuce analizy i interpretacji kilka podstawowych wskaźników.

Dla odbioru poezji (i literatury w ogóle) ważne jest rozumienie historyczności, osadzenia w czasie utworu poetyckiego. Wiersz tkwi w kilku porządkach chronologicznych kształtowanych przez opisaną w podręcznikach historię polityczną, historię literatury i estetyki, refleksję filozoficzną i wiele innych prób systematyzacji z biografistyką włącznie. Pisarze zazwyczaj nie są autorami jednego wiersza. Mają biografie – nawet jeśli skrótowe – które bez trudu można ulokować w epoce historycznej, pośród przemian politycznych i estetycznych, w konstelacjach filozoficznych i kulturowych. Wiersz w szkole, jak zresztą wszelkie akty czytania, jest w znacznej mierze zwolniony z radosnego – „oto doświadczam, zostało mi objawione, pierwszy raz slysze!”. Każdy z tych aktów strzelistych, skądinąd tak właściwych dla młodości literackiej, jest bowiem uprzedzony i zdeterminowany. Uprzedzony wcześniejszym porządkiem literatury i historii, a zdeterminowany tzw. dalszym ich ciągiem, następstwem epok. Nie są to określenia pejoratywne, a porządkujące. Warto zatem przypominać, iż historia literatury i jej interpretacje są zawsze zwartą ciągłością. Taka jest istota szkoły, że daje wykład systemowy, kanoniczny, próbując zachęcić każdego do szukania (tworzenia) kompletności opisu (wiedzy) i wyposażając każdego w umiejętności obcowania ze zjawiskami nawet odległymi w czasie.

Oczywiście, geniusz wybitnej poezji takiej kompletności nieustannie się sprzeciwia. Poezja – sugerował Słowacki – jest mówieniem wszystkiego, co pomyśli głowa, a zatem interpretacje hipotetycznie mogłyby trwać w nieskończoność, gdyby nie to, że kultura to dość stabilny system znaków, a system oznacza wyedukowane rozumienie nie tylko w szkole i dla szkoły. Rewolucje, zwłaszcza literackie, nie trwały wiecznie i w miarę prędko kostniały – zwłaszcza na poziomie zachowań, obyczaju, mowy i symboliki.

W kontekście doświadczeń egzaminacyjnych nie rozmawiamy o granicach swobody w interpretowaniu mowy poetyckiej, lecz o koniecznych ograniczeniach, które musimy wyłożyć młodemu czytelnikowi, by nie dał się zwieść na manowce pozornej wolności kojarzenia wszystkiego ze wszystkim, do czego zresztą najczęściej bezkrytycznie namawia go współczesna kultura mediów (np. przez zbyt łatwy, nie wymagający znawstwa system linków).

Prawdopodobnie najważniejszą lokalizacją jest jednak porządek wydawniczy najczęściej podawany w przypisie lub adresie bibliograficznym. Data publikacji oznacza bowiem wprowadzenie tekstu do przestrzeni publicznej, czyli jego zaistnienie w obiegu literatury (i szerzej – w porządku kultury lub nieco wężej tzw. stylu epoki).

Ta ważność datowania może być zakłócana przez okoliczności historyczne (np. czytanie wierszy z rękopisu w salonie Deotymy, improwizacje Mickiewicza czy poezja śpiewana stanu wojennego), kiedy to tekst jest rozpowszechniany poza klasycznym medium książki, gazety czy czasopisma. To jednak historyczna wymierność i fenomen publikacji oznacza powszechność dostępu do tekstu ze wszystkimi konsekwencjami tego obcowania: organizacją czasu i przestrzeni lektury, estetyki i okoliczności czytania, percypowania, odczuć pokoleniowych itp. Odbiór (rezonans) społeczny lub jego brak jasno wpływają na nasz akt interpretowania. „Bo cóż po poecie w czasie marnym?” Wiersz „nieużyty”, oznacza brak dialogu. Brak dialogu oznacza bycie poza kulturą lub pamięć bibliologiczną co najwyżej.

Czas powstania wiersza może znaczyć, kiedy interpretacje dopełniamy kontekstami estetyki, leksyki, filozofii itp. Mówimy wówczas o prawdopodobnych inspiracjach epoką, pokoleniem, duchem czasów, stylem – ich źródło i nazwa bywają dość precyzyjnie opisane przez krytyków i historyków.

Inny porządek chronologiczny to czas wewnętrzny wiersza, w którym rzecz się dzieje lub jest opisywana czy opowiadana i stanowi akt na tyle ważny, iż każdy z nas mimo wszystko konstruuje go na własną odpowiedzialność. Jej granice to błyskotliwość interpretacji z jednej strony, a niezrozumienie intencji autora z drugiej.

Najczęściej autor starannie dobierając słowa, obrazy, motywy, wątki, tropy stylistyczne, rekwizyty, anegdoty, opis obyczajów, sugeruje czytelnikowi rozmiar tej czasoprzestrzeni i jej wewnętrzną logikę. Dla przyzwoitości nie wypada zatem tych dystynkcji przekraczać, podobnie jak żałośnie kończą się próby uwspółcześniania, czyli przeinaczania poetyckich znaczeń.

Współczesność czy też terażniejszość wiersza to zarówno akt odczytania, jak i akt rozumienia, oba z natury rzeczy obciążone przeszłością. I choć do terażniejszości należy fenomen odbieranego z wiersza obrazu czy opisu, to doświadczenie poetyckości wiersza, wyłożenie jego sensów jednak się niemal natychmiast historyzuje, bo pytając o znaczenie dla współczesności, pytamy – za artystą – „skąd przyszli i dokąd idą ci, którzy tego wiersza doznają”. W czasie przeszłym. To trudne, ale warte przypominania.

Jeszcze jednym istotnym porządkiem jest samodzielny akt lektury – to czas osobisty każdego z odbiorców wiersza i nad tym historyk ani krytyk panować nie potrafią, mogą co najwyżej przeczekać, inspirować lub korygować owe odbiory, bo sami są czytelnikami w swoim czasie. Mogą dzielić się swoim doświadczeniem czytelniczym, ale zawsze tylko z tymi, którzy tego oczekują.

Dopełnienie analizy i interpretacji wiersza stanowi wartościowanie. Rozstrzygamy, czy już znając tło, kontekst, historię, estetykę i sto tysięcy innych kategorii, w które utwór został uwikłany, porwał nas poeta swym wierszem czy po prostu znużył. Trywialnie rzecz ujmując, mówi się: „podoba się albo nie podoba.”

Aby trafnie zinterpretować wiersz, należałoby zapewne napominać, iż analiza, która ma mieć sens, musi się składać z trzech aktów: analizy właściwej, która bada wszelkie funkcje operacyjne tekstu, interpretacji, która uruchamia wszelkie prawdopodobne konteksty historyczne, i wartościowania, w którym – pamiętając o historyzmie wartości – autor wypowiedzi o tekście dokonuje aprobaty lub krytycznej oceny utworu.

Analizując, interpretując i wartościując wiersz, należy więc:

- rozważyć jego historyczność (a może wszystkie możliwe jego historie),
- poddać obiektywizującej analizie wspomniane porządki czasu,
- wskazywać (wybrać) prawdopodobne i funkcjonalne konteksty,
- zinterpretować sens wypowiedzi,
- wartościując, opowiedzieć się za jednym z prawdopodobnych sensów tekstu.

Powód zastrzeżeń do stopnia opanowania umiejętności obcowania z tekstem poetyckim to wielokrotnie mylne rozważania zdających o dwóch wierszach z drugiego tematu tegorocznej matury z języka polskiego (Porównaj sposoby kreowania obrazów tańca i jego funkcje we fragmencie poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima i w wierszu *Niech żyje bal* Agnieszki Osieckiej).

Każdy zdający powinien uczynić kilka zastrzeżeń historycznych i kontekstowych właśnie, czyli selekcjonować te, które są zgodne z prawdą. Z poematu *Kwiaty polskie* otrzymał przycięte niewiele ponad 90 wersów i dlatego, jeśli *Kwiatów polskich* uprzednio w całości nie przeczytał, nie wie, jak ma się przedstawiony fragment do całości. Proponowana mu do analizy częśćka jest w niewielki stopniu reprezentatywna dla poematu, w dodatku pozbawiona adresów historycznych (poemat dzieje się przecież w latach 1906-1920, a interpretator może tego nie wiedzieć). Zastanawia, stąd tak liczne wypowiedzi zdających wikłające interpretowany fragment w historię II wojny światowej, gdy perspektywa wojny faktycznie jest tylko jednym z horyzontów poety, wcale nie najważniejszym (pisał o tym m.in. Kazimierz Wyka w *Rzeczy wyobraźni*).

Zdający mógł oczywiście przypomnieć w funkcji kontekstu inne wiersze poety realizowane na lekcjach języka polskiego, dokonania grupy Skamander i jej poetów, ale one fabuły *Kwiatów polskich* w zupełności nie tłumaczą. A poeta, śniąc co prawda o wolnej Polsce, portretował Polskę minioną, w groteskowym stylu niczym Dołęga-Mostowicz czy Gombrowicz w prozie, opisując XX-lecie międzywojenne i czas pierwszych rewolucji społecznych.

Podobnie przy wierszu-piosence Agnieszki Osieckiej brak jest w wypracowaniach ważnej informacji, że to popularny hit Maryli Rodowicz, co mogłoby temat skontekstualizować w perspektywie najnowszych dziejów politycznych Polski. Odcięcie od tego oczywistego i dyskutowanego także w mediach kontekstu zwłaszcza na etapie interpretacji i wartościowania nie tylko banalizuje, ale i przeinacza wymowę wiersza, który był przecież pieśnią ocierającą się o chochole postawy Polaków, czerpiące aż z diagnoz Wyspiańskiego. A ponieważ i *Grande Valse Brillante* był śpiewany przez Ewę Demarczyk, dającą fragmentowi poematu Tuwima drugie życie publiczne, zapewne warto byłoby w wypracowaniach do tych zjawisk nawiązać.

Polecenie tematu „porównaj sposoby kreowania obrazów tańca i jego funkcje” wymagało wniknięcia w np. leksykę wiersza i realia epoki. Okazuje się na przykład, że lwie paszcze nie są dziś, niestety, kwiatami pospolicie znanymi. Można powiedzieć: takie czasy, lecz bez znajomości artefaktu nie sposób sprawnie zrealizować temat. Ten katalog można przecież natychmiast poszerzyć o inne zjawiska w kulturze popularnej: „skaczące letniaczki”, „farbiar-



ski bigos” (farbiarz to kompletnie egzotyczny współcześnie zawód), „syfony”, „bachanalie”, „kuchenne mózdzierze”, „kotyliony” czy „unisono” itp. itd.

Leksyka wiersza Tuwima, nie bez znaczenia nazywanego poetą-słowiarem, dotyczy egzotycznej dziś kultury popularnej – zwłaszcza tej podmiejskiej, przyleśnej, związanej w estetyczny „karuzel”, którego mało kto współcześnie doświadcza.

Jeśli zatem zdający nie oglądał *Kariery Nikodema Dyżmy*, *Z biegiem lat, z biegiem dni* czy *Znacząca* prześlizgnie się nad rzeczywistymi znaczeniami albo ich nie rozpozna. Uwolnienie skądinąd genialnego *Grande Valse Brillante* od rzeczywistego podłoża kulturowego sprawia, że zdający po prostu egzaltują się samym opisem, ową lawą słów, nie mogąc zdobyć się na poprawność interpretacji, bo przecież nawet pojęcie karnawału zmieniło się dziś doszczętnie, podobnie jak zanikła znajomość warsztatu malarskiego i praktyki artystycznej, które przywołuje Tuwim, tworząc furję opisu kwiatów i porównując do nich swoich bohaterów.

Kiedy zatem zdający zostaje sam na sam z tekstem, powinien nie tyle gorączkowo szukać skojarzeń, co przeprowadzić logiczny proces analizy, interpretacji i wartościowania. Logiczny, czyli osadzony w historii i świadom realności przywołanych kontekstów. I uważnie wczytany w leksykę, bo język jest przecież także funkcjonalnym świadectwem historii.

## Bibliografia

Kazimierz Wyka, *Bukiet z całej epoki* [w:] tenże *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1963.

*Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp Michał Głowiński i Janusz Sławiński, BN, Kraków 1987.