



<i>Rodzaj dokumentu:</i>	Materiał dodatkowy
<i>Zagadnienie:</i>	Przykładowe testy <i>Język polski w użyciu</i> Test 4.
<i>Egzamin:</i>	Egzamin maturalny
<i>Przedmiot:</i>	Język polski
<i>Poziom egzaminu:</i>	Poziom podstawowy
<i>Adresaci dokumentu:</i>	Nauczyciele języka polskiego Uczniowie szkół ponadpodstawowych
<i>Data publikacji dokumentu:</i>	21 marca 2024 r.

Zespół redakcyjny:

Grzegorz Sawa
dr Wioletta Kozak (CKE)
Agnieszka Romerowicz (CKE)
Wioletta Łakoma-Sabat (CKE)

Recenzenci:

dr hab. Maciej Michalski (UW)
dr Kinga Białek (Szkoła Edukacji PAFW i UW)
dr Tomasz Karpowicz (UW)
dr Marcin Smolik (CKE)
dr Iwona Łapińska (OKE w Gdańsku)
dr Romana Patyk (OKE w Jaworznie)
Sławomira Wójcik (OKE w Łodzi)
Beata Kwapińska (OKE we Wrocławiu)

Materiał został opracowany przez Centralną Komisję Egzaminacyjną we współpracy z okręgowymi komisjami egzaminacyjnymi.

Centralna Komisja Egzaminacyjna
ul. Józefa Lewartowskiego 6, 00-190 Warszawa
tel. 22 536 65 00
sekretariat@cke.gov.pl

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna
w Gdańsku**
ul. Na Stoku 49, 80-874 Gdańsk
tel. 58 320 55 90
komisja@oke.gda.pl

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna
w Jaworznie**
ul. Adama Mickiewicza 4, 43-600 Jaworzno
tel. 32 616 33 99
oke@oke.jaworzno.pl

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna
w Krakowie**
os. Szkolne 37, 31-978 Kraków
tel. 12 683 21 99
oke@oke.krakow.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Łomży
al. Legionów 9, 18-400 Łomża
tel. 86 473 71 20
sekretariat@oke.lomza.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Łodzi
ul. Ksawerego Praussa 4, 94-203 Łódź
tel. 42 634 91 33
sekretariat@lodz.oke.gov.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Poznaniu
ul. Gronowa 22, 61-655 Poznań
tel. 61 854 01 60
sekretariat@oke.poznan.pl

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna
w Warszawie**
ul. Józefa Bema 87, 01-233 Warszawa
tel. 22 457 03 35
info@oke.waw.pl

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna we
Wrocławiu**
ul. Tadeusza Zielińskiego 57, 53-533 Wrocław
tel. 71 785 18 94
sekretariat@oke.wroc.pl

Test Język polski w użyciu

Przeczytaj uważnie teksty, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nimi. Odpowiadaj **tylko na podstawie tekstów** i tylko **własnymi słowami** – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile Cię poproszono.

Tekst 1.

Karol Furtak

Po co nam opera inna niż w skali 1:1? Kilka słów o sporze wokół nowoczesnej sceny operowej

Na wstępie warto zaznaczyć, że środowisko osób zajmujących się operą jest podzielone zasadniczo na dwie grupy. Pierwsi zdecydowanie opowiadają się za inscenizacjami tradycyjnymi i zgodnymi (czasem – co do najdrobniejszych szczegółów) z librettem¹, a drudzy – wręcz przeciwnie: większym zaufaniem darzą realizacje bardziej „postępowe” w zakresie ingerencji w oryginalne dzieło. Jak się więc okazuje, we współczesnych czasach również borykamy się z własnym sporem o operę. Trudno dziś przewidzieć jego finał, ale łatwo zauważyć jego konsekwencje pozytywne dla kultury. Mianowicie: coraz częściej wnosimy się ponad utarte kanony inscenizacyjne, które w przypadku dzieł kilkusetletnich można by nawet nazwać schematami. Coraz bardziej redukujemy też dystans dzielący libretto od współczesnego odbiorcy. Niestety, każdy medal ma też drugą stronę. Dlatego czasem napotykamy na nadinterpretacje posunięte tak daleko, że sens sztuki zostaje zgubiony. W przypadku opery ten sens jest zawarty również w warstwie muzycznej, a jeśli to, co dzieje się na scenie, odbiega w spektaklu od porządku muzycznego, odbiorca natychmiast zauważa efekt.

Libretta operowe, dokładnie tak jak wszystkie inne wytwory kultury, mają przypisany sobie kontekst, którego częścią jest również czas powstania. Treść opery klasycystycznej czy romantycznej posiłkuje się zabiegami estetycznymi i poetyką² właściwą swojej epoce. Inaczej też widziano i rozumiano świat w wieku XVIII, w XIX, a zupełnie inaczej dokonuje się to dziś. Współczesny odbiorca, jeżeli decyduje się na doświadczenie opery z epoki minionej, musi liczyć się z faktem, że będzie trzeba pokonać dystans czasu, jaki dzieli go od jej autorów. Oczywiście tylko wtedy, gdy zależy mu na zrozumieniu idei, jakimi rządzi się dane dzieło. Jeśli chcemy zagłębiać się w interpretację sensów ukrytych, których nośnikiem była opera – a takich przykładów można znaleźć w literaturze bardzo wiele – pozostają one dla nas jedynie historią. Zresztą dla odbiorcy niezajmującego się tą tematyką profesjonalnie ta historia często pozostaje nieodkryta. Skoro sztuka powinna docierać do jej odbiorców w sposób zrozumiały, trudno oczekiwać, aby wraz ze zmieniającymi się epokami nie zmienił się sposób prezentowania tych idei na scenie. Nie odczytalibyśmy bowiem założeń wielkich dzieł, o ile posiłkowałyby się one jedynie poetyką właściwą epoce, w jakiej powstały.

Wobec tego inscenizacje naturalnie dążą i będą dążyć do „uwspółcześniania” czy też do „unowocześniania”. Nie jest to zjawisko pozytywne, jeśli ma na celu jedynie efekciarstwo i przekraczanie barier kulturowych dla idei. W konsekwencji może prowadzić do wypaczenia. Jeśli natomiast gest, kostium, emocjonalność bohaterów, scenografia i inne korespondują z realiami zapisanymi w librecie i nie redefiniują jego założeń (nadal zgodnych z epoką), a posługują się środkami współczesnej sceny, czytelnej dla widza z XXI wieku, to sprawa wygląda znacznie bardziej optymistycznie. Takie dzieło wszakże przedstawia odbiorcy treść

opery – która często opiera się na wyrażaniu emocji i afektów – w ramach poetyki przejrzystej i nośnej we współczesnym świecie. Można śmiało stwierdzić, że gdyby nie to, opera stałaby się eklektycznym³ tworem, zamkniętym na odbiorców. Taka – niestety – okazuje się konsekwencja upływu czasu. Na szczęście jednak są tacy, którzy usilnie starają się walczyć z jego nieubłaganą tendencją do przemijania.

Na podstawie: Karol Furtak, *Po co nam opera inna niż w skali 1:1? Kilka słów o sporze wokół nowoczesnej sceny operowej*, www.meakultura.pl

¹ Libretto – tekst literacki do dużego utworu muzyczno-wokalnego: opery, operetki, musicalu.

² Poetyka – zespół środków formalnych charakterystycznych dla twórczości pisarza, szkoły poetyckiej, kierunku lub prądu w literaturze.

³ Eklektyczny – tu: niejednorodny, niespójny, przypadkowy.

Tekst 2.

Roger Scruton
Zamach na operę

Gdy pójdzie się na jakikolwiek spektakl operowy, gdziekolwiek w świecie, zobaczy się ludzi ścieśnionych na niewygodnych krzesłach, zebranych w jednym miejscu, zamartwych przez trzy pełne godziny w nabożnym bezruchu – niewinnych, wyczekujących, wystawionych na wstrząs i często umęczonych w eleganckich garniturach czy w wieczorowych sukniach.

Pokusa jest wielka. Mało który współczesny reżyser stojący w obliczu arcydzieła, które mogłoby dać ukojenie publiczności, potrafi zapanować nad żądzą zbezczeszczenia go. Im bardziej podniosła muzyka, tym bardziej poniżająca inscenizacja.

Często słyszę pewien argument: opery są bardzo drogie w produkcji – gdyby chciało się rzeczywiście wycenić bilety według ich wartości, oznaczałoby to zupełne zniknięcie opery z rynku sztuki. Dotacje są więc niezbędne. Ale otrzymanie ich możliwe jest jedynie wtedy, gdy przekona się decydentów, że sztuka przyciągnie wielu widzów. Kontrowersyjne produkcje są zatem niezbędne, ponieważ rozwiązaniem wobec nich alternatywnym jest zupełny brak spektakli.

Współcześni reżyserzy zdają się zapominać, że publiczność jest obdarzona zdolnością wyobraźni. Uwadze współczesnych reżyserów zdaje się umykać oczywista prawda, że opera pobudza wyobraźnię poprzez ukazanie dramatu w formie śpiewu, a nie – słowa. Być może dzieje się tak dlatego, że bardzo wielu z nich stawiało pierwsze kroki w tradycyjnym teatrze. Być może nie potrafią zrozumieć, że muzyka poważna przenosi nas automatycznie do świata wyobraźni.

Myślę, że właśnie tutaj nowy styl produkcji wyrządził operze niedźwiedzią przysługę. W przeszłości spektakle były pomyślane w ten sposób, aby przedstawić operę – teraz robi się je po to, by operę zinterpretować, dodać jej nowe znaczenie. Dzieło jest postrzegane jako nośnik wizji reżysera, a nie – jako dramat, którego sens leży w nim samym. Zamiast pozwolić muzyce przemówić, można powiedzieć, że reżyser wpycha się przed nią: prawi morały zebranej publiczności, mówi, że do tego czy innego aspektu tekstu czy muzyki należy przyszpilić jakieś alegoryczne lub symboliczne znaczenie, a tak w ogóle to cały spektakl musi być odebrany jako trafny komentarz na temat współczesnych traum psychicznych – bo w przeciwnym razie jakże moglibyśmy traktować go poważnie. Innymi słowy: magia opery,

jej zdolność do kreowania własnego zaczarowanego świata, musi zostać zneutralizowana przez interpretację, która sprowadza ją na ziemię i zapędza w obskurny kąt.

Na podstawie: Roger Scruton, *Muzyka jest ważna*, przeł. Katarzyna Marczak, Kraków 2020.

Zadanie 1. (0–1)

Na podstawie 1. akapitu tekstu Karola Furtaka wyjaśnij, co znaczy sformułowanie *opera [...] w skali 1:1*.

.....

.....

.....

.....

.....

Zadanie 2. (0–2)

Podaj trzy przyczyny „*uwspółcześniania*” opery, o których mowa w tekście Karola Furtaka.

.....

.....

.....

Zadanie 3. (0–1)

Napisz, kogo i dlaczego w tekście Rogera Scrutona obwinia się o *zamach na operę*.

.....

.....

.....

.....

Zadanie 4. (0–1)

W tekście Karola Furtaka zarysowano podział środowiska zajmującego się operą na dwie grupy. Czy przekonania Rogera Scrutona na temat opery są zgodne z przekonaniem pierwszej z tych grup, czy – drugiej z nich? Uzasadnij odpowiedź.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Zadanie 5. (0–1)

Oceń prawdziwość podanych stwierdzeń odnoszących się do ostatniego akapitu tekstu Rogera Scrutona. Zaznacz P, jeśli stwierdzenie jest prawdziwe, albo F – jeśli jest fałszywe.

1.	Ironia zastosowana w ostatnim akapicie tekstu wyraża pochwałę dla nowatorskich inscenizacji operowych.	P	F
2.	Sformułowanie <i>magia opery</i> wyraża pozytywny stosunek autora do dzieła operowego.	P	F

