

SCENARIUSZ ZAJĘĆ EUROPEANY - WPŁYW AUTOTEMATYZMU NA SCENĘ WSTĘPNĄ

Tytuł

Wpływ autotematyzmu na scenę wstępną

Autor (lub Autorzy)

Nathalie Chessé-Chesnot

Konspekt

W nauczaniu literatury często stajemy wobec dwóch problemów.

- Interpretacja: skąd wiemy, co autor miał na myśli? Powieść czy sztuka to dla wielu uczniów tylko dobra opowieść.
- Związek między rzeczywistością i fikcją. Większość uczniów myśli, że są to dwie zupełnie różne, a nawet odrębne rzeczy.

Jak sprawić, by zrozumieli, że powieść jest również dialogiem między autorem (czasami odpowiadającym innemu autorowi) i nami? Jak przekonać ich, że fikcja jest zwierciadłem rzeczywistości, sposobem na jej przedstawienie, wyjaśnienie, zrozumienie?

W drugiej kolejności myślę o środku nieustannie powracającym w literaturze europejskiej, zawsze skutkującym pewnym niezrozumieniem. Uniemożliwia on czytelnikowi prostą wygodę bycia wciągniętym w historię w swoim umyśle, co pokazuje paradoksalny związek między fikcją i rzeczywistością: **refleksyjność** lub **autotematyzm** (fr. mise en abyme).. Proponując fikcję w fikcji (opowieść w opowieści) łamie się bowiem czytelność narracji.

Tabela podsumowująca

<i>Tabela podsumowująca</i>	
Przedmiot	<ul style="list-style-type: none"> • Literatura / historia sztuki • Refleksyjność/autotematyzm (w malarstwie, filmie, teatrze) • Scena wstępna (ekspozycja) • Barok jako styl, jego malarstwo i literatura • <i>Préciosité</i>
Temat	Lekcja literatury. Refleksyjność/autotematyzm w scenie wstępnej.
Wiek uczniów	15-18 lat
Czas przygotowania	6 godzin na dostosowanie zajęć (zamiast <i>Cyrano de Bergerac</i> Edmonda Rostanda, inna powieść lub sztuka)
Czas nauczania	9 lub 10 godzin. Możliwe jest dostosowanie zajęć i pominięcie niektórych elementów. Nauczyciel może wybrać jedynie elementy mające wyjaśnić cel <i>autotematyzmu</i> , tj. pierwsze cztery lekcje (analiza obrazu + początek filmu <i>Dogville</i> + sztuki <i>Cold Blood (Z zimną krwią)</i>)

Tabela podsumowująca

Materiały dydaktyczne online	<ul style="list-style-type: none"> • Teams (Office 365) • artplastoc.blogspot.com • YouTube: pierwsza scena inscenizacji dramatu <i>Cold Blood</i>. • YouTube: pierwsza scena filmu <i>Cyrano de Bergerac</i> Jean'a Paula Rappeneau. • Komputer(y) służące do wyświetlenia klipów i wyszukiwania informacji w Europeanie.
Materiały dydaktyczne offline	Papier
Użyte zasoby Europeany	<ul style="list-style-type: none"> • Jan van Eyck. Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw Detail: Giovanna Cenami en spiegel • Les Ménines. • Madonna van de Rozenkrans • Titelpagina voor Les Filles Errantes, in Le Théâtre Italien de Gherardi, Parijs 1700 • Fotoreproductie van een prent naar een schilderij van Bartolomé Esteban Murillo • The circumcision of Christ. Engraving by A. Mochetti supposedly after N. Poussin. • Georges de La Tour. De heilige Irene vindt de heilige Sebastiaan Detail: De heilige Irene • Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne : étude historique et analytique / par Lucien-Paul Thomas,... • Il Xerse (Cavalli, Francesco)

Licencja

Attribution-NonCommercial-ShareAlike CC BY-NC-SA. Licencja ta umożliwia innym modyfikację, przekształcenie i rozwinięcie twojej pracy w celach niekomercyjnych, o ile nowy produkt jest licencjonowany na tych samych warunkach.

Osadzenie w programie

Program sekcji francuskojęzycznej Szkół Europejskich stanowi, że zajęcia z literatury muszą poruszyć temat związku między tekstami literackimi i dziełami sztuki. Jednym z podejść do tematu może być praca dotycząca **środków powszechnie stosowanych w tych dziedzinach: refleksyjności/autotematyzmu..**

Ponadto badanie tych środków skłania uczniów do refleksji nad różnymi postaciami twórczości artystycznej i **sposobami, w jaki odbiera je publiczność.** Podkreślenie fikcyjnego aspektu opowieści jest metodą służącą nawiązaniu więzi z odbiorcą. Kwestia *autotematyzmu* podniesie pytania dotyczące ogólnej interpretacji sztuki.

Cel zajęć

Po zakończeniu zajęć chciałabym, by uczniowie umieli

1. Rozpoznać i zinterpretować refleksyjność / *autotematyzm*.
2. Zdefiniować i rozpoznać ruch Baroku w sztuce.

3. Wyjaśnić, dlaczego Barok sprzyja zabiegowi *autotematyzmu*.
4. Zdefiniować i rozpoznać *préciosité* (wykwintność).
5. Wyjaśnić, dlaczego *autotematyzm* jest w dalszym ciągu szeroko stosowany przez współczesnych twórców sztuk wizualnych, kinematograficznych i dramatycznych.
6. Wykorzystać zdobytą wiedzę w wypracowaniu na temat związku między fikcją i rzeczywistością lub kluczowej roli widza/czytelnika w tworzeniu dzieła.

Tendencje

1. **Pedagogika skupiona na uczniu, pedagogika odwrócona: uczniowie opanowują podstawowe pojęcia zagadnienia w domu. Czas zajęć lekcyjnych jest poświęcony na refleksję, omówienie, rozwinięcie tematu.** Uczniowie wypełniają w domu kwestionariusze w Team.
2. **Uczenie się we współpracy:** uczniowie współpracują w grupach. W ramach zajęć grupy przygotowują Podsumowania na Teams.
3. **Ocena: punkt wyjścia oceny zmienia się z "Co wiesz", na "Co umiesz".** Po zapoznaniu się z definicjami pojęć (refleksyjność, Barok, *préciosité*) uczniowie powinni skorzystać z tych narzędzi, aby przedstawić osobistą analizę obrazów lub fragmentów filmu. Są również w stanie posługiwać się nimi w argumentacji.
4. **Metoda projektów: uczniowie dostają zaczerpnięte z życia zadania, rozwiązują zagadnienia problemowe i pracują w grupie. Ten rodzaj uczenia się na ogół wychodzi poza tradycyjne przedmioty.** Por. Lekcja 8 + wypracowanie.
5. **Nauka w chmurze i oparta na zasobach wolnodostępnych:** dzięki narzędziom internetowym (Teams) uczniowie mogą znaleźć i zmienić materiały, aby sporządzić streszczenie.

Umiejętności XXI wieku

- **Myślenie krytyczne:** XXI wiek będzie wiekiem obrazu. W czasach, gdy nieprawdziwe wiadomości zalewają serwisy społecznościowe, niezmiernie ważne jest, by uczniowie umieli analizować obrazy i ostrożnie podchodzić do ich pozornej oczywistości. Zabieg *autotematyzmu* nadaje się idealnie do wyjaśnienia, że obrazy nie są tak niewinne i czytelne, jak by się wydawało. Ponadto współczesny teatr nieustannie powraca do bardzo barokowej wizji świata. Dobięgl końca czas pewności - obecnie wiemy, że rzeczywisty stan rzeczy może nam umknąć, żyjemy w "erze podejrzliwości", która rozpoczęła się w XX wieku i którą opisała krytyk Nathallie Sarraute.
- **Zaangażowanie obywatelskie.** Największa zmiana zachodzi jednak przede wszystkim w dramaturgii, refleksyjność lub *autotematyzm* w dalszym ciągu stanowią częsty zabieg we współczesnych dziełach (por. spektakl **Cold Blood** Jaco van Dormaela, ale również **La Reprise** Milo Rau, itd.). Czemu? Dramaturdzy poszukują zaangażowanej publiczności świadomej zadawanych pytań. Wydaje mi się, że obywatele jutra muszą nauczyć się w szkole, że czytanie i pisanie to ćwiczenia, które muszą wyjść poza wymiar akademicki i przygotować uczniów do aktywnego uczestnictwa w życiu społecznym. **Cold Blood** zadaje filozoficzne pytanie o sens życia; **La Reprise** Milo Rau, zainspirowana rzeczywistym, banalnym i przerażającym wycinkiem prasowym, wraca do politycznego źródła tragedii, starając się zaangażować publiczność w refleksję nad właściwą społecznościami przemocą. Jej świadomość jest kluczowa, by obywatele mogli skutecznie z nią walczyć.
- **Umiejętności medialne i technologiczne:** korzystając z Europeana + Teams, uczniowie rozwiną umiejętności teleinformatyczne.

Ćwiczenia		
Nazwa ćwiczenia	Przebieg	Czas trwania
1 - Analiza obrazu w celu zdefiniowania i zrozumienia autotematyzmu	<p>Uczniowie zostaną poproszeni o obejrzenie portretu małżonków Arnolfinich (Jan van Eyck) na stronie Europeany.</p> <p>Następnie będą pracować nad obrazem Panny dworskie (hiszp. Las Meninas - Velázquez).</p> <p>W końcu, potrójny autoportret Normana Rockwella, z 1960 roku umożliwi podsumowanie refleksji nad badanym narzędziem.</p> <p>Możemy poprosić uczniów o opracowanie własnego podsumowania dotyczącego refleksyjności / autotematyzmu.</p>	4 godziny (2 godziny w domu, 2 w szkole)
2- Analiza filmu: początek Dogville Larsa von Triera	<p>a) Obejrzyj początek filmu Dogville.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dlaczego reżyser wybrał ten właśnie środek, aby rozpocząć fikcyjną opowieść? Wypełnij kwestionariusz. • Jakie jeszcze gatunki zainspirowały inscenizację Larsa von Triera? Opisz plan filmowy. • Jak określił(a)byś taką mieszankę gatunków? <p>b) Obejrzyj wywiad z Nicole Kidman dotyczący jej roli w Dogville. Wypełnij kwestionariusz:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Który uderzający element planu filmowego wspomniano trzy razy w reportażu? • Jak myślisz, dlaczego wybrano to właśnie tło? <p>Uczniowie rozpoznają zabieg refleksyjności, a następnie odpowiadają na pytanie o przyczyny wyboru reżysera. Okaże się między innymi, że scena wstępna filmu zbija widza z tropu, zakłóca jego nawyki. Aby zastanowić się nad tym tematem, nauczyciel może zaoferować prezentację teorii efektu obcości Brechta.</p>	2 godziny (1 godzina w domu, 1 w szkole)
3- Test. Analiza filmu: początek Cold Blood (Jaco van Dormael).	<p>Uczniowie stosują ten sam model, co w Lekcji 2, ale muszą wykorzystać zdobytą wiedzę i umiejętności przy nowej pracy, dowolnie wybranej przez nauczyciela.</p> <p>a) Obejrzyj zapowiedź kinową Cold Blood Jaco van Dormaela.</p> <p>Wypełnij internetowy kwestionariusz w O365 Teams.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Jakie jest pierwsze i ostatnie zdanie padające w tym nagraniu? • Jak proponujesz je zinterpretować? • Do czego porównywany jest przedstawiany spektakl teatralny? • Jaki jest temat spektaklu? • Czym charakteryzuje się inscenizacja spektaklu? 	1 godzina

Nazwa ćwiczenia	Przebieg	Czas trwania
	<ul style="list-style-type: none"> • Dlaczego pojawia się <i>autotematyzm</i>? Jaki dodatkowy wymiar wnosi do spektaklu? 	
4- Napisz wypracowanie.	Podczas konferencji prasowej na Festiwalu w Cannes w 2005 roku Lars von Trier wyjaśnia swój wybór następująco: " System białych linii na czarnej podłodze umożliwia widzowi przemyślenie filmu i uczestnictwo w jego powstawaniu. W zamyśle ma również przedstawiać skromność rzeczywistości". Czy uważasz, że rola czytelnika lub widza jest kluczowym elementem dzieła?	2 godziny
5- Analiza adaptacji filmowej <i>Cyrano de Bergerac</i> Jean'a Paula Rappeneau.	Uczniowie przeczytali wcześniej sztukę i obejrzeni jej adaptację filmową autorstwa Jean'a Paula Rappeneau. <ol style="list-style-type: none"> Jak można podsumować fabułę dramatu? Uczniowie zostaną poproszeni o podsumowanie skutków <i>autotematyzmu</i>. Obejrzyj początek filmu. <ul style="list-style-type: none"> • Wypełnij kwestionariusz w Teams. • Gdzie rozgrywa się pierwsza scena? • Co się dzieje? • Jak myślisz, dlaczego słyszymy kogoś kaszłającego na widowni? • Jaki jest drugi po Montfleuryem przedmiot spektaklu? • Jak interpretujesz fakt, że omawiana postać nosi maskę? • Jak scharakteryzował(a)byś grę sceniczną postaci? • Jaki jest trzeci przedmiot spektaklu? • Czy widzimy go od razu? Skomentuj. • Co robi Cyrano pod koniec sceny? Dlaczego jego zachowanie stanowi prolepsis? 	2 godziny
6- Analiza obrazów w celu zdefiniowania i zrozumienia Baroku	Sztuka Edmonda Rostanda rozgrywa się w XVII wieku i czerpie inspirację z bardzo ważnego ruchu literackiego tych czasów: Baroku. <i>Autotematyzm</i> jest środkiem właściwym Barokowi. Celem tej lekcji jest określenie cech barokowych dzieła i analiza ich znaczenia, aby lepiej zrozumieć, dlaczego <i>autotematyzm</i> stanowi powracający zabieg stosowany w dziełach barokowych. <ol style="list-style-type: none"> W temacie Baroku,, wybierz na stronie Europeany trzy obrazy Caravaggia: wykażesz, dlaczego obrazy te są charakterystycznymi dziełami barokowymi. Tak samo postąp z jednym z obrazów Murillo: Następnie, w dalszym ciągu na stronie Europeany, odpowiedz na te same pytania dotyczące dwóch dzieł Nicolasa Poussin'a i jednego dzieła Georges'a de La Tour: na koniec uczniowie są proszeni o opracowanie podsumowania. 	4 godziny (2 godziny w domu, 2 w szkole)

Nazwa ćwiczenia	Przebieg	Czas trwania
7 - Rozpoznaj i zdefiniuj ruch préciosité	<p>Kontynuując pracę nad <i>autotematyzmem</i> zastanawiamy się nad wyborem sztuki przedstawionej w Cyrano: <i>Chloryza</i> Baro. Jest to sztuka nurtu <i>préciosité</i>. Roksana, <i>wykwintny</i> przydomek, który nadała sobie Magdalena Robin, jest <i>wykwintnisią</i>. Celem lekcji jest zdefiniowanie <i>préciosité</i>.</p> <p>Uczniowie w grupach odpowiedzą na następujące pytania: Dlaczego dramaturg podjął taki wybór? Co oznacza? Jaki jest związek między rzeczywistością i <i>préciosité</i>? Czy rzeczywistość jest wyolbrzymiona czy odrzucona?</p>	1 godzina
8- Interpretacja tekstu literackiego, w tym przypadku początku Cyrano: pod jakim względem autotematyzm jest czekającym na rozszyfrowanie programem?	<p>Celem ostatniej sesji jest zrozumienie kolejnej funkcji <i>autotematyzmu</i> w scenie zawierającej ekspozycję: zapowiada ona dalszy tekst - jest programem, który trzeba rozszyfrować. Zacniemy od definicji autorstwa krytyka literackiego Luciena Dällenbacha: "jakikolwiek wtrącenie wykazujące związek podobieństwa z dziełem, w którym jest osadzone, stanowi <i>autotematyzm</i>."¹⁶ Uczniowie zostaną więc poproszeni o opracowanie sceny wstępnej sztuki, aby spróbować określić główne zagadnienia poruszane w dalszej części sztuki.</p>	2 godziny (w grupach)

Ocena

1-2 wypracowanie (por. wyżej)

2- Quiz

1. Zdefiniuj zabieg *autotematyzmu*. 1 punkt.

Chodzi o umieszczenie w dziele jego zwierciadła, o osadzenie reprodukcji dzieła w dziele: obraz w obrazie, sztuka w sztuce.

2. Podaj dwa przykłady refleksyjności/*autotematyzmu*. 1 punkt.

Panny dworskie Velázquez / Portret małżonków Arnolfinich / Cold Blood / Cyrano itd.

¹⁶ *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paryż, 1977 r.

3. Jaki skutek wywiera autotematyzmu? Zapisz przynajmniej trzy funkcje. 3 punkty.

- *Dezorientuje widza*
- *Dystansuje od przedstawianego przedmiotu*
- *Kwestionuje rzeczywisty cel przedstawienia*
- *Wciąga widza poprzez wyrwanie go z komfortowej sytuacji osoby czekającej na opowiedzenie historii*
- *Tworzy dystans krytyczny*
- *Kwestionuje rzeczywistość poprzez odślanianie kulis*

4. Zdefiniuj Barok. 1 punkt.

Jest to XVII-wieczny ruch stanowiący przeciwieństwo klasycyzmu. W przeciwieństwie do klasyków, twórcy barokowi uważają, że świat to ulotna, zwodna rzeczywistość, której znaczenia nie jesteśmy w stanie uchwycić - por. tytuły dzieł barokowych: Szekspir - Sen nocy letniej, Życie jest snem Calderona, Iluzja komiczna Corneille'a. Odzwierciedla niepewność czasów: poszukiwacze odkrywają nowe ziemie, podające w wątpliwość religijne pewniki, geocentryzm okazuje się pomyłką, straszne wojny religijne złamały europejskie chrześcijaństwo. Świat wydaje się więc niestabilny, zmienny. W dziedzinach artystycznych przekłada się to na upodobanie do ruchu, niestabilności, nieporządku, zmiany, metamorfozy, ulotności, wyobraźni, marzeń sennych, magii, iluzji (scenografia iluzjonistyczna, lustra, przebrania), ornamentów, obfitości, przesady, nieproporcjonalności, wirtuozji, improwizacji, niespodzianki, tego, co dziwne, nieregularne, osobliwe, szokujące. Ich celem jest dotknięcie zmysłów, emocji, przemawianie do serca zamiast do rozumu.

5. Jak możesz wyjaśnić autotematyzm jako środek często stosowany przez artystów barokowych? 1 punkt.

Autotematyzm podaje w wątpliwość rzeczywistość, to, co jest rzeczywiście widzialne i przedstawione. Prowadzi do przyprawiającej o zawrót głowy gry złudzeń. Tworzy niepewność.

6. Czy myślisz, że autotematyzm jest w dzisiejszych czasach przestarzały? Uzasadnij odpowiedź. 1 punkt.

Wręcz przeciwnie, współcześni twórcy lubią przedstawiać na scenie stworzoną przez nich iluzję, aby skłonić publiczność do pełnego zaangażowania w fikcję, której celem jest kwestionowanie rzeczywistości. Wielu dramaturgów, w tym Brecht, chce stworzyć to, co nazywa obcością: teatr staje się więc narzędziem politycznym, sposobem zachęcania do zdrowej świadomości i działania.

7. Zdefiniuj préciosité. 1 punkt.

Triumf *préciosité* w XVII wieku był zjawiskiem europejskim: w Anglii John Lily zapoczątkował **eufuizm**, we Włoszech powstał **marynizm**, a w Hiszpanii **gongoryzm**. Francję od pozostałych państw Europy odróżnia jednak to, że doszło w niej nie tylko do rozkwitu poezji, ale również rozwoju towarzystwa *précieux*, które rozwinęło się w kontekście salonowym. W czasach Henryka IV życie dworskie stało się tak prostackie, że na początku XVII wieku dworzanie, których sercu bliska była uprzejmość, dworskość

i wykwinne konwersacje, spotykali się w kilku posiadłościach arystokratycznych. Wielkie damy spotykają się tu ze szlachcicami i pisarzami - zajmują się literaturą, piszą wiersze. Miłość jest głównym tematem *précieux* - miłość dworska i platoniczna. *Préciosité* szybko staje się niedorzeczna, gdy poszukiwanie wielkości i silenie się na wykwinność zbaczą ku nadmiernej sztuczności.

8. Czy pod tym względem *préciosité* stanowi odrzucenie rzeczywistości? 1 punkt.

Rzeczywistość jest uważana za coś wulgarnego, należy dostosować ją do moralnego ideału, odrzucając wszystko, co wydaje się zbyt trywialne, powszedni język i przedmioty. Następnie przy pomocy języka rzeczywistość jest upiększana, bohaterka Cyrano nie akceptuje siebie jako prostej Magdaleny Robin, staje się Roksana, a szczerą miłość Chrystiana jest dla niej bez znaczenia, jeżeli nie umie ubrać jej w piękne słowa. Rzeczywistość jest odrzucona, upiększona. W sztuce *préciosité* jest zaprzeczeniem rzeczywistości. *Wykwintność* Roksany jest źródłem komedii, którą odegra Cyrano, podarowując swoje słowa przystojnemu Chrystianowi.

9. Wybierz dzieło (obraz, film, powieść, sztukę itd.), w której występuje refleksyjność, i napisz rozprawkę wyjaśniającą, jakie jest jej znaczenie. 10 punktów.

*****PO PRZEPROWADZENIU ZAJĘĆ*****

Opinia uczniów

Nauczyciel może stworzyć internetowy formularz, aby poznać opinie uczniów i poprosić ich o podzielenie się pomysłami na udoskonalenie zajęć.

Nauczyciel może również zaproponować dyskusję w klasie, aby ocenić wkład kursu i jego niedociągnięcia.

W końcu, może zasugerować uczniom napisanie rozprawki, w której wyjaśnią

- zalety tej metody,
- a następnie jej ograniczenia,
- dzieląc się w końcu propozycjami zmian, które pomogą udoskonalić kurs.

Ostatni pomysł: zasugeruj uczniom, by opisali kurs w swoim dzienniku, skupiając się na tym, co ich zainteresowało, znużyło itd.

Uwagi nauczyciela

Kurs pozwolił uczniom wzbogacić swoją wiedzę ogólną w ciekawy i aktywny sposób. Pozbawione kontekstu zajęcia dotyczące Baroku mogą być żmudne, ale gdy uczniowie zrozumieli, że polegał on na światopoglądzie i jest w sumie bardzo współczesny, byli w stanie zauważyć i zbadać jego zasadniczą współczesność: znaleźli analogie z naszymi czasami, w których kwestionuje się wszystkie tradycyjne ramy myślenia.

Na początku, po obejrzeniu pierwszej sceny *Dogville*, byli bardzo zdezorientowani i niezbyt entuzjastycznie nastawieni... Podobnie w przypadku *Cold Blood*, ale w końcu dowiedziałam się, że wszyscy widzieli film Larsa von Triera w całości. Wielu uczniów zamierzało pójść na film Jaco van Dormaela, zwłaszcza gdy okryli, że wyreżyserował również film *Zupełnie Nowy Testament* z Benoit Poolvordem...

Zrozumieli, że sztuka umożliwia prowadzenie dialogu bez granic, wychodzącego poza czas i miejsce: dowodzi tego *autotematyzm* stosowany tak w XVII, jak i w XX wieku. **Nade wszystko jednak, temat ten stanowi idealny przykład tego, co jednoczy europejską kulturę autotematyzm nie jest środkiem francuskim, a europejskim (Calderon, Shakespeare, Poe,**

Calvino, Borges, itd.). Podobnie, Barok i *préciosité* stanowiły ruchy intelektualne, które rozwinęły się w całej Europie. Duże zainteresowanie nastoletniej publiczności wywołała przedstawiona w *Cyrano* refleksja na temat miłości i jej masek. W końcu, różnorodność materiałów i aktywne angażowanie uczniów w wyszukiwanie informacji na stronie Europeany czy YouTube oraz wspólne pisanie podsumowania online (O365 TEAMS) przyczyniają się do dynamiki i żwawości kursu. Mam nadzieję, że udało mi się pobudzić ich intelektualną ciekawość!

O projekcie Europeana DSI-4

[Europeana](#) to europejska platforma cyfrowa poświęcona dziedzictwu kulturowemu, udostępniająca za darmo ponad 53 zdigitalizowanych obiektów pochodzących z europejskich muzeów, archiwów, bibliotek i galerii. Projekt Europeana DSI-4 kontynuuje pracę trzech poprzedzających go DSI Europeany. Jest to czwarta tura projektu o udowodnionych osiągnięciach w zapewnianiu dostępu, interoperacyjności, widoczności i wykorzystania europejskiego dziedzictwa kulturowego na pięciu niżej opisanych docelowych rynkach: Obywatele Europy, Edukacja, Badania, Branże Kreatywne i Instytucje Dziedzictwa Kulturowego.

[European Schoolnet](#) (EUN) to sieć 34 europejskich Ministerstw Edukacji, z siedzibą w Brukseli. Jako organizacja non-profit EUN ma na celu wprowadzanie innowacji w nauczaniu i uczeniu się kluczowych zainteresowanych stron: Ministerstw Edukacji, szkół, nauczycieli, naukowców i partnerów branżowych. Zadaniem European Schoolnet w projekcie Europeana DSI-4 jest zapewnienie dalszej działalności i rozwoju Europejskiej Wspólnoty Edukacyjnej.

Załącznik 1

Wersja rozszerzona Scenariusza Zajęć: Wpływ autotematyzmu w scenie wstępnej

Cele zajęć:

- 1- Nadanie sensu ćwiczeniu z literatury: interpretacji.
- 2- Zapoczątkowanie refleksji na potrzeby wypracowania na temat związków między fikcją i rzeczywistością oraz kluczową rolę odgrywaną przez czytelnika lub widza w procesie tworzenia.

Czy fikcja odtwarza rzeczywistość? Czy oferuje jakąś furtkę? Czy fikcja ujawnia rzeczywistość? Czy fikcja powstaje, aby skuteczniej przekształcać rzeczywistość? Czy fikcja tworzy inną rzeczywistość?

W nauczaniu literatury często stajemy wobec dwóch problemów:

- Pierwszy dotyczy interpretacji: skąd wiadomo, co autor miał na myśli? Powieść czy sztuka to dla wielu uczniów tylko dobra opowieść.
- Drugi problem dotyczy związku między rzeczywistością i fikcją. Większość uczniów myśli, że są to dwie zupełnie różne, a nawet odrębne rzeczy.

Jak wpoić im zrozumienie, że powieść jest również dialogiem między autorem (czasami odpowiadającym innemu autorowi) i nami? Jak przekonać, że fikcja jest zwierciadłem rzeczywistości, sposobem na jej przedstawienie, wyjaśnienie, zrozumienie?

Ponadto nauczyciele często spotykają się z pytaniem dotyczącym refleksyjności lub *autotematyzmu* w literaturze europejskiej, które najczęściej prowadzą do ogólnego zmieszania. Mogą nawet pozbawić czytelnika wygody zagłębienia się w opowieść, co pokazuje paradoksalny związek między fikcją i rzeczywistością.

Proponując fikcję w fikcji (opowieść w opowieści) łamię się bowiem czytelność narracji.

Najprostszą metodą pomocy uczniom jest pokazanie im obrazów, w których wykorzystano ten środek formalny. Dlatego też uczniowie są proszeni o zbadanie trzech obrazów: *portretu małżonków Arnolfinich* Jana Van Eycka, a następnie *Pannien dworskich* Velázquezego i, na zakończenie, *potrójnego portretu* Normana Rockwella, podsumowującego całość refleksji nad *autotematyzmem*. Rockwell przedstawia na obrazie samego siebie z paletą w ręku, jak wielu artystów przed nim - Poussin w 1650 r., Manet w 1879 r. i Picasso w 1938 r. W swoim obrazie Rockwell umieszcza jednak odniesienia do Johannesa Grumpa, Dürera, Rembrandta, Van Gogh'a i Picassa.

Zabieg formalny (*autotematyzm*) umożliwia nam zastanowienie się nad **widocznością rzeczywistości**. Przedstawiając siebie podczas aktu twórczego, autor zmusza nas do zastanowienia się nad procesem twórczym. **Kieruje nas również ku temu, co na ogół umyka nam w rzeczywistości, czyli wszystkiemu, co znajduje się poza zasięgiem - poza ramą.**

Następnie uczniowie będą pracować nad dwoma współczesnymi dramata filmowymi, które również korzystają z refleksyjności. *Dogville* Larsa von Triera i *Cold Blood* Jaco van Dormaela. W filmach tych ciekawe jest to, że *autotematyzm* pojawia się na początku opowieści, upodabniając się do składanej widzom propozycji, swistego programu. Niepokojąca oryginalność tych scen wstępnych uniemożliwia widzowi przyjęcie wygodnie pasywnej postawy... Kreatywna technika formalna przyciąga uwagę.

Podobnie, gdy autor decyduje się na zastosowanie refleksyjności poprzez umieszczenie fikcji w fikcji (opowieść w opowieści), łamię czytelność narracji. Gdy uczniowie rozumieją zabieg *autotematyzmu* i jego cel, zbadamy jego wykorzystanie w scenie wstępnej. Rozpoczęcie dzieła w taki właśnie sposób jest zawsze znaczące.

Nauczyciel przeanalizuje wstępny rozdział lub scenę. Ta część narracji stanowi element logiki *captatio benevolentiae* od Starożytności: jej rolą jest przyciągnięcie uwagi czytelnika lub widza i przekazanie im wskazówek potrzebnych do zrozumienia fabuły. Kompozycja wstępu ma szczególne znaczenie, ponieważ w wielu dziełach ustanawia szczególną i złożoną więź z fikcją. Poprzez zastosowanie refleksyjności lub *autotematyzmu* staje się czymś więcej niż tylko tłem umożliwiającym odbiorcy osadzenie opowieści w czasie i przestrzeni, służąc do podkreślenia jej sztucznego wymiaru. Czemu? Jakie są cele takiego wyboru? Jak je interpretować?

W końcu, przeprowadzimy analizę arcydzieła literatury (***Cyrano de Bergerac*** Edmonda Rostanda). Uczniowie skorzystają z nowo nabytych narzędzi do analizy pierwszego aktu, zawrotnego wielopoziomowego *autotematyzmu*. Dlaczego Edmond Rostand zdecydował o rozpoczęciu swojej sztuki inną sztuką odegraną w dodatku w mitycznym teatrze? Dlaczego zdecydował się osadzić opowieść w XVII wieku, otwarcie odnosząc się do Baroku? Bardziej ogólnie, jak rzeczywistość odzwierciedla jej różne strony i jakie znaczenia powinniśmy im nadać?

***Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda** stanowi szczególnie ciekawy wybór, ponieważ rozpoczyna się w scenerii teatralnej wprowadzającej zawrotny refleksyjny wymiar zwodzący widza. Wprowadzenie to jest mylące, ale pomaga też zawrzeć cichy pakt między dramaturgiem i widownią. *Cyrano de Bergerac* korzysta ze sceny jako przestrzeni próby, w której aktor próbuje odegrać swoją rolę. Następnie autor dodaje nowy wymiar, gdy jeden z aktorów zaczyna występować na balkonie widowni.

Aby lepiej zrozumieć dzieło, nauczyciel poprosi uczniów o przeanalizowanie scen wprowadzających dwóch współczesnych dzieł:

1) *Dogville* Larsa von Triera. Scena wprowadzająca celowo odrzuca realizm i oferuje ujęcie z góry przedstawiające minimalistyczną scenę narysowaną kredą. Znika zatem niejako rozróżnienie między filmem i teatrem.

2) *Cold Blood* Jaco van Dormaela. Film zaczyna się od przedstawienia dramatycznego pokazującego, jak efekty specjalne umożliwiają powstanie filmu. Wynik pracy jest wyświetlany na drugim poziomie sceny. Przedstawienie stanowi więc element scenografii filmowej...

Co łączy te dwie sceny ekspozycji? Obie są zaskakujące i oryginalne, ale co wybór ten wnosi w dzieło? Podkreślony zostaje fikcyjny wymiar dzieła, a tło zostaje wywrócone na nice, niejako oznajmiając, że nie ma zamiaru imitować rzeczywistości. Czy jest to jednak prawda?

Załącznik 2

Spis treści

1. Czym jest *autotematyzm*? Przykłady *autotematyzmu* w Europeanie: **portret małżonków Arnolfinich**, Jan Van Eyck; **Panny dworskie**, Velázquez.
2. Czym jest *autotematyzm*? Podsumowanie na ArtPlastoc: **potrójny autoportret** Normana Rockwella.
3. **Dogville**. Lars von Trier. Dlaczego artysta wybiera ten właśnie zabieg w ekspozycji/scenie rozpoczynającej film? Refleksyjność i metaferencje w kinie.
4. Sprawdzenie poziomu zrozumienia uczniów: **test**. Analiza sceny wprowadzającej filmu **Cold Blood** Jaco van Dormaela + wypracowanie.
5. **Cyrano de Bergerac**: refleksyjność i metaferencje w dramacie. Kwestionariusz dotyczący sceny wprowadzającej.
6. **Cyrano de Bergerac**: *Autotematyzm*: kluczowy zabieg **barokowy**. Jak rozpoznawać elementy barokowe i ich znaczenie w dziele.
7. **Cyrano de Bergerac**: Barok kwestionuje rzeczywistość; czy *préciosité* ją odrzuca? Naucz się rozpoznawać cechy charakterystyczne *préciosité*.
8. **8-Cyrano de Bergerac**: Pod jakim względem *autotematyzm* w scenie otwierającej ma wymiar programowy, a efekt zwierciadła zawiera kluczową część sztuki.
9. **Wnioski i podsumowanie** dotyczące zabiegu refleksyjności, jego implikacji i znaczeń.
10. **Test**. Analiza **opowiadania: Zagłada domu Usherów** Edgara A. Poe.

Lub

Analiza odcinka serialu **Simpsonowie**. W Simpsonach często zdarza się, że postaci oglądają telewizję: zatem postaci występujące w serialu same oglądają telewizję. Zachowanie to stanowi *autotematyzm*, ponieważ oglądamy film w filmie. Jednakże jeżeli postaci zaczynają rozmawiać na temat tego, co oglądają, byłby to również przypadek metaferencji (czy raczej *autotematyzmu* który, jak często się zdarza, prowadzi do metaferencyjnych refleksji). Z zasady jednak *autotematyzm* jedynie "odbija" elementy z poziomu wyższego na niższym, niekoniecznie prowadząc do ich analizy.

Lub

Wypracowanie: Czy uważasz, że dzieło sztuki ma zdolność odkrywania rzeczywistości?

Załącznik 3

Lekcja 1: Czym jest *autotematyzm*? Przykłady i cele

Cel: celem niniejszego modułu jest przedstawienie wam różnego rodzaju przykładów refleksyjności i umożliwienie wam zrozumienia ich celów.

W sztukach wizualnych *autotematyzm* opiera się na efekcie iluzji, przenikania się, autocytatu, autoprezentacji, autoreferencyjności. Spróbujmy zrozumieć to zjawisko dzięki następującym obrazom:

a) Uczniowie zostaną poproszeni o obejrzenie **portretu małżonków Arnolfinich** na stronie Europeany. Jest to podwójny portret en pied autorstwa flamandzkiego artysty Jana van Eycka (1390-1441), znajdujący się obecnie w londyńskiej National Gallery. Obraz, namalowany farbami olejnymi na dębowej desce rozmiaru 82 x 60 cm, powstał w 1434 roku.

<https://www.europeana.eu/portal/en/search?q=Van+Eyck&qf%5B%5D=Arnolfini>

Jaką rolę pełni w obrazie lustro?

Lustro ma dla tego dzieła ogromne znaczenie. Lustro, otoczone dziesięcioma scenami z Męki Pańskiej i Zmartwychwstania (jak wszystkie XV-wieczne lustra, jest ono wypukłe), pokazuje pokój z innego punktu widzenia i podkreśla wrażenie przestrzeni (**rozmywa granice**), pokazując w odbiciu całość pokoju. **Lustro pokazuje to, czego nie widzi odbiorca obrazu** czyli to, **co wychodzi poza jego ramy**. W tym przypadku widzimy dwie dodatkowe osoby. Jedną z nich jest sam Jan Van Eyck. Dzięki lustru Van Eyck dyskretnie tworzy swój autoportret i określa się jako ważny artysta swoich czasów.

b) Następnie uczniowie pracują nad **Pannami dworskimi**

<https://www.europeana.eu/portal/en/collections/art?q=velasquez&qf%5B%5D=les+menines>

Co widzimy na obrazie?

Lustro zawieszona na tylnej ścianie odbija portrety popiersiowe króla Filipa IV i królowej Maryny - czy jest to główny temat powstającego obrazu czy oglądany przez nas obraz?

Król i królowa są umieszczeni poza ramą obrazu, naprzeciwko lustru, na miejscu artysty i naszym jako widzów, i to ich wizerunek kontemplujemy.

Efekt przenikania się, osadzania cech refleksyjności: w rzeczywistości obserwujemy powielenie podobnych obrazów różnego koloru i rozmiaru: przedstawienie obrazu w obrazie - dwa duże obrazy na tylnej ścianie stanowią kopie dwóch prac na tematy mitologiczne zaczerpnięte z *Metamorfoz Owidiusza: Apollo obdzierający Marsjasza ze skóry* Jacoba Jordaensa, circa 1625, oraz *Atena Pallas uderzająca Arachne*, Rubens, 1636-37.

Zauważamy również przenikanie się przestrzeni: odniesienie do przestrzeni poza polem widzenia (przestrzeń artysty, widza) + wizerunek krewnego Velázqueza (Nieto Velázquez, zatrudniony przez króla) w ramie (jak nowy obraz) tylnych drzwi otwierających się na inne pomieszczenie pałacu.

Powtarzające się obrazy w obrazie umożliwiają mnożenie punktów widzenia na ten sam element, lustro otwiera nam wizję spoza ramy, tworzy wrażenie głębi i wysokości, wywołuje niepewność widza, który z zapewne zastanawia się: czy wielkie czarne płótno osadzone w ramie i na sztalugach namalowanych przez Velázqueza jest tym samym obrazem, który właśnie oglądamy, przedstawiającym infantkę Małgorzatę Teresę otoczoną krewnymi w roli głównej modelki? Również w tym przypadku przyłapujemy autora na autoportrecie. Velázquez

przedstawia siebie stojącego z przodu obrazu. Jeżeli malarz znajduje się na obrazie, w takim razie na kogo patrzy i kogo maluje?

Lekcja 2. Na zakończenie, *potrójny autoportret* Normana Rockwella, 1960, olej na płótnie, Kolekcja N.R. Fundusz Kolekcji, podsumowujący całość refleksji nad tym narzędziem. <https://artplastoc.blogspot.com/2011/08/24-la-mise-en-abyme-en-peinture.html>

Rockwell pojawia się sam na obrazie, jak wielu jego poprzedników: Poussin w 165 roku, Monet w 1879 roku czy Picasso w 1938 roku, z paletą w ręku. Ponadto na obrazie Rockwell umieszcza odniesienia do Johanna Gumpfa, Dürera, Rembrandta, Van Gogha i Picassa.

Potrójny autoportret pokazuje nam znajdującego się na obrazie malarza (siedzącego, widzianego od tyłu) przyglądającego się swojej twarzy w lustrze po lewej stronie oraz sam obraz na płótnie (większym, obraz w obrazie) po prawej stronie wnętrza (na tle pozbawionych dekoracji podłogi i ściany). Jedynym zwracającym się do widza spojrzeniem jest to padające z dużego autoportretu na płótnie, ponieważ pozostałe przedstawiają artystę widzianego z tyłu albo z zakrywającymi spojrzenie okularami. W dodatku do faktu, że jest on większych rozmiarów, autoportret na sztalugach jest niedokończony, czarno-biały i, w przeciwieństwie do lustra, przedstawia artystę odmłodzonego, bez okularów i z inaczej umieszczoną fajką - ostatnie szczegóły odnoszą się raczej do mniejszego starego i centralnie umieszczonego szkicu autoportretu na kartce zawieszanej na lewej krawędzi płótna, przy czym po prawej znajduje się kilka reprodukcji znanych autoportretów (Dürer, Rembrandt, Van Gogh i Picasso), co osadza artystę w europejskiej tradycji malarskiej. Podpis malarza pojawia się na obrazie w obrazie, u dołu powstającego płótna.

Teraz możemy poprosić uczniów o opracowania własnego podsumowania tematu refleksyjności /*autotematyzmu*.

Podsumowanie tematu refleksyjności. Refleksyjność to często stosowany, starożytny środek, którego teorię ostatecznie sformalizował Gide w 1893 roku w *Falszeryzach*. Opiera się ona na grze luster: *speculum* i *spectaculum* mają wspólne pochodzenie. Od Starożytności lustro i spektakl były blisko powiązane, zarówno w praktyce teatralnej, jak i teorii.

W książce *La Littérature de l'âge baroque en France* (Literatura barokowa we Francji) J. Rousset następująco określa zabieg umieszczania teatru w teatrze: "Teatr rozgrywa się, by odbijać się we własnym lustrze dzięki wewnętrznemu pokojowi [...]. Oglądający pokój widzowie widzą na scenie teatr, a w drugim pokoju - aktorów, którzy również są widzami, patrzących na innych aktorów".

Autotematyzm nie ogranicza się do jednego konkretnego gatunku literatury czy sztuki. Powracające pojawianie się powieści w powieści, sztuki w sztuce, obrazu w obrazie lub filmu w filmie tworzy *autotematyzm*, który może wielorako wpływać na percepcję i zrozumienie tekstu literackiego lub dzieła sztuki. Termin ten może przybierać różne znaczenia:

1. Efekt podwójnego lustra tworzony przez umieszczenie obrazu w obrazie itd., powtarzając się w nieskończoność (nieskończona regresja).
2. Strategia refleksyjna w której samo medium stanowi treść medium - np. szekspirowski Hamlet obejmuje sztukę w sztuce, a *8½* Felliniego (1963) jest filmem w filmie. Zabieg ten znany jest również jako **refleksyjność**.
3. Ta formalna technika sztuki zachodniej polega na umieszczeniu mniejszej kopii obrazu wewnątrz większego obrazu.

Refleksyjność może wywierać różnoraki wpływ na postrzeganie tekstu literackiego lub dzieła sztuki. Powtórzenie może przyczynić się do zrozumienia dzieła lub ogólnego pojęcia prawdy, a także obnażyć jego sztuczność lub fikcyjność. Jeżeli sztuczność środka lustrzanego lub powiązane z nim kwestie są zapowiadane lub omawiane, *autotematyzm* może również prowadzić do **metareferencji**.

Lekcja 3. Lars von Trier, *Dogville*

Cel: Celem niniejszego modułu jest sprawdzenie, czy uczniowie są w stanie rozpoznać omawiany zabieg i dokonać analizy jego celów w scenie ekspozycji, w tym przypadku - początek filmu *Dogville*.

a) **Obejrzyj początek Dogville.**

Dlaczego reżyser wybrał ten środek, aby rozpocząć fikcyjną opowieść?

Wypełnij kwestionariusz.

Jakie jeszcze gatunki zainspirowały inscenizację Larsa von Triera?

Opisz plan filmowy.

Jak określił(a)byś taką mieszankę gatunków?

b) **Obejrzyj wywiad z Nicole Kidman na temat jej roli w Dogville, klikając w link.**

Wypełnij kwestionariusz.

Który uderzający element planu filmowego wspomniano trzy razy w reportażu?

Jak myślisz, dlaczego wybrano to właśnie tło?

Uczniowie rozpoznają zabieg refleksyjności, a następnie odpowiadają na pytanie o przyczyny wyboru reżysera. Okaże się między innymi, że scena wstępna filmu zbija widza z tropu, zakłóca jego nawyki. Aby zastanowić się nad tym tematem, nauczyciel może zaoferować prezentację teorii efektu obcości Brechta.

Bertolt Brecht używał niemieckiego terminu *Verfremdungseffekt* (efekt obcości), aby zmusić widza do nieidentyfikowania się postaciami, co zmniejsza pasywność rozrywki i skłania widza do zachowania świadomej i krytycznej postawy, zdystansowanej w stosunku do wydarzeń.

Pierwszym krokiem jest stworzenie wrażenia wyobcowania: "Pod znajomym odkryj nieznajome", mówi Brecht - aby zapobiec trzymaniu się przez widza reprodukcji czy, co gorsza, zanurzenia w fikcji, aby utrzymywać **sumienie** każdego partnera w rozbudzeniu. Sztuka stanowi raczej przedstawienie, niż iluzję rzeczywistości: publiczność jest świadoma, że to do niej kierowane są słowa.

Bertolt Brecht (1898-1956): Z jakich kodów teatralnych korzystać, jeżeli dramat nie próbuje skłaniać nas ani do ucieczki przed rzeczywistością (fikcja), ani do jej odzwierciedlenia (imitacja), ale do zdystansowania się do niej, by ją przekształcić? 1935 rok

W swojej książce *New Technique of Dramatic Art* (Nowa technika sztuki dramatycznej), Brecht zamknął w kilku stronach mistrzowskie podsumowanie, a zawarte w nim i zagadnienia uczyniły z niego jednego z największych reformatorów scenicznych XX wieku. Brecht jest zaangażowany w komunistyczną rewolucję socjalistyczną - jego celem nie jest więc tworzenie dramatów w celach rozrywkowych, ale zwrócenie się do widza z wyborem zaangażowania się. Dramat stanowi zatem, nie wykluczając przyjemności widza, narzędzie analizy społecznej. Aby dokonać analizy, należy przyjrzeć się przedmiotowi z daleka, co można osiągnąć dzięki aktorom

zakłócającym proces identyfikacji widza z postacią, na przykład zwracającym się bezpośrednio do niego. Artysta przedstawia swoją postać zamiast ją uosabiać, przekazując tekst "w cudzym świecie". Scenograf nie zawaha się wyciągnąć na scenę tego, co ukryte, pokazać źródła światła itd. Teatralność jest ogłoszona wszem i wobec, celem nie jest stworzenie iluzji. Jeżeli dramat stanowi rozgrywką się na scenie akcję, słowa piosenki są wyrażeniem uczuć, a epika sprawozdaniem z wydarzeń, można wywnioskować, że Brecht nadał nowe znaczenie temu słowu, aby określić nową postać przedstawienia i pisania "teatru epickiego".

Lekcja 4. Test.

Cel: Uczniowie stosują ten sam model, co w Lekcji 3, ale muszą wykorzystać zdobytą wiedzę i umiejętności w nowej pracy, dowolnie wybranej przez nauczyciela.

Oto początek filmu *Cold Blood* Jaco van Dormaela.

a) Obejrzyj zapowiedź kinową *Cold Blood* Jaco van Dormaela.

Wypełnij kwestionariusz.

Jakie jest pierwsze i ostatnie zdanie padające w tym nagraniu?

Jak proponujesz je zinterpretować?

Do czego porównywany jest przedstawiany spektakl teatralny?

Jaki jest temat spektaklu?

Czym charakteryzuje się inscenizacja spektaklu?

Dlaczego pojawia się *autotematyzm*? Jaki dodatkowy wymiar wnosi do filmu?

b) **Napisz wypracowanie:** konferencja prasowa podczas Festiwalu w Cannes w 2005 roku.

Lars von Trier wyjaśnia swój wybór następująco: " System białych linii na czarnej podłodze umożliwia widzowi przemyślenie filmu i uczestnictwo w jego powstawaniu. W zamyśle ma również stanowić skromne przedstawienie rzeczywistości". Czy uważasz, że rola czytelnika lub widza jest kluczowym elementem dzieła?

Lekcja 5: *Cyrano de Bergerac*.

Gdy uczniowie zrozumieli już pojęcie *autotematyzmu* i jego cele, możemy zacząć badanie dramatu w oparciu o różne skutki znaczenia tego zabiegu: *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda. Koledzy mogą wybrać do tego celu dzieło z ich kraju.

Cel: zapoczątkowanie, na potrzeby wypracowania, refleksji na temat związków między fikcją i rzeczywistością.

Uczniowie przeczytali wcześniej sztukę i obejrzel jej adaptację filmową autorstwa Jean'a Paula Rappeneau.

a) Jak można podsumować fabułę dramatu?

b) Uczniowie zostaną poproszeni o podsumowanie skutków *autotematyzmu*.

Pierwszy akt rozgrywa się w teatrze.

Wszystkie postaci odgrywają role: Cyrano gra rolę przyjaciela, kochając przy tym Roksanę, Roksana zwodzi Guiche'a aby chronić Chrystiana, Chrystian odgrywa słowa dyktowane przez reżysera - Cyrano.

Wszystko jest grą złudzeń. Rostand zdecydował jednak o osadzeniu dramatu w XVII wieku, kiedy Barok święcił sukcesy. Przekazuje on wizję rzeczywistości...

Ponadto bohaterka, Roksana, przedstawia inny ważny ruch tego stulecia: *préciosité*. Również ten ruch podaje rzeczywistość w wątpliwość....

c) Obejrzyj początek filmu.

Wypełnij kwestionariusz.

Gdzie rozgrywa się pierwsza scena?

Co się dzieje?

Jak myślisz, dlaczego słyszymy kogoś kaszłającego na widowni?

Jaki jest drugi po Montfleuryem przedmiot spektaklu?

Jak interpretujesz fakt, że omawiana postać nosi maskę?

Jak scharakteryzował(a)byś grę sceniczną postaci?

Jaki jest trzeci przedmiot spektaklu?

Czy widzimy go od razu? Skomentuj.

Co robi Cyrano pod koniec sceny? Dlaczego jego zachowanie stanowi prolepsis?

Kontekst

Szczególna scenografia: scena teatralna w teatrze : Hôtel de Bourgogne.

Edmond Rostand umieszcza pierwszy akt Cyrano de Bergerac w "sali teatralnej Hôtel de Bourgogne". Poprzez wybór scenografii w Akcie 1 temat teatru staje się jasny, oczywisty...

Dlaczego autor zdecydował się *autotematyzm* w scenie ekspozycji? Osadzenie akcji w teatrze umożliwia określenie dokładnych ram czasoprzestrzennych. Dekoracja ta podkreśla koloryt historyczny, osadzając akcję w czasie. W XVII wieku Hôtel de Bourgogne był zatem miejscem spotkań zróżnicowanej publiczności o różnym pochodzeniu społecznym - widać to od początku, od wejścia na scenę różnych bohaterów, wśród których znajdziemy: wielkich panów, muszkieterów, pafia, plebejuszy.

Z drugiej strony, odegranie zabiegu teatru w teatrze natychmiastowo wpisuje akcję w ramy zabiegu drogiego **okresowi Baroku**, który lubił podkreślać zwodny wymiar naszego otoczenia.

Sztuka, którą Rostand zdecydował się osadzić w Cyrano de Bergerac, *Chloryza* Baro (1590-1650), jest świadectwem tej właśnie troski o dokładność historyczną: jest ona niema współczesna akcji Cyrano, ponieważ powstała w 1631 roku, właśnie w Hôtel de Bourgogne.

Na stronie Europeany można zapoznać się z dokumentem dotyczącym Hôtel de Bourgogne.

Lekcja 6.

Cel: rozpoznać barokowe cechy dzieła sztuki i przeanalizować ich znaczenie, by lepiej zrozumieć, dlaczego *autotematyzm* stanowi częsty element sztuki barokowej.

- a) W temacie Baroku, wybierz na stronie Europeany trzy obrazy Caravaggia: wykażesz, dlaczego obrazy te są charakterystycznymi dziełami barokowymi.
- b) Tak samo postąp z jednym z obrazów Murillo.
- c) Następnie, w dalszym ciągu na stronie Europeany, odpowiedz na te same pytania dotyczące dwóch dzieł Nicolasa Poussin'a i jednego dzieła Georges'a de La Tour:

Podsumowanie: Sztukę barokową charakteryzuje gra światła, efekt *chiaroscuro* korzystający z efektu kontrastu i tworzący mylące iluzje. *Malarstwo iluzjonistyczne* stanowi powszechny zabieg, stosowany również w architekturze. Malarze barokowi mają słabość do jak najbardziej widowiskowego punktu widzenia: chwil, w której rozgrywa się akcja. Ich obrazy są jak inscenizacje teatralne. Chodzi w nich o wzbudzenie emocji, doprowadzenie widza do swoistego zawrotu głowy, wywołanie wrażenia niepewności. Pole widzenia jest często tak pełne, że oko widza gubi się w nim... Emocja dominuje nad rozumem, któremu sprzyja przeciwstawny ruch klasycyzmu.

Faktycznie, o ile klasycy są przekonani o swojej dominacji nad światem, który porządkują zgodnie z jasnymi pojęciami, człowiek baroku, zdecydowanie współczesny, czuje, że świat mu umyka, rzeczywistość jest gdzie indziej. Wymowne pod tym względem są tytuły barokowych arcydzieł: Szekspirowski *Sen nocy letniej*, *Życie jest snem* Calderona czy *Iluzja komiczna* Corneilla to dzieła kwestionujące czytelność i rzeczywistość oraz rzeczywistość tego, czego pozornie doświadczamy....

Lekcja 7: *Cyrano de Bergerac*

Cel: Czym jest *préciosité*? Jaki jest jej związek z refleksyjnością i Barokiem?

Kontynuując pracę nad *autotematyzmem* zastanawiamy się nad wyborem sztuki przedstawionej w Cyrano: *Chloryza* Baro. Jest to sztuka nurtu *préciosité*. Roksana, *wykwintny* przydomek, który nadała sobie Magdalena Robin, jest *wykwintnisią*..

Uczniom sugeruje się zastanowienie nad następującym punktem: Dlaczego dramaturg dokonał takiego wyboru? Co oznacza? Jaki jest związek między rzeczywistością i *préciosité*? Czy rzeczywistość jest wyolbrzymiona czy odrzucona?

Chloryza stanowi jasne odniesienie do *préciosité*. W sztuce Rostanda musi być blisko związana ze wszystkim, co obejmuje ten właśnie ruch literacki: postać Roksany, afektowany sposób wystawiania się Markiza (akt I, scena 2, wiersze 123 do 126) lub ich egzaltacja na dźwięk imion "*wykwintniś*" (akt I, scena 2, wersy 56-59), obawa ochmistrzyni, że ominie ją dyskurs O Czułym (akt III, scena 1, wersy 1182-1187; akt III, scena 3, wersy 1296-1298; akt III, scena 5, wersy 1326-1328) oraz w szczególności odrzucenie przez Cyrano "tych małp", za które uważa *précieux* (akt III, scena 3, wers 1298), jego nieprzyjazne uczucia względem Montfleury'ego (akt I, sceny 2 do 4 oraz akt II, scena 1, wersy 1206-1207, akt III, scena 6, wersy 1354-1355), jego pogarda dla sztuki Baro ("Wiersze starego Bara [...] niewarte i halerza / Bez wyrzutu sumienia krzyczę zatem: haro!", akt I, scena 4, wersy 251-252) oraz jego nienawiść do *wykwintnego* języka (akt III, scena 7, wersy 1412-1439). Przerwane przedstawienie *Chloryzy* zapowiada odrzucenie *préciosité* przez Cyrano..

Pojęcie *préciosité* na stronie Europeany: *La préciosité: de l'éclat des salons aux précieuses ridicules*, Azucena Antón Martínez.

Préciosité: Odrzucenie rzeczywistości?

- *Préciosité*: Piękne mowy.
- Roksana kocha *préciosité*. Uwielbia słowa i mowy (Nie wystarczy jej "kocham cię").

- Chrystian kocha Roksanę.
- Cyrano kocha Roksanę.
- Roksana kocha wygląd zewnętrzny Chrystiana, ale nie zadowala jej jego sposób wystawiania się.
- Jest zakochana w słowach (ponieważ jest *wykwintniq*).
- Cyrano uważa, że nie jest wystarczająco przystojny (duży nos), ale wspaniale się wystawia.
- Chrystian i Cyrano nie potrafią stawić czoła rzeczywistości.
- Jakie skutki wywołuje odrzucenie przez nich rzeczywistości?
- Jedna postać używa drugiej jako aktora.
- Związek opiera się na fałszywej miłości.
- Tragedia: kłamstwa uniemożliwiają prawdziwą miłość.
- Miłość własna versus prawdziwa miłość.
- Cyrano nienawidzi *wykwintnych*, ponieważ nie są ze szczerze sobą.

Triumf *préciosité* w XVII wieku był zjawiskiem europejskim: w Anglii John Lily zapoczątkował eufuizm, we Włoszech powstał marynizm, a w Hiszpanii gongoryzm. Francję od pozostałych państw Europy odróżnia jednak to, że doszło w niej nie tylko do rozkwitu poezji *précieux*, ale również rozwoju towarzystwa *précieux*, które rozwinęło się w kontekście salonowym. *Préciosité* (wykwintność) to styl życia i estetyka, której rozkwit wśród paryskiej arystokracji przypadł na lata 1650-1660. *Préciosité* charakteryzują przede wszystkim niezwykle wyrafinowane zachowanie, myśli i mowa. *Wykwintne* kobiety uwielbiają gry umysłowe i korzystają z subtelnych przemyśleń w służbie dyskursu o miłości. Uczucie miłości stanowi faktycznie główny temat rozmów, pisze się o niej poezję i powieści, które wykwintni *précieux* omawiają w swoich salonach. Dla *osoby wykwintnej* miłość jest wydestylowana, skodyfikowana, wyidealizowana, pozbawiona grubiańskiego cielesnego pożądania. *Wykwintne* towarzystwo wyznaje wyidealizowaną wizję miłości, a Roksana jest tego idealnym przykładem. Bardziej niż pocałunków Chrystiana pragnie pięknych słów. Ten szczególny stosunek do rzeczywistości jest przyczynkiem rozgrywającej się podczas całej sztuki komedii.

NB. Chloryza to powieść bukoliczna o fabule zapożyczonych z odcinka *Astrei*, działa pasjami czytanego w tej epoce: składa się ono z pięciu tomów, zawierających wiele intryg drugoplanowych. Tom piąty dokończył sekretarz Honoriusza d'Urfé. Jest to romans obejmujący wiele romantycznych zwrotów akcji, opisujący osadzoną w bukolicznej scenerii historię miłości pasterza Celadona i pasterki Astrei. Powieść wyróżnia dezorientująca gra - przeskakuje między przygodami wojowniczymi, heroicznymi dokonaniem, przebraniem, cudownymi wydarzeniami, analizą złożonego uczucia miłości. Dworzani pasjonują subtelne sceny miłosne i często sprzeczne jej dowody. Tekst ten jest uznawany za powieść analityczną skupioną na okazywaniu miłości, narodzinach pasji, zazdrości, strategiach uwodzenia, zemście itd. Miłość według D'Urfé zapowiada korneliańskie rozumienie uczucia: rozsądek króluje nad pasją: nie można kochać kogoś bez zasług, bez poczucia honoru: "Niemożliwe jest kochać to, czego się nie ceni". Przykładowo, sukces *Astrei* zbladł się dopiero w 1761 roku, gdy Rousseau zastąpił Honoriusza d'Urfé *Nową Heloizą*.

Lekcja 8.

Celem ostatnich zajęć jest zrozumienie dodatkowej roli *autotematyzmu* w scenie wprowadzającej: zapowiada resztę tekstu, jest programem do rozszyfrowania. Zaczniemy od definicji autorstwa krytyka literackiego Luciena Dällenbacha: "jakakolwiek wtrącenie wykazujące związek podobieństwa z

dziełem, w którym jest osadzone, stanowi *autotematyzm*" (*Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977).

Przedstawienie *Chloryzy* ma zatem wystarczająco wiele wspólnego ze sztuką *Cyrano de Bergerac*, by można było mówić o swoistym *autotematyzmie*. Rzeczywiście spełnione są oba kryteria: włączenia i odzwierciedlenia fikcji. Określa on zagadnienia, sytuacje i prawidła rządzące objętą nim sztuką.

Aby wykazać uczniom powyższe stwierdzenie, zostaną oni poproszeni o zastanowienie się nad wprowadzonymi w pierwszej scenie zagadnieniami.

Co dzieje się podczas sceny? Podsumujmy:

- a) Montfleury, wypowiadając tekst, wypowiada słowa Baro.
 - b) Montfleury nie może wypowiedzieć swojej kwestii.
 - c) Uniemożliwia mu to niemile widziana i nie szanująca go osoba: Cyrano.
- a) Jak się dowiedzieliśmy, wybór wprowadzenia sztuki barokowej i nurtu *précieux* jest znaczące, ponieważ od początku określa problematykę szczególnego związku z rzeczywistością. Barok kwestionuje ją, zauważając jej iluzoryczny wymiar, *préciosité* pokazuje pragnienie ucieczki od niej, aby stworzyć inną - piękniejszą i mniej wulgarną. Cena, którą za to się płaci, jest jednak wysoka, a jest nią **niemożność wyrażenia własnych uczuć**. W postaci Montfleury'ego recytującego kwestie Baro widzimy *autotematyzm* względem Chrystiana recytującego słowa Cyrano i samego Cyrano, gdy czyta je Roksanie udając, że są to słowa Chrystiana...
- b) Ograniczające Montfleury'ego jękanie się, niemożność wypowiedzi, zapowiada prowadzący w sztuce Rostanda temat **niemożliwego wyznania**. Chrystian nie śmie wyznać Roksanie miłości, ponieważ wie, że brak mu rzutkości (akt II, scena 10, wersy 1111-1129); Cyrano, który wielokrotnie chce zadeklarować Roksanie swoją miłość, nigdy nie będzie mógł tego zrobić - ponieważ jest brzydki (akt I, scena 5, wersy 513-517), ponieważ Roksana wyznaje mu, że kocha innego (akt II, scena 6), ponieważ Chrystian umiera, uniemożliwiając wyznanie (akt IV, scena 10). Nawet u progu śmierci, Cyrano może wyrazić swoje uczucie tylko w paradoksalnym stwierdzeniu: "Nie, nie kochałem ciebie, me drogie kochanie!" (akt V, scena 5, wers 2467).
- c) Z drugiej strony, przerywając przedstawienie sztuki Baro, Cyrano przygotowuje nas na wszystkie sceny, w których postać w pozycji aktora podchodzi do widowni bez szacunku. Recytacja poematu Ragueneau jest przeznaczona dla słuchaczy, którzy chętniej zapychają się ciastkami niż uważnie słuchają (akt II, scena 4). Historię pojedynku przy bramie Nesle psuje bezczelna gra słów Chrystiana (akt II, scena 9). W ostatnim przypadku, sytuacja przerwane spektaklu zakłóca romantyczne związki, a łobuz jest częstokroć rywalem "aktora". Cyrano uniemożliwił Montfleury'emu odegranie roli przede wszystkim dlatego, że ten śmiał spojrzeć na Roksanę (akt I, scena 5, wers 482-491).

W końcu, czy nie można odczytać przedwcześnie przerwane przez Cyrano przedstawienia *Chloryzy* jako odzwierciedlenia miłości przedwcześnie przerwanej przez rywala? Chrystian ledwo zdążył otrzymać od Roksany pocałunek, gdy za pośrednictwem postać, Kapucyna, wyzywają go dwaj rywale: Cyrano i Hrabia de Guiche (akt III, scena 10), ledwie poślubił Roksanę, musi wyruszać na wojnę (a jego zbałamucony rywal, Guiche, nieuniknienie sarka: "O, noc poślubna jest jeszcze daleko!", akt II, scena 14, wers 1697). Nawet chwile miłosne Ragueneau i Lizy są krótkie, ponieważ jest muszkietierem (akt III, scena 1, wers 1174-1181).

Widzimy więc, że wprowadzenie na początku sztuki *Chloryzy* ma taką samą wartość programową co niektóre preludia operowe, zapowiadając dalszy ciąg opowieści i jej zakończenie.

Wnioski. Dlaczego badaliśmy refleksyjność w scenie wprowadzającej?

Aby zrozumieć sam zabieg i jego implikacje, pracowaliśmy nad różnymi przypadkami *autotematyzmu* w różnych dziedzinach: malarstwie, kinie, teatrze.

Przekonaliśmy się, że zabieg refleksyjności jest dużo ciekawszy, gdy pojawia się w scenie wprowadzającej filmu lub sztuki. Dlatego też, zanim rozpoczęliśmy analizę wybranego dzieła, *Cyrano de Bergeraca* Edmonda Rostanda, zdecydowaliśmy się opracować dwie sceny wprowadzające: z *Dogville* Larsa von Triera i nanospektakl taneczny Jaco van Dormaela, *Cold Blood*.

Autotematyzm zawsze stwarza dystans między obrazem i widzem. Widz od początku musi skonfrontować się on z pytaniem o cel przedstawienia. W rzeczywistości *autotematyzm* zapobiega oczywistej, niewinnej lekturze tego, co mamy przed oczyma, i taki jest bez wątpienia jego główny sens. Poprzez wywołanie dyskomfortu, włącza on widza w akt twórczy.

Autotematyzm podnosi szereg pytań, które umożliwią nauczycielowi zaproponowanie uczniom refleksji nad powiązaniem fikcji z rzeczywistością, trudnościami pojawiającymi się przy interpretacji dzieła lub relacją między twórcą i widzem.

Jaki jest cel danej reprezentacji?

W jaki sposób efekt zwierciadła umożliwia zakwestionowanie rzeczywistości poprzez pokazanie tego, co jest poza kadrem, niewidoczne?

Jak efekt zwierciadła umożliwia rozważenie różnych poziomów rzeczywistości, lub nawet alternatywnej rzeczywistości?

W jaki sposób umożliwia nam i twórcy refleksję nad jego procesem twórczym?

Pod jakim względem stanowi zaproszenie czytelnika do uczestnictwa w akcie twórczym?

Pod jakim względem stanowi zaproszenie do rozszyfrowania otaczającego go świata?

W jaki sposób wytrąca widza z równowagi?

Co ciekawe, analizowane dzieło, *Cyrano de Bergerac*, skupia w sobie większość zalet *autotematyzmu*. Poczynając od ekspozycji, *autotematyzm* umożliwia położenie głównych kamieni węgielnych pod proponowany czytelnikowi przez autora dyskurs na temat rzeczywistości. Dzieła, niezależnie, czy filmu, czy literatury, nie można ograniczać do opowiedzianej historii: jest to dialog, interpretacja otaczającego nas świata, z którą możemy się zgodzić lub nie...

Lekcja 9: Test

Uczniowie stosują ten sam model, co w Lekcji 5, ale muszą wykorzystać zdobytą wiedzę i umiejętności w nowej pracy, dowolnie wybranej przez nauczyciela.

Sugestie:

Analiza **opowiadania: Zagłada domu Usherów** Edgara A. Poe.

Lub

Analiza odcinka serialu *Simpsonowie*. W Simpsonach często *zdarza* się, że postaci oglądają telewizję: zatem postaci występujące w serialu same oglądają telewizję. Zachowanie to stanowi *autotematyzm*, ponieważ oglądamy film w filmie. Jednakże jeżeli postaci zaczynają rozmawiać na temat tego, co oglądają, byłby to również przypadek metareferencji (czy raczej *autotematyzmu* który, jak często się zdarza, prowadzi do metareferencyjnych refleksji). Z zasady jednak *autotematyzm* jedynie "odbija" elementy z poziomu wyższego na niższym, niekoniecznie prowadząc do ich analizy.

Lub

Wypracowanie: Czy uważasz, że dzieło sztuki ma zdolność odkrywania rzeczywistości?