



Urszula KOPEĆ

Uniwersytet Rzeszowski

Symbolizm w poezji i malarstwie Młodej Polski Przykład integracji o charakterze semantycznym

Symbolism in the poetry and paintings
of the period of Młoda Polska (Young Poland)
An example of an integration of semantic character

Abstract: The article presents an example of semantic integration of two cultural texts created in the period of Młoda Polska — a lyric composition entitled *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* (*A bush of wild rose in dark spruces*) by Jan Kasprówicz, and the painting *Promieniy zachód słońca* (*A radiant sunset*) by Wojciech Weiss. For this purpose, the semantic interpretation of the literary work and the painting has been used, and thus the most important elements of the material of both of the works and their meaning were pointed to. The proposed method of integration allowed creating a new artistic entirety and explaining the symbolic significance of both of the works.

Key words: semantic integration, symbolism, Młoda Polska (Young Poland), Jan Kasprówicz, Wojciech Weiss

Przygotowanie do odbioru różnych tekstów kultury jest jednym z najważniejszych zadań współczesnej szkoły. Ten długotrwały proces, uwzględniający integrację różnych dzieł, pozwoli odkryć zaskakujące sposoby oddziaływania sztuki na człowieka. Kontakt z różnymi tekstami kultury ułatwia uczniowi zrozumienie skomplikowanych sytuacji egzystencjalnych, otwiera na świat wartości, rozwija postawy estetyczne oraz umożliwia holistyczne widzenie świata. Aby tak się stało, dobór tekstów nie może być przypadkowy. Integracja wymaga bowiem od nauczyciela podstawowej wiedzy o sztuce, znajomości za-

sad integracji i płaszczyzn wzajemnego przenikania się tekstów¹. Należy jednak pamiętać, że działania integrujące, których celem są analiza, interpretacja i wartościowanie wybranych tekstów kultury, powinny być „realizowane z pozycji literackich przy wykorzystaniu metod i technik charakterystycznych dla nauczania języka polskiego”² ze świadomością, że jest to przedmiot integrujący kształcenie literackie z kształceniem kulturowym i językowym.

Istotną funkcją integracji jest rozwój racjonalnego myślenia ucznia, które sprzyjać będzie interdyscyplinarnemu podejściu do różnych problemów, tematów czy zagadnień³. Integracja uczy także kreatywności, wnioskowania i uogólniania. Właściwie zaplanowana, pozwala odczytywać znaczenia symboliczne w różnych tekstach kultury.

Według Henryka Kurczaba, twórcy rzeszowskiej szkoły integracji⁴, można wydzielić cztery podstawowe typy działań integrujących analizę tekstów literackich z innymi dziedzinami sztuki. Są to:

- Integracja o charakterze problemowym — pozwala na problemowe powiązanie kilku dziedzin sztuki. Ma na celu dynamiczne oddziaływanie różnymi środkami na emocje ucznia.
- Integracja semantyczna — ukierunkowana jest na walory semantyczne celowo dobranych dwóch tekstów — literackiego i np. dzieła malarskiego. Rozpoczyna się od opisu uczniowskich wrażeń, a w pełni realizuje się w działaniach analityczno-interpretacyjnych.
- Integracja o charakterze tematycznych, historycznych i formalnych nawiązań — ukazuje kontynuacje motywów, symboli, wzorów w kolejnych okresach i nurtach artystycznych.
- Film o sztuce jako samoistna forma integracji różnych dziedzin sztuki⁵.

¹ Zob. H. Kurczab: *Integracja literatury z innymi dziedzinami sztuki*. W: *Wybrane zagadnienia edukacji polonistycznej*. Red. H. Kurczab, U. Kopeć, E. Kozłowska. Rzeszów 2002, s. 52—53.

² Ibidem, s. 54.

³ Por. między innymi rozważania W. Wantuch: „Metodyka błędzenia” między integracją a interdyscyplinarnością. W: *Integracja wczoraj i dziś w kształceniu polonistycznym*. T. 1. Red. A. Jakubowska-Ożóg, E. Kozłowska, A. Kucharska-Babula. Rzeszów 2013, s. 30—33.

⁴ Na temat rzeszowskiej szkoły integracji oraz prowadzonych przez dydaktyków badań piszą między innymi B. Chrzastowska: *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*. Warszawa 1987, s. 179; H. Kurczab: *Nauczanie integrujące języka polskiego*. W: *O nową koncepcję nauczania języka polskiego*. Red. F. Nowak. Bydgoszcz 1995, s. 49—72; D. Hejda: *Rzeszowskie poszukiwania istoty integracji nauczania*. W: *Dziś i wczoraj edukacji polonistycznej. Ścieżki badawcze*. Red. A. Książek-Szczepanikowa, M. Wlazło. Szczecin 2002, s. 56—63; D. Hejda, E. Mazur: *Z teorii i praktyki nauczania integrującego*. W: *Problemy integracji i zagadnienia aksjologiczne*. Red. D. Hejda, E. Mazur. Rzeszów 2012, s. 13—28; D. Karkut: *Malarstwo jako kontekst literatury i języka polskiego w doświadczeniach uczniowskiego odbioru*. Rzeszów 2013.

⁵ Szerzej na ten temat zob. H. Kurczab: *Integracja literatury z innymi dziedzinami sztuki...*

Zatrzymajmy się dłużej przy integracji o charakterze semantycznym, ponieważ to ona jest przedmiotem naszego zainteresowania. Ten typ integracji wymaga wprowadzenia lub powtórzenia wiadomości na temat znaków semantycznych utworu literackiego oraz dzieła malarskiego.

Zdaniem Henryka Markiewicza, interpretacja semantyczna jest rezultatem rozumienia tekstu literackiego na wszystkich jego poziomach, czyli obejmuje między innymi: omówienie znaczeń dosłownych poszczególnych wyrazów i zdań oraz ich ewentualnych znaczeń przenośnych; wykrycie semantyki ikonicznej w warstwie brzmieniowej; określenie funkcji uporządkowania naddanego (rym, paralele i opozycje); integrację zdań w wyższe układy znaczeniowe i kategoryzację tych układów (np. postacie, przedmioty, krajobrazy); wykrycie korelacji pomiędzy fragmentami tekstu, a także rozpoznanie odniesień do rzeczywistości oraz odczytanie symboliczności poszczególnych elementów i wymowy całego utworu⁶.

Z kolei akt odbioru dzieła malarskiego, czyli czytanie obrazu, to nic innego jak przypisywanie mu znaczeń⁷. Analizując dzieło plastyczne, należy nie tylko omówić jego kompozycję, kolorystykę, rolę światła itd. Warto pamiętać także o tym, co nie zostało uchwycone na obrazie, czyli uwzględnić preakcję i postakcję⁸. Mogą się one okazać pomocne w odczytaniu całości obrazu, jego symboliki. Decydujące znaczenie dla odbioru estetycznego mają semantika kolorów, wybór odcieni oraz sposób ich zestawienia i włączenia w strukturę całości dzieła⁹. Kolor na płótnie „powstaje bowiem dopiero przez kontrast z innymi kolorami”¹⁰. Istotna jest także wielkość ukazanych przedmiotów czy postaci oraz ich rozmieszczenie w polu obrazu¹¹.

Przypomnijmy, że według impresjonistów, na percepcję koloru wpływa światło, linia jest abstrakcją, a kontur w ogóle nie istnieje. Ponieważ impresjoniści malują w plenerze, za główny cel stawiają sobie uchwycenie oraz utrwalenie na płótnie stosunków barwno-światlnych, wyznaczonych przez porę dnia czy pogodę. Z kolei malarstwo ekspresjonistyczne oddziałuje na odbiorcę głównie za pomocą odpowiednio zestawionych barw. Artyści tego okresu bardzo oszczędnie operują kontrastem ciemne — jasne, najczęściej posługują się tym

⁶ Zob. H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 171.

⁷ Zob. rozważania między innymi A. Pilch: *Zobaczyć opowiadanie obrazu*. W: *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*. Red. A. Pilch, M. Rusek. Kraków 2015, s. 15—26.

⁸ Zob. H. Kurczab: *Integracja literatury z innymi dziedzinami sztuki...*, s. 70.

⁹ Zob. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Warszawa 2009, s. 26.

¹⁰ Ibidem, s. 646.

¹¹ Więcej na temat „czytania” obrazów: S. Borowicz, R. Przybylska, J. Hobot: *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*. Kraków 2010; R. Liz: *Jak czytać obrazy. Treść, forma, technika*. Warszawa 2016.

chromatycznym, czyli barwnym. Barwy z natury „cieple”, uznawane za takie przez wszystkich, czerwienie i pomarańcze, zestawiane są z „zimnymi” błękitami. Warto w tym miejscu wspomnieć, że biel od czasu impresjonistów uważana jest za „niekolor, ponieważ nie widzieli oni w naturze bieli”¹². Symbolizuje ona radosną i nieskazitelną czystość, podczas gdy czerń jest wyrazem głębokiego smutku, żałoby, symbolem śmierci. Z kolei czerwień to barwa „pulsująca życiem, płomiennym i niespokojnym”¹³. Znaczenie koloru czerwonego zależy również od jego tonu. Czerwień jasna (z dodatkiem żółci) „ewokuje poczucie siły, rozmach, energię, radość i triumf”¹⁴. Dodanie ultramaryny powoduje, że powstaje żar — czerwień chłodna, która symbolizuje mniejszą aktywność, energię „zwinętą w sobie”¹⁵. Natomiast dodatek czerni do koloru czerwonego sprawia, że powstaje brąz, który z reguły jest kolorem stagnacji¹⁶. Należy zauważyć, że niemal każdy z malarzy operuje wybranym przez siebie zestawem barw.

Przejdźmy teraz do zintegrowanej analizy dwóch tekstów kultury powstałych w okresie Młodej Polski. Zabieg ten pozwoli zapoznać uczniów z symbolizmem oraz ze sposobami jego wyrażania w poezji i malarstwie¹⁷.

Proponuje się następujący temat zajęć lekcyjnych: Symboliczna wymowa *Krzaku dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* Jana Kasprowicza i obrazu *Prośnienny zachód słońca* Wojciecha Weissa.

Tekst został wydany we Lwowie w 1989 roku, natomiast obraz powstał kilka lat później w Strzyżowie (Podkarpacie). Oba teksty kultury dotyczą pejzażu, co nie dziwi, gdyż w okresie Młodej Polski cieszył się on szczególną popularnością. Artyści traktowali go symbolicznie. Często też próbowali uchwycić i oddać ulotność chwili.

Sam Wojciech Weiss w jednym z wywiadów podkreślał, że

nie jest naturalistą, który jak fotograficzny obiektyw notuje kronikę życia, nie jest realistą, który opisuje dokładnie elementy przyrody, obraz mój jest wizualnym doznaniem moim, jest plastycznym zamknięciem kolorystycznych odczuć. Stając przed naturą, wszystko, co nie jest istotne, co mi jest niepotrzebne, pomijam i opuszczam [...]. Tworzę harmonię barwną, sym-

¹² Ibidem, s. 556.

¹³ M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego...*, s. 557.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 558.

¹⁶ Zależy to od układu z innymi kolorami, bo w zależności od tego jest ona różnie percypowana, por. np. brązy na obrazach Rembrandta.

¹⁷ Nawet jeśli badacze ze sceptycyzmem traktowali idee pokrewieństwa strukturalnego literatury i malarstwa, to wspólną płaszczyznę widzieli w sferze symboli, motywów i tematów. Por. S. Wysłouch: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

fonię kolorystyczną, która ma logikę istnienia sama w sobie. Staram się odnaleźć to, co jest najciekawsze w danym zjawisku, najistotniejsze, i to przemienić na wartości malarskie. To wszystko¹⁸.

Analiza i interpretacja obu tekstów powinna być prowadzona według schematu:

- Pierwsze wrażenia uczniów, intuicyjne określenie tematyki i nastroju.
- Analiza, interpretacja i wartościowanie.

Proponuje się zwrócenie uwagi na sposoby oddziaływania tekstów na odbiorcę, czyli w przypadku wiersza uczniowie zwracają uwagę na temat utworu, jego budowę, sposób ukazania przedmiotów oraz ich znaczenie symboliczne (por. tabelę 1.). Z kolei analizę obrazu warto rozpocząć od przybliżenia sylwetki malarza. Licealiści mogą sami przygotować informacje na temat życia i twórczości Wojciecha Weissa. Istotne jest, aby zaznaczyli, że jest to jeden z najzdolniejszych malarzy Młodej Polski oraz pierwszej połowy XX wieku. Dzieła Weissa zostały docenione już za jego życia. W pierwszym okresie twórczości artysta pozostawał pod wpływem prozy Stanisława Przybyszewskiego i malarstwa Edwarda Muncha¹⁹, w drugim zaś — uległ wpływom impresjonizmu. Obraz *Promienny zachód słońca* powstał około 1902 roku, tuż przed tzw. malarstwem okresu białego, które nazywane jest „franciszkańsko-japońskim” pochyleniem się Weissa nad naturą²⁰.

Analizując i interpretując obraz, należy zwrócić uwagę na: kompozycję (dominującą cechę), zastosowaną technikę, sposób przedstawienia przedmiotów oraz ich funkcję semantyczną, wykorzystaną kolorystykę, głębię (plan pierwszy, drugi) oraz odniesienia symboliczne lub inne do rzeczywistości²¹.

- Synteza końcowa. Weryfikacja hipotez wstępnych oraz wskazanie nowego sensu, jaki obraz nadał utworowi literackiemu.

Po intuicyjnym określeniu tematyki i nastroju obu dzieł (próba uchwycenia chwili, przemijanie; nastrój nostalgii, zadumy, smutku) należy przeprowadzić szczegółową analizę oraz interpretację obu tekstów kultury. (Zakłada się, że uczniowie znają pojęcia „symbolizm”, „ekspresjonizm” i obrazy Edwarda Muncha *Krzyk* oraz Claude’a Moneta pt. *Impresja, wschód słońca*).

Wnioski wynikające z analizy i interpretacji można zestawić w tabeli 1.

¹⁸ Fragment z wywiadu prasowego Jana Wiktora z Wojciechem Weissem. Zob. R. Weiss: *Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aleri*. Stalowa Wola 2007, s. 5.

¹⁹ Zob. między innymi: D. Horzela i inni: *1000 arcydzieł malarstwa polskiego*. Kraków 2010, s. 346.

²⁰ Zob. W. Weiss: *Malarstwo okresu białego*. Wstęp Ł. Kossowski. Warszawa 2007, s. 7.

²¹ Zob. między innymi H. Kurczab: *Integracja literatury z innymi dziedzinami sztuki...*, s. 72.

Tabela 1

Wiersz	Obraz
oddziałuje przez:	
1) przedmioty oraz ich cechy; 2) powiązania między fragmentami — miejsca niedookreślenia; 3) rymy, rozkład akcentów; 4) znaczenia symboliczne.	1) wrażenia optyczne — barwy, tworzywo; 2) kompozycję przedmiotów, zestawienie figur i barw; 3) temat, treść; 4) symboliczne — lub inne — odniesienia do rzeczywistości.
1. Przedmioty zobrazowane zostały techniką impresjonistyczną. Ich kształty nie są istotne. Najważniejsze są wrażenia zmysłowe oraz przeżycia patrzącego podmiotu. Na tle skał i „pawiookich stawów” (subtelne odróżnianie odcieni) dostrzega on „samotny”, „senny”, „zadumany” krzak dzikiej róży oraz limbę próchniejącą. Te dwa elementy tatrzańskiego krajobrazu pojawiają się w każdym z czterech sonetów. (Zobrazowane w nich zostały o różnych porach dnia). Pod wpływem promieni wschodzącego słońca zmieniają się barwa skał („światłością stały się granity”), kolor wody („Szumna sikława mknie o skale, / Pas rozwijając srebrnoloty”) oraz lasu („Ciemnosmreczyński las spowity / W bładobłękitne [...] fale”). Do życia budzi się cała przyroda tatrzańska. Można ją zobaczyć i usłyszeć: „Stado się kozic rozprzestrzenia; Nadziemskich lotów ptak łakomy Rozwija skrzydeł swych ogromy Świstak gdzieś świszcząc spod kamienia”, a nawet poczuć wieczorny zapach roślin: „Ziół zapachniały świeże pęki”. Podmiot liryczny opisuje również wzajemne oddziaływanie jednego zmysłu na inny (synestezja), np. „[...] grania / Płyną po rosie, co hał miękki / Aksamit w wilgną biel osłania”. Na tle tatrzańskiej przyrody, zarysowanej w impresjonistyczny sposób, wyróżniają się pąsowy krzew dzikiej róży oraz limba. Krzew jest upersonifikowany. Świadczą o tym fragmenty: „U stóp mu bujne rosną trawy”, [...] „Skronie do zimnej tuli ściany”, / Jakby się lękał tchnienia burzy”. [...] Do ścian się tuli, jakby we śnie”. Obok krzewu róży spoczywa limba „próchniejąca”, którą „toczą pleśnie”. Drzewo zostało bowiem powalone „tchnieniem / Świstem / wiewem burzy”.	1. <i>Promienny zachód słońca</i> to obraz namalowany farbami temperowymi na płótnie. Spoiwem tych farb są emulsje. Tempery są techniką pośrednią pomiędzy akwarelą a olejem. W centrum obrazu dominują barwy ciepłe — pomarańcz i czerwień. Obok nich występują jednak kolory zimne — niebieski, granatowy, pojawia się czerni oraz fiolet. Taki kontrastowy dobór kolorów oraz faktura sprawiają, że obraz jest dynamiczny i niezwykle ekspresywny, skłaniający do refleksji. 2. Najważniejszym, centralnym punktem obrazu jest zachodzące słońce, wysyłające długie promienie, które odbijają się od ziemi oraz wody i wędrują niemal do linii horyzontu. Promienie biegnące od słońca układają się w kształt krzyża. Po prawej stronie obrazu ukazany jest staw. Malarz uchwycił roziskrzoną promieniami słońca wodę delikatnymi pociągnięciami pędzla oraz nałożeniem białych plam na granatową barwę. Nieco wyżej, najprawdopodobniej wzdłuż drogi, znajdują się trzy drzewa w ciemnym kolorze. 3. Tematem obrazu jest, jak wskazuje tytuł dzieła, promienisty zachód słońca. Artysta uchwycił słoneczną kulę w momencie chowania się za linię horyzontu. Na dalszym planie widoczne są wzgórza, które przybliżają strzyżowski krajobraz. Inspiracją do powstania dzieła był obraz norweskiego malarza Edwarda Muncha pt. <i>Krzyk</i>. 4. Układające się w kształt krzyża promienie świadczą o próbie uchwycenia istnienia metafizycznego świata. Pomarańczowe i czerwone promienie wysyłane przez słońce

2. Opisy przedmiotów oraz relacje między nimi świadczą o istnieniu jakiegoś innego świata, który nie został nazwany wprost, zaledwie jest przeczuwalny („W dali echo- we słychać grania: / Jakby nie z tego świa- ta dźwięki”). Wyczuwa się jednak napięcie między życiem (pąsowa róża) a śmiercią (limba próchniejąca). Jednak krzak, nawet płonący w słońcu, jest „samotny” i „zadu- many”. „Wtula się w zielska i wykroty / Jak lęk, jak żal, jak dech tęsknoty”, co oznacza, że nie ma poczucia bezpieczeństwa. Lęka się o swój los. Jego sąsiadem jest bowiem limba, która została powalona zaledwie „tchnieniem burzy”.
3. Melancholijny nastrój wiersza podkreślają dodatkowo linia intonacyjna, monotonny rytm oraz rymy — w pierwszych dwóch zwrotkach zawsze abba, a w dwóch ostat- nich — ccd.
4. Krzew czerwonej róży oraz limba są sym- bolami, które nie mają jednoznacznej wy- mowy*. Oddają stan duszy osoby mówiącej. Budzą też określone refleksje dotyczące z jednej strony pragnienia życia, z drugiej zaś — akcentują przemijanie, śmierć, któ- rym podlegają zarówno przyroda, jak i lu- dzie. Ten proces przebiega nieustannie, każdego dnia przyroda budzi się do życia, a wieczorem „zasypia”.

Wniosek: Przyroda została zobrazowana w sonetach na dwóch poziomach. Taki spo- sób konstruowania nie wyczerpuje znaczeń w płaszczyźnie bezpośredniej, ale sugeruje wieloznaczność.

symbolizują potężną siłę, energię i triumf. Z kolei kolory, w których ukazane zosta- ły ziemia, drzewa i woda, są zimne. Mogą oznaczać niepewność, przemijanie, melan- cholię. Jednak promienie słoneczne ociepla- ją barwy ziemi i wprowadzają nadzieję.

Pejzaż ukazany przez Wojciecha Weissa nie jest więc tylko próbą uchwycenia za- chodu słońca, ale ma także znaczenie sym- boliczne. Może być różnie odczytywany. Zdaniem niektórych, ukazuje on moment apokalipsy, ponieważ promienie słoneczne ogarniają całą ziemię, przebijając ją w cen- tralnym punkcie niczym miecz. Według in- nych, obraz akcentuje istnienie Boga, Jego potężną siłę i ogromną miłość. Promienie słońca docierające do ziemi symbolizują energię, którą dzieli się Stwórca z ludźmi. Uwzględnienie postakcji pozwala na ko- lejne odczytanie sensu symbolicznego — po nocy nastąpi kolejny dzień, a po nim kolejna noc. I tak aż do końca świata.

Wniosek: Obraz Weissa ma dwie płaszczy- zny: dosłowną (zachodzące słońce) i symbo- liczną. Ta ostatnia może być wielorako rozu- miana.

* Zob. A. Szczepanek: *Poezja Młodej Polski*. Warszawa 1990, s. 22—24.

Uczniowską interpretację obrazu warto porównać z tą zaproponowaną przez Irenę Kossowską i Łukasza Kossowskiego. Ich zdaniem, najważniejsza na płót- nie jest słoneczna kula, która zawisała nad horyzontem i rozpryskuje się wią- zkami promieni. Do linii horyzontu pędzą roziskrzzone ścierniska oraz długie cienie, rzucane przez drzewa. Według autorów „swojski, strzyżowski, znany z codzienności pejzaż zyskuje wymiar apokaliptyczny”²². Oczywiście, jest to jedna z możliwych interpretacji obrazu.

²² I. Kossowska, Ł. Kossowski: *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*. Warsza- wa 2011, s. 34.

Sformułowanie z uczniami wniosków końcowych

Zarówno wiersz, jak i obraz przedstawiają dwie płaszczyzny: dosłowną i symboliczną.

Płaszczyzny dosłowne prezentują: wybrane elementy krajobrazu górskiego — od świtu aż po koniec dnia (utwór liryczny) i zachód słońca na Pogórzu Strzyżowskim (obraz). Drugiej płaszczyzny, symbolicznej, nie można jednoznacznie odczytać. Symbol to bowiem zespół motywów ukrywających głębsze treści refleksyjne. W poezji symbol wyraża metafora, ukazanie powiązań pomiędzy przedmiotami i zmysłami ujmującymi barwę, dźwięk, zapach, w malarstwie zaś — barwa i jej zestawienia oraz kształt i wielkość ukazanych przedmiotów²³.

Zaproponowana semantyczna integracja dwóch dzieł — poetyckiego oraz malarskiego — pozwoliła stworzyć nową artystyczną całość i wyjaśnić symboliczne znaczenia obu tekstów kultury, a co za tym idzie — przybliżyć jeden z nurtów młodopolskiej sztuki. Taki sposób prowadzenia zajęć bliski jest konwencji sztuki conceptualnej. Z pewnością kształci on wyobraźnię, uczy „czytania” obrazu (jego tekstualizacji²⁴), wnioskowania, syntezy, pogłębia przeżycia estetyczne uczniów. Integracyjna lektura tekstów kultury znacznie zwiększa efektywność procesu literackiego. Wymusza bowiem „wgląd w systemy narracyjne”²⁵ utworów literackich, malarskich czy innych, a to wymaga osadzenia ucznia w roli badacza odkrywającego znaczenia ukryte zarówno na powierzchni tekstów, jak i te wyrażone *implicite*.

Bibliografia

- Borowicz S., Przybylska R., Hobot J.: *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*. Kraków 2010.
- Chrzastowska B.: *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*. Warszawa 1987.
- Głowiński M. i inni: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1997.
- Hejda D.: *Rzeszowskie poszukiwania istoty integracji nauczania*. W: *Dziś i wczoraj edukacji polonistycznej. Ścieżki badawcze*. Red. A. Książek-Szczepanikowa, M. Wlazło. Szczecin 2002.

²³ Na końcu lekcji można odczytać definicje symbolizmu z wybranych słowników, np.: M. Głowiński i inni: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1997, s. 301; S. Żak: *Słownik. Kierunki — szkoły — terminy literackie*. Kielce 1998, s. 281.

²⁴ A. Pilch: *Zobaczyć opowiadanie obrazu...*, s. 17.

²⁵ Ibidem.

- Hejda D., Mazur E.: *Z teorii i praktyki nauczania integrującego*. W: *Problemy integracji i zagadnienia aksjologiczne*. Red. D. Hejda, E. Mazur. Rzeszów 2012.
- Horzela D. i inni: *1000 arcydzieł malarstwa polskiego*. Kraków 2010.
- Karkut D.: *Malarstwo jako kontekst literatury i języka polskiego w doświadczeniach uczniów*. Rzeszów 2013.
- Kossowska I., Kossowski Ł.: *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*. Warszawa 2011.
- Kurczab H.: *Integracja literatury z innymi dziedzinami sztuki*. W: *Wybrane zagadnienia edukacji polonistycznej*. Red. H. Kurczab, U. Kopeć, E. Kozłowska. Rzeszów 2002.
- Kurczab H.: *Nauczanie integrujące języka polskiego*. W: *O nową koncepcję nauczania języka polskiego*. Red. F. Nowak. Bydgoszcz 1995.
- Liz R.: *Jak czytać obrazy. Treść, forma, technika*. Warszawa 2016.
- Markiewicz H.: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984.
- Pilch A.: *Zobaczyć opowiadanie obrazu*. W: *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*. Red. A. Pilch, M. Rusek. Kraków 2015.
- Rzepińska M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Warszawa 2009.
- Szczepanek A.: *Poezja Młodej Polski*. Warszawa 1990.
- Wantuch W.: „Metodyka błędzenia” między integracją a interdyscyplinarnością. W: *Integracja wczoraj i dziś w kształceniu polonistycznym*. T. 1. Red. A. Jakubowska-Ożóg, E. Kozłowska, A. Kucharska-Babula. Rzeszów 2013.
- Weiss R.: *Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri*. Stalowa Wola 2007.
- Weiss W.: *Malarstwo okresu białego*. Wstęp Ł. Kossowski. Warszawa 2007.
- Wysłouch S.: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- Żak S.: *Słownik. Kierunki — szkoły — terminy literackie*. Kielce 1998.