Joanna Kościerzyńska
Anna Cisowska
Małgorzata Matecka
Aleksandra Wróblewska
Joanna Ginter
Anna Równy

Ponad słowami

Podręcznik do języka polskiego
dla liceum ogólnokształcącego i technikum

3

Zakres podstawowy i rozszerzony część 2

nowa era
Twoje mocne strony

Ponad słowami

Podręcznik dopuszczony do użytku szkolnego przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania i wpisany do wykazu podręczników przeznaczonych do kształcenia ogólnego do nauczania języka polskiego, na podstawie opinii rzeczoznawców: **prof. dr. hab. Bogusława Doparta, mgr. Klemensa Stróżyńskiego, dr Małgorzaty Burty**.
Etap edukacyjny: III
Typ szkoły: liceum ogólnokształcące i technikum
Rok dopuszczenia: 2021

Numer ewidencyjny w wykazie MEiN: 1014/6/2021

Podręcznik został opracowany na podstawie programu nauczania *Ponad słowami. Program nauczania języka polskiego w liceum ogólnokształcącym i technikum od roku szkolnego 2019/2020* autorstwa Barbary Łabęckiej.

Nabyta przez Ciebie publikacja jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy o przestrzeganie praw, jakie im przysługują. Zawartość publikacji możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym, ale nie umieszczaj jej w internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, to nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. Możesz skopiować część publikacji jedynie na własny użytek.

Szanujmy cudzą własność i prawo. Więcej na **www.legalnakultura.pl**

Wykorzystywanie treści niniejszego Utworu, w jakiejkolwiek formie lub w jakimkolwiek procesie, do celów eksploracji tekstu i danych, uczenia maszynowego, rozwoju i/lub szkolenia i/lub wzbogacania sztucznej inteligencji jakiegokolwiek rodzaju jest surowo zabronione.

© Copyright by Nowa Era Sp. z o.o. 2024
ISBN 978-83-267-5097-7
Warszawa 2024

Autorstwo tekstów: Joanna Kościerzyńska (s. 36–96, 156–169); Anna Cisowska (s. 267–281, 414–441); Małgorzata Matecka (s. 181–195, 204–217, 226–227, 302–316, 344–366, 383–401, 404–413); Aleksandra Wróblewska (s. 145–155, 170–180, 196–203, 317–343, 367–382); Joanna Ginter (s. 237–250, 260–266); Anna Równy (s. 218–225, 228–236, 402–403); Anna Polińska (s. 251–259, 286–290, 446–448); Joanna Krzemińska (s. 107–114, 133–144); Anna Prawdzic (s. 115–132); Alicja Podstolec (s. 97–106); Ewa Mirkowska-Treugutt (s. 12–33).

Redakcja merytoryczna: Karolina Cierzan, Dominika Dmochowska, Marek Gumkowski, Agnieszka Gzylewska, Anna Kołat, Magdalena Pagińska, Joanna Wawrzyńczak.
Współpraca redakcyjna: Dominika Dmochowska, Agata Nowak.
Redakcja językowa: Justyna Dobrowolska, Anna Gumowska, Agnieszka Gzylewska.
Koordynacja prac: Karolina Cierzan.
Nadzór artystyczny: Kaia Pichler.
Opieka graficzna: Ewa Kaletyn.
Projekt graficzny: Grażyna Truchlińska.
Projekt okładki: Maciej Galiński.
Ilustracja na okładce: Marek Nawrocki, Ewelina Baran.
Opracowanie graficzne: Grażyna Truchlińska, Marcin Kołacz, Rafał Kwiczor.
Fotoedycja: Magdalena Dzwonkowska.
Realizacja projektu graficznego: Katarzyna Bielejewska.

Wydawnictwo dołożyło wszelkich starań, aby odnaleźć posiadaczy praw autorskich do wszystkich utworów zamieszczonych w podręczniku. Pozostałe osoby prosimy o kontakt z Wydawnictwem.

Nowa Era Sp. z o.o.
Aleje Jerozolimskie 146 D, 02-305 Warszawa
www.nowaera.pl, e-mail: nowaera@nowaera.pl
Centrum Kontaktu: 58 721 48 00

Druk i oprawa: Quad/Graphics Europe Sp. z o.o.

SPIS TREŚCI

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

O EPOCE

Kontekst historyczno-społeczny
Nazwa i ramy czasowe epoki 12
Przemiany polityczne i społeczne 13
Ideologie totalitarne 14
Polska odrodzona 15
Życie codzienne w okresie międzywojennym 16
Kontekst filozoficzny
Filozofia i myśl humanistyczna 17
Kontekst artystyczny
Sztuka dwudziestolecia międzywojennego 18
R Styl epoki – modernizm (funkcjonalizm) 23
Czytanie tekstu kultury: Salvador Dalí, *Płonąca żyrafa* 24
Ikony okresu międzywojennego 26
Teatr 28

TEKSTY Z EPOKI

Wprowadzenie 29
Literatura światowa 29
Literatura polska 32
Grupy poetyckie międzywojnia 34
Bolesław Leśmian, *Topielec* 36
Bolesław Leśmian, *Dusiołek* 41
Bolesław Leśmian, *Świdryga i Midryga* 45
Bolesław Leśmian, *** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...] 49
Bolesław Leśmian, *Żołnierz* 51
Bolesław Leśmian, *Dziewczyna* 55
Komentarz do lektury: Elżbieta Winiecka, *Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana* (fragmenty) 59
Julian Tuwim, *Wiosna. Dytyramb* (fragmenty) 60
Julian Tuwim, *Do krytyków* 65
Julian Tuwim, *Słowisień* 67
Julian Tuwim, *Rzecz Czarnoleska* 70
Julian Tuwim, *Bal w Operze* (fragmenty) 72
Komentarz do lektury: Czesław Miłosz, *„Bal w Operze". Apokalipsa według Juliana Tuwima* (fragmenty) 80
Jan Lechoń, *Herostrates* 81
Jan Lechoń, *Mochnacki* 85
Komentarz do lektury: Roman Loth, *Lechoń, Mochnacki, historia* (fragmenty) 89
Jan Lechoń, *Sejm* 90

Jan Lechoń, [Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...] ... 93
Jan Lechoń, *Spotkanie* ... 95
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Czas krawiec kulawy* ... 97
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Pocałunki* (*Miłość, Nike, La Précieuse*) ... 100
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Laura i Filon* ... 103
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Stara kobieta* ... 105
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Co się stać musi* ... 107
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Błękitna chwila* ... 110
Kazimiera Iłłakowiczówna, *O Hani, co się zabiła* ... 112
Lektura uzupełniająca: Tadeusz Peiper, *Ulica* ... 115
Komentarz do lektury: Tadeusz Kłak, *Ptak z węgla. Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny* (fragmenty) ... 119
R **Julian Przyboś**, *Cieśle* ... 120
Julian Przyboś, *Gmachy* ... 123
Julian Przyboś, *Z Tatr* ... 125
Julian Przyboś, *Notre-Dame* ... 128
Komentarz do lektury: Bogdan Zeler, *Wiersze katedralne Juliana Przybosia* (fragmenty) ... 130
Julian Przyboś, *Równanie serca* ... 131
Józef Czechowicz, *Na wsi* ... 133
Józef Czechowicz, *ballada z tamtej strony* ... 135
Komentarz do lektury: Joanna Kisiel, *Migotanie światów* (fragmenty) ... 139
Józef Czechowicz, *mały mit* ... 140
Józef Czechowicz, *żal* ... 142
Lektura: Stefan Żeromski, *Przedwiośnie* (fragmenty) ... 145
Komentarz do lektury: Łukasz Pawłowski, *Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach „Przedwiośnia"* (fragmenty) ... 154
Stefan Żeromski – podsumowanie ... 155
Witold Gombrowicz ... 156
Lektura: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (fragmenty) ... 157
Komentarz do lektury: Janusz Margański, *Józio w piekle literatury* (fragmenty) ... 168
Witold Gombrowicz – podsumowanie ... 169
R **Bruno Schulz** ... 170
R **Lektura:** Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* (fragmenty) ... 171
R **Komentarz do lektury:** Jerzy Jarzębski, *Miasto Schulza* (fragmenty) ... 179
R Bruno Schulz – podsumowanie ... 180
R **Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)** ... 181
R Stanisław Ignacy Witkiewicz – człowiek o wielu twarzach ... 182
R **Lektura:** Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* (fragmenty) ... 184
R **Komentarz do lektury:** Lech Sokół, *Zagadnienie nudy w „Szewcach" Witkacego* (fragmenty) ... 194
R Stanisław Ignacy Witkiewicz – podsumowanie ... 195
R **Lektura: Franz Kafka**, *Proces* (fragmenty) ... 196
R **Komentarz do lektury:** Łukasz Trzciński, *Wina Józefa K.* (fragmenty) ... 203
R **Lektura: Michaił Bułhakow**, *Mistrz i Małgorzata* (fragmenty) ... 204
R **Komentarz do lektury:** Jurij M. Łotman, *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie" Michaiła Bułhakowa* (fragmenty) ... 217

NAWIĄZANIA

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku, koty styczniowe* ... 218
Krystyna Miłobędzka, *gubione* ([zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita...], [bieg rzeczy...]) ... 220
Dominik Bielicki, *Piko* ... 221
Tomasz Różycki, *Szklane domy* ... 222
Tomasz Wiśniewski, *O pochodzeniu łajdaków...* (*Przykład wielkości*) ... 224
Tadeusz Nowak, *Przebudzenia* (fragmenty) ... 226
Maciej Płaza, *Skoruń* (fragmenty) ... 228
Ewa Lipska, *Miłość, droga pani Schubert...* (*Wielki Zderzacz Hadronów, Miłość, Wybuch, Nasz świat*) ... 232
Nawiązania do dwudziestolecia międzywojennego na dużym ekranie ... 234
Opinia o filmie: *Grand Budapest Hotel*, reż. Wes Anderson ... 235
Opinia o spektaklu: *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Zygmunt Hübner ... 236

KSZTAŁCENIE JĘZYKOWE

Poprawność językowa. Norma językowa i innowacje językowe ... 237
Błędy językowe ... 244

TWORZENIE WYPOWIEDZI Z ELEMENTAMI RETORYKI

Felieton ... 251
Skarga, zażalenie, reklamacja ... 260

W KIERUNKU MATURY – ĆWICZENIE UMIEJĘTNOŚCI

Interpretacja tekstu ... 267
Julian Przyboś, *Krajobraz* ... 267
Józef Czechowicz, *przedświt* ... 270
Krytyczne czytanie tekstu ... 274
Agnieszka Kluba, *Poeta oraz teoretyk poezji* (fragmenty) ... 274
Anna Nasiłowska, *Nadzieje i rozczarowania niepodległości. Stefan Żeromski* (fragmenty) ... 277
Kompetencje językowe i komunikacyjne ... 279
Ewa Kołodziejek, *„Będąc młodą lekarką..."* (fragmenty) ... 279
Anna Cisowska, *Dwa biurka* ... 281

WIESZ, UMIESZ, ZDASZ

Mapa myśli ... 282
Wiedzieć więcej ... 284
Zadania powtórzeniowe ... 285
Sprawdź się ... 286
Anna Szóstak, *Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych: metafizyczne fundamenty ideowe poezji skamandrytów* (fragmenty) ... 286
Jan Lechoń, *Herostrates* (fragmenty) ... 288

WOJNA I OKUPACJA

O EPOCE

Kontekst historyczno-społeczny
Nazwa i ramy czasowe epoki ... 292
Europa pod okupacją ... 293
Polska pod okupacją niemiecką i sowiecką ... 294
Życie codzienne podczas wojny i okupacji ... 295

Kontekst artystyczny
Sztuka wobec wojny ... 297
Muzyka ... 299
Film ... 299
Teatr ... 300

TEKSTY Z EPOKI

Wprowadzenie ... 301
Krzysztof Kamil Baczyński, *Historia* ... 302
Krzysztof Kamil Baczyński, *Pokolenie* [Wiatr drzewa spienia...] ... 306
Krzysztof Kamil Baczyński, *Z głową na karabinie* ... 309
Komentarz do lektury: Michał Sporoń, *Bohater melancholiczny – „Kręgiem ostrym rozdarty na pół". O wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie"* (fragmenty) ... 312
Krzysztof Kamil Baczyński, *Elegia o...* [chłopcu polskim] ... 313
Krzysztof Kamil Baczyński, *Erotyk* ... 315
Tadeusz Gajcy, *Wczorajszemu* ... 317
Tadeusz Gajcy, *Widma. Poemat* (fragmenty) ... 321
Komentarz do lektury: Stanisław Bereś, *Dziwne przypadki katastrofizmu* (fragmenty) ... 324
Tadeusz Gajcy, *Żegnając się z matką* ... 325
Tadeusz Gajcy, *Miłość bez jutra* ... 327
Tadeusz Gajcy, *Do potomnego* (fragmenty) ... 329
Czesław Miłosz, *Campo di Fiori* ... 334
Czesław Miłosz, *Przedmowa* ... 337
Czesław Miłosz, *Walc* ... 340
Tadeusz Różewicz, *Ocalony* ... 344
Tadeusz Różewicz, *Lament* ... 349
Komentarz do lektury: Stanisław Burkot, *Tadeusza Różewicza opisanie świata...* (fragmenty) ... 352
Tadeusz Różewicz, *Ściana* ... 353
Lektura: Tadeusz Borowski, opowiadania (*Proszę państwa do gazu, Ludzie, którzy szli*) (fragmenty) ... 355
Lektura: Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie* (fragmenty) ... 367
Komentarz do lektury: Sławomir Buryła, *Zdzisław Kudelski, „Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość, recepcja, biografia", Lublin 1998* [recenzja] (fragmenty) ... 375
Lektura: Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem* (fragmenty) ... 376

NAWIĄZANIA

Jan Józef Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem* (fragmenty) ... 383
Irit Amiel, *Spóźniona* (*Ona, Egzamin z Zagłady*) ... 385
Zyta Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa* (fragmenty) ... 389
Gieorgij Władimow, *Wierny Rusłan. Historia obozowego psa* (fragmenty) ... 393
Wojciech Tochman, *Jakbyś kamień jadła* (*Ubrania, Body bags*) (fragmenty) ... 397
Nawiązania do wojny i okupacji na dużym ekranie ... 402
Opinia o filmie: *Jojo Rabbit*, reż. Taika Waititi ... 403

KSZTAŁCENIE JĘZYKOWE

R Tabu językowe ... 404

TWORZENIE WYPOWIEDZI Z ELEMENTAMI RETORYKI

R Interpretacja porównawcza ... 414

W KIERUNKU MATURY – ĆWICZENIE UMIEJĘTNOŚCI

Interpretacja tekstu ... 427
Krzysztof Kamil Baczyński, *Mazowsze* ... 427
Tadeusz Różewicz, *Rok 1939* ... 431
Krytyczne czytanie tekstu ... 433
Jerzy Święch, *Poeci i wojna* (fragmenty) ... 433
Sławomir Buryła, *Topos, stosowność, konwencjonalizacja* (fragmenty) ... 436
Kompetencje językowe i komunikacyjne ... 439
R Katarzyna Rogodzińska, Monika Obrębska, *Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy* (fragmenty) ... 439
Tomasz Stępień, *O satyrze* (fragmenty) ... 440

WIESZ, UMIESZ, ZDASZ

Mapa myśli ... 442
Wiedzieć więcej ... 444
Zadania powtórzeniowe ... 445
Sprawdź się ... 446
Tomasz Burek, *Cały ten okropny świat: sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego* (fragmenty) ... 446
Władysław Broniewski, *Bagnet na broń* (fragmenty) ... 448
Krzysztof Kamil Baczyński, *Pokolenie* (fragmenty) ... 448

Słowniczek terminów i pojęć ... 449
Indeks osób i dzieł ... 452
Wykaz źródeł tekstów ... 462
Zdjęcia ... III
Projekty graficzne ... III

O czym jest podręcznik?

Podręcznik *Ponad słowami 3.2* pomoże Ci odkryć, jak wyglądał świat myśli, wyobrażeń i wartości ludzi żyjących w epokach dwudziestolecia międzywojennego oraz wojny i okupacji, a także odnieść je do własnych doświadczeń, potrzeb i przekonań oraz realiów życia w XXI wieku. Ponadto pozwoli Ci dostrzec obecność dorobku intelektualnego tamtych czasów we współczesnej kulturze. Skłoni również do refleksji nad językiem jako najdoskonalszym kodem, narzędziem do porozumiewania się w różnych sytuacjach, w których uczestniczymy.



Jak zbudowany jest podręcznik?

Każdy **rozdział** poświęcony danej epoce jest podzielony na **bloki**, które porządkują zdobywanie wiedzy i umiejętności:

O EPOCE

informacje zawarte w tym bloku przybliżą Ci tło historyczne, filozoficzne i artystyczne epok, kreśląc obraz rzeczywistości, w której powstały dzieła literackie;

TEKSTY Z EPOKI

w tym bloku znajdują się utwory kluczowe dla danego okresu w literaturze, a także informacje i wskazówki, które pomogą Ci zrozumieć sens tych utworów;

NAWIĄZANIA

w tej części podręcznika znajdziesz wybrane współczesne teksty, które odwołują się do dorobku danej epoki; wskazują one na ciągłość kulturową na przestrzeni wieków;

KSZTAŁCENIE JĘZYKOWE

za sprawą ciekawych zagadnień związanych z językiem, które są omówione w tym bloku, nauczysz się bardziej świadomie korzystać z narzędzia codziennej komunikacji;

TWORZENIE WYPOWIEDZI Z ELEMENTAMI RETORYKI

informacje i ćwiczenia zawarte w tej części podręcznika pomogą Ci w konstruowaniu różnych wypowiedzi pisemnych i ustnych z wykorzystaniem zasad retoryki;

W KIERUNKU MATURY – ĆWICZENIE UMIEJĘTNOŚCI

zamieszczone tu zadania umożliwią Ci systematyczny trening kluczowych umiejętności przedmiotowych;

WIESZ, UMIESZ, ZDASZ

polecenia z tej części podręcznika ułatwią Ci systematyczne powtarzanie zdobytej wiedzy i sprawdzanie poziomu osiągniętych umiejętności.

Oznaczenia w podręczniku

RRRR RRR
Treści z zakresu rozszerzonego w poszczególnych blokach

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, **s. 171–179**
Odsyłacz do tekstu lub zagadnienia z innego bloku

Polecenia wspierające rozwijanie najważniejszych umiejętności przedmiotowych

Zadania o wyższym stopniu trudności

Polecenia zawierające temat do dyskusji

Do czego służą poszczególne elementy podręcznika?

Czytanie tekstu kultury

Omówienie wybitnego dzieła sztuki z epoki posłuży Ci jako pomoc w samodzielnej analizie i interpretacji innych prac.

Ikony dwudziestolecia

Zestawienie znaczących dokonań w dziedzinie malarstwa, rzeźby i architektury pozwoli Ci uchwycić cechy charakterystyczne dla sztuki danego okresu.

Na dobry początek

Ćwiczenia przed lekturą wiążą problemy poruszane w tekście z otaczającą Cię rzeczywistością.



Bruno Schulz (1892–1942)

Biogramy przybliżą Ci sylwetki autorów poznawanych tekstów.

Wprowadzenie do lektury

Wprowadzenie do utworu

Informacje wstępne pomogą Ci w pogłębionym, bardziej świadomym czytaniu tekstu.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Wskazówki interpretacyjne

Informacje zamieszczone po fragmencie utworu ułatwią Ci odczytanie sensu lektury.

Przydatne słowa | Warto wiedzieć

Wyjaśnienia użytych w tekście wyrazów wzbogacą Twoje słownictwo w zakresie pojęć stosowanych w literaturze, a dzięki dodatkowym informacjom poszerzysz wiedzę na temat omawianych zagadnień.

Po przeczytaniu

Polecenia do tekstu koncentrują się na zagadnieniach istotnych dla zrozumienia utworu – ułatwią Ci jego analizę i interpretację.

Powieść parabola

Definicje wyróżnione na marginesach wyjaśniają znaczenie pojęć z podstawy programowej ważnych dla zrozumienia utworu.

Komentarz do lektury

Fragmenty publikacji specjalistów różnych nauk humanistycznych dostarczą inspirujących opinii na temat lektury.

WIESZ, UMIESZ, ZDASZ

Mapa myśli

Na schemacie znajdziesz zestawienie najważniejszych wiadomości z rozdziału.

Zadania powtórzeniowe

Dzięki tym zadaniom sprawdzisz swoją wiedzę na temat tekstów i zagadnień omówionych w rozdziale.

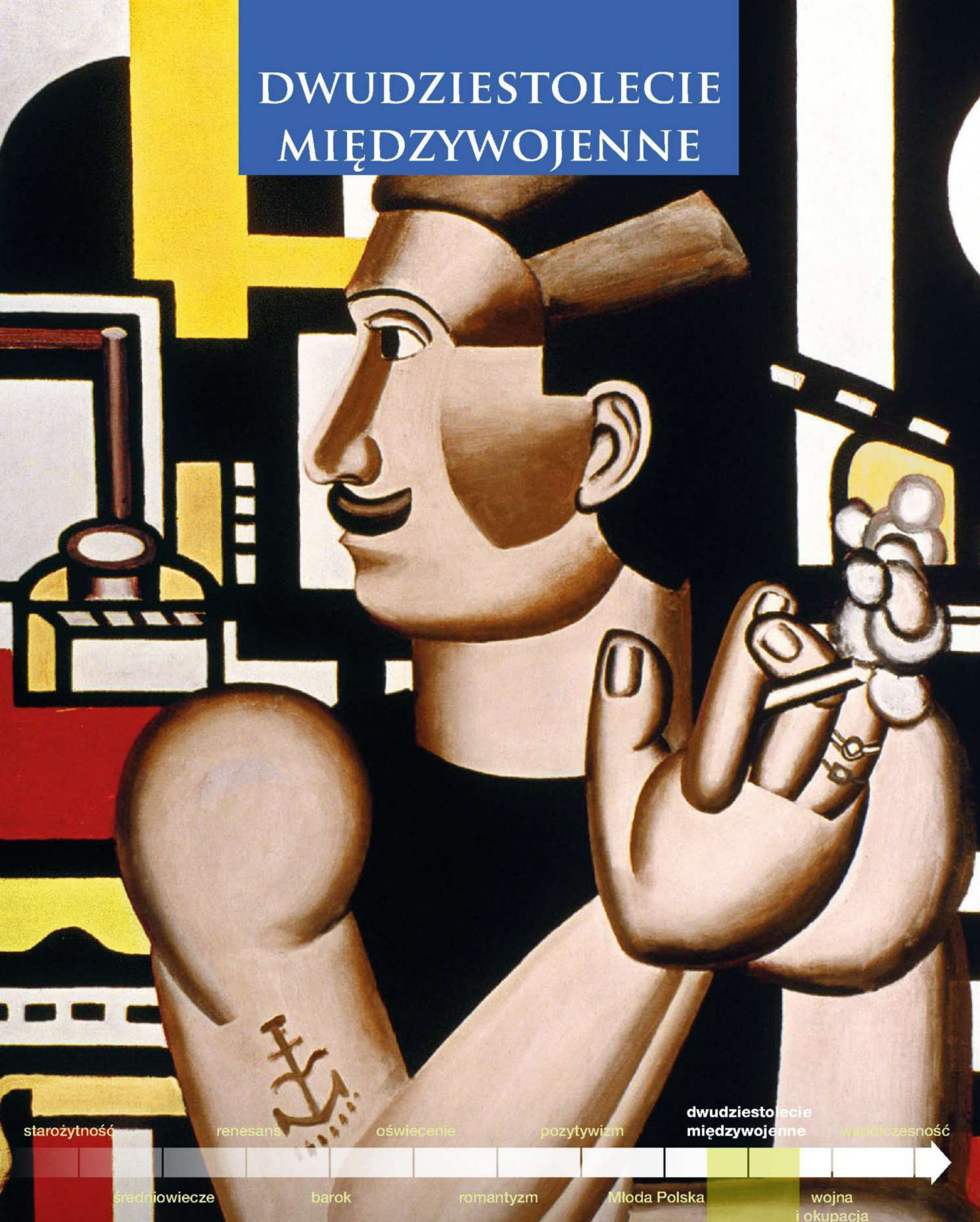
Wiedzieć więcej

Propozycje dodatkowej literatury posłużą Ci do samodzielnego pogłębiania wiedzy.

Sprawdź się

Zestawy zadań pozwolą Ci zweryfikować poziom opanowania kluczowych umiejętności przedmiotowych.

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE



Nazwa i ramy czasowe epoki



Pablo Picasso [pikasso], *Portret Marie-Thérèse Walter* [mari-terez walter], 1937

W dziejach kultury zachodniej koniec I wojny światowej nie stanowił znaczącego przełomu. W Europie w okresie międzywojennym umocniły się jedynie modernistyczne tendencje z początku stulecia: postulat zerwania z tradycją, eksperymenty twórcze, poszukiwanie nowych form wyrazu, a także współistnienie wielu różnorodnych kierunków artystycznych. Trudno wskazać nurt reprezentatywny dla czasów międzywojennych, gdyż żaden nie zdobył pozycji dominującej. Na Zachodzie kultura od końca XIX w. aż do lat 60. XX stulecia jest zazwyczaj określana ogólnym mianem modernistycznej (nowoczesnej). Prądy intelektualne i artystyczne, które rozwinęły się później, są nazywane postmodernistycznymi.

Inaczej było w Polsce, która w 1918 r., po przeszło stu latach niewoli, odrodziła się jako niezależne i suwerenne państwo. Dla społeczeństw zachodnich wojna była przede wszystkim krwawą rzezią i przyczyną głębokiej traumy, dla Polaków zaś – choć oni także ginęli licznie na wszystkich frontach – stała się początkiem niepodległości. Dlatego też rok 1918 był dla przedstawicieli polskiej kultury przede wszystkim datą otwierającą nową epokę. Jej narodzinom towarzyszyła radość, a nawet euforia. Twórcy porzucili tematykę narodową i zaczęli czerpać inspirację z literatury i sztuki innych krajów Europy. Wypracowywali także własne, oryginalne, koncepcje i wzory. Rozpoczęty w **1918 r.** okres, nazwany w dziejach kultury polskiej **dwudziestoleciem międzywojennym**, zakończył się w **roku 1939**, gdy w kolejnym światowym konflikcie Polska – pokonana przez dwóch potężnych sąsiadów – ponownie utraciła niepodległość.



1909 – Filippo Tommaso Marinetti ogłasza *Manifest futuryzmu*



1917 – rewolucja w Rosji i przejęcie władzy przez bolszewików

1918 – koniec I wojny światowej



1922 – Benito Mussolini i faszyści przejmują władzę we Włoszech

ŚWIAT

1910

1920

POLSKA

1918 – odzyskanie niepodległości

1919 – powstanie grupy poetyckiej **Skamander**

1920 – Bitwa Warszawska

1922–1927 – działalność Awangardy Krakowskiej

1924 – reforma Grabskiego, wprowadzenie złotówki

PRZEMIANY POLITYCZNE I SPOŁECZNE

Pierwsza wojna światowa, zwana też Wielką Wojną, odcisnęła swe piętno na świadomości Europejczyków. Podczas walk na frontach zginęło 10 milionów ludzi, a głód i choroby, zwłaszcza epidemia grypy (hiszpanki), podniosły tę liczbę do kilkudziesięciu lub nawet stu milionów. Wpływ tych tragicznych doświadczeń nie ograniczał się tylko do Europy. Kryzys dotknął również Stany Zjednoczone, które w 1917 r. przystąpiły do wojny i wysłały przeszło milionową armię do Francji. Młodzi ludzie, w zdecydowanej większości powracający z wojny żołnierze, czuli się zagubieni i zdezorientowani, usiłowali odnaleźć swoje miejsce. Amerykanie nazywali ich straconym pokoleniem (ang. *Lost Generation* [lost dżenerejszyn]).

Cztery lata działań wojennych odmieniły oblicze świata. Postęp techniczny, w znacznym stopniu napędzany przez rywalizację militarną walczących państw, w następnych dziesięcioleciach doprowadził do ogromnych zmian w życiu codziennym przeciętnego człowieka. Samochód stał się dobrem powszechnie dostępnym; prężnie rozwijały się cywilne linie lotnicze, które przewoziły nie tylko przesyłki pocztowe, lecz także stale rosnącą liczbę pasażerów. Rozpowszechnienie elektryczności przyspieszyło zmiany w przemyśle i w transporcie kolejowym, a także zrewolucjonizowało funkcjonowanie gospodarstw domowych. Z nowinki technicznej kino przekształciło się w dziedzinę sztuki.

Dominującą grupą odbiorców kultury, obok przedstawicieli elity intelektualnej, stali się przeciętni ludzie, do których oczekiwań i gustów w jakiś sposób musieli się ustosunkować twórcy. To oznaczało rewolucyjne zmiany w hierarchii wartości estetycznych oraz w języku literatury i sztuki. Przekaz artystyczny stał się zatem prostszy i bardziej zrozumiały.

Znacząco wzrosła pozycja społeczna kobiet, które coraz częściej studiowały i pracowały, a wiele z nich przejęło podczas wojny obowiązki zawodowe mężczyzn walczących na froncie. Nowa sytuacja kobiet znajdowała wyraz w podziale ról społecznych, prawach obywatelskich, stylu życia, obyczajach itp.

Dynamicznie rozwijały się przemysł i usługi. Rosnąca produkcja towarów miała jednak także negatywne skutki. W 1929 r. z powodu nadprodukcji załamała się światowa gospodarka. Wielki kryzys przyniósł falę bankructw przedsiębiorstw, fabryk i banków, a w rezultacie – ogromne bezrobocie. Załamanie gospodarcze spowodowało niepewność, frustrację i radykalizację nastrojów społecznych. Ludzie byli rozczarowani ustrojem demokracji parlamentarnej,



1924 – ukazuje się *Manifest surrealizmu* André Bretona

1929 – początek wielkiego kryzysu

1933 – Adolf Hitler zostaje kanclerzem Niemiec



1937 – Pablo Picasso maluje *Guernicę*

1938 – pogrom Żydów w Niemczech zwany nocą kryształową

1939 – wybuch II wojny światowej

1930

1940

1924 – Literacka Nagroda Nobla dla Władysława Stanisława Reymonta



1926 – przewrót majowy

1933 – ukazują się *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza



1937 – wydanie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

1937–1939 – budowa Centralnego Okręgu Przemysłowego

który ukształtował się w większości krajów po I wojnie światowej. Już w latach 20. reakcją na częste zmiany rządów i zaostrzanie się konfliktów społecznych była tendencja do wzmacniania władzy wykonawczej i ograniczania wolności obywatelskich. W latach 30. tendencja ta stale przybierała na sile. Chociaż w 1933 r. rozpoczęło się wychodzenie z kryzysu, nie powstrzymało to procesu rozpowszechniania się ideologii totalitarnych.

PRZYDATNE SŁOWA

Totalitaryzm
System rządów będący skrajną formą autorytaryzmu, charakterystyczny dla XX w. Cechami państwa totalitarnego są: prymat interesu wspólnoty (narodu, partii) nad celami jednostki, całkowita kontrola obywateli, stosowanie przemocy, terror, rozwinięta propaganda, cenzura, ideologizacja życia społecznego oraz brak pluralizmu w kulturze i sztuce.

IDEOLOGIE TOTALITARNE

Po I wojnie światowej większość parlamentów państw europejskich była rozdrobniona politycznie, rządy zmieniały się bardzo często. Tej niestabilności sprzyjała radykalizacja nastrojów społecznych. Ludzie byli zmęczeni latami wojennych wyrzeczeń i domagali się szybkiej poprawy sytuacji ekonomicznej. Pragnęli, aby ktoś przejął odpowiedzialność za ich losy, zapewnił im stabilizację i poczucie bezpieczeństwa. Społeczne przyzwolenie na ograniczanie demokracji i akceptacja silnej, autorytarnej władzy zdolnej do zaprowadzenia porządku były podłożem, na którym rozwijały się ideologie totalitarne w Europie Zachodniej.

WARTO WIEDZIEĆ

Faszyzm jako ideologia nacjonalistyczna narodził się we Włoszech po I wojnie światowej. Nazwa (wł. *fascismo* [faszizmo] – faszyzm, *fasci* [faszi] – wiązki) pochodzi od łacińskiego słowa *fasces* oznaczającego rózgi liktorskie. Był to pęk rózg obwiązany rzemieniem i połączony z toporem, noszony w starożytnym Rzymie przed ważnymi urzędnikami – stanowiący narzędzie chłosty i symbol władzy. We Włoszech stał się najpierw znakiem ruchu faszystowskiego, a z czasem emblematem państwowym.

Zwolennicy dyktatury uważali, że jedynie państwo oparte na posłuszeństwie obywateli i jedności całego społeczeństwa będzie skuteczne i sprawne. Według nich każda jednostka powinna się podporządkować interesom państwa, którego dobro stanowi cel nadrzędny. Ważną rolę w ich ideologii odgrywało rozbudzanie nienawiści do zewnętrznych i wewnętrznych wrogów. Głosili kult siły, walki oraz charyzmatycznego wodza, utożsamianego z państwem i narodem. Oficjalnej doktrynie chcieli podporządkować wszystkie sfery życia społecznego, każdą instytucję publiczną, kulturę, naukę i oświatę.



Funkcjonariusz bojówki partii nazistowskiej w Berlinie w 1933 r. pilnuje, by był przestrzegany zakaz wstępu do sklepu żydowskiego. Napis na plakacie brzmi: *Niemcy! Brońcie się! Nie kupujcie od Żydów*.

Pierwszym państwem totalitarnym były Włochy. W 1922 r. do władzy doszedł tam Benito Mussolini, przywódca **faszystów**. Stopniowo przekształcił on kraj w jednopartyjne, autorytarne państwo policyjne, kontrolujące życie obywateli. Faszyści na dużą skalę wykorzystywali propagandę i cenzurę. Można było głosić wyłącznie poglądy zgodne z ideologią państwową, wszelka opozycja była prześladowana, a jej członkowie często trafiali do więzień. Pokrewne faszyzmowi ideologie rozwinęły się także w innych krajach. Najważniejszą z nich był niemiecki **nazizm**. Różnił się on od faszyzmu głównie skrajnym rasizmem. Przywódca nazistów, Adolf Hitler, został kanclerzem Rzeszy po wygranych wyborach parlamentarnych w 1933 r. W okresie międzywojennym ideologie bliskie faszyzmowi były oficjalnymi doktrynami państwowymi również w Portugalii i Hiszpanii. W wielu krajach europejskich rozwinęły się rządy autorytarne. Nasilenie tendencji do dyktatury i ograniczania demokracji parlamentarnej nastąpiło zwłaszcza w latach 30.

PRZYDATNE SŁOWA

Nazizm (inaczej: narodowy socjalizm, hitleryzm) Ideologia niemieckiej partii narodowosocjalistycznej (NSDAP), radykalna forma faszyzmu, skrajnie nacjonalistyczna i rasistowska. Naziści głosili kult walki i siły, zwalczali parlamentaryzm, wielopartyjność, demokrację i religię chrześcijańską; naród traktowali jako wspólnotę krwi zdeterminowaną rasowo.

Państwem totalitarnym była też Rosja sowiecka (od 1922 r. – Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich). Ustanowiony w niej **komunizm** miał wiele cech wspólnych z faszyzmem i nazizmem, różnił się jednak od nich przede wszystkim odmiennym modelem gospodarczym (niekapitalistycznym). Poza tym bolszewicy (komuniści) zdobyli władzę nie w wyniku demokratycznych wyborów, lecz przewrotu zbrojnego i stosowali terror wobec własnego społeczeństwa na znacznie większą skalę.

POLSKA ODRODZONA

Do nielicznych prawdziwych zwycięzców I wojny światowej można zaliczyć Polaków. Entuzjazm, który ich ogarnął, pozwolił im przetrwać pierwsze trudne lata powojenne, umocnić granice i rozpocząć budowę niepodległego państwa. Dzięki zabiegom dyplomatycznym, mobilizacji całego społeczeństwa i wysiłkowi zbrojnemu udało się utrzymać przy Polsce część Śląska, Wileńszczyzny i Kresy Wschodnie. Wygrana w 1920 r. Bitwa Warszawska zatrzymała pochód wojsk bolszewickich na Zachód i była jednym z najświetniejszych zwycięstw oręża polskiego w historii. Nowo powstałe państwo musiało zmierzyć się z problemem scalenia w jeden organizm trzech dzielnic rozwijających się przez ponad 100 lat w niemal całkowicie odmiennych systemach prawnych, gospodarczych i społecznych. Podczas działań wojennych została zniszczona znaczna część majątku narodowego. Rozległe terytorium było nierównomiernie rozwinięte pod względem ekonomicznym. Silniejsze ośrodki przemysłowe znajdowały się przeważnie w zachodniej części kraju. Do końca okresu międzywojennego Polska pozostała krajem zacofanym, powoli zmniejszającym dystans wobec państw zachodnich. Do sukcesów można zaliczyć opanowanie inflacji i wprowadzenie złotówki, budowę portu w Gdyni (największego na Bałtyku) i Centralnego Okręgu Przemysłowego (dużego i nowoczesnego regionu przemysłu ciężkiego). Jednym z największych osiągnięć był też dynamiczny rozwój kultury i nauki.



Główną postacią na obrazie Kossaka jest Józef Piłsudski, twórca odrodzonej Polski, powołany na stanowisko Naczelnika Państwa w 1918 r.

Okres międzywojenny cechują duże nasilenie konfliktów społecznych i brutalna nieraz walka polityczna. Do zaostrzenia sytuacji wewnętrznej przyczyniły się m.in. długotrwałe kryzysy gospodarcze na początku lat 20. i 30. Często wybuchały strajki chłopskie i robotnicze, organizowano demonstracje. Niestabilne rządy i rozdrobnienie polityczne w sejmie doprowadziły do kryzysu demokracji parlamentarnej. W wyniku przewrotu majowego w 1926 r. władzę w kraju objął Józef Piłsudski, którego obóz głosił hasło sanacji (uzdrowienia) państwa. Stopniowo ograniczano swobody demokratyczne i wprowadzano elementy rządów autorytarnych.

Druga Rzeczpospolita była państwem wielonarodowym. Dwie trzecie ludności stanowili Polacy, ok. 14 procent Ukraińcy i ok. 8 procent Żydzi. W granicach Polski żyło również m.in. wielu Niemców i Białorusinów. Stosunki z poszczególnymi mniejszościami narodowymi były skomplikowane i często przeradzały się w otwarty konflikt, zwłaszcza w latach 30. Dużą rolę w życiu społecznym, kulturze i gospodarce II Rzeczypospolitej odgrywała zwłaszcza licząca ponad 3 miliony osób ludność żydowska. Miała ona swoją reprezentację w sejmie, partie polityczne, szkoły, czasopisma, teatry, nawet wytwórnie filmowe. Konkurowała z Polakami głównie na polu gospodarczym. Stanowiło to jedną z najważniejszych przyczyn wystąpień antysemickich.



Wojciech Kossak, *Apoteoza Wojska Polskiego*, 1935.
Obraz jest alegorią ukazującą odrodzenie Wojska Polskiego. Armia II Rzeczypospolitej powstała wskutek scalenia różnych formacji wojskowych państw zaborczych. Dlatego żołnierze na obrazie mają niejednolite mundury, m.in. niemieckie, francuskie, rosyjskie. Centralną postacią w grupie ułanów jest jeździec mający na głowie czako z początku XIX w. Symbolizuje on kontynuowanie przez odrodzoną armię tradycji oręża polskiego. Pędzący przed siebie żołnierze wpatrzeni są w siedzącego na koniu i spoglądającego w dal marszałka Józefa Piłsudskiego.

ŻYCIE CODZIENNE W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Po latach cierpień i wyrzeczeń wszyscy pragnęli jak najszybciej zapomnieć o koszmarze zmagań wojennych. W pełni korzystać z życia – tak brzmiało hasło powojennego pokolenia. Szczególnie ludność miejska poświęcała na rozrywkę dużo więcej czasu niż wcześniej. Mieszkańcy miast bawili się na rewiach, dansingach, **w kabaretach**, przesiadywali w kawiarniach. Słuchali **jazzu** [dżezu] i tańczyli charlestona [czarlstona]. Popularną rozrywką stały się seanse filmowe w kinach. Popularność zyskiwała także aktywność na świeżym powietrzu. Powojenne pokolenie masowo jeździło na rowerach, w miastach powstawały pierwsze ścieżki rowerowe. Rozwijał się przemysł motoryzacyjny, obok automobili i kabrioletów na ulicach zaczęły się pojawiać motocykle.

W stylu życia liczyły się **naturalność** oraz **praktyczność**. Domy i mieszkania stały się jasne, funkcjonalne przedmioty codziennego użytku – oszczędne i nowoczesne w formie, stroje – praktyczne i znacznie wygodniejsze. Plażowicze, zamiast kostiumów zakrywających niemal całe ciało, wybierali stroje bardziej skąpe i ułatwiające pływanie. Mężczyźni zrezygnowali z noszenia obfitej brody i wąsów. Popularne były luźne płaszcze oraz miękkie kapelusze. Kobiety nie wróciły do gorsetów. Krótko ostrzyżone włosy i sukienka do kolan składały się na modny wówczas typ „chłopczycy".



Sprzedawcy konwalii przy wyjściu ze stacji metra w Paryżu, maj 1930 r.
W okresie międzywojennym nakrycie głowy określało status społeczny. Czapki nosili robotnicy i studenci, inteligenci i bogaci mieszczanie wybierali kapelusze. Kobiety, aby zamanifestować swoją niezależność, często wkładały berety.

W dwudziestoleciu międzywojennym rozpowszechniło się słuchanie **radia**. W latach 30. cykliczne programy radiowe nadawano już we wszystkich krajach europejskich. Na kupno odbiornika radiowego czy gramofonu mogło sobie pozwolić coraz więcej osób. Modne stało się też robienie zdjęć. To radosne korzystanie z życia, charakterystyczne dla „szalonych lat dwudziestych", przerwał wielki kryzys. Zaczęło narastać poczucie zagrożenia i niepewności.

W Polsce zjawiska te były charakterystyczne głównie dla stylu życia ludności miejskiej. Na wsi zarówno chłopi, jak i właściciele posiadłości ziemskich zachowali w znacznym stopniu tradycyjną obyczajowość. Kultywowali dawne zwyczaje związane z pracą, rozrywkami, życiem towarzyskim, obchodzeniem świąt. W niewielkim stopniu zmieniły się też relacje między ziemiaństwem a chłopami i służbą.

PO PRZECZYTANIU

1. Scharakteryzuj nastroje społeczne, jakie zapanowały po 1918 r. w Europie.
2. Które wydarzenia gospodarcze, polityczne bądź społeczne z okresu międzywojennego miały największy wpływ na ówczesny model kultury i sztuki?
3. Porównaj styl życia w czasach Młodej Polski z tym obowiązującym w dwudziestoleciu międzywojennym.
4. Które z wymienionych zjawisk można odnieść do hitlerowskich Niemiec, a które do Rosji sowieckiej: totalitaryzm, faszyzm, nazizm, komunizm, rasizm, antysemityzm? Odwołaj się do znajomości tych pojęć. ☆
5. Wyszukaj informacje na temat narodzin nazizmu w Niemczech. Wyjaśnij, dlaczego ta ideologia zyskała rzesze zwolenników w latach 30. XX w. ☆

Filozofia i myśl humanistyczna

Międzywojenną myśl filozoficzną cechowała wielość koncepcji i kierunków, a także ich ogromne zróżnicowanie. Możemy wyodrębnić wśród nich **trzy ogólne tendencje**.

Pierwszą z nich był nurt akademicki. Czysta filozofia, uprawiana głównie na uniwersytetach, skupiała się przede wszystkim na kwestiach teorii poznania. Celem jej twórców było opracowanie metody pozwalającej osiągnąć wiedzę pewną, niepodlegającą zakwestionowaniu. Takie było dążenie **fenomenologii**, której twórca, niemiecki myśliciel **Edmund Husserl**, pragnął zrealizować ideał filozofii jako nauki ścisłej opartej na niepodważalnych twierdzeniach. W tym celu postulował oczyszczenie aktu poznawczego z uwarunkowań psychologicznych, a także ze wszelkich wstępnych założeń, stereotypów myślenia czy osobistych przekonań. Przedstawiciele angielskiej **filozofii analitycznej** – innego ważnego nurtu myśli akademickiej – również apelowali o posługiwanie się myśleniem racjonalistycznym i stosowanie precyzyjnych narzędzi logiki. Podobne założenia przyjmowali polscy filozofowie (m.in. Kazimierz Twardowski, Kazimierz Ajdukiewicz, Alfred Tarski), twórcy rozwijającej się w tym okresie tzw. **szkoły lwowsko-warszawskiej**. Stała się ona ważnym światowym ośrodkiem rozważań filozoficznych nad teorią poznania i logiką.

Drugi ważny nurt filozoficzny miał swoje źródła w teoriach psychologicznych, często powstałych z myślą o praktycznym zastosowaniu w terapii lub wychowaniu. Taką genezę miała **psychoanaliza** – doktryna stworzona przez austriackiego psychiatrę **Zygmunta Freuda** [frojda] (wyłożona we *Wstępie do psychoanalizy*, 1917). Początkowo stanowiła ona teoretyczne zaplecze metody leczenia nerwic o podłożu seksualnym. Podstawowe założenie tej teorii brzmiało, że świadomość stanowi jedynie niewielki fragment całej naszej psychiki, której dominującą, ukrytą częścią jest nieświadomość. Wielu myślicieli i pisarzy już wcześniej odwoływało się intuicyjnie do podobnych poglądów. Freud uczynił jednak ten podział zasadniczą przesłanką zarówno koncepcji psychiki, jak i metody interpretacji ludzkich zachowań. Podstawą tej interpretacji jest założenie mówiące, że pod bezpośrednio ujawnianymi motywami poczynań człowieka należy się doszukiwać nieuświadamianych, i często skrywanych przed samym sobą, pobudek i pragnień. Co najistotniejsze, tylko ukryte motywy uznawane są za prawdziwe. Owa „zasada podejrzeń" stała się jedną z najpowszechniej przyjętych idei wywiedzionych z psychoanalizy i jest stosowana przy odczytywaniu zjawisk często bardzo odległych od zagadnień psychologii. Inną teorią psychologiczną, która jednak nie zyskała tak dużego wpływu na filozofię i kulturę jak koncepcje Freuda, był **behawioryzm**. Twórcą kierunku był amerykański profesor psychologii eksperymentalnej i porównawczej **John Watson** [dżon łotson]. Według radykalnych behawiorystów jedynym przedmiotem badań psychologicznych mogą być dające się zaobserwować i ocenić ludzkie zachowania, a świadomość i wszelkie stany umysłu są zjawiskami pozbawionymi naukowego znaczenia. Związany zwłaszcza z amerykańską tradycją psychologiczną, behawioryzm wpłynął na bardzo różnorodne dziedziny nauki – teorie wychowawcze, wizje życia społecznego, a także na literaturę (zwłaszcza na metodę opisu postępowania bohaterów literackich).

Trzeci nurt filozoficzny wiązał się z refleksją nad cywilizacją i kulturą. Charakterystyczne dla tego nurtu było zakwestionowanie, powstałej w oświeceniu i utrwalonej przez pozytywistów, koncepcji postępu cywilizacyjnego jako procesu obejmującego całą ludzkość. Niemiecki filozof historii **Oswald Spengler** [szpengler] w swoim głośnym dziele *Zmierzch Zachodu* (1918) postawił tezę o nieuchronnym końcu kultury europejskiej, która wyczerpała, jego zdaniem, swoje możliwości rozwojowe. Taka postawa, określana jako **katastrofizm**, wyrastała z doświadczenia I wojny światowej i nasiliła się w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch następnego światowego konfliktu.

Fenomenologia Husserla

główne założenia

- Celem filozofii jest osiągnięcie wiedzy pewnej.
- Filozofia powinna się opierać na niepodważalnych twierdzeniach, podobnie jak matematyka.
- Należy dążyć do tego, aby akt poznawczy był wolny od osobistych poglądów i uwarunkowań psychologicznych.

Psychoanaliza Freuda

główne założenia

- W psychice człowieka istnieją trzy sfery: id, ego i superego.
- Id to sfera nieświadomości, ego – świadomość, superego to uwewnętrznione normy społeczne i wzorce kulturowe.
- Nieświadomość ujawnia się przez sny, czynności omyłkowe i twórczość artystyczną.

Katastrofizm Spenglera

główne założenia

- Społeczeństwa przechodzą stałe etapy rozwoju.
- Kultura społeczeństwa rozwija się w okresie jego wzrostu.
- Cywilizacja powstaje w schyłkowym okresie rozwoju społeczeństwa.
- Każda kultura musi się przerodzić w cywilizację i ulec zagładzie.

Sztuka dwudziestolecia międzywojennego

Malarstwo i rzeźba

Ekspresjonizm, kubizm, abstrakcjonizm

Niektóre kierunki w sztuce istniejące przed wybuchem I wojny światowej dopiero po jej zakończeniu w pełni się rozwinęły. Tak było w przypadku **ekspresjonizmu**. Jego zapowiedzi pojawiły się w poprzedniej epoce, ale to w okresie międzywojennym idea ekspresji przeżyć twórcy doszła w pełni do głosu, m.in. na obrazach **Chaima Soutine'a** [szaima sutina].



Juan Gris, *Butelka Banyuls* [banjuls], 1914

Po wojnie artyści, poszukując nowych form wyrazu, coraz śmielej odchodzili od tradycyjnego malarstwa figuratywnego. Kierunkiem, który całkowicie zerwał z dawną koncepcją sztuki, był **kubizm** (od łac. *cubus*, 'sześcian', 'kostka'). Zapoczątkowali go pod koniec pierwszej dekady XX w. **Pablo Picasso** [pikasso], **Georges Braque** [żorż brak] i **Juan** [huan] **Gris**. W swoim malarstwie przedstawiali kształty za pomocą geometrycznych uproszczonych figur. Zaczęli rozbijać formę malowanego obiektu na składniki tak, aby równocześnie zaprezentować jego wygląd z różnych punktów widzenia.

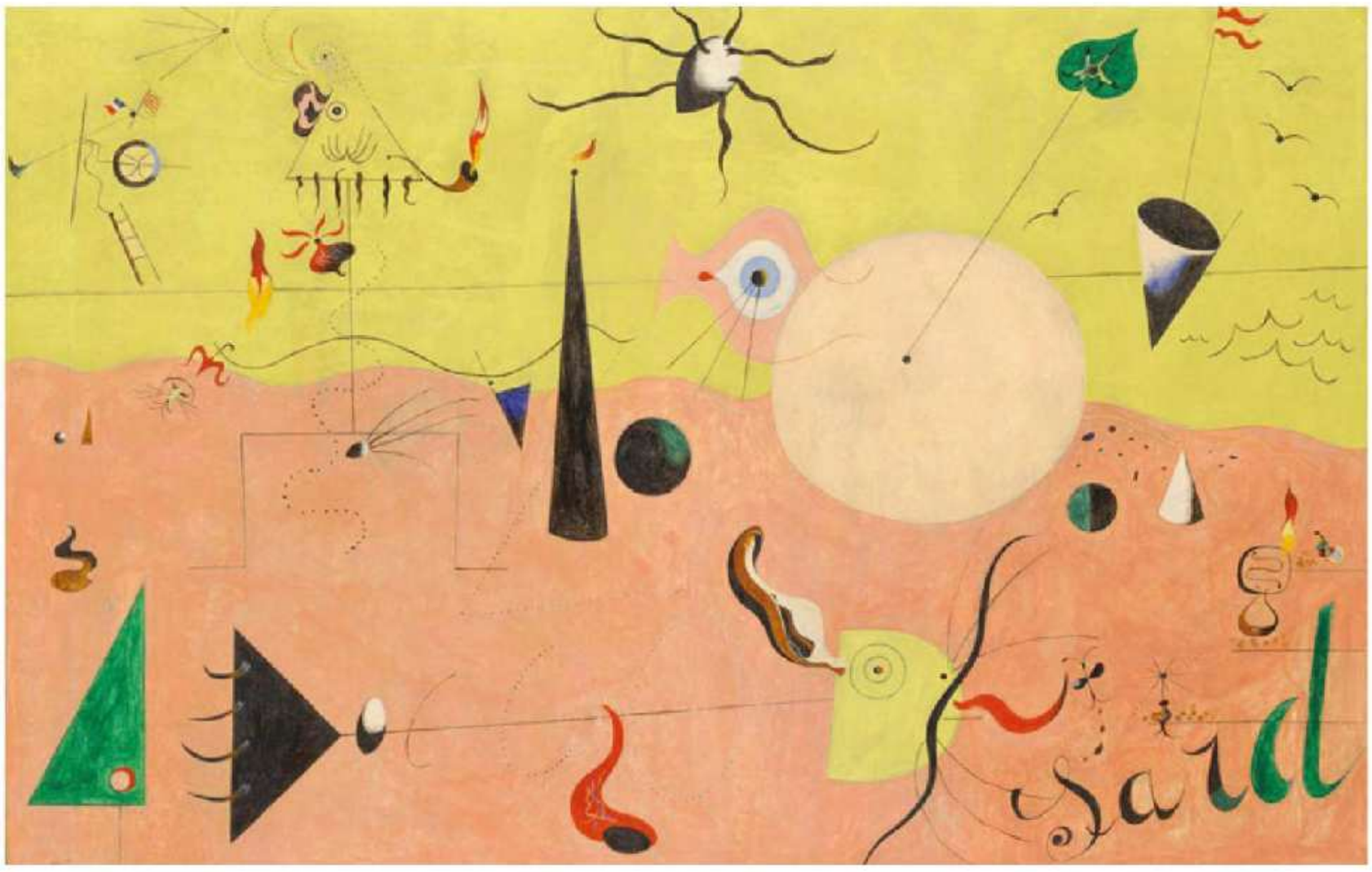
Równie nowatorskie rozumienie sztuki znalazło wyraz w twórczości **abstrakcjonistów**. Jego reprezentanci – **Wassily Kandinsky** [wasili kandiński] i **Piet Mondrian** – nie ukazywali w dziele obiektów realistycznych, lecz stwarzali nową, nieistniejącą rzeczywistość za pośrednictwem form, kolorów i zachodzących między nimi związków.



Wassily Kandinsky, *Linia poprzeczna*, 1923. Abstrakcjonistyczna rewolucja w sztuce, którą zapoczątkował Kandinsky, polegała na całkowitym zerwaniu z przedstawieniową funkcją malarstwa. Jego obrazy nie mają żadnego konkretnego tematu, oddziałują na widza jedynie układami linii i barw. Odbiór tych dzieł jest całkowicie dowolny. Dlatego artysta nadawał swoim pracom neutralne tytuły, takie jak *Kompozycja*, *Improwizacja* czy *Linia poprzeczna*.

Warto wiedzieć

Naziści poddali życie artystyczne w III Rzeszy ścisłej kontroli. Wielu ludzi kultury zmusili do emigracji. W 1937 r. zorganizowali w Monachium słynną wystawę *Entartete Kunst* ('sztuka zdegenerowana'), na której pokazali 730 prac skonfiskowanych prywatnym kolekcjonerom i wycofanych z państwowych galerii. Były to dzieła 112 artystów, głównie abstrakcjonistów, dadaistów, surrealistów i ekspresjonistów. Reżim komunistyczny w Związku Radzieckim stosował podobną politykę wobec niezależnych artystów. Władza radziecka prześladowała twórców awangardowych albo, często za pomocą finansowych bądź materialnych profitów, starała się wciągać ich w działania systemu propagandowego. Temat losu artysty zależnego od władzy totalitarnej podejmował często w swoich utworach Michaił Bułhakow, z tego powodu w kraju obowiązywał zakaz druku i wystawiania w teatrze utworów pisarza.



Joan Miró, *Krajobraz kataloński* (*Myśliwy*), 1924. Miró przedstawiał przedmioty i postacie schematycznie, operując umownymi skrótami. Tytułowego myśliwego ukazał w lewej górnej części obrazu za pomocą kilku szczegółów – ucha, oka, fajki, fragmentów brody. Kreski i kółko, zwieńczone flagami francuską i katalońską, to samolot. W centralnej części płótna widać przekrój pnia chleba świętojańskiego z wyrastającym z niego liściem. Napis *Sard* w dolnym prawym rogu odnosi się do licznych na obrazie sardynek lub katalońskiego tańca sardana.

Dadaizm i surrealizm

Reakcją na bezsens wojennej rzezi było powstanie w 1916 r. ruchu **dadaistów** (od fr. *dada*, 'dziecięca zabawka w postaci konika na kijku'). Dadaizm był postawą artystyczną, manifestowaną w anarchicznych, pozornie nonsensownych, świadomie szokujących publiczność wystąpieniach i manifestach. W dziełach plastycznych przedstawiciele tego kierunku często stosowali nowe techniki kolażu czy fotomontażu. W twórczości wykorzystywali różne elementy pochodzące z rzeczywistości, np. skrawki gazet, fotografii lub przedmioty codziennego użytku. Szokowali, wystawiając tzw. *ready mades* [redi mejds], czyli pospolite obiekty, jak koło rowerowe czy pisuar, podniesione do rangi dzieła sztuki. Do głównych przedstawicieli tego ruchu należeli **Marcel Duchamp** [mar**sel** disz**am**] czy **Max Ernst**. Wielu dadaistów związało się później z **surrealizmem**, ruchem artystycznym rozwijającym się w drugim i trzecim dziesięcioleciu XX w., którego założycielem był francuski poeta **André Breton** [andr**e** bret**ą**]. Surrealiści odwoływali się do teorii Zygmunta Freuda, wzywali do wydobycia na jaw najgłębszych, nieświadomych treści ludzkiej psychiki i przedstawienia ich w sztuce. Inspiracją dla artystów miały być m.in. marzenia senne i halucynacje. Najwybitniejsi reprezentanci surrealizmu w malarstwie – **Salvador Dalí** [salwad**o**r dal**i**], **Joan Miró** [dżo**an** mi**ro**], **René Magritte** [r**ene** mag**rit**] – tworzyli niezwykłe dzieła, w których odrzucali logiczny porządek rzeczywistości, aby ukazać fantastyczne wizje przeniknięte sugestywnym, oryginalnym pięknem. Szwajcarski rzeźbiarz **Alberto Giacometti** [dżiakometti] pod wpływem surrealizmu tworzył charakterystyczne, wydłużone, skrajnie uproszczone postacie.

Polscy artyści

W malarstwie polskim grupą, która pierwsza nawiązała do idei ekspresjonizmu i kubizmu, byli **formiści**. Dążyli oni do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego, w związku z czym poszukiwali inspiracji w sztuce polskiego średniowiecza (m.in. rzeźbie Wita Stwosza), rodzimym malarstwie XVII i XVIII w., a także w sztuce jarmarcznej i naiwnym malarstwie na szkle, tradycyjnie rozwijającym się na Podhalu. Formiści deklarowali, że ich celem jest osiągnięcie czystego piękna – uniezależnienie dzieła od treści literackich, ideologicznych, uwolnienie od młodopolskiej nastrojowości i symboliki. Czołowymi przedstawicielami tego kierunku byli: malarze **Leon Chwistek**, **Tytus Czyżewski**, **Zbigniew Pronaszko**, a także rzeźbiarz **August Zamoyski**.

Warto wiedzieć

Twórcą pojęcia ***surrealizm*** jest francuski pisarz **Guillaume Apollinaire** [gijom apoli**ner**]. Artysta postulował odrzucenie mimetyzmu i naturalizmu. Był przekonany, że niczym nieograniczony twórca powinien łączyć różne elementy rzeczywistości w sposób przemyślany i zaskakujący. Dzięki temu **utwór nie stanowi odbicia świata**, ale **nadaje mu nową jakość** i **wydobywa ukryte sensy**; sam jest *pełnym wszechświatem.* W 1924 r. André Breton rozwinął myśl Apollinaire'a i zmodyfikował znaczenie terminu *surrealizm*. Nakazał odrzucić wszelkie zasady logiczne, estetyczne i etyczne. **Za podstawowe metody twórcze uznał automatyzm, marzenie i podświadomość.** Wszystko to miało służyć zatarciu granicy między życiem a teatrem.



Zofia Stryjeńska, *Lipiec – Sierpień*, 1925

Zarówno **przedstawiciele neoklasycyzmu, jak i awangardy** odwoływali się do doświadczeń ruchu formistów: głosili całkowitą autonomię dzieła i często wybierali konwencję abstrakcjonizmu. Reprezentanci neoklasycyzmu byli skupieni głównie w warszawskim Stowarzyszeniu Artystów Plastyków „Rytm". Ich sztuka starała się łączyć antyczny kult ładu i harmonii z nawiązaniami do rodzimych tradycji, przede wszystkim sztuki ludowej, ale też starosłowiańskich obrzędów i kultury sarmackiej. Związani z tym kierunkiem artyści – wśród nich malarze i graficy **Tadeusz Pruszkowski**, **Władysław Skoczylas**, **Zofia Stryjeńska**, **Rafał Malczewski**, rzeźbiarz **Henryk Kuna** – często reprezentowali sztukę polską za granicą, odnosząc sukcesy m.in. na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. W innym kierunku podążali polscy awangardziści – reprezentanci **konstruktywizmu** – którzy po raz pierwszy wystąpili zbiorowo na Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 r. Nawiązując do awangardowych tendencji w sztuce rosyjskiej początków stulecia, krytykowali indywidualizm i subiektywizm w twórczości artystycznej. Przeciwstawiali im wizje budowy dzieła sztuki na podstawie obiektywnych, uniwersalnych praw, które trzeba odkryć przez eksperyment i analizę. Ideałem była dla nich maksymalna czystość formy – struktura dzieła miała być analogiczna do prostej i logicznej budowy maszyny. Tradycyjne pojęcie piękna bywało przez nich zastępowane kategorią społecznej użyteczności. Z konstruktywizmem związani byli malarze **Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna**, a przede wszystkim czołowi przedstawiciele abstrakcjonizmu w Polsce – malarz **Władysław Strzemiński** i jego żona, rzeźbiarka **Katarzyna Kobro**.

Natomiast twórczość grupy **kapistów** skupiała się na wzajemnym oddziaływaniu barw oraz kontrastowaniu kolorów ciepłych i zimnych. W grupie tej byli m.in. **Jan Cybis**, **Artur Nacht-Samborski**, **Józef Czapski**, **Tadeusz Potworowski**. Kapiści najczęściej malowali martwe natury i pejzaże.


Władysław Strzemiński, *Morze. Pejzaż morski*, 1933

Byli też artyści idący własną drogą, pozostający wprawdzie pod wpływem aktualnych prądów i szkół, ale ostatecznie tworzący dzieła przede wszystkim naznaczone ich indywidualnością. Takim twórcą był **Tadeusz Makowski**, który po studiach w Polsce osiadł na stałe we Francji. Tam wypracował swój własny styl – malował portrety i scenki rodzajowe, najczęściej przedstawiające dzieci, za pośrednictwem poetyckich metafor wyrażał głęboko ludzkie, egzystencjalne treści.

Własny styl, stanowiący połączenie tradycyjnego malarstwa z elementami obrazowania kubistycznego, wypracowała także artystka polskiego pochodzenia, **Tamara Łempicka**. Zasłynęła przede wszystkim z aktów, martwych natur, a także portretów, w których udało jej się oddać atmosferę lat 20.

Innym artystą osobnym był **Stanisław Ignacy Witkiewicz** (znany pod pseudonimem **Witkacy**) – twórca fantastycznych malarskich kompozycji i rysowanych pastelami portretów, będących często arcydziełami charakterystyki psychologicznej modeli.

ARCHITEKTURA

Architekturę międzywojnia cechowały prostota i dążenie do oczyszczenia budowli ze wszelkich ozdób (**puryzm**). Dominującym kierunkiem był wówczas **modernizm** (nazywany też funkcjonalizmem). Zgodnie z jego założeniami forma obiektu miała wynikać z jego funkcji i zastosowania. Projektanci budynków chętnie wykorzystywali wytwory przemysłu: konstrukcje żelbetowe i duże szklane powierzchnie. Ważnym ośrodkiem nowej myśli architektonicznej stał się **Bauhaus** – instytut architektury i sztuki działający od 1919 r. w Weimarze [wajmarze] w Niemczech. Największy rozgłos jako architekt zdobył **Le Corbusier** [le korbuz**je**], francuski urbanista i teoretyk sztuki.

Dla rozwoju architektury w pierwszej połowie XX w. wielkie znaczenie miała działalność holenderskiej grupy architektów, skupionych wokół pisma **„De Stijl"** [de steil]. Biorąc pod uwagę sytuację powojenną, projektanci zaczęli przygotowywać domy dla zwykłych mieszkańców miast. Zamierzali wznosić seryjnie produkowane bloki mieszkalne – tanie i funkcjonalne. Architektura tych budynków opierała się głównie na układach złożonych z prostych figur geometrycznych, a ich kolorystyka ograniczała się zazwyczaj do trzech barw: żółtej, czerwonej i niebieskiej oraz bieli, czerni i szarości.



Dom Gerrita Rietvelda [ritfelda] w Utrechcie to jedno ze sztandarowych dzieł grupy De Stijl

MUZYKA

Muzycy okresu międzywojennego kontynuowali poszukiwania i eksperymenty rozpoczęte na początku XX w. Twórcy nawiązujący do **ekspresjonizmu**, m.in. **Igor Strawiński i Béla Bartók** [**bar**tok], odeszli od tradycyjnych kanonów estetycznych, a w miejsce dawnej harmonii wprowadzali dysonanse i kontrasty. Jeszcze dalej w eksperymentowaniu posunęli się przedstawiciele tzw. szkoły wiedeńskiej, Arnold Schönberg [szenberg], Anton Webern i Alban Berg, którzy całkowicie zerwali z tradycyjną harmonią i stworzyli **muzykę dodekafoniczną**, czyli technikę komponowania za pomocą 12 dźwięków. W Stanach Zjednoczonych rozwijał się **jazz**, który – opierając się na improwizacji – łączył muzykę afrykańską z wpływami amerykańsko-europejskimi. Kolebką jazzu był Nowy Orlean, gdzie zaczynał karierę trębacz i wokalista **Louis** [**lu**-is] **Armstrong**. W Polsce wielką indywidualnością był **Karol Szymanowski**, najwybitniejszy rodzimy kompozytor od czasu Chopina. Tworzył, inspirując się zarówno muzyką Wschodu i francuskich impresjonistów, jak i folklorem Podhala.



Louis Armstrong

Film

W okresie międzywojennym sztuka filmowa wzbogaciła się o wiele wybitnych dokonań artystycznych. Równocześnie nastąpił rozwój filmu jako masowej rozrywki, do czego przyczyniło się wprowadzenie dźwięku pod koniec lat 20. Jeszcze w czasach panowania niemego obrazu kilka arcydzieł wydał nurt niemieckiego **ekspresjonizmu**. W mrocznych opowieściach o wampirach i szaleńcach dążących do przejęcia władzy nad światem, takich jak *Gabinet doktora Caligari* [kaligari] **Roberta Wienego** [winego] czy *Nosferatu – symfonia grozy* **Friedricha Wilhelma Murnaua** [fridrisia wilhelma murnała] – znajdowały wyraz wojenne traumy. W tym samym czasie sowiecki reżyser **Siergiej Eisenstein** [ajzensztajn] eksperymentował z nowymi środkami ekspresji filmowej (*Strajk*, *Pancernik Potiomkin*), służącymi głównie politycznej agitacji i propagandzie. W kinematografii amerykańskiej był to okres triumfów **komedii slapstickowej** [slapstikowej] Charliego Chaplina [czarliego czeplina], który w takich filmach, jak *Światła wielkiego miasta* czy *Dzisiejsze czasy*, połączył absurdalny humor z krytyczną obserwacją rzeczywistości społecznej i politycznej. Uzupełnienie obrazu dźwiękiem otworzyło nowe możliwości przed kinem, zarówno artystycznym, jak i rozrywkowym. Wówczas ukształtowały się podstawowe gatunki filmowe: melodramat (*Maroko* Josefa von Sternberga), horror (*Frankenstein* [frankensztajn] Jamesa Whale'a [dżejmsa łola]), film kryminalny (*Starsza pani znika* Alfreda Hitchcocka [hiczkoka]) i gangsterski (*Człowiek z blizną* Howarda Hawksa [hałerda hoksa] i Richarda [riczarda] Rossona) oraz western (*Dyliżans* Johna Forda).



Kadr z filmu *Dzisiejsze czasy*, reż. Charlie Chaplin, 1936

Warto wiedzieć

Za pierwszy film dźwiękowy w dziejach kinematografii jest uznawany *Śpiewak jazzbandu* Alana Croslanda [kroslanda] z 1927 r. W rzeczywistości był to film niemy, do którego dodano muzykę i partie śpiewane. Dialogi wyświetlano w postaci napisów. Pierwszym w pełni udźwiękowionym filmem były *Światła Nowego Jorku* Bryana Foya [brajana foja] z 1928 r.



Kadr z filmu *Gabinet doktora Caligari*, reż. Robert Wiene, 1919.
Dynamiczna i budząca grozę scena rozgrywa się na tle teatralnych dekoracji, które wyraźnie deformują przestrzeń miasta. Gesty aktorów są przesadne, mocno ekspresyjne. Ważną funkcję w potęgowaniu nastroju niepokoju pełni kontrast światła i ciemności.

Kultura masowa

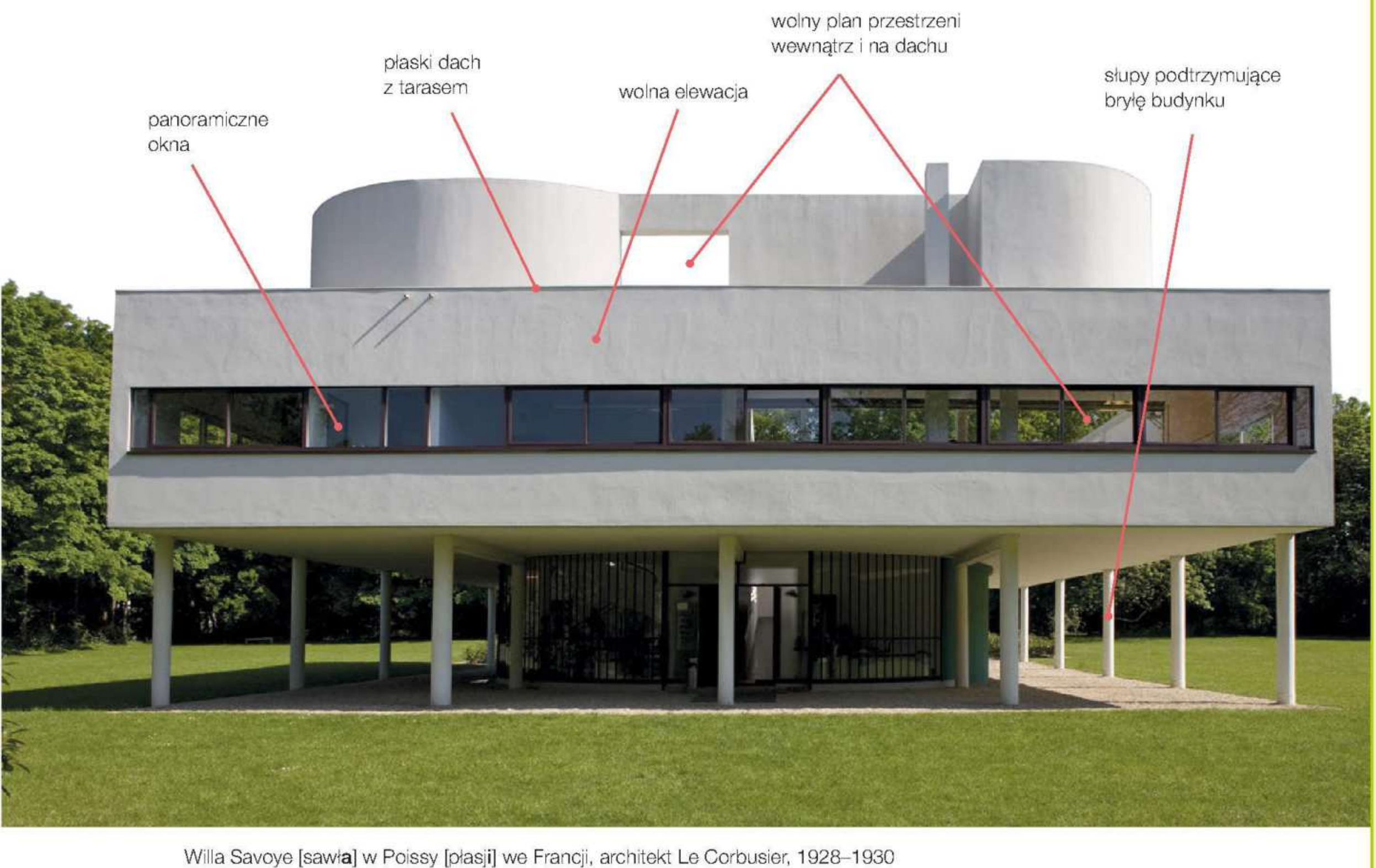
Za pomocą tego terminu określamy nurt kultury, który charakteryzuje się masowością produkcji, przekazu i odbioru. Jego zaistnienie było możliwe dzięki powstaniu i upowszechnieniu się środków masowego przekazu. Tak szeroki, powszechny dostęp do kultury stał się możliwy dzięki rewolucji przemysłowej. Przyczyniła się ona bowiem do dynamicznego rozwoju miast – wzrósł poziom wykształcenia mieszkańców metropolii oraz poprawił się ich status materialny, a wynalazki techniczne usprawniły wytwarzanie i dystrybucję różnorodnych produktów kultury. Miało to także wpływ na ich cenę, dzięki czemu były w zasięgu finansowych możliwości przeciętnego odbiorcy. Rozwój kultury masowej nastąpił po I wojnie światowej. Narodziny radia, filmu, fonografii, pojawienie się nowych wydawnictw, gazet, czasopism, a także postępujące nieustannie przemiany społeczne sprawiły, że kultura osiągnęła punkt określany niekiedy jako pierwszy próg umasowienia. Kolejne będą się wiązały z powstaniem telewizji, a następnie internetu.



Plakat do filmu *Przeminęło z wiatrem*, reż. Victor [wiktor] Fleming, 1939.
Film ten jest uznawany za jeden z największych przebojów kina wszech czasów.

STYL EPOKI – MODERNIZM (FUNKCJONALIZM)

W drugiej dekadzie XX w. najpopularniejszym stylem w architekturze był modernizm. Zakładał on, że funkcja budynku jest nadrzędna wobec jego formy – konstrukcji i materiałów. Główne zasady tego kierunku sformułował Le Corbusier, autor słynnej maksymy „dom to maszyna do mieszkania". Według francuskiego architekta budynek powinien stać na słupach (aby stwarzać wrażenie lekkości), mieć wolny plan (co umożliwia dostosowanie rozkładu pomieszczeń do potrzeb użytkowników), wolną elewację (swobodne rozmieszczenie otworów okiennych i drzwiowych), podłużne okna i płaski dach, który może służyć jako taras. W nowoczesnym budownictwie dążono do prostoty, wykorzystywano geometryczne formy, odrzucano wszelkie ornamenty. Często używano też nowych materiałów, takich jak żelbeton i szkło.



Willa Savoye [sawła] w Poissy [płasji] we Francji, architekt Le Corbusier, 1928–1930

Cechy charakterystyczne modernizmu (funkcjonalizmu)

Architektura

- funkcja decyduje o konstrukcji i formie budowli
- proste bryły, podstawowe figury geometryczne
- szerokie, duże okna, płaski dach
- otwarty plan przestrzeni wewnątrz budynku
- gładka elewacja budowli, bez ozdób i dodatków
- wykorzystanie szkła i żelbetonu

CZYTANIE TEKSTU KULTURY

Salvador Dalí

Płonąca żyrafa



1937, olej na płótnie, 35 na 27 cm, Muzeum Sztuki w Bazylei, Szwajcaria

NA CO ZWRÓCIĆ UWAGĘ PODCZAS OGLĄDANIA DZIEŁA

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

Niewielkich rozmiarów obraz Salvadora Dalego *Płonąca żyrafa* powstał w 1937 r. W ojczyźnie malarza, Hiszpanii, toczyła się wówczas krwawa wojna domowa. Wskutek działań zbrojnych zginęło ponad 300 tysięcy ludzi. Obie strony konfliktu były niezwykle okrutne w walce, na masową skalę stosowały terror. Obraz *Płonąca żyrafa* nawiązuje zarówno do sytuacji w Hiszpanii, jak i lęków egzystencjalnych oraz obsesji jego autora.



KOMPOZYCJA

Twórcy *Płonącej żyrafy* udało się uzyskać efekt przestrzennej głębi. Na pierwszym planie malarz umieścił ogromną postać kobiecą. Jej twarz jest pozbawiona indywidualnych rysów. Przedramiona kobiety są odarte ze skóry, można przyjrzeć się mięśniom. Z klatki piersiowej i lewej nogi wysuwają się tajemnicze szuflady. Kobieta na drugim planie trzyma w triumfalnym geście przedmiot, który przypomina płat mięsa. Sylwetki obu tych postaci utrzymywane są w równowadze przez sterczące z ich pleców maczugi, podpierane przez kule inwalidzkie. Z lewej strony, w pewnym oddaleniu, widać żyrafę, która ogarnięta jest pożarem. U stóp zwierzęcia stoi mała postać ludzka. Scena rozgrywa się na tle pustynnego krajobrazu i niemal bezchmurnego nieba.





INTERPRETACJA TYTUŁU

Motyw płonącej żyrafy odgrywa kluczową rolę w interpretacji dzieła. Sylwetka zwierzęcia znajduje się w głębi kompozycji. Przez swoją egzotykę utwierdza widza w przekonaniu, że wizja malarza przedstawia rzeczywistość z fantazji i ze snów. Żyrafa symbolizuje pierwotną naturę człowieka, jego najniższe instynkty. Wyraźnie dominuje nad stojącą przed nią postacią ludzką. Okrucieństwa wojny domowej ujawniły siłę zwierzęcej natury człowieka. Jednak ten upadek w dzikość i barbarzyństwo może zamienić się w zwycięstwo. Ogień jest zwiastunem śmierci, lecz stanowi też siłę oczyszczającą. Zagłada może być zatem paradoksalnie początkiem nowego życia, zrozumienia przez ludzi, kim są, i kontrolowania pierwotnych popędów.



SYMBOLIKA

Przypominająca koszmar wizja senna Dalego zdominowana jest przez odniesienia do śmierci i rozkładu. Malarz nasycił dzieło symbolami nawiązującymi do wojny domowej w Hiszpanii. Zagładę sygnalizują m.in. odarte ze skóry ręce pierwszoplanowej postaci. Postać drugiej kobiety to zapewne personifikacja śmierci. Sugerują to czerń jej ciała i sukni, płat mięsa w ręce i płonące włosy. Przed żyrafą znajduje się mała sylwetka. Można ją zinterpretować jako uosobienie świadomości odkrywającej znaczenie przedstawianej wizji. Dalí, podobnie jak inni surrealiści, był zafascynowany psychoanalizą. Jej rolę w odsłanianiu tajemnic nieświadomości sygnalizuje motyw szuflad, które – jak pisał malarz – *tylko psychoanalitycy są w stanie otworzyć*. W duchu teorii Zygmunta Freuda należy też interpretować maczugi i kule inwalidzkie, symbolizujące zapewne popęd seksualny.



KOLORYSTYKA

Barwy obrazu utrzymane są w zimnej tonacji. Dominują chłodny błękit, brąz, szarość i czerń. Cały pejzaż skąpany jest w tajemniczej poświacie. Zimne barwy są skontrastowane z budzącą przerażenie czerwienią przedramion i bezkształtnej twarzy kobiety na pierwszym planie. Niepokój wywołują również ognisto czerwone płomienie na szyi żyrafy. Na jasnobrązowe szuflady wysuwające się z ciała pierwszoplanowej postaci i na kulę podpierającą biodro pada tajemnicze światło, którego źródło znajduje się poza przestrzenią obrazu. Za postaciami przedstawionymi na płótnie pojawiają się długie, ostre, czarne cienie. Podkreślają one grozę niesamowitej scenerii.

Ikony okresu międzywojennego



Pablo Picasso, *Trzej muzykanci*, 1921.

Postacie i przedmioty na obrazie są zdeformowane i ukazane w uproszczony, zgeometryzowany sposób – charakterystyczny dla kubizmu. Jednak bez trudu możemy je zidentyfikować, gdyż malarz wyeksponował to, co jest ich istotą. Rozpoznajemy instrumenty i postacie z komedii dell'arte: Pierrota, Arlekina i Dottore.



Marcel Duchamp, *Akt schodzący po schodach* (*nr 2*), 1912.

Kubistyczne dzieło ukazuje ciało w ruchu. U Duchampa naga męska sylwetka przechodzi od lewej ramy obrazu i znika z prawej strony, co można interpretować jako metaforę ludzkiego życia – wiecznej wędrówki.



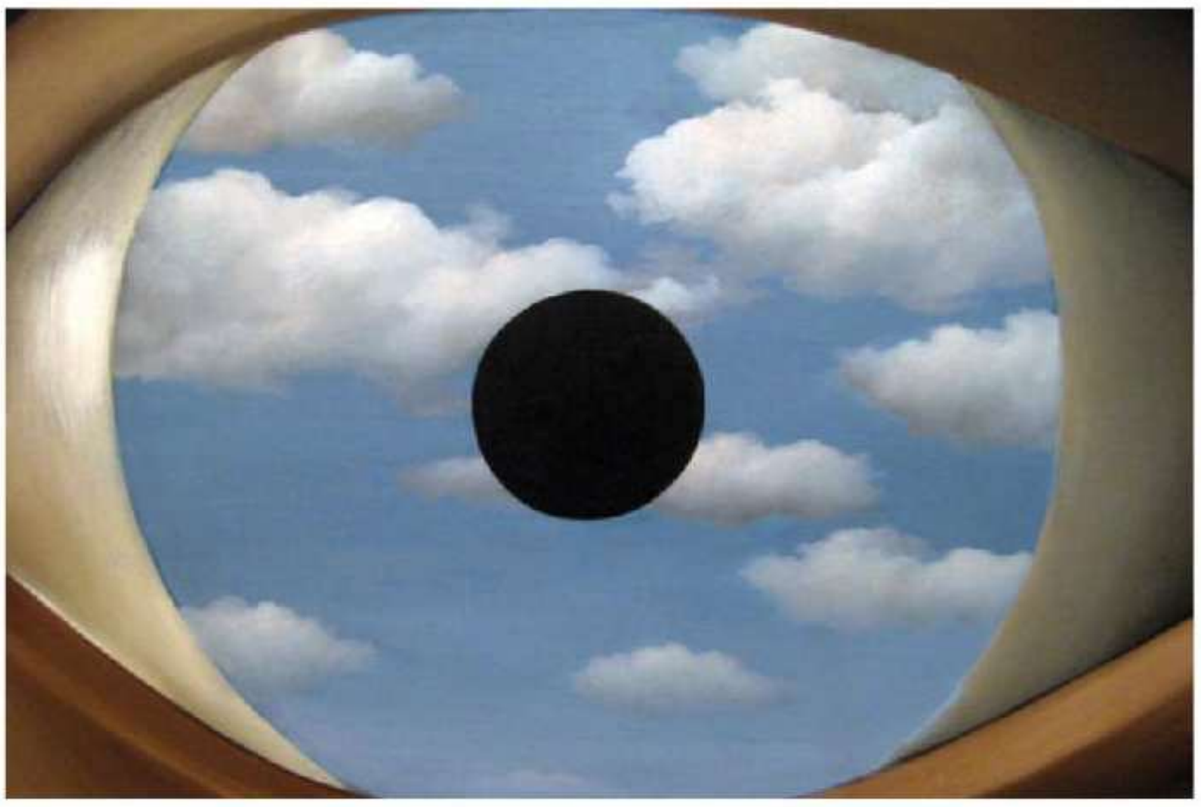
Meret Oppenheim [openhajm], *Filiżanka, spodek i łyżka pokryte futrem*, 1936.

Artystka opakowała przedmioty codziennego użytku w futro. Oderwała wykorzystane obiekty od ich pierwotnych funkcji, wywołując efekt zaskoczenia.



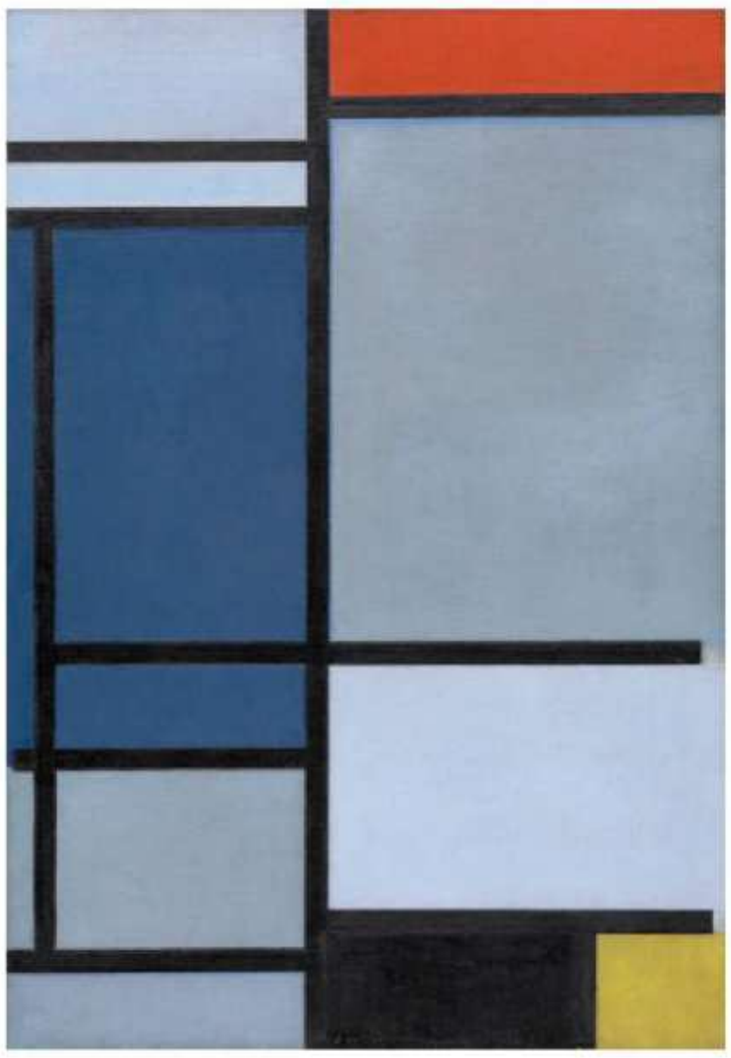
Empire State Building [empajer stejt bilding] w Nowym Jorku, 1931.

Wieżowiec został zaprojektowany w stylu art déco [de**ko**]. Kierunek ten cechowały klasycystyczna prostota i zgeometryzowanie form. Empire State Building był pierwszym budynkiem na świecie liczącym ponad 100 pięter.



René Magritte, *Fałszywe lustro*, 1928.

Malarz skomponował obraz z realistycznie przedstawionych elementów rzeczywistości. Jednak ich zestawienie zaskakuje widza i zmusza do refleksji nad tym, jak postrzegamy świat.



Piet Mondrian, *Kompozycja z czerwienią, błękitem, czernią, żółcią i szarością*, 1921.

Mondrian uważał, że sztuka powinna skłaniać do refleksji nad konstrukcją świata. Najpełniej zadanie to realizuje, według malarza, abstrakcja geometryczna.



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna*, ok. 1928.

Jedna z najwybitniejszych awangardowych artystek okresu międzywojennego. Przekonanie, iż rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni, znalazło wyraz w jej ascetycznych kompozycjach z malowanej stalowej blachy.



Pawilon niemiecki na wystawie międzynarodowej w Barcelonie, 1929 (rekonstrukcja).

Ludwig Mies van der Rohe [ludwich mis wan der roe], związany z Bauhausem autor projektu budynku, był zwolennikiem puryzmu w architekturze. Ściany i strop nie zamykają poszczególnych pomieszczeń, lecz tylko sugerują granice między nimi, toteż nie ma tu wyraźnego podziału na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Płaszczyzny z materiałów o rozmaitej fakturze i barwie odbijają się w lustrze wody.

Teatr

W dwudziestoleciu międzywojennym teatr odgrywał ważną rolę nie tylko w życiu kulturalnym, lecz także społecznym i politycznym. Oprócz teatrów dramatycznych dynamicznie rozwijały się **sceny musicalowe** [muz-ikalowe] oraz **kabarety**, zwłaszcza w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Popularne były również teatry literacko-rewiowe, takie jak np. warszawski teatrzyk literacki Qui Pro Quo [kwi pro k**wo**]. Nowe kierunki artystyczne silnie oddziaływały na awangardę teatralną, której jednym z głównych założeń było włączenie publiczności w kreowanie spektaklu. Miało to na celu wzmocnienie intelektualnego i emocjonalnego wpływu przedstawienia na widza, a jednocześnie wykazanie przewagi teatru nad kinem. Twórcy awangardowych widowisk często nawiązywali do tradycji komedii dell'arte, teatru japońskiego, rytuałów religijnych, sztuki cyrkowej i pantomimy. Do pierwotnych rytuałów odwoływał się **Antonin Artaud** [anto**nę** art**o**], twórca „teatru okrucieństwa". Chciał on, aby widowisko teatralne przypominało magiczny obrzęd i angażowało całkowicie aktora oraz widza.

Nowe prądy artystyczne, takie jak ekspresjonizm, surrealizm i kubizm, wpływały na styl dekoracji w teatrze. Zmieniała się również sztuka aktorska. Stosowano różne techniki gry, od całkowitego utożsamienia się z graną postacią po naśladowanie ruchów marionetek i sztuczną ekspresyjność. Niekomercyjny teatr międzywojenny cechowało mocne zaangażowanie społeczne i polityczne. Podniosłe spektakle, które były montażem scen o silnym ładunku propagandowym, tworzył w Rosji **Wsiewołod Meyerhold** [mejerhold]. W przedstawieniach tego reżysera aktorzy w roboczych kombinezonach agitowali za rewolucją, wykonując skomplikowane układy gimnastyczne na metalowych rusztowaniach i pomostach zamontowanych nad widownią. Wybitnym twórcą sceny był też niemiecki dramatopisarz i reżyser **Bertolt Brecht**. Inspirował się teatrem jarmarcznym, kabaretem i musicalem. Chciał, aby publiczność nie utożsamiała się z odgrywanymi postaciami, lecz dostrzegła polityczną, antykapitalistyczną wymowę spektaklu. W państwach totalitarnych do propagowania oficjalnej ideologii wykorzystywano wielkie plenerowe inscenizacje parateatralne.

W Polsce najwybitniejszym reżyserem teatralnym tego okresu był **Leon Schiller** [sziler]. W monumentalnych inscenizacjach polskiej klasyki, zwłaszcza romantycznej, rozwijał idee reformy teatru. Przygotowywał też agitacyjno-propagandowe przedstawienia w stylu Bertolta Brechta oraz spektakle muzyczne. Ogromne osiągnięcia w popularyzacji polskiego repertuaru i doskonaleniu sztuki aktorskiej miało również laboratorium teatralne Reduta.

Warto wiedzieć

Centrum amerykańskiego życia teatralnego od początku XIX w. jest nowojorska ulica Broadway [brodłej]. Ma przy niej siedzibę kilkadziesiąt teatrów, które zatrudniają najwybitniejszych reżyserów i aktorów w USA. W latach międzywojennych wystawiano tam m.in. dramaty Eugene'a O'Neila [judżina onila]. Największym powodzeniem cieszyły się jednak musicale [muz-ikale], rewie i melodramaty. Przykładowo przedstawienie *Irlandzka róża Abiego* Anne Nichols [an nikols] nie schodziło z afisza ponad pięć lat i wystawiono je aż 2327 razy.



Scena ze spektaklu *Człowiek jak człowiek* Bertolta Brechta, Teatr Schauspielhaus [szałszpilhaus] w Berlinie, 1931.
Komedia Brechta ukazuje utratę indywidualności i tożsamości człowieka, który zostaje wcielony do wojska. Ironicznie przedstawia też sztuczność „męskich rytuałów" związanych z żołnierską służbą.

Po przeczytaniu

1. Wymień główne kierunki w malarstwie okresu międzywojennego.
2. Porównaj architekturę secesyjną z modernistyczną.
3. Wypisz w punktach najważniejsze cechy teatru międzywojnia.
4. Napisz interpretację wybranego dzieła sztuki z okresu międzywojennego. W swojej pracy uwzględnij różne konteksty, np. biograficzny, historyczny, filozoficzny.
5. Opowiedz o wybranym filmie z lat 20. lub 30. XX w. Zwróć uwagę na temat, grę aktorów, montaż, muzykę i scenografię. ☆
6. Jak sądzisz, które zjawiska i tendencje artystyczne okresu międzywojennego miały największy wpływ na późniejszy rozwój kultury – w wieku XX i XXI? ☆

Wprowadzenie

Literatura światowa

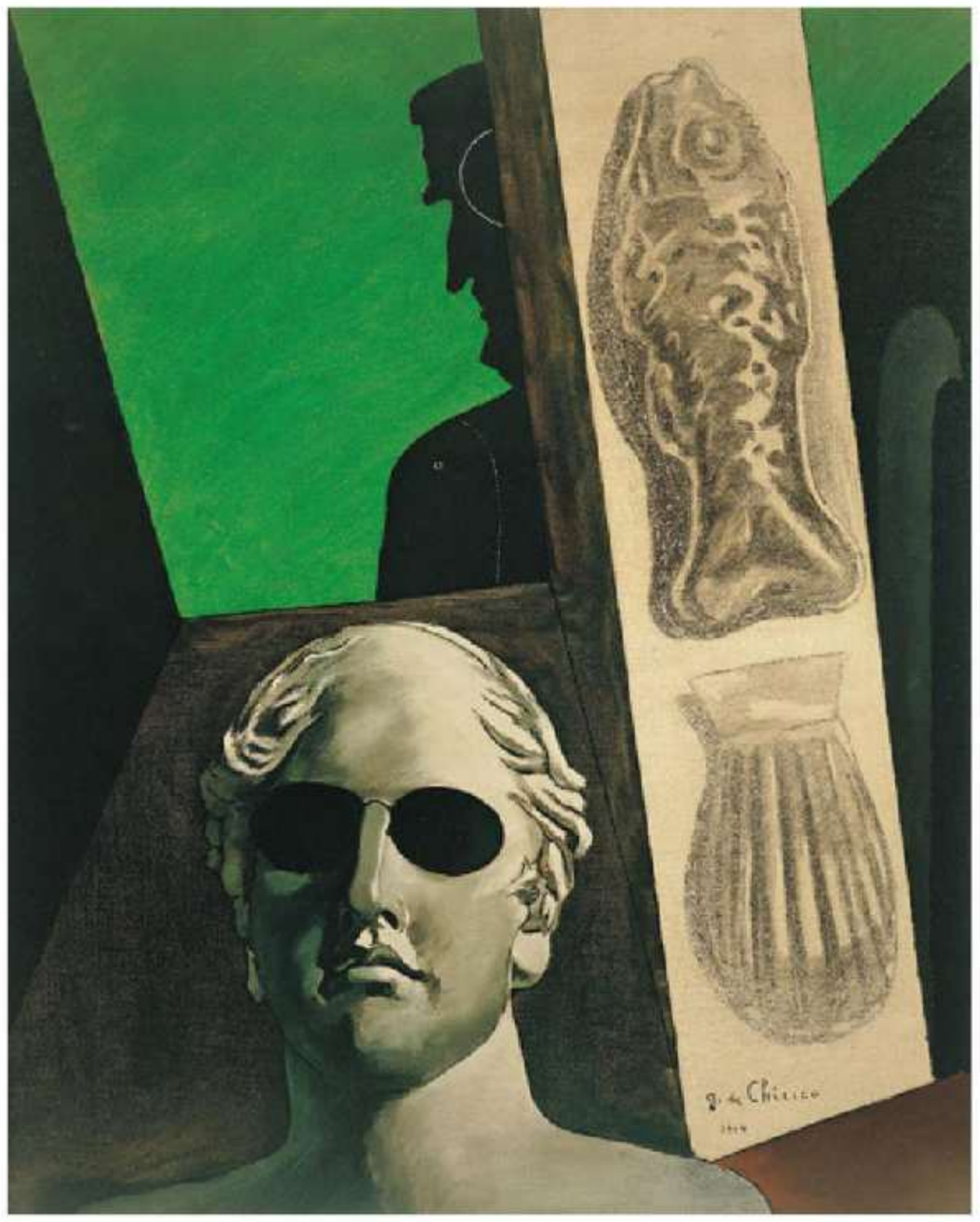
Po 1918 r. większość europejskich środowisk artystycznych i intelektualnych podzielała przekonanie, że wraz z końcem I wojny światowej ostatecznie osiągnął kres stary świat, a cywilizacja wkroczyła w nową erę. Jeszcze przed wybuchem światowego kataklizmu w Europie zaczęła się krystalizować formacja kulturowa określana jako **awangarda**. Reprezentujący ją pisarze i artyści stawiali sobie za cel poszukiwanie tego, co nowe i oryginalne, w związku z czym eksperymentowali z formą i środkami wyrazu. Jednym z najwybitniejszych awangardowych twórców był **Guillaume Apollinaire**. Ten francuski poeta polskiego pochodzenia (właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki) wprowadzał do wierszy mowę potoczną i elementy kultury popularnej, a w późnych utworach nadawał tekstom formę kompozycji graficznych, dzięki czemu stał się jednym z prekursorów tzw. poezji wizualnej.

Inny ukształtowany w czasie wojny prąd, **dadaizm** (zob. s. 19), wywarł wpływ nie tylko na sztuki plastyczne, lecz także na poezję. Poematy komponowane na zasadzie *wyjmowania na chybił trafił słów z kapelusza* pisał założyciel ruchu dada **Tristan Tzara** [cara] (1896–1963).

Z podobnego buntu przeciwko skostniałym regułom poetyckim wyrósł **surrealizm** (zob. s. 19), postulujący w literaturze całkowite uwolnienie wyobraźni od krępujących ją konwencji logicznych i językowych. Miała to zapewnić lansowana przez przywódcę surrealistów André Bretona technika pisania automatycznego, odwołująca się do psychoanalitycznej koncepcji nieświadomości i stosowanej przez Zygmunta Freuda metody swobodnych skojarzeń.

Konsekwencją powszechnego odczucia, że literatura znajduje się na progu nowej epoki, była m.in. niezwykła obfitość **wypowiedzi programowych**. Jeszcze przed wojną swoje manifesty ogłaszali **futuryści** (od łac. *futurus* 'przyszły') – zwolennicy nowoczesności, zafascynowani wynalazkami technicznymi, takimi jak samochód, samolot czy kinematograf. Odkryli oni, że znakomitymi sposobami popularyzacji własnych idei są prowokacja i skandal, dlatego w swoich wystąpieniach odrzucali utrwalone konwencje obyczajowe i artystyczne, dowodzili wyższości maszyny nad najwspanialszymi dziełami sztuki, a nawet wzywali do niszczenia muzeów i bibliotek. Hasła głoszące konieczność odrzucenia tradycji – w polskim wypadku zwłaszcza wielkiej tradycji romantycznej – w futuryzmie łączyły się z utopijnymi wizjami przyszłości, w której zarówno natura, jak i cywilizacja miały służyć człowiekowi.

Również w **prozie** w międzywojniu dokonywano wielu nowatorskich eksperymentów. Rozwinęła się wówczas **powieść psychologiczna**. Marcel Proust [mar**sel** prust] w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927) przeniósł punkt ciężkości z relacjonowania wydarzeń na opis wspomnień powracających pod wpływem niespodziewanych skojarzeń, nieuświadomionych pragnień i uczuć. Anglojęzyczny pisarz irlandzki James Joyce [dżejms dżojs] w *Ulissesie* (1922) zrewolucjonizował zasady powieściowej kompozycji, języka i stylu, podporządkowując je stanom psychicznym postaci m.in. za pomocą techniki **strumienia świadomości**. Dzieło Prousta, a także np. *Czarodziejska góra* (1924) niemieckiego pisarza Thomasa Manna [tomasa mana] są przykładami **powieści**



Giorgio de Chirico [dżiordżio de kiriko], *Portret Guillaume'a Apollinaire'a*, 1914.
Na pierwszym planie przedstawiona jest antyczna rzeźba w ciemnych okularach, która symbolizuje poezję. Wizerunek Apollinaire'a został ukazany z profilu, na górze. Kółko na skroni przypomina tarczę strzelniczą. Przestrzeń obrazu podporządkowana jest logice marzeń sennych.

eseistycznej, w której ulega zatarciu granica dzieląca narrację powieściową od rozważań filozoficznych czy psychologicznych, charakterystycznych dla eseju. Osobny nurt w latach 20. i 30. XX w. stanowiła proza odwołująca się do estetyki **groteski**. Zdeformowany, dziwaczny, a zarazem przerażający świat przedstawiony jest typowy dla dzieł Franza [franca] Kafki, autora utrzymanej w klimacie **absurdu** powieści *Proces* (1925). Elementy fantastyki i groteski pojawiały się też w wielu innych utworach z tego okresu, takich jak napisana w latach 30. powieść *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa.

■ Wielcy prozaicy epoki i ich dzieła

Dwudziestolecie międzywojenne obfitowało w twórczość prozatorską. Ukazujące się wówczas dzieła, często nowatorskie i przełomowe, na stałe weszły do literackiego kanonu. Oto najważniejsi autorzy prozy z tamtego okresu.

Marcel Proust (1871–1922) – francuski prozaik, autor siedmiotomowego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Pisarz swoim monumentalnym dziełem zrewolucjonizował tradycyjne konwencje powieści psychologicznej i obyczajowej. Podporządkował opisy stanów psychicznych i zjawisk społecznych rytmowi wspomnień i skojarzeń pojawiających się w świadomości i podświadomości narratora. Tej powieści Proust poświęcił kilkanaście lat życia, izolując się od świata, by pracować nad cyklem, którego trzy ostatnie tomy ukazały się już po jego śmierci.

Thomas Mann (1875–1955) – niemiecki prozaik i eseista, laureat Literackiej Nagrody Nobla (1929). W sadze rodzinnej *Buddenbrookowie* [budenbrukowie] (1901) przedstawił dzieje świetności i stopniowego upadku rodziny bogatych kupców, ukazane na tle przemian cywilizacyjnych, kulturowych i moralnych w Europie drugiej połowy XIX w. Rangę arcydzieła zyskała napisana później *Czarodziejska góra*. Powieść ukazuje historię duchowego i intelektualnego dojrzewania głównego bohatera, której towarzyszą rozważania nad najważniejszymi kwestiami światopoglądowymi początków XX stulecia.

Hermann Hesse (1877–1962) – niemiecki pisarz, laureat Literackiej Nagrody Nobla (1946), autor powieści *Wilk stepowy* (1927). Jej bohater – samotnik przepełniony odrazą do kultury mieszczańskiej – odkrywszy barwny świat relacji międzyludzkich i przeżyć zmysłowych, przechodzi duchową metamorfozę. Ta przemiana pozwala mu pogodzić się ze sobą i zaakceptować niedoskonałą rzeczywistość. Inne ważne dzieło Hessego, uważane za podsumowanie jego dorobku, to utopijna powieść *Gra szklanych paciorków* (1943).

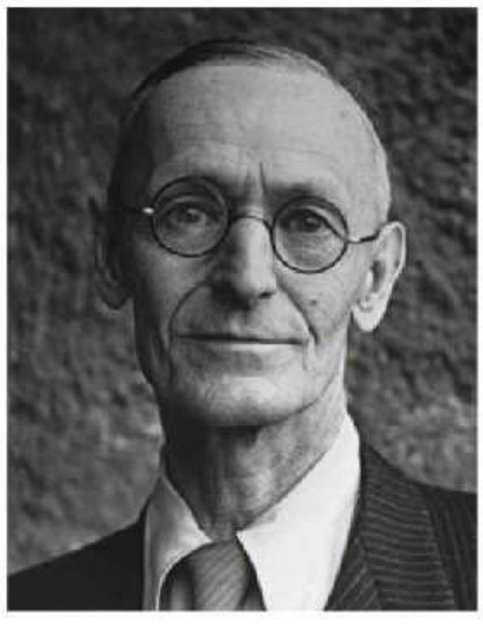
Robert Musil [muz-il] (1880–1942) – austriacki prozaik i dramaturg. W debiutanckiej powieści *Niepokoje wychowanka Törlessa* [tyrlesa] (1906) poddał drobiazgowej analizie psychologiczne mechanizmy prowadzące do aktów okrucieństwa i terroru, w pewnym sensie przewidując



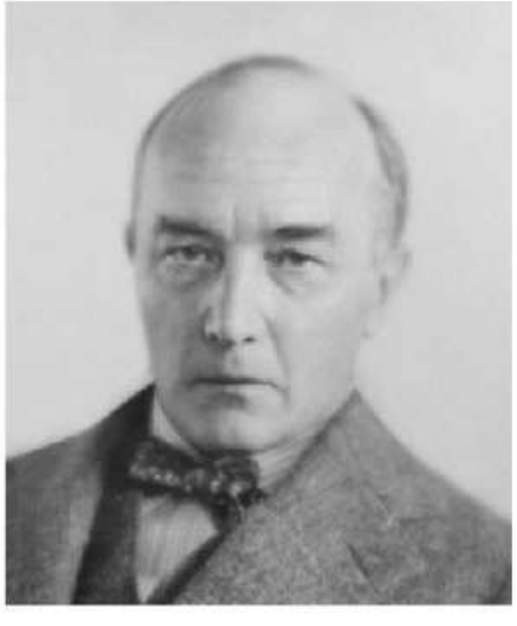
Marcel Proust



Thomas Mann



Hermann Hesse



Robert Musil

późniejsze zbrodnie niemieckiego nazizmu. Największym dziełem Musila była obszerna, choć niedokończona, powieść *Człowiek bez właściwości* (pisana w latach 1921–1942) – ze względu na bogactwo i różnorodność poruszanej problematyki mająca w wielu miejscach charakter fabularyzowanego eseju.

James Joyce (1882–1941) – irlandzki prozaik, autor powieści *Ulisses* (po raz pierwszy publikowanej w odcinkach w latach 1918–1920). W swoim utworze pisarz, odwołując się na poły ironicznie do eposu Homera, przedstawił jeden dzień z życia bohatera, współczesnego Odyseusza – pozornie będącego przeciwieństwem mitycznego herosa. Przez groteskową i chwilami komiczną fabułę prześwieca jednak pełna powagi refleksja nad tragizmem kondycji ludzkiej. W *Ulissesie* autor zastosował technikę strumienia świadomości, czyli monolog wewnętrzny oparty na luźnych skojarzeniach oraz imitujący swobodny przepływ myśli. Proza Joyce'a, nowatorska i mistrzowsko parodiująca wcześniejsze odmiany narracji, wywarła ogromny wpływ na awangardową powieść następnych dziesięcioleci.

Jaroslav Hašek [haszek] (1883–1923) – czeski prozaik, autor felietonów i humoresek, zapisał się w historii literatury światowej swoją jedyną powieścią zatytułowaną *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* (1921). Powieść ta jest groteskową, okraszoną rubasznym humorem historią zmagań tytułowego bohatera, z pozoru naiwnego prostaczka, z biurokratyczno-wojskową machiną austro-węgierskiego państwa podczas I wojny światowej. Dzieło Haška uznawane jest za kwintesencję „czeskiego ducha", ale jednocześnie patronuje ono powstałym później w literaturze światowej satyrycznym wizjom wojny.

Franz Kafka (1883–1924) ➡ s. 196

Michaił Bułhakow (1891–1940) ➡ s. 204

William Faulkner [łiliam fokner] (1897–1962) – pisarz amerykański, laureat Literackiej Nagrody Nobla (1949). W wydanych w okresie międzywojennym powieściach – *Wściekłość i wrzask* (1929), *Światłość w sierpniu* (1932), *Absalomie, Absalomie...* (1936) – powołał do literackiego bytu leżącą na terenie Stanów Zjednoczonych fikcyjną krainę Yoknapatawpha, której wielkość i upadek są metaforą dziejów amerykańskiego Południa. Kraina ta stanowi scenerię na poły mitycznej przypowieści o pierwotnej niewinności, grzechu i upadku człowieka.

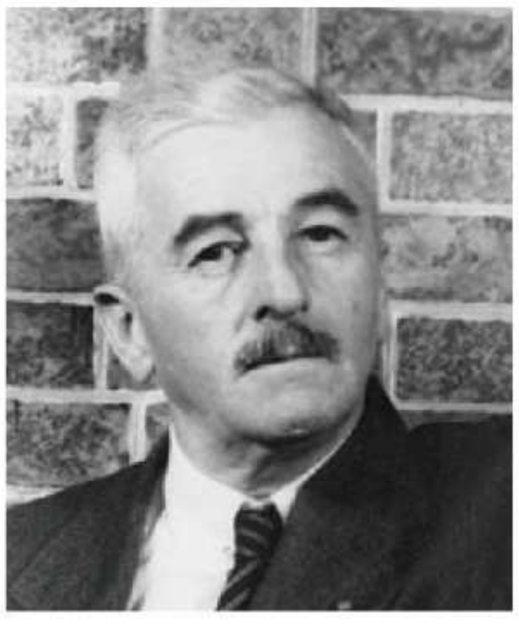
Erich Maria Remarque [re**mark**] (1898–1970) – niemiecki prozaik, autor jednego z najsłynniejszych literackich utworów „straconego pokolenia": powieści *Na Zachodzie bez zmian* (1929). Remarque opisał w niej, na podstawie własnych doświadczeń, przeżycia młodych żołnierzy na froncie I wojny światowej. Ukazująca absurd wojennych zmagań książka zdobyła ogromną popularność i była odczytywana jako manifest pacyfizmu. Drugim sukcesem pisarza była powieść *Łuk Triumfalny* (1946) opowiadająca o losach niemieckiego emigranta w Paryżu tuż przed wybuchem II wojny światowej.



James Joyce



Jaroslav Hašek



William Faulkner



Erich Maria Remarque

Literatura polska

Proza

W pierwszym dziesięcioleciu po odzyskaniu niepodległości dominującym tematem polskiej prozy – reprezentowanej w całym okresie międzywojennym głównie przez powieść – były nadzieje i rozczarowania związane z funkcjonowaniem odrodzonego państwa. Rozwijała się wówczas **powieść polityczno-społeczna**, której twórcy (m.in. **Juliusz Kaden-Bandrowski**) poruszali aktualną problematykę, ale odwoływali się na ogół do anachronicznych już konwencji młodopolskiej literatury ekspresjonistycznej i naturalistycznej. Największym osiągnięciem tego nurtu stało się *Przedwiośnie* (1924) **Stefana Żeromskiego**. Na przełomie lat 20. i 30. wykrystalizowały się trzy najważniejsze modele prozy: **realistyczny**, **psychologiczny** oraz **fantastyczno-groteskowy**. Charakterystyczną dla tego okresu odmianą **powieści realistycznej** była **saga rodzinna**, przedstawiająca dzieje kilku pokoleń jednego rodu na tle zmieniających się warunków społecznych i prądów duchowych epoki. Po ten wzorzec gatunkowy, którego mistrzowską realizacją byli *Buddenbrookowie* Thomasa Manna, sięgnęła **Maria Dąbrowska**, pisząc *Noce i dnie* (1932–1934), historię dwóch pokoleń zubożałej rodziny szlacheckiej toczącą się na przełomie stuleci. **Realistyczną prozę środowiskową** uprawiała **Pola Gojawiczyńska**, która w powieściach *Dziewczęta z Nowolipek* (1935) i *Rajska jabłoń* (1937) ukazała losy pięciu przyjaciółek próbujących w dorosłym życiu zrealizować swoje dziecięce marzenia. Nowa **proza psychologiczna**, dla której inspiracją i wzorem był cykl powieściowy Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, odeszła od tradycyjnego sposobu przedstawiania przeżyć wewnętrznych i działań bohatera w porządku chronologicznym. Wprowadziła na to miejsce odwołania do mechanizmów ludzkiej pamięci, która aktualizuje wspomnienia z przeszłości wybiórczo i z pozoru chaotycznie, pod wpływem niespodziewanych skojarzeń z wydarzeniami wczesnego dzieciństwa, zgodnie z hierarchią nieuświadamianych pragnień i uczuć. Ten nurt literackiego psychologizowania reprezentowały m.in. opowiadania **Jarosława Iwaszkiewicza**, *Granica* (1935) **Zofii Nałkowskiej** i *Cudzoziemka* (1936) **Marii Kuncewiczowej**. **Proza fantastyczno-groteskowa** miała charakter najbardziej niejednorodny. Przez współczesnych była na ogół niedoceniana, jednak to właśnie na jej gruncie powstały dzieła szczególnie nowatorskie, uznane z perspektywy czasu za najwybitniejsze dokonania literatury XX w. W literaturze europejskiej należą do nich m.in. *Proces* Franza Kafki oraz powieść *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. W polskiej prozie tendencje groteskowe pojawiły się w latach 20., m.in. w powieściach **Stanisława Ignacego Witkiewicza**, ale największymi osiągnięciami artystycznymi tego nurtu były *Sklepy cynamonowe* (1933) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937) **Brunona Schulza** oraz *Ferdydurke* (1937) **Witolda Gombrowicza**.

Groteska

W sztuce i literaturze sposób przedstawiania postaci lub rzeczy, który charakteryzuje się karykaturalnym przejaskrawianiem, deformacją, eksponowaniem dziwaczności, brzydoty.

Dramat

Znaczna część polskiej dramaturgii po 1918 r. nawiązywała do tendencji ekspresjonistycznych i realistycznych wywodzących się z Młodej Polski. Na tle wystawianych wówczas sztuk współczesnych wyróżniała się moralistyczna *Uciekła mi przepióreczka* (1924) **Stefana Żeromskiego**, psychologiczny *Dom kobiet* (1930) **Zofii Nałkowskiej** oraz poetyckie i filozoficzne zarazem dramaty **Jerzego Szaniawskiego** *Żeglarz* (1925) i *Most* (1933). Wyjątkową pozycję w dramatopisarstwie międzywojennym zajmował **Stanisław Ignacy Witkiewicz**, którego twórczość przeznaczona na scenę rzadko pojawiała się w ówczesnym repertuarze polskich teatrów; jej przełomowy charakter w dramaturgii nie tylko polskiej, lecz także światowej, dostrzeżono dopiero po blisko półwieczu.

Według Witkiewicza cywilizacja światowa zmierza w kierunku uniformizacji jednostek, wulgaryzacji kultury masowej i totalitaryzmu władzy, a w rezultacie doprowadzi to do unicestwienia sztuki, religii i filozofii. Celem dzieła teatralnego jest budzenie uczuć metafizycznych –

można to uzyskać przez nadanie jedności formie, treści mogą być zaś całkowicie przypadkowe. Zgodnie z tą **teorią Czystej Formy** Witkiewicz w swoich sztukach zrywał z wszelkim prawdopodobieństwem życiowym, dążąc do wywołania u widza wrażenia snu lub halucynacji. Jego dramaty, przeniknięte duchem parodii i groteski, niosą jednak na ogół tragiczne przesłanie, które w powojennej Europie odczytywano jako proroczą wizję przyszłych losów cywilizacji.

Poezja

W poezji polskiej po 1918 r. w twórczości przedstawicieli niemal wszystkich głównych kierunków literackich ujawniała się fascynacja wielkim miastem, tłumem i wynalazkami technicznymi. Najpopularniejszą i najbardziej wpływową grupą byli **skamandryci** (**Julian Tuwim**, **Jan Lechoń**, **Kazimierz Wierzyński**, **Antoni Słonimski**, **Jarosław Iwaszkiewicz**). W swoich wczesnych wierszach, które recytowali na wieczorach literackich, ogłaszali uwolnienie literatury polskiej od obowiązków patriotycznych i obywatelskich, wzywali też do tworzenia poezji zrozumiałej dla zwykłego człowieka. Skamandryci dążyli do bezpośredniego kontaktu z publicznością. Prowadzili kawiarnię Pod Picadorem [pikadorem], współpracowali z popularnymi wówczas kabaretami literackimi, pisząc dla nich piosenki lub skecze. W ten sposób realizowali postulat demokratyzacji poezji.

Znacznie silniej swój antytradycjonalizm manifestowali **polscy futuryści** (m.in. **Bruno Jasieński**, **Anatol Stern**), propagujący całkowicie nowy model sztuki – świadomie prymitywnej, spontanicznej i nieskażonej destrukcyjnymi wpływami kultury. Szokowali oni również czytelników uproszczoną ortografią, zgodną z postulowaną przez nich reformą polszczyzny. Koncepcji poezji jako ekspresji uczuć zdecydowanie przeciwstawiali się natomiast przedstawiciele ugrupowania, które przeszło do historii literatury pod nazwą **Awangarda Krakowska** (m.in. **Tadeusz Peiper** [pajper], **Julian Przyboś**). Według nich uwaga twórcy powinna się skupiać przede wszystkim na tworzywie. Artysta ma dążyć do skonstruowania nowego języka poetyckiego. Reprezentanci tej grupy poetyckiej swoje działania porównywali do pracy badaczy i wynalazców, przeprowadzających eksperymenty w laboratorium mowy. Awangardowa fascynacja miastem, tłumem i techniką charakteryzowała twórczość większości przedstawicieli nurtów poetyckich w literaturze polskiej drugiej dekady XX stulecia – z istotnymi wyjątkami **neoklasyka Leopolda Staffa** i **symbolisty Bolesława Leśmiana**.

Atmosfera entuzjazmu i optymizmu, która w latach 20. towarzyszyła poszukiwaniom nowych tematów i form, w następnym dziesięcioleciu ustąpiła miejsca nastrojom niepewności i zagrożenia. Charakterystyczne dla nurtu poetyckiego **katastrofizmu** były naznaczone obrazami zagłady dzieła artystów zaliczanych do **Drugiej Awangardy**, w skład której wchodzili poeci z wileńskiej grupy Żagary (np. **Czesław Miłosz**) oraz twórcy z Lublina (np. **Józef Czechowicz**).

Zjawiskiem awangardowym była również działająca w Warszawie grupa poetycka Kwadryga, z którą związany był przez pewien czas m.in. **Konstanty Ildefons Gałczyński**.

WARTO WIEDZIEĆ

Atmosfera panująca w kawiarni literackiej Pod Picadorem często szokowała publiczność. Podczas wieczorów poetyckich artyści improwizowali, grube żarty łączyli z liryką, a zachwyty nad nowoczesnością z kpinami z tradycji. Wstęp do kawiarni był płatny, istniał też żartobliwy cennik różnych form kontaktu artystów z widzami. Na przykład koszt rozmowy z prawem podania ręki wynosił 50 marek, objaśnienia przeczytanego utworu – 75 marek, rękopisu z dedykacją – 500 marek, a dodania w dedykacji słowa *kochanemu* – 100 marek.



Fragment strony tytułowej „Jednodńuwki futurystuw", 1921.
Futuryści do propagowania swoich idei często wykorzystywali druki ulotne, gazetki, plakaty. Prowokowali w nich odbiorców nie tylko burzycielskimi i szokującymi hasłami, lecz także ekstrawagancką, zrywającą z jakimikolwiek regułami ortografią.

GRUPY POETYCKIE MIĘDZYWOJNIA

Euforia z odzyskania przez Polskę niepodległości uruchomiła w narodzie energię do odbudowy ojczyzny. Optymizm udzielił się także środowisku literatów – ogłaszali oni manifesty, zakładali grupy i czasopisma literackie. Twórcy wyrażali w swych dziełach zachwyt nad nowoczesnością i życiem codziennym we własnym kraju. Z czasem, w zderzeniu z rzeczywistością, optymizm ten musiał ulec erozji. Zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w środowisku literackim zaczęły się ujawniać nastroje katastroficzne wywołane rozczarowaniem stanem państwa, a także strachem przed wybuchem kolejnej wojny.

Zjazd pisarzy u Morstinów w Pławowicach, 1928. Od lewej, w pierwszym rzędzie: Józef Wittlin, Leopold Staff, Jan Lechoń, Ludwik Hieronim Morstin, Emil Zegadłowicz, Julian Tuwim; w drugim rzędzie: Zofia Starowieyska-Morstinowa, Antoni Słonimski, Maria Morstin-Górska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Janina Morstinowa, Jarosław Iwaszkiewicz



SKAMANDRYCI

Przedstawiciele: Julian Tuwim, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, luźno związani: Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Zuzanna Ginczanka, Władysław Broniewski.

Czas: od 1918 r. do końca lat 30. XX w.

Miejsce: Warszawa – kawiarnia Pod Picadorem (istniejąca zaledwie kilka miesięcy), Mała Ziemiańska.

Pisma: „Pro Arte et Studio", „Skamander".

Program: wolność od konieczności służenia sprawie narodowej, radość życia, apoteoza codzienności (mowa potoczna w poezji), niechęć do patosu, witalizm, optymizm, młodość, spontaniczność, fascynacja miastem, szacunek dla tradycji klasycznej i romantycznej.

FUTURYŚCI

Przedstawiciele: Bruno Jasieński, Anatol Stern, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat.

Czas: od 1918 r. do połowy lat 20. XX w.

Miejsca: Warszawa, Kraków.

Pisma: „Jednodńuwka futurystuw" i „Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw", „Nowa Sztuka".

Program: bunt przeciw tradycji i ustalonym regułom (m.in. ortograficznym), konieczność uwolnienia sztuki od dotychczasowych zasad (idea *słów na wolności*), zerwanie z przeszłością, apoteoza nowoczesności, rewolucjonizm, oryginalność, prowokacja, dynamizm; eksperymentowanie z formą i środkami wyrazu artystycznego, zwrot ku problemom społecznym, happeningi [hepeningi].



Pismo skamandrytów



Manifest futurystów



Pismo Awangardy Krakowskiej



Pismo Drugiej Awangardy



AWANGARDA KRAKOWSKA (PIERWSZA AWANGARDA)

Przedstawiciele: Tadeusz Peiper („papież awangardy", założyciel „Zwrotnicy"), Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek.

Czas: 1922–1927 (lata ukazywania się „Zwrotnicy").

Miejsce: Kraków.

Pisma: „Zwrotnica", *Nowe usta, Tędy.*

Program: zerwanie z ideą natchnienia oraz wizerunkiem poety jako kapłana lub wieszcza, pochwała rozumu przekładającego uczucie na obraz poetycki, uznanie metafory za podstawowy środek poetycki służący kondensacji treści, utwory poetyckie powinny być precyzyjnie konstruowane, apoteoza nowoczesności, hasło 3 × M (miasto, masa, maszyna).

DRUGA AWANGARDA

Przedstawiciele: w Wilnie Czesław Miłosz (grupa Żagary), w Lublinie Józef Czechowicz, w Warszawie Konstanty Ildefons Gałczyński (związany przez pewien czas z grupą Kwadryga).

Czas: koniec lat 20., lata 30. XX w.

Miejsca: Wilno, Lublin, Warszawa.

Pisma: „Żagary", „Kwadryga".

Program: odejście od optymizmu pierwszej dekady po odzyskaniu niepodległości, sceptycyzm zarówno wobec uporządkowanej poezji skamandrytów, jak i inżynierii poetyckiego procesu twórczego poetów Awangardy Krakowskiej, wyrażanie poczucia zagubienia i niepewności wobec rosnących zagrożeń, katastrofizm, wizyjność.

Bolesław Leśmian
Topielec

Na dobry początek

Przeczytaj fragment artykułu Mirosława Miki na temat turystyki przyrodniczej.

Coraz częściej obiektem zainteresowania turystów są wyjątkowe i rzadkie gatunki roślin, zwierząt, siedliska roślinne, naziemne i podziemne formy geologiczne, obszary interesujące ze względu na specyficzne walory krajobrazowe [...]. *Jak wskazują badania* [...], *a także obserwowane tendencje we współczesnej turystyce, doświadczenie bezpośredniego kontaktu z naturalnym (nieprzekształconym) środowiskiem przyrodniczym, jego poznawanie, obcowanie z nim i doznawanie przeżyć o charakterze estetycznym, odgrywają coraz większe znaczenie w strukturze motywów wyjazdów turystycznych na świecie*[1].

Jakie są, Twoim zdaniem, przyczyny opisanego zjawiska? Dlaczego człowiek szuka bliskości przyrody? Co oznacza dla Ciebie „zespolenie człowieka z naturą"?

[1] Mirosław Mika, *Turystyka przyrodnicza – jej istota i współczesne kierunki rozwoju* [w:] *Studia nad turystyką. Tradycje, stan obecny i perspektywy badawcze*, red. Włodzimierz Kurek, Grzegorz Micek, Mirosław Mika, Tomasz Padło, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej UJ, Kraków 2007, s. 312, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/258674/mika_wspolczesne_kierunki_rozwoju_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 15.02.2021].



Bolesław Leśmian (ok. 1877–1937)

Poeta, prozaik, krytyk literacki (prawdziwe nazwisko: Lesman). Urodził się w zasymilowanej inteligenckiej rodzinie żydowskiej w Warszawie. Młodość spędził w Kijowie, wychowując się na pograniczu kultury polskiej i rosyjskiej. Po studiach prawniczych przybył do Warszawy. Współpracował z uznanymi czasopismami literackimi Młodej Polski (m.in. z „Chimerą"). W czasie podróży po Europie zdobywał doświadczenie artystyczne. Był współzałożycielem Teatru Artystycznego w Warszawie i kierownikiem Teatru Polskiego w Łodzi. Zadebiutował w roku 1912 tomem wierszy *Sad rozstajny*. W 1918 r. przeniósł się na prowincję – pracował jako notariusz w Hrubieszowie i Zamościu. Był to czas niezwykle płodny artystycznie, choć trudny dla poety, o którym wówczas nieco zapomniano. Leśmian zyskał popularność ponownie w latach 30. XX w. Problemy finansowe i narastające w kraju nastroje antysemickie wpłynęły na stan jego zdrowia. W 1935 r. przeniósł się z rodziną do stolicy, zmarł jednak wkrótce potem na atak serca. Został pochowany na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

Wprowadzenie do lektury

Młodopolski etap twórczości

W okresie Młodej Polski Bolesław Leśmian fascynował się rodzimym i europejskim folklorem, ale także kulturą Orientu, światem ludowych ballad, legend i egzotycznych baśni. Te zainteresowania zaowocowały oryginalnymi przetworzeniami znanych opowieści – w 1913 r. poeta opublikował *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, napisał także *Klechdy polskie* (choć ukazały się one drukiem dopiero w 1956 r.). W tym czasie przygotował również tłumaczenia opowieści Edgara Allana Poego i wydał swój pierwszy tom poezji *Sad rozstajny* (1912). Ten debiutancki zbiór wierszy zaprezentował od razu dwa najważniejsze żywioły Leśmianowskiej poezji: **świat przyrody i „świat nieistniejący"** – czyli zagadnienia dotyczące istoty bytu, egzystencji, możliwości ludzkiego poznania oraz metafizyki. *Sad rozstajny* okazał się interesującą zapowiedzią późniejszych literackich i filozoficznych poszukiwań artysty.

Warto wiedzieć

Prawdopodobnie pomysł na modyfikację nazwiska poddał artyście jego wuj, znany młodopolski poeta Antoni Lange. Zmiękczenie głoski *s* miało z jednej strony spolszczyć żydowskie nazwisko, z drugiej zaś – wiązać się z *leśną*, przepełnioną *zielonością* poezją Lesmana.

▪ Leśmian w dwudziestoleciu międzywojennym

W okresie dwudziestolecia międzywojennego ukazały się trzy zbiory wierszy: *Łąka, Napój cienisty* oraz *Dziejba leśna.* Tom *Łąka* z 1920 r. składa się z kilku ważnych cykli lirycznych. To wiersze zebrane pod wspólnym tytułem *Ballady* (np. *Dusiołek*, *Świdryga i Midryga*, *Ballada bezludna*), które stanowią oryginalne przetworzenie konwencji gatunku, erotyki *W malinowym chruśniaku*, a także *Pieśni kalekujące,* których bohaterami są odmieńcy – inni, okaleczeni, nieprzystający do świata (*Żołnierz*, *Zaloty*). *Napój cienisty* (1936) pogłębił wcześniejsze dociekania filozoficzne poety i wyeksponował jego niepokoje metafizyczne (*Dziewczyna*, *Matysek).* Ostatni zbiór wierszy *Dziejba leśna* (1938), który ukazał się już po śmierci artysty, był kontynuacją wcześniejszych tematów i motywów.

▪ Miejsce artysty w literaturze polskiej

Bolesław Leśmian był artystą dwóch epok literackich. Jego młodopolski debiut, choć spotkał się z dobrym przyjęciem krytyki, przeszedł prawie bez echa. W dwudziestoleciu międzywojennym Leśmian również nie został dostatecznie doceniony, głównie dlatego, że jego poezja nie dawała się przyporządkować do żadnego z dominujących wówczas nurtów artystycznych. Jego twórczość jest bowiem w literaturze polskiej zjawiskiem wyjątkowym zarówno pod względem intelektualnym, jak i stylistycznym. Z uwagi na tę oryginalność filozoficzną, artystyczną i językową uważa się dzisiaj Bolesława Leśmiana za jednego z najwybitniejszych poetów XX stulecia.

▪ Intuicja narzędziem poznania

W twórczości Leśmiana ważne miejsce zajmują **poszukiwania epistemologiczne**, czyli dotyczące dróg i możliwości ludzkiego poznania. Poeta inspirował się w tym względzie filozofią **Henriego Bergsona**, który twierdził, że człowiek – dokonując życiowych wyborów – nie kieruje się rozumem, ale intuicją, przeczuciem czy popędami, instynktami. Źródłem aktywności człowieka jest zatem witalizm, pęd życiowy (*élan vital*), biologiczna siła stojąca często w sprzeczności z myśleniem racjonalnym. Bergson uważał, że ludzki rozum – tworząc pojęcia, formułując zasady – upraszcza rzeczywistość, jest również przyczyną wewnętrznych konfliktów i kompleksów. Leśmian, odwołując się do założeń filozoficznych francuskiego myśliciela, chciał w poetycki sposób dotrzeć do rdzenia ludzkiej natury, do sfer podświadomych. Tak rozumiał akt twórczy – jako pozarozumowe (intuicyjne) dochodzenie do prawdy istnienia.

Przydatne słowa

Witalizm
Pochwała życia przedstawianego w jego biologicznych aspektach.

▪ Leśmianowskie światy i panteizm

Cechą charakterystyczną poezji Leśmiana jest **kreacjonizm** – stwarzanie w wierszach niezwykłych światów. Mają one charakter osobny, funkcjonują na granicy rzeczywistości realnej i fantastycznej, są zaludnione przez dziwne, tajemnicze, ułomne postacie wywodzące się po części z ludowych podań, po części z baśni. Wydarzenia u Leśmiana „dzieją się" zwykle poza czasem i przestrzenią, w żadnym konkretnym miejscu, jakby zawsze i wszędzie, dlatego świat przedstawiony jego utworów jest **uniwersalny** i **ahistoryczny**. Istotny element fantastycznej rzeczywistości stanowi również natura – **panteistyczna**, czyli boska, pierwotna, potężna, sprawcza, wszechobecna. Poeta określa przyrodę poprzez aktywność, dynamizm i potęgę twórczą, a więc przez atrybuty Boga. Do istniejącego w filozofii rozróżnienia na byt stworzony (*natura naturata*) i byt stwarzający (*natura naturans*) dodaje trzeci termin: pojęcie **twórczego istnienia** (*natura naturantis*) i odnosi je właśnie do niezależnego świata przyrody, ale także do języka.

▪ Język poetycki Leśmiana

Twórczość Leśmiana wyróżniają oryginalna poetyka oraz liczne i urozmaicone zabiegi językowe, zwłaszcza słowotwórcze. Neologizmy to charakterystyczny element stylu poety. Wpływają

one w znaczący sposób na wyobraźnię artysty oraz przesłanie filozoficzne jego wierszy. Słowa z przedrostkami *bez-* czy *nie-* budują świat nieistniejący, nicość, pustkę; nowo utworzone czasowniki wprowadzające element powtarzania czynności i narastania czegoś uwypuklają dynamizm fabuły. Oprócz innowacji słowotwórczych styl Leśmiana wyróżniają zabiegi zaczerpnięte z kultury ludowej: rytmiczność wiersza, występowanie refrenów i dialektyzmów. Istotną funkcję w kreowaniu świata przedstawionego w poezji Leśmiana pełnią także określenia tautologiczne. Jacek Trznadel, historyk literatury, badacz twórczości poety, zwraca uwagę na filozoficzny aspekt tych określeń: *Takie ujęcia językowe można próbować przekładać na plan filozoficzny; w uproszczeniu można by powiedzieć – znając stosunek Leśmiana do filozofii Bergsona – że chodzi o intuicyjne wniknięcie w istotę rzeczy, określenie jej przez nią samą, co, nie dając się ująć w język pojęć, może być przełożone tylko na swą tautologię*[1].

[1] Jacek Trznadel, *Wstęp* [w:] Bolesław Leśmian, *Poezje wybrane*, e-book, Wrocław 2019.

Zabiegi językowe charakterystyczne dla twórczości Leśmiana

Środki słowotwórcze – neologizmy:

- dodawanie do rzeczowników przedrostków kojarzonych z przeczeniem lub oznaczających brak czegoś: *bez-*, *nie-*, *przeciw-*, np. *bezbrzask*, *bezśmiech*, *bezświat*, *niedowcielenie* (*Topielec*);
- wykorzystywanie samych rdzeni wyrazów, bez typowych przyrostków, np. *strwon* zamiast *strwonienie* (*Dziewczyna*);
- dodawanie do rdzeni czasownikowych przyrostków osobowych: *-ała*, *-ołek*, np. *drygała* (*Żołnierz*), *Bajdała*, *Dusiołek* (*Dusiołek*);
- tworzenie czasowników, które wprowadzają element stawania się, powtarzania czynności, narastania czegoś, np. *potworzyć* (*Dusiołek*), *nacichać* (*Samotność*), *bożyścieć*, *człowieczeć* (*Żołnierz*);
- tworzenie nowych rzeczowników lub czasowników od innych części mowy, np. *zamrocz* (*Topielec*), *potworzyć* (*Dusiołek*).

Środki leksykalne i składniowe – stylizacja językowa, inspiracje pieśnią ludową:

- wykorzystywanie **dialektyzmów**, wyrazów pochodzących z gwary wiejskiej, literatury ludowej, np. *jeno, bijak, słuchajta, po prawdzie, olaboga*;
- używanie **wykrzyknień magicznych**, np. *O, rety – olaboga!* (*Dusiołek*);
- stosowanie **powtórzeń: refrenów**, **anafor** itp.;
- używanie **kompozycji trójdzielnej**, np. w balladzie *Dziewczyna*;
- stosowanie **tautologii**, czyli wyrażeń i zwrotów powielających znaczenia lub zawierających słowa wykluczające się, np. *bór w borze* (*Topielec*), *przespać upał w upale* (*Dusiołek*), *dyszy bez oddechu*, *śmieje się bez śmiechu* (*Świdryga i Midryga*);
- wykorzystywanie **porównań przeczących:** *To nie konie tak cwałują* [...] */ Jeno tańczą dwaj opoje – Świdryga z Midrygą* (*Świdryga i Midryga*).

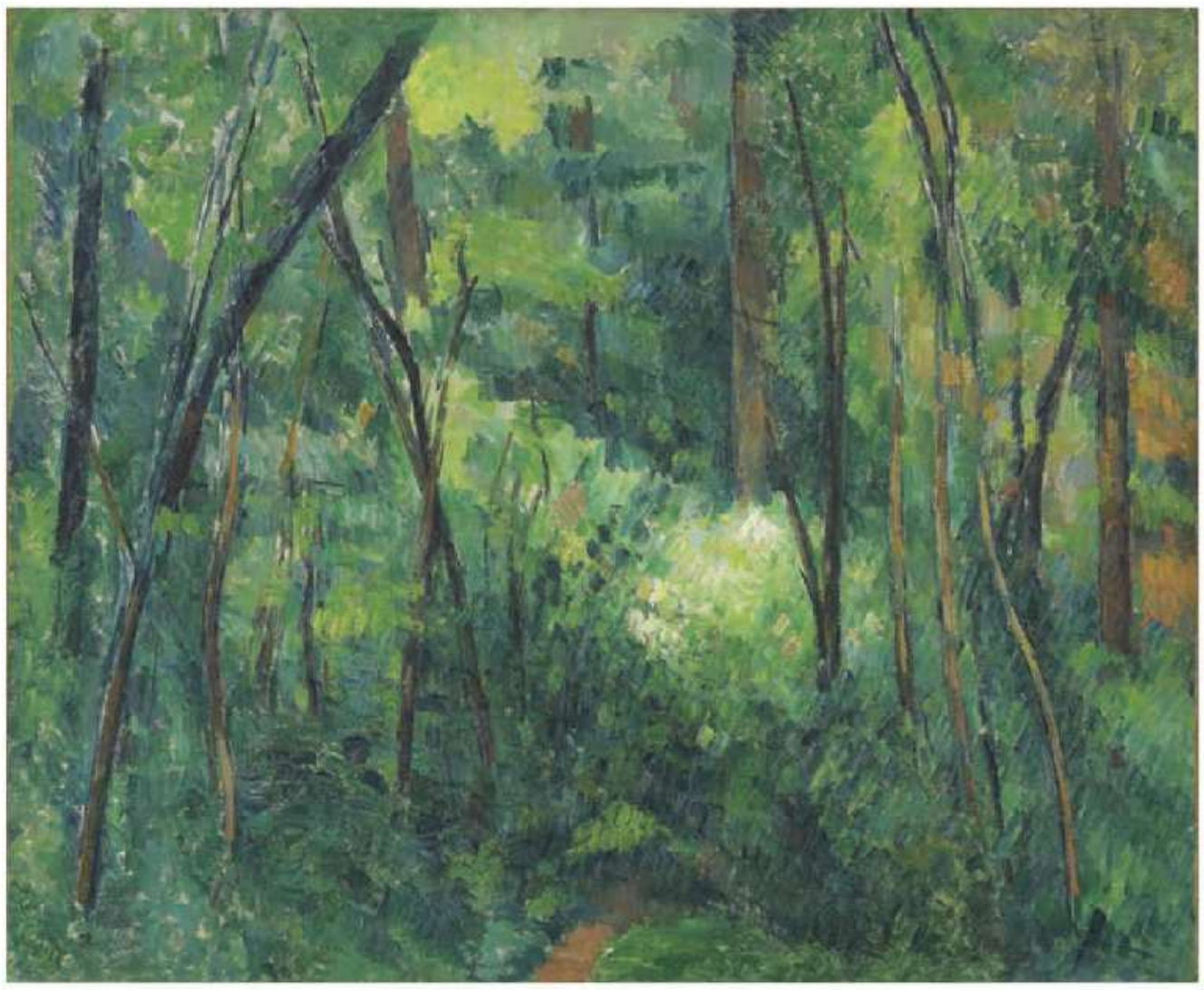
Bolesław Leśmian

Topielec

Topielec

1 W zwiewnych nurtach kostrzewy[1], na leśnej polanie,
Gdzie się las upodobnia łące niespodzianie,
Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki.

[1] **kostrzewa** – rodzaj trawy.



Paul Cézanne [pol sezan], *Wnętrze lasu*, 1880–1890.
W swojej twórczości Cézanne przywiązywał dużą wagę do kształtowania przestrzeni obrazu za pomocą formy i barw. Bohaterką jego dzieł często bywała natura, widziana z szerszej perspektywy lub z bliska, jakby na wyciągnięcie ręki. Można powiedzieć, że *Wnętrze lasu* to studium zieleni – kształt drzew jest jedynie delikatnie zarysowany akcentami brązu i szarości. Odbiorca patrzący na obraz łatwo może poddać się iluzji, że sam jest elementem krajobrazu, że jeszcze krok i znajdzie się na leśnej ścieżce.

Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,
Aż nagle w niecierpliwej zapragnął żałobie
Zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie.
Wówczas demon zieleni wszechleśnym powiewem
Ogarnął go, gdy w drodze przystanął pod drzewem,
I wabił nieustannych rozkwitów pośpiechem,
I nęcił ust zdyszanych tajemnym bezśmiechem,
I czarował zniszczotą wonnych niedowcieleń,
I kusił coraz głębiej – w tę zieleń, w tę zieleń!
A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,
Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,
W taką zamrocz paproci, w takich cisz kurhany,
W taki bezświat zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy,
Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Tajemniczy bohater i jego podróż w nieistnienie

Leśmian umieścił wiersz *Topielec* na samym początku drugiego zbioru poezji zatytułowanego *Łąka*. Uczynił go motywem przewodnim całego tomu, nadając mu w ten sposób szczególne znaczenie. Wiersz porusza bowiem tematy, które są istotne dla całej twórczości poetyckiej autora, takie jak: natura, wędrówka, śmierć, metafizyka czy poszukiwania epistemologiczne. Odpowiedź na pytanie, kim jest tytułowy topielec, nie okazuje się jednoznaczna ani prosta. Wiemy, że pragnie przejść do świata natury, do kolejnego, innego, nowego wcielenia bytu. To pragnienie wiąże się z chęcią poznania niepojętego. Czy natura zaspokoi tę paradoksalną potrzebę topielca?

Po przeczytaniu

1. Omów funkcję metafory otwierającej wiersz (*W zwiewnych nurtach kostrzewy...*). Jaki kontekst wprowadza zastosowane przez poetę przekształcenie krajobrazu? Czemu to służy?
2. W jaki sposób natura odpowiedziała na zaskakujące pragnienie martwego wędrowca, który chciał *zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie*? Opisz swoimi słowami wydarzenia, które rozegrały się w świecie przedstawionym.
3. Co może oznaczać dla interpretacji utworu określenie przestrzeni wydarzeń jako miejsca, gdzie las *upodobnia* się łące, czyli przemienia się, przechodzi w łąkę?
4. Czego symbolem jest w wierszu zieleń? Na podstawie tekstu przedstaw różne możliwości interpretacyjne.
5. Ustal, jaką funkcję pełnią w utworze anafory i powtórzenia: *I wabił* [...], */ I nęcił* [...], */ I czarował* [...], */ I kusił* [...]; *w takich jagód rozdzwonione dzbany, / W taką zamrocz paproci, w takich cisz kurhany, / W taki bezświat zarośli, w taki bezbrzask głuchy, / W takich szumów* [...] *zawieruchy*.
6. Wypisz z tekstu do zeszytu wszystkie neologizmy – zwróć uwagę na ich budowę i określ nowo powstałe znaczenia. Ustal, jaki mają wpływ na interpretację wiersza. W tym celu skorzystaj z informacji w podręczniku na s. 37–38 (*Język poetycki Leśmiana*).
7. Jak się kończy podróż Leśmianowskiego wędrowca? Odpowiedz, powołując się na odpowiednie cytaty.
8. Podaj przenośne znaczenie zwrotu *zatopić się w czymś*, a następnie zinterpretuj tytuł wiersza. Wyjaśnij, na czym polega gra językowa, paradoks zawarty w tytule.
9. Zinterpretuj wypowiedź Bolesława Leśmiana sformułowaną w *Szkicach literackich* i odnieś ją do przesłania wiersza *Topielec*: *Pragnę ujmować przyrodę jako rzecz samą w sobie. W tym wszystkim tkwi stanowczo jakaś metafizyka, której wypowiedzieć nie umiem, ale mówiąc o przyrodzie, traktuję ją tak, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, lecz i ona do mnie*[1].
10. Wymień utwory literackie, w których obecny jest motyw wędrowca. Zastanów się, co było celem podróży w każdym z podanych przykładów. Następnie dokończ zdanie: *Wędrowiec to człowiek, który...* Dokończone zdanie potraktuj jako temat wypowiedzi argumentacyjnej, w której uzasadnisz swoje stanowisko. W pracy odwołaj się do *Topielca* Bolesława Leśmiana.
11. Badania naukowe, religia, instynkty, pamięć zbiorowa, intuicja... Przedstaw różne stanowiska artystów na temat rozmaitych sposobów poznania. Rozwiń problem, odwołując się do kontekstu historycznego i filozoficznego. Uwzględnij w swoich rozważaniach pogląd Leśmiana wyrażony w *Topielcu*.
12. W jaki sposób artyści przedstawiają w swoich dziełach relację człowieka z przyrodą? Rozważ problem, odwołując się do trzech wybranych utworów poetyckich.
13. Omów, jak w różnych tekstach kultury przedstawiana jest śmierć. Wyjaśnij, na czym polega oryginalność ujęcia tego motywu w *Topielcu* Leśmiana.
14. Wybierz obraz, który Twoim zdaniem byłby najlepszą ilustracją do wiersza Leśmiana *Topielec*. Uzasadnij swój wybór pisemnie i przedstaw go w klasie. Możesz skorzystać z propozycji w podręczniku – z obrazu Paula Cézanne'a *Wnętrze lasu* zamieszczonego na s. 39.

[1] Edward Boyé [bo**je**], *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem* [w:] Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2011, s. 545.

Bolesław Leśmian
Dusiołek

Na dobry początek

Przeczytaj fragment tekstu Małgorzaty Dziury zamieszczonego na stronie internetowej Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej.

Dawniej ludzie lękali się przede wszystkim najstraszniejszych epidemii, żywiołów, wojen, śmierci, różnych potworów i duchów. Nieoswojone lęki próbowali obłaskawić, często personifikując określony stan zagrożenia. Z upływem czasu personifikacje te przyjmowały kształty demonów, duchów, strachów [...]. *Stanowiły one projekcję ludzkiej podświadomości i niwelowały poczucie lęku.* [...] *Lęk nazwany, określonego kształtu nie był już tak groźny, jak lęk nieznany. Można mu było zaradzić, obłaskawić go lub pokonać. Strach przed demonami chronił człowieka od zguby, na przykład bojąc się południc, żniwiarze schodzili z pola i tym samym chronili się przed udarem słonecznym, zejście z drogi didki (wirującego wiatru) chroniło przed zawianiem, paraliżem czy przeziębieniem, a strach matek przed mamunami, które porywały dzieci, chronił je od pozostawienia bez opieki. Mądrość ludowa dowiodła, że demonom lepiej nie wchodzić w drogę, ponieważ mogą zrobić krzywdę. Są też niekiedy sytuacje, kiedy trzeba się z nimi zmierzyć, ale tylko wtedy, jeśli człowiek jest na to przygotowany. Nadprzyrodzona moc demonów utrzymywała przez całe stulecia społeczności w ustawicznym lęku i zapewniała przestrzeganie norm i zasad*[1].

Archetyp

Odwieczny, dziedziczony nieświadomie przez człowieka wzorzec postępowania. Ujawnia się za pośrednictwem symbolicznych obrazów, tematów i motywów określanych jako archetypiczne (pierwotne).

[1] Małgorzata Dziura, *Lęk w kulturze – demony*, https://www.mnzp.pl/pl/node/1074 [dostęp: 18.02.2021].

Jaką postać nadawano temu, co złe i budzące strach, dawniej, a jaką – obecnie? Odwołaj się do znanych Ci grafik, obrazów i filmów. Jak myślisz, z czego wynikają te różnice?

Wprowadzenie do lektury

Ludowość

W wielu utworach Leśmiana pobrzmiewają różnorodne nawiązania do kultury ludowej, u autora *Topielca* funkcjonują one jednak zupełnie inaczej niż w twórczości pozostałych poetów przełomu wieków: Kasprowicza, Staffa czy Tetmajera. Ludowe opowieści stanowiły dla Leśmiana przedmiot dociekań antropologicznych i filozoficznych. Artysta wydobywał z nich **archetypy**, które wiele mówią o naturze człowieka. Chciał oswoić język mitu, który nigdy nie mówi wprost, a jedynie operuje symbolami i nakazuje poszukiwać w opowieściach głębokiego sensu prawd pierwotnych. Mit nie odnosi się również do konkretnego czasu historycznego ani do konkretnej przestrzeni. W taki właśnie sposób poeta pragnął dotrzeć do **podświadomości** – ukrywanych lęków, instynktów, marzeń i pragnień człowieka.

Inspiracje kulturą ludową:

- przestrzeń, sceneria – wieś, przyroda, realia życia na wsi (np. *łąka*, *las*, *chałupa*, *stodoła*);
- bohaterowie – postacie typowe dla ludowych opowieści, zwierzęta gospodarskie (np. *bajdała*, *opoje*, *wół*, *szkapa*);
- motywy – zaczerpnięte z baśni, legend, wierzeń ludowych (np. motyw potwora, odmieńca, wędrującej duszy, południcy);
- filozofia – rekonstrukcja ludowego sposobu postrzegania świata;

Warto wiedzieć

Fascynacje Leśmiana podświadomością i myśleniem mitycznym żywo korespondowały z ówczesnymi badaniami i odkryciami z dziedziny psychiatrii, antropologii czy etnografii. W tym czasie bowiem austriacki neurolog, twórca psychoanalizy, Zygmunt Freud, pisał w nowatorski sposób o interpretacji snów, znaczeniu instynktu seksualnego w życiu człowieka oraz o wpływie podświadomości na ludzkie zachowania. Natomiast jego uczeń, psychoanalityk Carl Gustav [karl gustaw] Jung wprowadził do nauki pojęcie archetypu i pamięci zbiorowej. Inni naukowcy, m.in. religioznawca Mircea [mirczja] Eliade, odkrywali zaś w umysłowości człowieka współczesnego wzorce rozumowania i kojarzenia obecne już w kulturach pierwotnych.

- język – fragmenty ludowych piosenek; morały, przysłowia, porzekadła; stylizacja językowa (np. zawołania *O, rety – olaboga!*);
- gatunek – ballada (elementy epiki, liryki i dramatu, narracja i dialogi, refreny, rytm, melodyjność, forma dystychu).

Dystych

Strofa dwuwersowa, której wersy korespondują ze sobą pod względem treści i formy. Niekiedy stanowi samodzielny utwór.

Leśmianowskie ballady

Leśmian jest niewątpliwie po części spadkobiercą romantyków, ponieważ podobnie jak oni wyraża swoje zainteresowania ludowością w formie poetyckiej ballady. W jego utworach ludowość pełni jednak zupełnie inną funkcję. Romantycy przedstawiali sposób myślenia i religijność prostego ludu, chcąc w ten sposób zwrócić uwagę odbiorców na zasady moralne i wartości charakterystyczne dla kultury tradycyjnej. Leśmian zaś swobodnie przetwarzał motywy ludowe, pozostawiając samą esencję ludowego obrazu świata, co staje się zaproszeniem do rozważań natury filozoficznej. Z tego powodu jego ballady bywają nazywane **balladami filozoficznymi**.

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku, koty styczniowe*, **s. 218–219**

Bolesław Leśmian

Dusiołek[1]

Szedł po świecie Bajdała,
Co go wiosna zagrzała –
Oprócz siebie – wiódł szkapę, oprócz szkapy – wołu,
Tyleż tędy, co wszędy[2], szedł z nimi pospołu[3].

Zachciało się Bajdale
Przespać upał w upale,
Wypatrzył zezem ściółkę ze mchu popod lasem,
Czy dogodna dla karku – spróbował obcasem.

Poległ cielska tobołem
Między szkapą a wołem,
Skrzywił gębę na bakier i jęzorem mlasnął
I ziewnął wniebogłosy i splunął i zasnął.

Nie wiadomo dziś wcale,
Co się śniło Bajdale?
Lecz wiadomo, że szpecąc przystojność[4] przestworza,
Wylazł z rowu Dusiołek, jak półbabek[5] z łoża.

Pysk miał z żabia ślimaczy –
(Że też taki żyć raczy!) –
A zad tyli[6], co kwoka, kiedy znosi jajo.
Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewki wyłają[7]!

[1] **Dusiołek** – w wierzeniach Słowian istniała zmora męcząca śpiących ludzi, o której mówiono np. *gniotek* lub *dusiec*.
[2] **tyleż tędy, co wszędy** – tu i ówdzie.
[3] **pospołu** – razem, wspólnie.
[4] **przystojność** – piękno, uroda.
[5] **półbabek** – podstarzała kobieta; także obojnak, paskuda.
[6] **tyli** – taki.
[7] **wyłają** – skrzyczą, skrytykują.

Ogon miał ci z rzemyka,
Podogonie zaś z łyka.
Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie –
Póty dusił i dusił, aż coś warkło w chłopie!

Warkło, trzasło, spotniało[8]!
Coć się stało, Bajdało?
Dmucha w wąsy ze zgrozy, jękiem złemu przeczy –
Słuchajta, wszystkie wierzby, jak chłop przez sen beczy!

Sterał we śnie Bajdała
Pół duszy i pół ciała,
Lecz po prawdzie niedługo ze zmorą marudził –
Wyparskał ją nozdrzami, zmarszczył się i zbudził.

Rzekł Bajdała do szkapy:
Czemu zwieszasz swe chrapy?
Trzebać było kopytem Dusiołka przetrącić,
Zanim zdążył mój spokój w całym polu zmącić!

Rzekł Bajdała do wołu:
Czemuś skąpił mozołu?
Trzebać było rogami Dusiołka postronić[9],
Gdy chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!

Rzekł Bajdała do Boga:
O, rety – olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajstrować Dusiołka?

[8] **spotniało** – spociło się.
[9] **postronić** – neologizm: odgonić.



Wojciech Weiss [wajs], *Upiór na wierzbie*, ok. 1900.
Wierzbę w tradycji ludowej utożsamiano ze złymi mocami – była siedliskiem czarownic i diabłów. Na obrazie Weissa widać siedzącą na wierzbie tajemniczą zjawę. Ponury nastrój obrazu potęguje dodatkowo przerażająca sceneria: jesienny krajobraz, zapadający zmierzch, pustkowie, widoczne w oddali zamazane chaty i samotny strach na wróble. Demon także ma zatarte kształty, jest niedookreślony, niewyraźny – malarz sugeruje, że my sami możemy go bliżej scharakteryzować na podstawie własnych podświadomych lęków i obaw.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Narrator ze świata ludowego

W balladach Leśmiana narratorem nie jest poeta, inteligent zafascynowany ludowymi opowieściami – tak jak to było w przypadku ballad romantycznych. U Leśmiana narrator należy do świata przedstawionego, jest jednym z wieśniaków, gapiów, obserwatorów, może być też **gawędziarzem**, ludowym opowiadaczem; mówi językiem świata, do którego należy. Bohaterowie Leśmiana także przynależą do **świata ludowego**, kultury tradycyjnej, pierwotnej. Ich prostota i bezpośredniość powodują, że w zaskakujący sposób zbliżają się do głębokich prawd na temat ludzkiego życia. Jednak zrozumienie tego, co mówią czy robią, wymaga od odbiorcy twórczego, intelektualnego zaangażowania. Zachowania i słowa Bajdały – wiejskiego filozofa, który baja, bajdurzy, snuje opowieści – aby stały się nośnikiem mądrości, muszą zostać właściwie odczytane, czyli zinterpretowane.

Dlatego w Leśmianowskim świecie przedstawionym sensu należy doszukiwać się często w pozornym bezsensie, a poważnych refleksji – w humorze i żartobliwej zabawie.

■ Motyw potwora

Leśmian często wprowadza do swoich wierszy **bohaterów fantastycznych**, takich jak zmory, zjawy, monstra itp. W naturalny sposób budzą one lęk, a nawet odrazę, bo kojarzą się z błędem natury, deformacją tego, co znane i bezpieczne. Leśmian pokazuje jednak, że **potwór** doświadcza w zwielokrotniony sposób tego, co skrywa każdy z nas – poczucia odrzucenia, niedopasowania, niespełnienia oczekiwań, rozczarowania sobą, świadomości brzydoty. Takie uczucia nie omijają również Bajdały, który kieruje w stronę Boga oskarżenie nie tylko o stworzenie **niedoskonałego świata**, lecz także o obarczenie człowieka **bolesną podświadomością**, z której narodził się Dusiołek.

Warto wiedzieć

Postać bestii, potwora zawsze była niezwykle atrakcyjna dla twórców kina. Świadczy o tym duża liczba filmów, które skorzystały – w różnorodny sposób – z tego właśnie motywu. Do takich dzieł należą m.in. filmy: *Edward Nożycoręki* Tima Burtona [bartona] (1990), trylogia *Władca Pierścieni* Petera Jacksona [pitera dżeksona] (2001–2003) i trzyczęściowy *Hobbit* tego samego reżysera (2012–2014), *Upiór w operze* Joela Schumachera [dżoela szumachera] (2004), *Piękna i Bestia* Billa Condona [kondona] (2017), *Kształt wody* Guillerma [gijerma] del Toro (2017) i wiele innych.

■ Zmora w mitologii słowiańskiej

Istnienie potworów w polskiej kulturze ludowej ma swoje źródła w **mitologii słowiańskiej**. Bestie służyły przede wszystkim objaśnianiu rzeczywistości. Już od średniowiecza najbardziej oczywistym sposobem wyjaśniania prostym, niewykształconym ludziom różnego rodzaju fenomenów było odwoływanie się do istnienia sił nadprzyrodzonych – południc, strzyg, rusałek itp. Groźne stwory utożsamiane były głównie ze zjawiskami negatywnymi: chorobami, plagami, nieszczęściami. Do szczególnie uciążliwych potworów należały **zmory**, odpowiadające za kłopoty ze snem. Uważano bowiem, że działające nocą zmory duszą ludzi i zwierzęta, nie dając im spać.

Po przeczytaniu

1. Omów na podstawie tekstu Leśmianowskie inspiracje folklorem: uwzględnij w swojej wypowiedzi stylizację językową, cechy ballady, poszczególne elementy świata przedstawionego.
2. Odczytaj przenośny sens opowiedzianej historii. Wyjaśnij, kim jest Dusiołek. Jaką prawdę na temat ludzkiej psychiki uzmysławia nam jego postać?
3. Przeanalizuj budowę słowotwórczą wyrazu *potworzyć*, a następnie wyjaśnij znaczenie i funkcję tego neologizmu w ostatniej strofie wiersza.
4. Na czym polega humor w wierszu Leśmiana? Jaką pełni funkcję? Podaj i omów odpowiednie cytaty.
5. Wyjaśnij, jak rozumiesz pojęcie *ludowa mądrość*. Jak ujawnia się ona w balladzie *Dusiołek*? Odpowiadając na to pytanie, zwróć uwagę na pojawiający się w ludowych opowieściach motyw wiejskiego filozofa.
6. Przedstaw wybranego bohatera literackiego, który wadził się z Bogiem – określ podobieństwa i różnice między nim a Bajdałą. Wyciągnij wnioski płynące z takiego zestawienia.
7. Wymień kilka przykładów bohaterów ludowych i wyjaśnij, jakie są przyczyny fascynacji kulturą ludową w sztuce różnych epok.
8. Przygotuj prezentację na temat motywu potwora w literaturze i filmie. W podsumowaniu przedstaw funkcje tego motywu w sztuce różnych epok, wykorzystaj kontekst kulturowy i filozoficzny.
9. Wymień utwory, w których obecny jest motyw snu, a następnie określ jego funkcję w każdym z tych dzieł. Uwzględnij balladę *Dusiołek*. Swoje spostrzeżenia uzupełnij kontekstem historycznoliterackim i filozoficznym.

Bolesław Leśmian
Świdryga i Midryga

Na dobry początek

Jakie emocje wyzwala taniec? Podziel się spostrzeżeniami na ten temat. Wyjaśnij, jak rozumiesz sformułowanie *zatracić się w tańcu*. Czy ten zwrot budzi w Tobie skojarzenia raczej pozytywne, czy negatywne?

Wprowadzenie do lektury

■ Konteksty kulturowe utworu

Świdryga i Midryga pochodzi, tak jak *Dusiołek*, z tomu *Łąka*, i jest częścią cyklu wierszy objętych wspólnym tytułem: *Ballady*. Źródło wskazuje więc na **ludowe i muzyczne inspiracje** utworu. Świadczą o tym choćby postać Południcy, która – zgodnie z ludowymi podaniami – jest złym duchem ukazującym się pod postacią kobiety, a także wyraźna rytmiczność i melodyjność utworu. Podczas lektury wiersza, gdy czytamy o szalonym tańcu Świdrygi i Midrygi, od razu nasuwa się również skojarzenie z **motywem *danse macabre*** oraz **tradycją karnawałowych korowodów** tanecznych. Autor modyfikuje jednak średniowieczny motyw w charakterystyczny dla siebie sposób, wzbogacając go o elementy fantastyczne i erotyczne, zmysłowe. Dlatego taniec z Południcą zarówno przeraża, jak i pociąga, kusi. Trudno mu się oprzeć, choć jest on drogą ku przepaści. Bohaterowie ballady dają się porwać tajemniczym siłom natury, co uzmysławia nam paradoksalność ludzkich pragnień oznaczających jednocześnie radość życia i fascynację śmiercią, potrzebę zabawy i strachu. Te sprzeczności zostają wydobyte za pomocą konwencji groteski, czarnego humoru, motywów deformacji i brzydoty przekraczających – jak to często u Leśmiana bywa – granicę kulturowego tabu.

Bolesław Leśmian

Świdryga i Midryga

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje – Świdryga z Midrygą.

A nie stęka tak stodoła pod cepów bijakiem[1],
Jak ta łąka, żgana[2] stopą srożej, niż kułakiem[3]!

Zaskoczyła ich na słońcu Południca[4] blada
I Świdrydze i Midrydze i tańcowi rada.

Zaglądała im do oczu chciwie, jak do żłobu.
„Który w tańcu mię wyhula, bom jedna dla obu?" –

„Moja będzie – rzekł Świdryga – ta pierś i ta szyja!" –
A Midryga pięścią przeczy: „Moja lub niczyja!"

[1] **bijak** – ruchoma część cepa służąca do młócenia zboża.
[2] **żgać** – żgać, kłuć, sprawiać ból.
[3] **kułak** – tu: uderzenie pięścią.
[4] **Południca** – w podaniach ludowych złośliwy demon o kobiecej postaci, który napotkanym osobom nakazuje tańczyć, przyprawiając je o kalectwo; uosobienie tańczącego wiru powietrznego, który zdarza się zwykle latem, około południa.

Ten ją porwał za dłoń jedną, a tamten za wtórą.
„Musisz obu nam nastarczyć, skąpico-dziewczuro!"

A ona im prosto w usta dyszy bez oddechu,
A ona im prosto w oczy śmieje się bez śmiechu.

I rozdwaja się po równu, rozszczepia się żwawo
Na dwie dziewki, na siostrzane – na lewą i prawą.

„Dosyć ciała dwoistego mamy tu na łące!
Tańczże z nami południami, dopóki jarzące!

Jedna dziewka rąk ma czworo i cztery ma łydy!
Niech upoją nas do reszty twe słodkie bezwstydy!"

Nasrożyli się do tańca, jak gdyby do boju –
Przysporzyli kwiatom zgiełku, łące – niepokoju.

Więc Świdryga pląsał z prawą, więc Midryga – z lewą,
Ten obcasem kurz zamiatał, a tamten – cholewą.

Na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę[5] –
Podeptali macierzankę, błyszczkę i tymotkę[6]!

Jeden wrzeszczał: „Konaj żywcem!" a drugi: „Wciornaści![7]"
Tańcowali aż do zdechu i aż do upaści!

Aż poczuli, że dziewczyna życie w tańcu traci,
I umarła jednocześnie we dwojej postaci.

„Pochowajmy owo ciało nie bardzo samotne,
Bo podwójne w tańcowaniu, a w śmierci dwukrotne.

Pochowajmy na cmentarzu, gdzie za drzewem – drzewo,
Zmówmy pacierz obopólny – za prawą i lewą".

W dwóch ją trumnach ułożyli, ale w jednym grobie –
A już huczy echo ziemne – tańczą trumny obie!

Tańczą, ciałem nakarmione, syte i hulaszcze,
Ukazując co raz w tańcu nie domkniętą paszczę.

Tańczą, skaczą i wirują, klepką dzwonią w klepkę,
Na odkrętkę, na odwrotkę i znów na odsiebkę!

Aż się kręci razem z nimi śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrznościami przerażony cmentach[8]!

[5] **Na odsiebkę, na odkrętkę [...] na odwrotkę** – figury w tańcu ludowym: na odsiebkę – w lewo; na odkrętkę – odkręcając, w drugą stronę; na odwrotkę – w odwrotną stronę.

[6] **macierzanka, błyszczka, tymotka** – nazwy ziół.

[7] **Wciornaści!** – okrzyk oznaczający: do wszystkich diabłów!

[8] **cmentach** – cmentarz.

Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesoło!

Aż zmąciły się rozumy Świdrydze-Midrydze,
Jakby wicher je rozhulał na wiatraka śmidze!

I rozwiała się w ich głowach ta wiedza pomglona,
Gdzie jest prawa strona świata, a gdzie lewa strona?

W jakiej trumnie lewa dziewka, w jakiej prawa leży?
I która z nich i do kogo po śmierci należy?

Tak im w oczach opętanych świat się cały miga,
Że nie wiedzą, kto Świdryga, a kto z nich Midryga?

Jeno ujrzą otchłań śmierci czarną od ogromu:
„A bądźcie tu, ludzie dobrzy, jak u siebie w domu!

Jedna trumna dla jednego, dla drugiego – druga,
W jednej wieczność prawem okiem, w drugiej lewym mruga!"

Obłąkani nad przepaścią poklękali wzajem
I na klęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!



Jacek Malczewski, *Śmierć*, 1911.
Na obrazie ukochana malarza – Maria Bal – została ukazana jako uosobienie śmierci. Dzieło przedstawia scenę odejścia w zaświaty samego Jacka Malczewskiego, którego powiek dotyka anioł śmierci o fioletowych skrzydłach. Uwagę zwraca kontrast między jasną, piękną, młodą postacią kobiety a ciemnym, posępnym profilem artysty.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Figura duetu

Podwójność postaci i świata, a także **powtarzalność i rytm** to stałe elementy twórczości Leśmiana, odwołujące się do konwencji baśniowej, gawędziarskiej, balladowej (wiersze *Świdryga i Midryga*, *Dwoje ludzieńków*, *Dwaj Macieje*, forma dystychu, refreny, paralelizmy składniowe itp.). Rytm staje się u Leśmiana elementem światopoglądu, zgodnie z którym w ludzkie życie wpisana jest cykliczność, powtarzalność. Ta podwójność dotyczy również przeciwstawnych par pojęciowych: życia – śmierci, istnienia – nieistnienia, ciała – duszy, snu – jawy, kultury – natury, świata – zaświatów itd. Zgodnie z Leśmianowską filozofią sprzeczność tych kategorii jest tylko pozorna, w tajemniczy bowiem sposób ich znaczenia przenikają się, nachodzą na siebie, budując w ten sposób **świat nieoczywisty**. Ta nieoczywistość, niedefiniowalność, rozstrojenie uwypuklone zostały przez groteskowe obrazy podwajania ciała, jego rozrywanie i rozdzielanie. Podkreśla to również podwójność głównych bohaterów, którzy tracą tradycyjnie wyznaczone granice – w szaleństwie poszukując tożsamości.

Wyznaczniki konwencji baśniowej

– ludowa koncepcja świata: antropomorficzna wizja natury, wiara w siły nadprzyrodzone i niepisane normy moralne (nie ma winy bez kary);
– świat przedstawiony nasycony elementami cudowności;
– obecność postaci fantastycznych;
– ingerencja mocy pozaziemskich w przebieg zdarzeń;
– zwycięstwo dobra nad złem.

R

Po przeczytaniu

1. Opisz taniec Świdrygi i Midrygi, wychodząc od analizy wykorzystanych przez autora zabiegów językowych. Jakie emocje taniec wyzwolił w bohaterach utworu, a jakie odczucia wywołał w Tobie?
2. Jakie skrywane potrzeby człowieka mogły zostać uwidocznione w tańcu Świdrygi i Midrygi z Południcą? Uzasadnij swoje zdanie.
3. Zinterpretuj to, w jaki sposób została przedstawiona w balladzie cielesność. Zwróć uwagę na figurę duetu – kategorię podwójności, podziału, dychotomię ciała i świata. Ustal, jakie problemy filozoficzne zostały dzięki niej poruszone.
4. Ustal, jaka jest w wierszu relacja między życiem a śmiercią. Jaką rolę w jej przedstawieniu odgrywa motyw tańca?
5. Zinterpretuj w kontekście całego utworu pojawiający się na końcu ballady motyw przepaści, otchłani, głębiny.
6. W jaki sposób na zachowanie bohaterów zareagowała natura? O czym to świadczy?
7. Omów symbolikę tańca na wybranych przykładach literackich. Uwzględnij wiersz Leśmiana *Świdryga i Midryga*.
8. Ustal, w jaki sposób Leśmian korzysta w balladzie z konwencji groteski. Jaką pełni ona funkcję?
9. Zwróć uwagę na współistnienie w wierszu elementów fantastyki, makabry i erotyki. Jaki efekt tworzy takie połączenie motywów i stylów? Podaj przykłady twórców różnych dziedzin sztuki – np. malarstwa, filmu – którzy reprezentują podobny typ wyobraźni artystycznej.
10. Powiedz, w jaki sposób motywy Erosa i Tanatosa łączył na swoich obrazach Jacek Malczewski (poszukaj przykładów w internecie, albumach). Czy uważasz, że wyobraźnia malarza była pokrewna wyobraźni poetyckiej Leśmiana? Uzasadnij odpowiedź.
11. Taniec jest bardzo ważnym elementem kultury ludowej. Zofia Stryjeńska, znana malarka dwudziestolecia międzywojennego, była zafascynowana polskim folklorem – na jej obrazach motyw tańca gościł niejednokrotnie. Powiedz, za pomocą jakich środków malarskich autorka dzieła oddała ruch i dynamizm tancerzy.



Zofia Stryjeńska, *Taniec krakowski*.
Obrazy Zofii Stryjeńskiej przedstawiają zazwyczaj sceny osadzone w polskiej tradycji ludowej. Cechami charakterystycznymi dzieł malarki są: pochwała natury i afirmacja życia, a pod względem stylistyki – zwarta kompozycja, dynamizm, żywe kolory i radosny nastrój.

Bolesław Leśmian

*** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...]

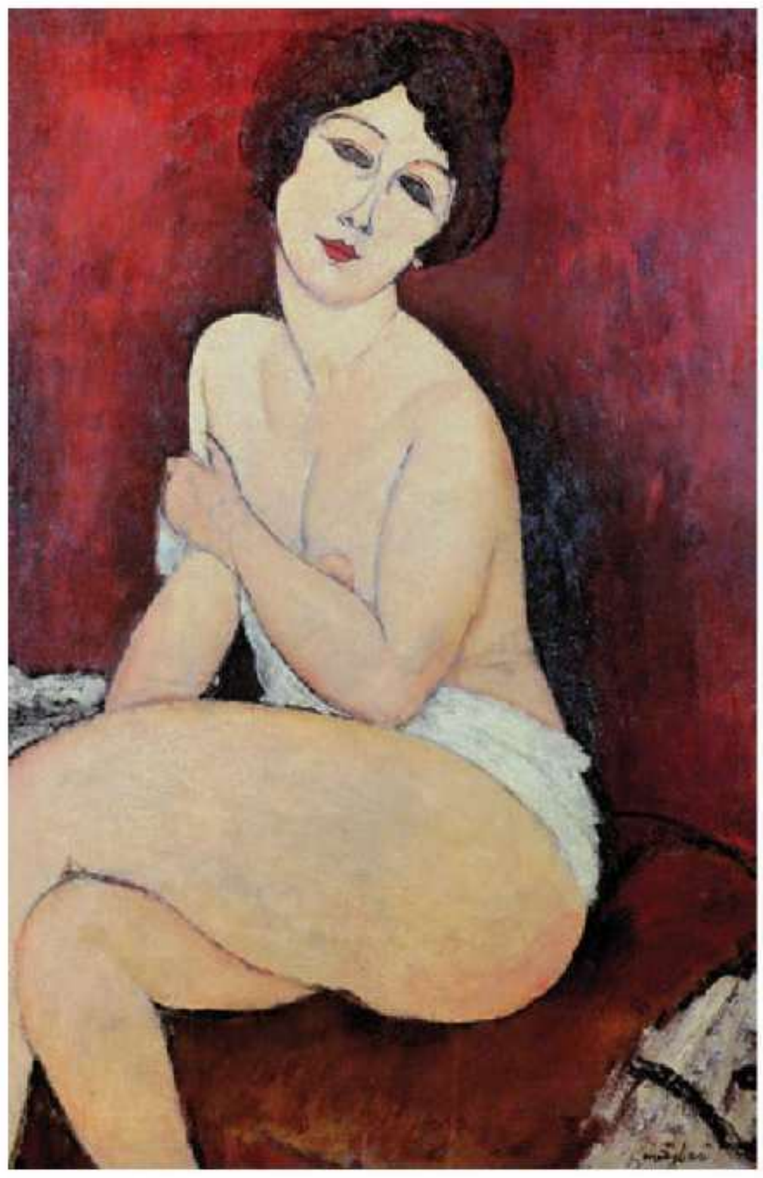
Na dobry początek

Dlaczego miłość zmysłowa jest tematem tabu? Z czego wynika trudność w mówieniu o niej? Podziel się spostrzeżeniami na ten temat.

Wprowadzenie do lektury

Cykl *W malinowym chruśniaku*

Wiersz *** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...] jest utworem otwierającym cykl liryków miłosnych pt. *W malinowym chruśniaku*. Erotyki zostały zamieszczone – podobnie jak *Ballady* – w tomie *Łąka*. To jeden z ważniejszych cykli poetyckich w polskiej poezji miłosnej. Łączy w sobie śmiałe opisy zbliżenia fizycznego z subtelnością i wyrafinowaniem języka. Leśmian w swych erotykach daleki jest nie tylko od dekoracyjnej, skonwencjonalizowanej formy flirtu dworskiego, lecz także od maniery naturalistycznej czy turpistycznej, dążącej do szokowania odbiorcy. Poeta pragnie pokazać przede wszystkim piękno cielesności w jej szlachetnej lirycznej postaci, z wykorzystaniem pełnej gamy środków poetyckich, nie rezygnując jednocześnie ze śmiałego, zmysłowego obrazowania.



Amadeo Modigliani [modiliani], *Akt siedzący na kanapie*, 1917.
Włoski malarz zasłynął głównie jako twórca aktów, które w okresie międzywojennym uchodziły za śmiałe i bulwersujące. Artysta w kompozycji i kolorystyce swoich dzieł często nawiązywał do malarstwa renesansowego, popularnej w jego czasach sztuki afrykańskiej oraz kubizmu. Malował także portrety i pejzaże, był rzeźbiarzem i rysownikiem.

Bolesław Leśmian

*** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...]

W malinowym chruśniaku[1], przed ciekawych wzrokiem
Zapodziani po głowy, przez długie godziny
Zrywaliśmy przybyłe tej nocy maliny.
Palce miałaś na oślep skrwawione ich sokiem.

Bąk złośnik huczał basem, jakby straszył kwiaty,
Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory,
Złachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory,
I szedł tyłem na grzbiecie jakiś żuk kosmaty.

Duszno było od malin, któreś, szepcząc, rwała,
A szept nasz tylko wówczas nacichał w ich woni,
Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni
Owoce, przepojone wonią twego ciała.

[1] **chruśniak** – zarośla.

I stały się maliny narzędziem pieszczoty
Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w całym niebie
Nie zna innych upojeń, oprócz samej siebie,
I chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty.

I nie wiem, jak się stało, w którym okamgnieniu,
Żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła,
Porwałem twoje dłonie – oddałaś w skupieniu,
A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Erotyzm w poezji Leśmiana

Historia miłosnego zbliżenia z wiersza Leśmiana, jak zapowiada tytuł, została umiejscowiona w **scenerii przyrody**, którą poeta przedstawia z fotograficzną precyzją. Owady i bujna roślinność stają się świadkami intymnych przeżyć podmiotu lirycznego, uwypuklając **pierwotną naturalność** doznań. Poeta pokazuje wysublimowany świat uczuć i namiętności w sposób aluzyjny, niedopowiedziany, a jednocześnie pełen **zmysłowych odniesień i skojarzeń**. Erotyki działają na wszystkie zmysły odbiorcy między innymi poprzez zabieg **synestezji** – w ten sposób eksponują miłosną harmonię duszy i ciała bohaterów.

Po przeczytaniu

1. Ustal, kto jest osobą mówiącą w utworze, a kto – jego adresatem. Jak to kształtuje sytuację liryczną w wierszu?
2. Przedstaw swoją opinię na temat wrażliwości podmiotu lirycznego. Wypowiedź zilustruj cytatami.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób obecność natury w wierszu wpływa na jego sugestywność i podkreśla erotyczny charakter utworu.
4. Czym dla osoby mówiącej jest miłość zmysłowa? Wyraź swoją opinię na ten temat.
5. Wytłumacz, jaki obraz cielesności człowieka wyłania się z wiersza Leśmiana.
6. Porównaj sposób przedstawienia motywu miłości w utworze *** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...] z realizacją tego motywu w wybranym wierszu romantycznym. Który obraz uczucia bardziej do Ciebie przemawia? Dlaczego?
7. Podaj przykłady różnych dzieł sztuki ukazujących piękno nagiego ciała człowieka. Wybrane przykłady zaprezentuj w klasie, a następnie wspólnie ustalcie, czym różni się przedstawianie cielesności w sztuce od pornografii. W swojej prezentacji wykorzystaj m.in. obrazy Amadea Modiglianiego.
8. Wysłuchajcie (np. korzystając z serwisu YouTube) interpretacji wiersza Leśmiana w wykonaniu Marka Grechuty i Krystyny Jandy. W jaki sposób tekst poety został zmodyfikowany i jaki to ma – Waszym zdaniem – wpływ na wymowę utworu?
9. Przeczytaj erotyki z tomu *Łąka* i napisz szkic interpretacyjny na temat: „Namiętność, zazdrość, rozłąka, cierpienie, szczęście – różne oblicza miłości w cyklu poetyckim Bolesława Leśmiana *W malinowym chruśniaku*".

Bolesław Leśmian
Żołnierz

Na dobry początek

Z jakimi problemami natury psychicznej muszą się mierzyć osoby z niepełnosprawnością? Jak sądzisz, dlaczego takie osoby mogą się czuć wykluczone? Porozmawiajcie o tym w klasie. Możecie odwołać się do filmu *Moja lewa stopa* Jima Sheridana [dżima szeridana] z 1989 roku lub *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy z roku 2013.

Wprowadzenie do lektury

▪ *Pieśni kalekujące*

W tomie *Łąka* – oprócz ballad i erotyków – Leśmian umieścił jeszcze jeden ważny dla swojej twórczości cykl poetycki, *Pieśni kalekujące*. W jego skład wchodzą utwory o innej niż tamte cykle tematyce i odmiennej tonacji stylistycznej. Bohaterów tych wierszy doświadcza los, często dotyka ich kalectwo, deformacja, wykluczenie. Przez ułomność postaci uwypuklone jest to, co stanowi istotę człowieczeństwa – czyli niedoskonałość, cierpienie, radzenie sobie z przeciwnościami, zdobywanie doświadczenia i mądrości życiowej. W tym kontekście należy spojrzeć na kategorie piękna i brzydoty. Deformacja, kalectwo prowadzą, paradoksalnie, do prawdy o harmonii życia, a niedoskonałość – do doskonałości. Cierpienie sprawia, że człowiek *bożyścieje*, a więc zwraca się ku temu, co stanowi zagadkę istnienia. Nie jest łatwo rozpoznać prawdę o człowieku, ponieważ większość ludzi, wpisując się w normy społeczne i obyczajowe, tłumi ją w sobie, porzucając autentyzm na rzecz utrwalonych w kulturze stereotypowych zachowań. Dlatego poetę interesowali ci, którzy z powodu swojej odmienności czy nieprzystosowania żyli na marginesie społeczeństwa. Z jednej strony odsłaniają oni bowiem smutną bądź ciemną stronę ludzkiej natury, ale z drugiej strony są znakiem wyzwolenia się ze sztucznego świata konwencji.

Bolesław Leśmian

Żołnierz

1 Wrócił żołnierz na wiosnę z wojennej wyprawy,
Ale bardzo niemrawy i bardzo koślawy.

Kula go tak schłostała po nogach i bokach,
Że nie mógł iść inaczej, jak tylko w poskokach.

5 Stał się smutku wesołkiem, skoczkiem swej niedoli,
Śmieszył ludzi tym bólem, co tak skacząc, boli.

Śmieszył skargi hołubcem i żalu wyrwasem
I żmudnego cierpienia nagłym wywijasem.

Zwlókł się do swej chałupy: „Idź precz popod płoty,
Niepotrzebny nam skoczek w polu do roboty!"

Pobiegł do swego kuma[1], co w kościele dzwonił,
Lecz ten nie chciał go poznać i kijem postronił[2].

Podreptał do kochanki, a ta się zaśmiała
Ramionami, biodrami, wszystką mocą ciała!

PRZYDATNE SŁOWA

Frasobliwy
Zmartwiony, smutny, zafrasowany.

Chrystus Frasobliwy
W sztuce chrześcijańskiej (zwłaszcza rzeźbie) przedstawienie zamyślonej postaci Chrystusa w koronie cierniowej, w pozycji siedzącej i z głową opartą na dłoni.

„Z takim w łożu drygałą[3] mam tańczyć do śmierci?
Ciała ledwo ćwierć miary, a skoków – trzy ćwierci!

Ani myślę ci dotrwać w takim niedopląsie!
Ani myślę wargami sypiać na twym wąsie!

Zanadtoś mi wyskoczny do nieba na przełaj!
Idźże sobie gdziekolwiek i nie klnij i nie łaj!"

Więc poszedł do figury, co stała przy drodze:
„Chryste, na wskroś sosnowy, a zamyśl się srodze!

Nie wiem, czyja cię ręka ciosała wyśmiewna[4],
Lecz to wiem, że skąpiła urody i drewna.

Masz kalekie kolana i kalekie nogi,
Pewno skaczesz, miast chodzić, unikając drogi?

Taki z ciebie chudzina, takie nic z obłoków,
Że mi będziesz dobranym towarzyszem skoków".

Chrystus, słysząc te słowa, zsunął się na ziemię,
Ów, co Boga wyciosał, bity bywał w ciemię!

Obie ręce miał lewe, obie nogi – prawe,
Sosnowymi stopami podziurawił trawę.

„Marna ze mnie sośnina, lecz piechur nie marny,
Przejdę wieczność piechtami[5], chociażem niezdarny.

Pójdziemy nierozłącznie, bo wspólna nam droga,
Będzie nieco człowieka, będzie nieco Boga.

Podzielimy się męką – podzielnać jest męka! –
Wszak ta sama nas ludzka skośławiła ręka.

Tobie trocha śmieszności, mnie śmieszności trocha,
Kto się pierwszy zaśmieje – ten pierwszy pokocha.



Nieznany rzeźbiarz wrocławski, *Chrystus Frasobliwy*

[1] **kum** – ojciec chrzestny.
[2] **postronił** – neologizm: odgonił.
[3] **drygała** – neologizm: ktoś, kto dryga, podskakuje.
[4] **wyśmiewna** – neologizm: szydercza.
[5] **piechtami** – na piechotę; gwarowe: na piechtę, piechtą.

Ty podeprzesz mię ciałem, ja ciebie sośniną,
A co ma się nam zdarzyć, niech się zdarzy ino[6]!"

I wzięli się za ręce i poszli niezwłocznie,
Wadząc nogą o nogę śmiesznie i poskocznie.

I szli godzin wieczystych nie wiadomo ile,
Gdzież bo owe zegary, co wybrzmią te chwile?

Mijały dnie i noce, którym mijać chce się,
I mijało bezpole, bezkrzewie, bezlesie.

I nastała wichura i ciemność bez końca
I straszna nieobecność wszelakiego słońca.

Kto tam z nocy na północ w burzę i zawieję
Tak bardzo człowieczeje i tak bożyścieje?

To dwa boże kulawce, dwa rzewne cudaki
Kuleją byle jako w świat nie byle jaki!

Jeden idzie w weselu, drugi w bezżałobie,
A obydwaj nawzajem zakochani w sobie.

Kulał Bóg, kulał człowiek, a żaden – za mało,
Nikt się nigdy nie dowie, co w nich tak kulało?

Skakali jako trzeba i jako nie trzeba,
Aż wreszcie doskoczyli do samego nieba!

[6] ino – gwarowe: tylko.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Kaleki człowiek, kaleki Bóg

Figura świątka wykonana niewprawną ręką artysty ludowego unaocznia istotę relacji między Bogiem a człowiekiem. Okazuje się, że daleki od doskonałości człowiek odnajduje Boga równie ułomnego jak on sam. Bóg zaś, przybierając ludzką postać, godzi się równocześnie na słabości, defekty, braki. Leśmianowski Bóg okazuje się więc słaby i pełen niedostatków. Dlatego nie potrafi spełnić fundamentalnych pragnień i potrzeb człowieka, może jedynie towarzyszyć mu w jego niedoli, w ziemskim bytowaniu – i to właśnie paradoksalnie okazuje się jego największą siłą.

■ Ludowy humor

Mogłoby się wydawać, że ballada *Żołnierz* traktuje kalectwo w sposób drwiący, prześmiewczy. To jednak pozorne wrażenie. Aby uniknąć sentymentalizmu, Leśmian zamiast współczucia czy wzruszenia wybiera **humor – ludowy**, **rubaszny**, **groteskowy**, pełniący ważną **funkcję terapeutyczną** – oswajania tego, co może przerażać, budzić lęk. Humor oznacza również akceptację niedoskonałości i cierpienia, pogodzenie się z tym, co nieuchronne (a więc także

oswojenie się z myślą o śmierci). Skoro nie możemy zmienić świata, śmiejmy się z jego pokraczności – zdaje się mówić poeta. To właśnie w ułomności widoczna jest najgłębsza prawda o nas i o świecie. Jesteśmy na niedoskonałość skazani, bo – pragnąc ideału – wciąż odczuwamy jego brak.

Po przeczytaniu

1. Opowiedz swoimi słowami perypetie tytułowego żołnierza wracającego z wojny do rodzinnej wioski. Jak został przyjęty? Jaką prawdę na temat ludzkiej natury przekazał poeta w tej historii?
2. Dzięki jakim zabiegom artystycznym Leśmian przełamał w wierszu konwencję opowiadania o kombatantach i bohaterach wojennych?
3. Przeanalizuj budowę neologizmów w podanych fragmentach wiersza. Określ ich funkcje, zwracając uwagę na to, czyje są to słowa i do kogo kierowane.
   a) *Ani myślę ci dotrwać w takim niedopląsie!*
   b) *Nie wiem, czyja cię ręka ciosała wyśmiewna,*
   c) *Podzielimy się męką – podzielnać jest męka! –*
   d) *I mijało bezpole, bezkrzewie, bezlesie.*
4. Co łączyło kalekiego żołnierza z drewnianą figurką Jezusa umieszczoną na rozstaju dróg – w sensie dosłownym i symbolicznym? Odpowiedz, korzystając z wybranych fragmentów wiersza.
5. Zinterpretuj przemiany – człowieka i Boga – które nastąpiły w wyniku spotkania bohaterów. Zacytuj strofę, która wprost o tym mówi.
6. Jaka koncepcja Boga wyłania się z wiersza *Żołnierz*? Odpowiadając na to pytanie, zwróć szczególną uwagę na wypowiedź drewnianego Chrystusa zaczynającą się od słów: *Marna ze mnie sośnina*.
7. Przeczytaj podany tekst i odpowiedz na pytania.

   Dla Leśmiana człowiek piękny to człowiek abstrakcyjny, dlatego interesuje go tylko brzydki i ułomny, gdyż jest prawdziwy. [...] *Człowiek jest* [...] *odbierany jako stała forma materii, gotowa i skończona, jego duchowość i zmienność nie są dostrzegane. Naruszenie ciała uznawanego za zwyczajne i oczywiste, dysproporcja, brak czy nadmiar powoduje, że człowiek zadaje pytania o prawa rządzące światem, życie, duszę, kształt ciała i ducha. W postaciach kalekich obnażone jest więc „działanie" i budowa człowieka nie tylko jako podstawowej formy materii, ale jako jednego z przejawów życia i działania ducha, który tworzy też inne formy bytu. W człowieku całość jego osoby nie powoduje tylu pytań, twierdzi Leśmian, gdyż nie myśli on wtedy o swoim wnętrzu, a jego kształt zewnętrzny wydaje mu się oczywisty. W porównaniu ze „skończonym człowiekiem" kaleki jest więc świadomą formą życia, tj. istotą świadomą własnych przemian, dążenia do śmierci, pragnień, gdyż wszystko, co dla innych jest zwyczajne, jemu przychodzi z trudem, przez co analizuje on i odczuwa każdy moment życia* [...][1].

   Jakie znaczenie dla sensu wiersza ma fakt, że żołnierz jest kaleką? Jak rozumiesz w tym kontekście fragment utworu mówiący o tym, że żołnierz *bożyścieje*?
8. Przygotuj prezentację na temat motywu brzydoty w literaturze. Wybierz przykłady z różnych epok. Weź pod uwagę także balladę Bolesława Leśmiana *Żołnierz*. Samodzielnie sformułuj temat prezentacji.

[1] Elżbieta Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6, s. 151.

Bolesław Leśmian
Dziewczyna

Na dobry początek

Podaj kilka przykładów pytań egzystencjalnych, czyli takich, które dotyczą naszego życia, jego celu i sensu. Dlaczego, Twoim zdaniem, ludzie zadają sobie takie pytania?

Wprowadzenie do lektury

■ *Napój cienisty* – mrok lat 30. XX w.

Wiersz *Dziewczyna* to jeden z najważniejszych utworów w dorobku Bolesława Leśmiana. Pochodzi z tomu *Napój cienisty*, który został opublikowany w roku 1936. W zbiorze tym dochodzą do głosu mroczna tonacja emocjonalna, pogłębione rozważania natury metafizycznej oraz wyjątkowo bogate obrazowanie, które Jerzy Kwiatkowski – historyk literatury, badacz poezji XX w. – nazwał *niebywałym rozmachem wyobraźni*.

■ Egzystencjalizm w poezji Leśmiana

Pod koniec dwudziestolecia międzywojennego w Europie zachodniej zaczął się rozwijać prąd filozoficzny zwany **egzystencjalizmem**. Koncentrował się głównie wokół refleksji nad życiem człowieka – nad specyfiką ludzkiego bytowania w świecie. Według przedstawicieli tego nurtu egzystencja ludzka jest absurdem. Człowiek jest bytem skończonym postawionym wobec nieskończoności. Jednostka – świadoma, że od narodzin jest skazana na śmierć – daremnie oczekuje sprawiedliwości od obojętnego wszechświata. Jednak człowiek, w przeciwieństwie do innych bytów ziemskich, nie może być określony raz na zawsze, bo jest w ciągłym procesie stawania się, a więc w pewnym sensie jest **nicością**. Bohaterowie Leśmiana nieustannie zmagają się z nicością, wizją metafizycznej otchłani, żyjąc na pograniczu bytu i niebytu, istnienia i nieistnienia. Nie chodzi tu jednak o potoczny sens słowa *granica* oznaczający linię rozdzielającą dwie rzeczywistości. W poezji Leśmiana te dwa światy – jawy i snu, życia ziemskiego oraz pośmiertnej pustki, stale się przenikają i uzupełniają, tworząc trudną do zdefiniowania przestrzeń.

Bolesław Leśmian

Dziewczyna

1 Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczony.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

5 Mówili o niej: „Łka, więc jest!" – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuc z łoskotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!" –
Tak, waląc w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg[1] i usił[2]!
Oddali ciała swe na strwon[3] owemu snowi, co ich kusił!

Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!

Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!
I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni wspak! I wzwyż za każdym grzmi nawrotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!" –
Tak, waląc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze.

Lecz cieniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...

I nigdy dość, i nigdy tak, jak pragnie tego ów, co kona!...
I znikła treść – i zginął ślad – i powieść o nich już skończona!

Lecz dzielne młoty – Boże mój! – mdłej nie poddały się żałobie!
I same przez się biły w mur, huczały śpiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!" –
Tak, waląc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórza i doliny!
Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!

Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów,
Potężne młoty legły w rząd, na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

[1] **sprzęg** – neologizm: sprzęgnięcie, połączenie.
[2] **usił** – neologizm: usiłowanie, wysiłek.
[3] **strwon** – neologizm: strwonienie, zmarnowanie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Co jest za murem materii?

Mur kojarzy się z uwięzieniem, natomiast chęć dokonania w nim wyłomu – z odwiecznym pragnieniem wolności. Wiersz *Dziewczyna* prowokuje więc pytanie, czy człowiek może być w pełni wolny. Młoty powoli niszczą mur, jednak za życia braci powiększają jedynie przestrzeń więzienia. Okazuje się, że materia daje odpór pragnieniom bohaterów. Ich moc, którą można utożsamić z chęcią wkroczenia w nieznane sfery, jest mimo to silniejsza od nich samych. Materia zostaje pokonana, ale wbrew oczekiwaniom przychodzi rozczarowanie pustką. Literaturoznawczyni profesor Zofia Zarębianka sformułowała swoje uwagi interpretacyjne do utworu w następujący sposób:

W wierszu „Dziewczyna" bracia kują mur, próbując przedostać się na drugą stronę, by przeniknąć, zrozumieć, zobaczyć „jak tam jest", co znajduje się po owej „drugiej stronie", poza granicą śmierci. I okazuje się, że ich starania są nieskuteczne, a objawiająca się im Pustka daje się interpretować w rozmaity sposób. Można bowiem albo założyć, że po drugiej stronie muru „nic" nie ma, uruchamiałyby się wówczas sensy ateistyczne, kwestionujące istnienie jakiegokolwiek „tam" i ukazujące w ten sposób działania braci jako bezsensowne i jałowe. Z drugiej strony, tę pustkę można by także próbować wyjaśniać kategoriami z zakresu religii Dalekiego Wschodu, a więc idąc gdzieś w stronę buddyjskiej Pustki jako stanu wyzwolenia. Świat – czy więcej wszechświat – jest u Leśmiana nie tylko epifanią[1] Boga, ale wręcz Jego emanacją[2]. Można w związku z tym mówić o swoistym panenteizmie obowiązującym w tej twórczości. Pogląd ten zakłada, iż Bóg jest immanentny[3] ze światem, stanowi z nim jedno. Tego rodzaju koncepcja odsyła do hinduizmu, współgra też z budowanym w tej twórczości projektem filozoficznym eksponującym naturę i pierwotność jako zasadnicze pierwiastki życia[4].

[1] **epifania** – tu: objawienie, ukazanie się.

[2] **emanacja** – uzewnętrznianie się czegoś, wydzielanie się.

[3] **immanentny** – nierozerwalnie związany z kimś lub czymś, będący jego częścią.

[4] Zofia Zarębianka, *W twórczości Leśmiana obowiązuje swoisty panenteizm*, rozm. przepr. Maciej Gaździcki, https://teologiapolityczna.pl/prof-zofia-zarebianka-w-tworczosci-lesmiana-obowiazuje-swoisty-panteizm-tpct-42- [dostęp: 24.11.2020].

Po przeczytaniu

I. Pytania i polecenia do wiersza *Dziewczyna*

1. Opisz, co było celem *dwunastu braci wierzących w sny* w sensie dosłownym, a co w sensie symbolicznym. Określ postawę wobec życia, jaką przyjęli bohaterowie.
2. Wyjaśnij, jak rozumiesz symboliczne znaczenie muru, który chcieli skruszyć bracia, oraz docierającego do nich głosu dziewczyny. Wyciągnij na tej podstawie wniosek na temat koncepcji człowieka i sensu jego życia.
3. Oceń, czy w kontekście zakończenia utworu działania braci miały sens. Na jaki paradoks ludzkiej egzystencji wskazuje Leśmian w balladzie *Dziewczyna*?
4. Określ, co w sensie symbolicznym pozostało po dwunastu braciach.
5. Powiedz, jak można interpretować zawartą w balladzie metaforę próżni, nicości. Wykorzystaj w odpowiedzi wskazówki interpretacyjne z podręcznika.
6. Do jakiego doświadczenia w życiu człowieka można odnieść dramatyczne zderzenie młotów z nicością? Podaj przykład takiej sytuacji. Jaki wpływ może ona mieć na dalsze życie człowieka? Podziel się opinią na ten temat.
7. Porównaj *Dziewczynę* z wybraną balladą Adama Mickiewicza. Wymień podobieństwa i różnice.
8. Wymień obecne w utworze aluzje do powszechnie znanych tekstów kultury oraz symboli. Określ, w jaki sposób wzbogacają one wymowę utworu.
9. Określ, w jaki sposób Leśmian wykorzystuje w utworze konwencję baśni – swoją opinię zilustruj przykładami z tekstu. Jakie wskazówki interpretacyjne daje nam dzięki temu artysta?

Więcej zadań dotyczących twórczości Bolesława Leśmiana w bloku *W kierunku matury*, **s. 274–277**

R

R

10. Podaj przykłady bohaterów literackich, którzy podobnie do dwunastu braci z utworu Leśmiana walczyli o swoje marzenia, byli idealistami. Czy podzielili oni los bohaterów ballady? Napisz szkic interpretacyjny na ten temat, czyniąc punktem wyjścia analizę wiersza *Dziewczyna*.

II. Pytania i polecenia do wszystkich zamieszczonych wierszy

1. Scharakteryzuj świat poetycki Leśmiana. Wyjaśnij, na czym polega kreacjonizm autora.
2. Jaka koncepcja człowieka wyłania się z wierszy Leśmiana? W odpowiedzi uwzględnij relacje człowieka z naturą i z Bogiem.
3. Wyjaśnij, w czym przejawia się sensualizm erotyków Leśmiana. Podaj przykłady zabiegów artystycznych, dzięki którym poeta tworzy zmysłowe obrazy.
4. Na podstawie poznanych utworów Leśmiana omów nawiązania autora do kultury ludowej.
5. Jaką funkcję pełnią w utworach Leśmiana humor i groteska? W odpowiedzi odwołaj się do przykładów elementów komicznych i groteskowych z wybranego wiersza poety.
6. Wyjaśnij, na czym polega oryginalność języka poezji Leśmiana. Podaj przykłady. Dlaczego twórczość Leśmiana jest prawdziwym wyzwaniem dla tłumaczy jego poezji na języki obce?
7. R Podaj przykłady wykorzystania przez Leśmiana konwencji baśniowej w celu stworzenia antybaśniowego obrazu świata.
8. Z utworów poetyckich Leśmiana wypisz te elementy świata przedstawionego, które są nośnikami treści symbolicznych. Zapisz je w postaci słów kluczy. Następnie odpowiedz na pytanie, czy Leśmiana można nazwać spadkobiercą symbolizmu. Uzasadnij swoje zdanie.
9. R „Historia brzydoty w sztuce to historia wiodąca od koszmarów, przerażenia, wstrętu po wzruszenie, miłość i piękno". Napisz na ten temat szkic krytyczny, wykorzystując różnorodne konteksty z dziedziny historii literatury i historii sztuki. M
10. „Obraz ubogiego wędrowca w literaturze i sztuce różnych epok". Przygotuj na ten temat prezentację. Wykorzystaj do tego celu poznane wiersze Bolesława Leśmiana oraz obraz Felicjana Szczęsnego Kowarskiego *Wędrowcy*.



Felicjan Szczęsny Kowarski, *Wędrowcy*, 1930.
Malarz, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 20., tworzył portrety, pejzaże, kompozycje figuralne oraz martwe natury. Jego obrazy mają dużą siłę oddziaływania artystycznego, m.in. dzięki zastosowaniu prostych środków wyrazu.

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

Elżbieta Winiecka

Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana[1] (fragmenty)

Niewielu badaczy zwróciło uwagę na fakt, że słowo Dziewczyna w całym wierszu pisane jest wielką literą. Ten chwyt nie zostaje przez poetę powtórzony w żadnym innym utworze, a przecież dziewczyna jest bohaterką niejednego z nich. Nie należy więc interpretować tego wiersza jako utworu o dziewczynie, lecz o Dziewczynie. Skoro zatem żyjący w świecie marzeń bracia śnią o znajdującej się [...] po drugiej stronie muru Dziewczynie, to życie Dziewczyny miałoby być gwarancją istnienia jakiegoś innego, prawdziwszego niż utkany ze snów i pragnień, świata. W wierszach Leśmiana jeszcze tylko jedno słowo pisane jest raz wielką, raz małą literą. To słowo bóg/Bóg. Czy wolno zatem przyjąć, że Dziewczyna w tym utworze nie jest istotą ludzką? Że reprezentuje rodzaj Absolutu? Jeśli Bóg staje się celem dążeń dla tego, kto weń wierzy, Dziewczyna byłaby tu rodzajem bogini świeckiej religii: staje się dla dwunastu braci obiektem pragnienia, na którym koncentrują swoje dążenie. U Nietzschego [niczego] alegorią chrześcijańskiej idei „prawdziwego świata" jest wszak kobieta: istota subtelniejsza, ale też bardziej dwuznaczna i nieuchwytna. [...]

Leśmian wielokrotnie mierzy się w swej poezji z Nietzscheańską śmiercią Boga. Wiersz *Dziewczyna* opowiada o tym, że człowiek nie może żyć bez celu, bez [...] wyobrażonego obiektu pragnień, lub [...] bez wiary w Upragnione. W świecie bez Boga człowiekowi tym bardziej potrzebne są marzenia i sny, musi mieć cel, aby doń dążyć, to bowiem nadaje jego życiu sens. Dziewczyna – utopijny obiekt, staje się w tym wierszu symbolem nieosiągalnego celu, do którego zmierzają wszyscy Leśmianowscy bohaterowie. Po rozbiciu muru przez młoty – twardsze od ludzi, po nietzscheańsku zdolne zatem do rozbicia iluzji jakichś innych, prawdziwszych światów – docieramy do miejsca, w którym Nietzsche ogłasza swoje przesłanie: jesteśmy zawieszeni w próżni, w świecie zmyślenia i pozorów, za którymi nic się nie kryje. [...]

U podłoża Leśmianowskiej figury pragnienia odnajdujemy zatem filozofię życia, aktywizm, schopenhaueryzm [szopenhaueryzm], dionizyjskość zaczerpniętą z nietzscheanizmu, lecz zarazem jest to filozofia podszyta pesymizmem dużo głębszym niż pesymizm Schopenhauera. U tego ostatniego człowiek znajdował bowiem ukojenie w sztuce, w estetycznej kontemplacji piękna, przenoszącej go w świat wiecznych idei, tymczasem w [...] filozofii Leśmiana piękno nie odsyła do rzeczywistości innej niż świat bytów, jest równie jak one nietrwałe i tymczasowe. Obcowanie z nim nie uśmierza bólu, lecz jeszcze go potęguje, podmiot świadom jest bowiem swojej czasowości i przemijalności każdego doświadczenia. [...] Świat Leśmiana jest bowiem niedualistyczny – nie istnieje w nim rozdział rzeczy od idei. Nawet Bóg jest tu częścią świata przedstawień naznaczonych brakiem i niedoskonałością – dotarcie do niego, przekroczenie granicy boskiej kreacji nie daje gwarancji osiągnięcia kresu pragnienia. Celem pragnienia okazuje się samo pragnienie.

1. Dlaczego, według autorki, słowo *Dziewczyna* w całym wierszu pisane jest wielką literą?
2. Na jakie związki poety z filozofią Schopenhauera i Nietzschego zwraca uwagę Elżbieta Winiecka?
3. Odpowiedz krótko, jak autorka tekstu interpretuje wiersz Bolesława Leśmiana.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2009, nr 16 (36), s. 48–50.

Julian Tuwim
Wiosna. Dytyramb

Na dobry początek

Odszukaj w słowniku języka polskiego znaczenie słowa *prowokacja*. Czemu może służyć prowokacja w życiu codziennym, a czemu – prowokacja w sztuce? Omów negatywne i pozytywne funkcje prowokacji.



Julian Tuwim (1894–1953)

Poeta, tłumacz, publicysta, autor tekstów kabaretowych i piosenek; twórca kabaretu artystycznego Pikador. Jeden z założycieli grupy literackiej Skamander. Urodził się w mieszczańskiej rodzinie żydowskiego pochodzenia, lata młodzieńcze spędził w Łodzi. Po ukończeniu szkoły średniej w 1916 r. przyjechał do stolicy. Zaczął studiować prawo i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Zrezygnował jednak z nauki i skoncentrował się na działalności artystycznej. Współpracował z pismem studenckim „Pro Arte et Studio". W latach 1919–1932 był kierownikiem literackim kabaretu Qui pro Quo. Pierwszy tom jego poezji *Czyhanie na Boga* z 1918 r. stał się szeroko komentowanym wydarzeniem artystycznym. Druga dekada międzywojnia przyniosła najważniejsze publikacje poety, tomiki: *Rzecz Czarnoleska* (1929), *Biblia cygańska* (1932), *Treść gorejąca* (1936), a także zbiór utworów satyrycznych *Jarmark rymów* (1934). Po wybuchu II wojny światowej Tuwim wyemigrował najpierw do Francji, a później do Brazylii i Stanów Zjednoczonych. Rozpoczął wtedy pisanie nostalgicznego poematu *Kwiaty polskie*. Wrócił do Polski w 1946 r. Mimo że cieszył się uznaniem i był wielokrotnie nagradzany, w ostatnim okresie życia nie pisał wiele. Zmarł w Zakopanem. Został pochowany na warszawskich Powązkach.

Wprowadzenie do lektury

■ Tuwim – poeta wirtuoz

Pomimo przemian, jakim ulegała poezja Juliana Tuwima, można powiedzieć, że pewne elementy były w niej obecne – choć w różnym stopniu – przez cały czas. Do tych elementów z pewnością należała wyjątkowa wrażliwość na słowo. Towarzyszyły jej zawsze zainteresowania lingwistyczne i zamiłowanie do eksperymentowania z tworzywem językowym w poezji. Równocześnie wiersze Tuwima to liryka respektująca tradycję poetycką – wzorce klasycyzmu i wartości humanistyczne. Ponadto w twórczości autora *Wiosny* znajdziemy różne rodzaje humoru: żart, ironię i ostrą satyrę społeczną – zarówno na poziomie języka, jak i obrazu świata. Wszechstronność artystyczną poety podkreśla fakt, że był też tłumaczem, autorem tekstów kabaretowych, piosenek i wierszy dla dzieci.

Cechy poezji Tuwima:

- potoczność, codzienność, język przeciętnego człowieka;
- zainteresowanie zjawiskami społecznymi;
- szacunek dla tradycji: klasycznej, renesansowej, romantycznej;
- eksperymenty językowe, zainteresowania lingwistyczne;
- żart, ironia, satyra, groteska.

Warto wiedzieć

Julian Tuwim jest autorem wielu popularnych piosenek, np. *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Na pierwszy znak*, *Co nam zostało z tych lat*, *Wspomnienie*. Po jego teksty sięgali znani przedwojenni artyści, tacy jak Mieczysław Fogg czy Hanka Ordonówna, a później, po wojnie: Ewa Demarczyk, Marek Grechuta, Czesław Niemen czy Grzegorz Turnau. Również współcześnie można wysłuchać wierszy Tuwima w rozmaitych, często zaskakujących aranżacjach rockowych, punkowych, a nawet hip-hopowych.

W KRĘGU SKAMANDRA

Pierwszy tomik Tuwima *Czyhanie na Boga* został odebrany przez współczesnych poecie jako znak początku kolejnej epoki w polskiej poezji. Stał się również wyrazem nowej koncepcji sztuki, którą podzielali także inni artyści – tak powstała **grupa literacka Skamander**. Mimo że każdy z członków grupy był indywidualnością poetycką, połączyły ich: młodzieńczy **entuzjazm, radość z odzyskania wolności, potrzeba swobody i niezależności w sztuce, chęć poszukiwania nowych dróg artystycznego rozwoju**. Skamandryci odrzucili romantyczną martyrologię, pozytywistyczny dydaktyzm oraz modernistyczne hasło *sztuka dla sztuki*. Punktem wyjścia ich programu było więc zanegowanie utrwalonych w sztuce wzorców. Nowym założeniem stała się **wizja artysty, który aktywnie poznaje świat, fascynuje się tym aktem poznania i odsłania prawdę o człowieku**, choćby była ona wstydliwa i łamiąca stereotypy – nie ocenia przy tym, nie moralizuje, nie poucza.

POEZJA MŁODZIEŃCZA

W młodzieńczych utworach, mimo ich dużej różnorodności, jest widoczne – charakterystyczne dla Tuwima – **zanurzenie w codzienności**. Jego poezja stara się być bliska doświadczeniu przeciętnego człowieka. Jednocześnie ta powszedniość, zwykłość ulega metafizycznemu uwzniośleniu, bo w niej odbijają się ludzka duchowość i boski pierwiastek rzeczywistości. Tuwim często krytykował świat mieszczański, który był dla niego ucieleśnieniem sztuczności, marazmu, intelektualnego i moralnego upadku. W duchu skamandryckich ideałów głosił w swoich wierszach: **optymizm, witalność, pęd życia, dynamizm, biologiczną siłę ludzkiej egzystencji i fascynację miastem**. Poeta, zdaniem Tuwima, powinien być obecny we współczesnym świecie, blisko swoich odbiorców i ulicy. Utwory poetyckie miały w zamierzeniu artysty przedstawiać świat takim, jakim jest, bez upiększeń, wyrażać zachwyt nad człowiekiem wraz z jego pięknem i brzydotą, duchowością i biologią. Już w młodzieńczych wierszach Tuwima można zauważyć wrażliwość na słowo i rytm w poezji oraz humor i satyryczne zacięcie ironisty.

GENEZA UTWORU

Inspiracją do napisania wiersza *Wiosna. Dytyramb* był słynny utwór francuskiego poety Arthura Rimbauda [artura ręboda] *Paryż się budzi.* Opublikowanie utworu w piśmie „Pro Arte et Studio" w 1918 r. wywołało skandal obyczajowy i tzw. wojnę o *Wiosnę*. Znani ze swych konserwatywnych poglądów krytycy oskarżyli studentów Uniwersytetu Warszawskiego należących do redakcji pisma o zepsucie moralne. Zdania zespołu redakcyjnego podzieliły się – jedni wzięli w obronę Tuwima, inni go atakowali. *Wiosna* została utworem przełomu – jej prowokacyjny charakter zaakcentował zmiany w sztuce na różnych polach: obyczajowości, estetyki, tematów sztuki, języka itp. Wiersz Tuwima sprowokował dyskusję na temat funkcji literatury w odradzającej się Polsce, sposobu rozumienia piękna oraz granic wolności twórcy.

PROWOKACJA ARTYSTYCZNA

Wiosna przez **naruszenie tabu** i przedstawienie w wulgarny sposób sfery płciowości i seksualnych popędów człowieka jest przykładem **prowokacji artystycznej** i świadomego łamania konwencji. Tuwim brutalnie zrywa ze stereotypowym widzeniem miłości, odziera ją z sentymentalnych dekoracji i nie pozostawia złudzeń – naszym życiem rządzą biologia i popęd. Natomiast kultura, wprowadzając zasady savoir-vivre'u [sawł**ar** wiwru] i obrzędowość, bierze te instynkty w karby, cywilizuje, ale jednocześnie przekłamuje obraz człowieka.

Julian Tuwim

Wiosna. Dytyramb (fragmenty)

Wiosna

Gromadę dziś się pochwali,
Pochwali się zbiegowisko
I miasto.
Na rynkach się stosy zapali
I buchnie wielkie ognisko,
I tłum na ulice wylegnie,
Z kątów wypełznie, z nor wybiegnie
Świętować wiosnę w mieście,
Świętować jurne[1] święto.
I Ciebie się pochwali,
Brzuchu na biodrach szerokich,
Niewiasto!

Zachybotało! – – Buchnęło – – i płynie – –
Szurgają nóżki, kołyszą się biodra,
Gwar, gwar, gwar, chichoty,
Gwar, gwar, gwar, piski,
Wyglancowane[2] dowcipkują pyski,
Wyległo miliard pstrokatej hołoty,
Szurgają nóżki, kołyszą się biodra,
Szur, szur, szur, gwar, gwar, gwar,
Suną tysiące rozwydrzonych par,
– A dalej! A dalej! A dalej!
W ciemne zieleńce, do alej,
Na ławce, psiekrwie, na trawce,
Naróbcie Polsce bachorów,
Wijcie się, psiekrwie, wijcie,
W szynkach narożnych pijcie,
Rozrzućcie więcej „kawalerskich chorób"!
A!! będą później ze wstydu się wiły
Dziewki fabryczne, brzuchate kobyły,
Krzywych pędraków sromne nosicielki!
Gwałćcie! Poleci każda na kolację!
Na kolorowe wasze kamizelki,
Na papierowe wasze kołnierzyki!
Tłumie, bądź dziki!
Tłumie! Ty masz RACJĘ!!!

O, ty zbrodniarzu cudowny i prosty,
Elementarny, pierwotnie wspaniały!
Ty gnoju miasta, tytanicznej krosty,
Tłumie, o Tłumie, Tłumie rozszalały!
Faluj, straszliwa maso, po ulicach,

[1] **jurne** – pełne temperamentu, żywotności, wigoru; też: namiętne, zmysłowe, pełne żądzy.
[2] **wyglancowany** – wyczyszczony, wypucowany.

Wracaj od rogu, śmiej się, wariuj, szalej!
Ciasno ci w zwartych, twardych kamienicach,
Przyj! Może pękną – i pójdziecie dalej! [...]

Hej, w dryndy! do hotelów! na wiedeński sznycel!
Na piwko, na koniaczek, na kanapkę miękką!
Uśmiechnie się, dziewczątka, kelner wasz, jak szpicel,
Niejedną taką widział, niejedną, serdeńko...

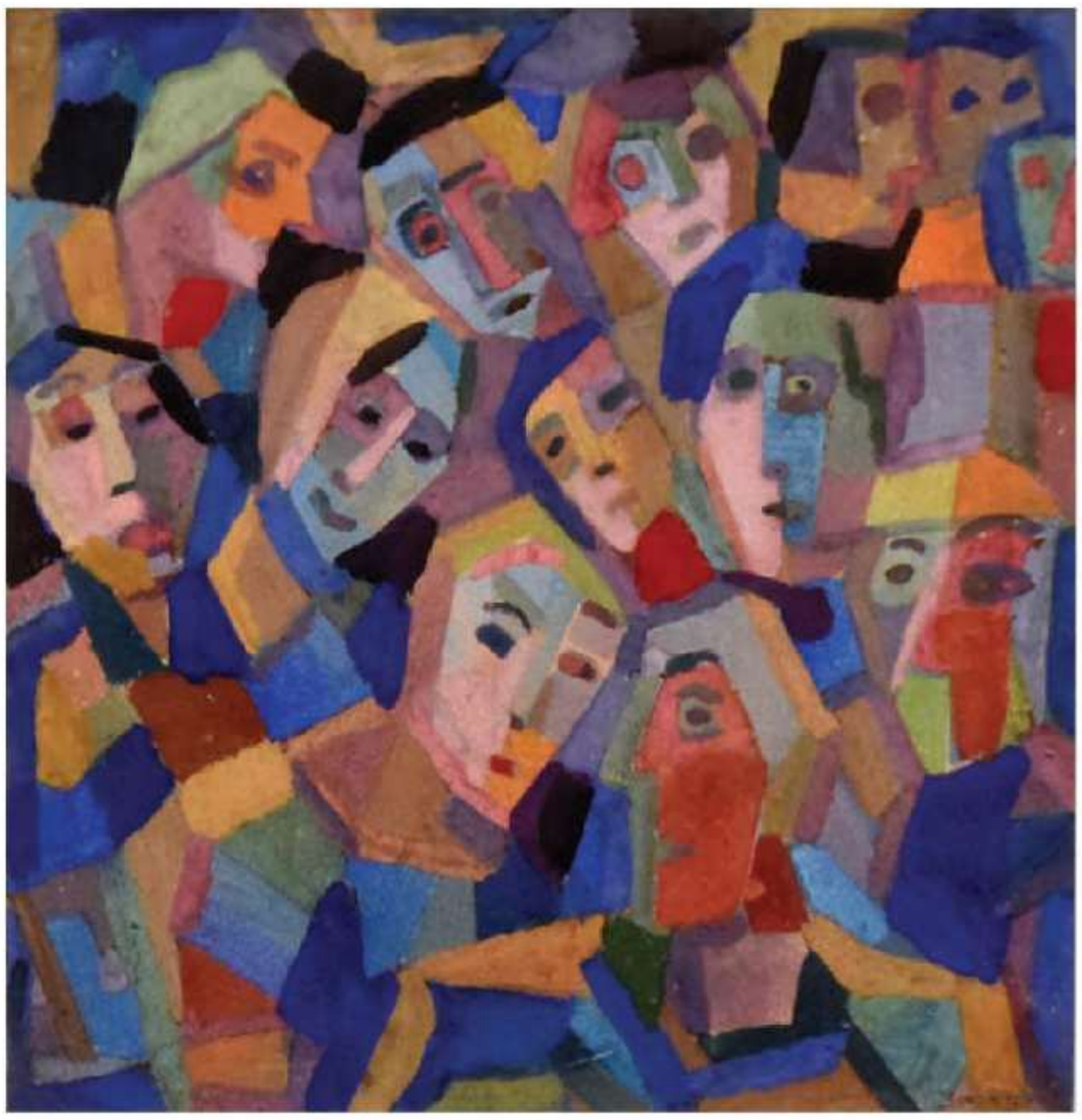
A kiedy cię obejmą śliskie, drżące łapy
I młodej piersi chciwie, szybko szukać zaczną,
Gdy rozedmą się w żądzy nozdrza, tłuste chrapy,
Gdy ci kto pocznie szeptać pokusę łajdaczną –

– Pozwól!!! Przeraź go sobą, ty grzechu, kobieto!
Rodzicielko wspaniała! Samico nabrzękła!
Olśnij go wyuzdaniem jak złotą rakietą!
„Nie w stylu" będziesz – trwożna, wstydliwa, wylękła...

Wiosna!!! Patrz, co się dzieje! Toć jeszcze za chwilę
I rzuci się tłum cały w rui na ulicę!
Zośki z szwalni i pralni, „Ignacze", Kamile! [...]

Jeszcze! Jeszcze! I jeszcze! Zachłannie, bezkreśnie!
Rodźcie, a jak najwięcej! Trzeba miasto silić!
Wyrywajcie bachorom języki boleśnie,
By, gdy je w dół rzucicie, nie mogły już kwilić!

Wszystko – wasze! Biodrami śmigajcie, udami!
Niech idzie tan lubieżnych podnieceń! Nie szkodzi!
Och, sławię ja cię, tłumie, wzniosłymi słowami
I ciebie, Wiosno, za to, że się zbrodniarz płodzi!



Leopold Lewicki, *Tłum*, 1935.
Leopold Lewicki był malarzem i grafikiem, zajmował się także rzeźbą. Reprezentował generację polskich malarzy awangardowych dwudziestolecia międzywojennego. Malował dzieła abstrakcyjne, nawiązujące do ekspresjonizmu i futuryzmu. Żywo interesował się także tematyką społeczną.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

■ DYTYRAMB I ŻYWIOŁ DIONIZYJSKI

Tuwim nie bez powodu opatrzył swój wiersz *Wiosna* dodatkowym tytułem: *Dytyramb*. To wskazanie przez poetę gatunku literackiego może być cennym tropem interpretacyjnym. **Dytyramb** wywodzi się z antyku i oznacza pieśń pochwalną ku czci Dionizosa, boga żywotnych sił natury, płodności i wina. Pieśń była elementem świąt ku czci boga, czyli ateńskich Dionizji i rzymskich Bachanaliów, które przypominały burzliwe pochody pełne ekstazy religijnej, czy wręcz orgie. Friedrich Nietzsche wprowadził w XIX w. symboliczny podział na sztukę apolińską i dionizyjską. Artyzm w duchu apolińskim to harmonia, intelektualizm, dążenie do piękna. **Żywioł dionizyjski** natomiast zbliża sztukę do samego życia, staje się sposobem jego afirmacji. Podtytułem swego wiersza Tuwim jednoznacznie zatem wskazuje, którą estetykę wybiera. W *Wiośnie* staje się piewcą życia we wszelkich jego przejawach. Godzi się na jego piękno i brzydotę. Wymowę tę wzmacnia **poetyka krzyku** i ekspresjonizm. Nawiązanie do obrzędu

Dytyramb
W starożytnej Grecji: pieśń pochwalna śpiewana ku czci Dionizosa, tradycyjnie przyjmuje się, że z dytyrambu wyłoniła się tragedia grecka; jako gatunek literacki: patetyczny utwór pochwalny; potocznie: przesadna, zbyt rozbudowana pochwała.

Dionizji jest przykładem typowego dla wczesnej twórczości Tuwima uwznioślenia tego, co przyziemne. Poeta objawia swoje prawdy, nie uzurpuje sobie jednak prawa do funkcji kapłana. Uczestniczy w obrzędzie ku czci Dionizosa, odbywającym się w przestrzeni bliskiej współczesnemu człowiekowi – w mieście.

■ Ekspresjonizm i fascynacja tłumem

Pomimo że Tuwim nigdy programowo nie odniósł się do założeń ekspresjonizmu, jego koncepcja liryki zbliża go do tego właśnie nurtu. Poeta przedstawia w swych utworach silne emocje jednostki, która ekstatycznie odczuwa świat i wyraża to poprzez **ekspresję języka**: wykrzyknienia, wyrazy dźwiękonaśladowcze, kontrasty, wyliczenia, silnie nacechowane słownictwo, elementy groteski. W wierszu widać nie tylko wpływy ekspresjonizmu, lecz także **fascynację tłumem**, jego dzikością i nieokiełznaniem. Tłum jest w wierszu ucieleśnieniem instynktów prokreacji, pierwotnej siły dającej życie.

■ *Wiosna*, czyli natura w mieście

Przydatne słowa

Urbanizm
Tendencja typowa dla poezji pierwszej ćwierci XX w., wyrażająca się w fascynacji miastem, wielkomiejskim tłumem jako tworem nowoczesnej cywilizacji.

Tuwim jest poetą swego czasu, chce więc wprowadzić do poezji to, co określa współczesnego człowieka – **miasto**. Miasto jest tworem cywilizacji, wyparło ono z naszego życia naturę w tradycyjnym rozumieniu. Dlatego **urbanizm** jest powtarzającym się motywem w twórczości Tuwima. Przejawem wiosny w mieście są nie tyle zmiany zachodzące w przyrodzie, ile naturalne zachowania człowieka: ruch, dynamizm, popęd seksualny, instynkt życia, przetrwania. W *Wiośnie* cywilizacja zostaje więc zderzona z naturą, której znakiem jest biologizm, brutalna prawda o naturze człowieka.

Po przeczytaniu

1. Z czym kojarzy się Wam wiosna? Stwórzcie w klasie wspólnie mapę myśli – zapiszcie wszystkie Wasze skojarzenia ze słowem *wiosna*, zarówno te konwencjonalne, oczywiste, jak i te niekonwencjonalne, intuicyjne, nawet bardzo odległe. Oceńcie, czy mają one swoje odbicie w wierszu Tuwima.
2. Podzielcie się wrażeniami po lekturze wiersza. Jaki cel artystyczny, Waszym zdaniem, przyświecał jego autorowi?
3. W jaki sposób poeta przedstawia odbywające się w mieście święto wiosny? Przeanalizuj warstwę językową utworu.
   a) Zwróć uwagę na apostrofy. Do kogo zwraca się podmiot liryczny i w jaki sposób? Jaki typ zdań przeważa w tych wypowiedziach?
   b) Scharakteryzuj słownictwo osoby mówiącej. Jak jest nacechowane? Jaką funkcję pełnią w utworze wulgaryzmy, a jaką – zdrobnienia: *nóżki*, *na trawce*, *serdeńko*?
   c) Znajdź w wierszu powtórzenia i wyrazy dźwiękonaśladowcze. Jaką odgrywają rolę? Czy mają wpływ na rytm tekstu?

Przydatne słowa

Ambiwalentny
Zawierający elementy przeciwstawne, mieszany, niejednoznaczny.

4. *Gromada, zbiegowisko, miasto, miliard pstrokatej hołoty* – uzasadnij na podstawie tekstu, że tłum budzi w poecie ambiwalentne uczucia.
5. Przedstaw, co mogą symbolizować w wierszu tłum i wiosna. Podaj różne możliwości interpretacyjne.
6. Znajdź różnorodne ujęcia wiosny w malarstwie i literaturze, m.in. w pieśniach Jana Kochanowskiego, i wyjaśnij, czym się od nich różni przedstawienie wiosny przez Tuwima. Powiedz, czemu może służyć tak kontrowersyjne potraktowanie tego motywu.

7. Na podstawie przedstawionych w wierszu obrazków rodzajowych sformułuj refleksję na temat kultury i zjawisk społecznych. Ustal, co w tym kontekście mogą symbolizować *papierowe kołnierzyki* czy *kolorowe kamizelki*. ☆
8. Zinterpretuj w kontekście wymowy całego wiersza wykrzyknienie: *Tłumie! Ty masz RACJĘ!!!*. Czy jego wymowa jest jednoznaczna? Sformułuj na ten temat własną opinię.
9. Odpowiedz, jaki obraz macierzyństwa oraz kobiety i matki wyłania się z wiersza *Wiosna*. Wytłumacz, dlaczego ma on prowokacyjny charakter. Wyjaśnij, jaka jest jego wymowa – co ma uświadomić taki dialog z tradycją.
10. Jakie znaczenie artystyczne może mieć w sztuce prowokacja i łamanie tabu językowego czy obyczajowego? Przygotuj na ten temat wypowiedź argumentacyjną. Powołaj się na różnorodne przykłady z historii sztuki i historii literatury. M

R

JULIAN TUWIM

DO KRYTYKÓW

NA DOBRY POCZĄTEK

Zapoznaj się z fragmentem felietonu Konrada Chwasta *Nie zgadzasz się z recenzentem? Masz rację! Po co czytamy recenzje?*.

Pod tekstami, których celem jest ocena danego dzieła – i nie ma tu znaczenia, czy to serial, czy film – pojawia się bardzo wiele niezbyt uprzejmych słów wyrażających gorycz, rozczarowanie, a czasem nawet protest. Jeśli więc recenzje wzbudzają tyle negatywnych emocji, to po co w ogóle je czytamy?

To uczucie, gdy nie możesz zasnąć, bo ktoś nie ma racji w internecie, i jesteś prawie pewien, że twoja opinia zupełnie zmieni postrzeganie świata przez delikwenta, że może będziesz jak Gandalf – zjawisz się niespodziewanie z całym oddziałem argumentów i uratujesz błądzącego nieszczęśnika... [...]

Recenzentowi najczęściej zarzuca się, że nie jest obiektywny. Recenzja z natury nie może być obiektywna. Nie chodzi tu o jakąś złą wolę czy kurczowe trzymanie się encyklopedycznej definicji, bo nie da się przecież znaleźć jednej matrycy cech, która będzie pasowała do każdego dzieła, czy to serial, film, książka. Nie da się określić cech, które bezdyskusyjnie da się zmierzyć. Nie ma żadnego miernika sensowności fabuły, „straszności", gry aktorskiej, zwrotów akcji itd. Nawet przy recenzjach sprzętów, co prawda można sprawdzić, jak szybki jest procesor, jak zoptymalizowany jest system. Jednak sprawdzając obiektywne wartości, ostateczna ocena całości – tego, jak współgrają ze sobą obiektywnie ocenione elementy – zawsze należeć będzie do recenzenta[1].

[1] Konrad Chwast, *Nie zgadzasz się z recenzentem? Masz rację! Po co czytamy recenzje?*, https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/09/26/recenzje-po-co-czytamy-film-seriale/ [dostęp: 18.02.2021].

Jaka jest Twoja odpowiedź na pytanie postawione w tytule felietonu? Porozmawiajcie o tym w klasie. Jaką rolę powinien współcześnie odgrywać krytyk lub recenzent?

WPROWADZENIE DO LEKTURY

■ PROBLEM Z KRYTYKAMI

Publikacja *Wiosny* Tuwima, naznaczona skandalem, odbiła się szerokim echem w środowisku krytyki literackiej. Część krytyków odsądzała młodego poetę od czci i wiary, inni doceniali

jego bezkompromisowość i nowatorstwo, jeszcze inni zarzucali mu, że stosuje tanie sztuczki, by zwrócić na siebie uwagę. Młody poeta zdawał sobie sprawę, że głos krytyków jest najczęściej wypadkową oczekiwań odbiorców, którzy są przywiązani do kanonu literackiego i tradycyjnego sposobu pisania bądź kierują się modą. Wiedział jednocześnie, że nowatorskie rozwiązania w sztuce są zazwyczaj doceniane po czasie. Nonszalanckie zwroty do krytyków mogą być więc traktowane jako swoista deklaracja, że twórca pozostanie wolny od wszelkich wpływów i nie ulegnie pokusie, by zaspokajać doraźne oczekiwania recenzentów. W ten sposób poeta przedstawił swą **koncepcję sztuki niezależnej** i zaakcentował **wolność jako podstawową wartość** w przestrzeni społecznej, politycznej oraz artystycznej.

Julian Tuwim

Do krytyków

A w maju
Zwykłem jeździć, szanowni panowie,
Na przedniej platformie tramwaju!
Miasto na wskroś mnie przeszywa!
Co się tam dzieje w mej głowie:
Pędy, zapędy, ognie, ogniwa,
Wesoło w czubie i w piętach,
A najweselej na skrętach!
Na skrętach – koliście
Zagarniam zachwytem ramienia,
A drzewa w porywie natchnienia
Szaleją wiosenną wonią,
Z radości pęka pąkowie,
Ulice na alarm dzwonią,
Maju, maju! – –
Tak to jadę na przedniej platformie tramwaju,
Wielce szanowni panowie!...

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Urbanizm i kultura masowa

Na przełomie XIX i XX w. główną przestrzenią życia człowieka stało się miasto. Młody Tuwim był nim zafascynowany przede wszystkim dlatego, że na stosunkowo małym obszarze skupia ono różnorodnych ludzi, którzy tworzą funkcjonujące obok siebie grupy społeczne. Miasto jest przez to **mikroświatem** gotowym do obserwacji, współtworzy nowego człowieka, wyzwala w nim zupełnie nowe potrzeby. Daje też możliwość bliskiego współistnienia z innymi, wsłuchiwania się w codzienny głos mieszkańców, odczuwania rytmu życia i nastrojów społeczeństwa. To w mieście zaczęła się rozwijać, dzięki mediom, **kultura masowa**, hołdująca zbiorowym potrzebom obywateli. Tuwim widział w tym procesie zjawisko godne uwagi i badań, ponieważ ukazywało ono zupełnie nowe możliwości rozwoju sztuki i kultury.

Po przeczytaniu

1. Z czym się kojarzy praca krytyka, recenzenta, badacza, a z czym – przejażdżka tramwajem w wiosenny, majowy dzień? Która czynność, zdaniem poety, jest bliższa ludzi, realnego życia, prawdziwych emocji?
2. Nazwij uczucia towarzyszące osobie mówiącej. Które sformułowania oraz środki stylistyczne pełnią w wierszu funkcję ekspresywną? Na tej podstawie określ postawę życiową osoby, która się w wierszu wypowiada.

3. Zinterpretuj sens wykrzyknienia: *Miasto na wskroś mnie przeszywa!*, odwołując się do programu skamandrytów i charakteru epoki.
4. Określ stosunek podmiotu lirycznego do adresatów wiersza – jest żartobliwy, ironiczny, pełen szacunku, zdystansowany? Uzasadnij odpowiedź.
5. Przedstaw koncepcję poety, jaka została nakreślona w utworze. Swoją interpretację uzupełnij odwołaniami do programu artystycznego Skamandra.
6. Dokonaj przeglądu różnych koncepcji dotyczących roli poety i jego miejsca w świecie. Wymień utwory literackie, które odnoszą się do tego problemu. Uwzględnij w swojej analizie wiersz Tuwima *Do krytyków* i określ, w jaki sposób odnosi się on do tradycyjnego postrzegania poety.
7. Dowiedz się, kim jest Banksy, zapoznaj się z jego dziełami. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice między tym artystą a poetą włóczęgą wykreowanym w wierszu Tuwima?
8. Przyjrzyj się ilustracji. Zwróć uwagę na to, za pomocą jakich środków został oddany charakter utworu Juliana Tuwima. Czy autorowi udało się wyrazić ekspresję, która towarzyszy osobie mówiącej w wierszu? Uzasadnij swoją odpowiedź.



vontrompka

JULIAN TUWIM

SŁOWISIEŃ

NA DOBRY POCZĄTEK

Zapoznaj się z fragmentem artykułu Wandy Gizbert-Studnickiej.

Bogactwo dźwiękowe daje jęz. polskiemu wyrazistość niezwykłą. Samo brzmienie mówi, co wyraz znaczy. [...] *Oto biorę pierwsze lepsze wyrazy polskie i grupuję kontrastowemi trójkami, np. trudny, przykry, okrutny – łatwy, miły, litościwy; kropla, plusk, splunąć – suchy, chrust, chuchać; wrzask, trzask, grzmot – cisza, szept, szelest... Jeżeli dam cudzoziemcowi tłumaczenie każdej grupy, lecz w zmienionym porządku, każdy po wsłuchaniu się odgadnie, która grupa oznacza „facile, agreable", która „difficile" itp.*

Ponieważ zaś język jest mową, głosem, ponieważ o wartości mowy stanowi jej zdolność tłumaczenia się dźwiękami – o pięknie języka decyduje więc prócz melodji ekspresja. To właśnie piękno wyrazistości czyni z polszczyzny mowę cudowną[1].

Jakie sensy może nieść warstwa brzmieniowa słowa? Czy rzeczywiście, tak jak pisze autorka tekstu, jest możliwe odgadnięcie znaczenia wyrazu tylko na podstawie brzmienia? W swojej odpowiedzi podaj kilka przykładów.

[1] Wanda Gizbert-Studnicka, *Czy język polski jest piękny?*, „Słowo" 1924, rok 3, nr 3, http://retropress.pl/slowo/jezyk-polski-piekny/ [dostęp: 15.02.2021].

WPROWADZENIE DO LEKTURY

GENEZA WIERSZA

Wiersz *Słowisień* należy do cyklu poetyckiego *Słopiewnie* opublikowanego w młodzieńczym zbiorze *Wierszy tom czwarty* z 1923 r. Ten cykl liryczny dzięki eksperymentom językowym, zbliżył Tuwima do założeń programowych i twórczości futurystów. Poeta zadedykował swe utwory Karolowi Szymanowskiemu, wybitnemu polskiemu kompozytorowi, który napisał do nich muzykę na głos i fortepian, a później na orkiestrę kameralną. Prawykonanie pięciu pieśni odbyło się 20 stycznia 1922 r. w Nowym Jorku.

R **WARTO WIEDZIEĆ**

Tuwima często nazywa się prekursorem poezji lingwistycznej – nurtu XX-wiecznej twórczości poetyckiej opierającej się na awangardowych eksperymentach językowych. Głównym tematem tych utworów jest język jako narzędzie badania, kreowania i oceny rzeczywistości oraz jako podstawowa płaszczyzna komunikacji. Poszukiwania Tuwima utorowały drogę twórcom powojennym sytuującym się w nurcie lingwistycznym, który w pełni rozwinął się w drugiej połowie lat 50. XX w.

KONCEPCJA PRAJĘZYKA

Poezja Tuwima nawiązywała do różnych prądów literackich, jednym z nich był **futuryzm**. Mimo że poeta nie był tak radykalny jak zdeklarowani futuryści i dość często wybierał tradycyjną formę utworów, część wierszy poświęcił eksperymentowaniu bliskiemu kierunkom awangardowym. Taki charakter ma właśnie cykl utworów *Słopiewnie*. Tuwim zrealizował w nim swoją **koncepcję prajęzyka – języka archaicznego. Rekonstruując ten język, poeta czerpał inspirację z różnych języków słowiańskich, zwłaszcza na gruncie fonetyki**. W ten sposób pragnął oddzielić dwa światy, w których funkcjonuje język – świat codziennej komunikacji od świata sztuki. W poezji słowo może zostać oderwane od swego znaczenia, artysta ma prawo swobodnie je przekształcać, łączyć różne elementy znaczące, przełamując tym samym ograniczenia języka. Przez zaskakujące słowotwórczo zestawienia poeta może składać w całość różne skojarzenia brzmieniowe tak, by język stał się tworzywem podobnym do dźwięków w muzyce. Odbiór tego typu poezji ma więc charakter wrażeniowy, uwalnia częściowo od trudów interpretacji i poszukiwania głębszych sensów. Jednocześnie Tuwim pragnął dotrzeć do tych cząstek słów, które budzą konkretne skojarzenia, są nośnikami elementarnych znaczeń.

Julian Tuwim

Słowisień

Słowisień

1 W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno,
Miodzie złoci białopałem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowiśnie.

5 A gdy sierpiec na niebłoczu łyście,
W cieniem ciemnie jeno niedośpiewy:
W białodrzewiu ćwirnie i srebliście
Słodzik słowi słowisieńskie ciewy.

R **Konsonas**

Celowe nagromadzenie podobnie brzmiących spółgłosek w celu osiągnięcia efektu brzmieniowego w utworze literackim.

PRZYDATNE SŁOWA

Onomatopeja
Imitowanie pozajęzykowych zjawisk akustycznych za pomocą brzmienia słów. Do onomatopei zaliczamy **wyrazy dźwiękonaśladowcze**, których brzmienie wiąże się ze znaczeniem danych słów (*zgrzytać*, świszczeć, *chichotać* itp.), oraz **instrumentację głoskową** polegającą na konstruowaniu całych sekwencji dźwiękonaśladowczych (*A skądże to, jakże to, czemu tak gna? / A co to to, co to to, kto to tak pcha*; *Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś? / Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wyłaź!*).

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

MUZYCZNOŚĆ *SŁOPIEWNI*

Wartością nadrzędną w całym cyklu jest dźwięk, odgrywa on jednak ważniejszą rolę aniżeli sama organizacja głoskowa wiersza. Zdaniem Tuwima każdy język ma swoją melodię – słuchamy przecież pieśni śpiewanych w obcych nam językach, nie szukając tłumaczenia użytych w tekście słów. Muzyka jest w tym kontekście wartością nadrzędną, pierwotną, zbliżającą do czystych emocji. Tuwim zatem pragnie odwzorować w wierszach cyklu **brzmienie języka Słowian**, tę jego charakterystyczną śpiewność, melodię, rozpoznawalną intonację.

ORGANIZACJA DŹWIĘKOWA TEKSTU

Tuwim buduje muzyczność utworu przez tradycyjne zabiegi rytmizacyjne: jednakową liczbę sylab w wersie, stałe miejsce średniówki, rozkład akcentów, rymy, rytm. Stosuje również **konsonanse**, czyli nagromadzenie podobnie brzmiących spółgłosek typowych dla języka polskiego (*ś*, *ć*, *dź*, *ż*, *ź*), a także **neologizmy**, **onomatopeje** czy **pseudoarchaizmy**.

Po przeczytaniu

1. Zapiszcie wiersz na tablicy. Przy każdym wersie zanotujcie swoje skojarzenia z danymi wyrazami – ich brzmieniem oraz budową słowotwórczą. Skorzystajcie z zaproponowanego wzoru. Następnie spróbujcie, poprzez te wrażenia brzmieniowe, kojarzenie znaczeń, zrekonstruować sens wiersza. Co Wam w tym pomogło?

   W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno – wśród białych drzew, w brzozowym lesie (w białodrzewiu jak w starodrzewiu), jaśnieje, jest jasno, dzień, słońce, słoneczny, słonecznie; w brzozowym lesie lśni słoneczny jasny dzień, dzień jaśnieje słonecznie...

2. Przeczytajcie utwór kolejny raz, na głos – tym razem spróbujcie odebrać go tak jak muzykę. Podzielcie się swoimi spostrzeżeniami. Czy łatwo jest zmienić swoje przyzwyczajenia związane z lekturą tekstu poetyckiego?

3. Co jest, Waszym zdaniem, ważniejsze w odbiorze utworu poetyckiego: sens, znaczenie, treść czy raczej wrażenie, nastrój, odbiór emocjonalny? Porozmawiajcie o tym w klasie.

4. Przypomnij sobie, czym jest synestezja. Wypisz z wiersza przykłady zabiegów artystycznych, dzięki którym tekst oddziałuje synestezyjnie na odbiorcę. Pod tym kątem porównaj próby artystyczne Tuwima z wybranym utworem impresjonistycznym. Określ podobieństwa i różnice w sposobie wykorzystania zjawiska synestezji.

5. Wyszukaj w dostępnych źródłach reprodukcje obrazów kubistycznych. Wyjaśnij, w jaki sposób artyści przekształcali przedmioty i dzięki czemu możemy je, mimo ich deformacji, rozpoznać. Porównaj tę technikę ze sposobem tworzenia neologizmów w wierszu *Słowisień.* Jakie dostrzegasz podobieństwa w obu sposobach przekształcania rzeczywistości? Ustal, jaki jest cel takiej metody twórczej.

6. Przyjrzyj się obrazowi Władysława Strzemińskiego *Morze. Pejzaż morski* ze s. 20 podręcznika. Następnie odpowiedz, za pomocą jakich środków malarskich artysta oddał w swoim dziele charakter pejzażu morskiego, nie odwołując się do żadnych realistycznych elementów rzeczywistości. Czy ten sposób rekonstruowania świata można porównać do zabiegów poetyckich Tuwima? Uzasadnij odpowiedź.

7. Na podstawie wiersza Tuwima i innych wybranych utworów literackich wyjaśnij, na czym polega funkcja poetycka języka. Określ, czym różni się ona od innych funkcji – informatywnej, ekspresywnej czy impresywnej. Przygotuj ustną wypowiedź na ten temat.

8. Przygotuj w formie prezentacji multimedialnej kolaż na dowolny temat. Wykorzystaj rozmaite elementy – mogą to być: słowa, cytaty z wybranych utworów literackich, wiersze, reprodukcje obrazów, dźwięki, fragmenty utworów muzycznych, fotografie. Zastanów się, co chcesz przekazać odbiorcom, jakie emocje w nich wywołać.

9. Przejrzyjcie wirtualne zasoby Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a następnie przeprowadźcie dyskusję na temat roli eksperymentu w sztuce: eksperyment odsłania nowe perspektywy czy raczej powoduje frustrację i zagubienie odbiorcy? W rozmowie odnieście się również do wiersza Tuwima – przedstawcie swoje opinie na temat tego utworu.

Julian Tuwim
Rzecz Czarnoleska

Na dobry początek

Znany pisarz Mark Twain [tłejn] powiedział: *Klasyka to książki, które każdy chciałby znać, a nikt nie chce czytać*. Jak myślisz, co decyduje o tym, że twórczość danego pisarza wchodzi do kanonu literatury? Jakie cechy powinno mieć dzieło należące do kanonu, które każdy chciałby przeczytać?

Wprowadzenie do lektury

Geneza wiersza

Rzecz Czarnoleska to tytuł utworu, ale również całego tomu wierszy z 1929 r. W przeważającej części należą do niego utwory autotematyczne, dające wyraz dojrzałemu spojrzeniu artysty na sztukę i problem słowa jako tworzywa artystycznego. To zbiór utworów, dzięki którym poeta ugruntował swą pozycję w polskiej literaturze dwudziestolecia międzywojennego.

Powrót do sztuki klasycznej

Tuwim w dojrzałej fazie twórczości zwrócił się ku **sztuce apolińskiej**, zaczął fascynować go kunszt utworów klasycznych i poczuł odpowiedzialność za słowo. Powrócił zatem do źródeł, był zresztą już wówczas tłumaczem Horacego, będącego mistrzem Jana Kochanowskiego. Ideały **humanistyczne, horacjańskie, renesansowe** stanowiły według Tuwima ratunek dla współczesnego świata, w którym rodził się totalitaryzm, ponieważ koncentrowały uwagę na człowieku i jego ludzkiej godności. Dzieła Kochanowskiego przypominały zatem o humanizmie, który w dobie kultury masowej stracił na wartości. Wraz z rodzącymi się ideologiami, wzmacnianymi przez ówczesną propagandę, Tuwim z niepokojem zauważał zmiany zachodzące w rozumieniu podstawowych pojęć. Dlatego odwołanie do początków literatury stało się w tym wypadku wyrazem **walki o słowo i jego sens** – a jednocześnie o prawdę. Poeta nawiązał w wierszu do podstawowego założenia sztuki klasycznej – artysta miał odkrywać zasady rządzące światem, poprzez jednostkowe doświadczenie wnikać do świata uniwersaliów.

Julian Tuwim

Rzecz[1] Czarnoleska

1 Rzecz Czarnoleska – przypływa, otacza,
Nawiedzonego niepokoi dziwem.
Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza,
Staje się tem prawdziwem.

[1] rzecz – sprawa, treść, dzieło, ale także: mowa, słowo.

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa.

Głuchy nierozum, ciemny sens człowieczy
Ostrym promieniem na wskroś prześwietlony,
Oddechem wielkiej Czarnoleskiej Rzeczy
Zbudzony i wyzwolony.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Kochanowski, Norwid – powrót do źródeł poezji

Tytuł *Rzecz Czarnoleska* ma swoje źródło w wierszu Cypriana Norwida *Moja piosnka* (I): *Czarnoleskiej ja rzeczy / Chcę – ta serce uleczy!*. Tuwim zbliża się do Norwida przede wszystkim w sposobie rozumienia warsztatu twórczego. Podobnie jak późnoromantyczny poeta uznaje, że słowo jest tworzywem, nad którym poeta musi pracować niczym rzemieślnik, aby w pełni je okiełznać i wyzyskać tkwiący w nim potencjał. Jednocześnie Tuwim, tak jak Norwid, wskazuje na Kochanowskiego jako mistrza polskiego rzemiosła poetyckiego. Te poszukiwania adekwatności słów trafnie ujął Norwid w wierszu *Ogólniki*: *Odpowiednie dać rzeczy – słowo!*. Słowo w tej koncepcji nie ma być tylko środkiem wyrazu natchnienia – ono jest samodzielnym bytem, dlatego może stać się wartością, nauką, nieść dobro, ale może być także niebezpieczną bronią w niepowołanych rękach. Potrafi ranić, nawoływać do zbrodni, wprowadzać w błąd. Dlatego uwrażliwienie ludzi na odpowiedzialność za słowo może zapobiegać złu.

Po przeczytaniu

1. Podaj słowa klucze, które w wierszu określają tytułową *Rzecz Czarnoleską*. Uzasadnij swój wybór.
2. Przypomnij, jaką rolę w historii literatury polskiej odegrał Jan Kochanowski. Jakie zasługi renesansowego poety wymienia kolejno Tuwim? Zanotuj je w zeszycie.
3. Określ, jakie uniwersalne prawdy na temat literatury uzmysłowiła poecie z XX w. twórczość renesansowego artysty.
4. Wyjaśnij, co – zdaniem Tuwima – staje się ze słowem w poezji. Określ, czym różni się słowo wykorzystane do codziennej komunikacji od słowa w sztuce.
5. Wykorzystując kontekst historycznoliteracki, w jakim powstał wiersz Tuwima, wyjaśnij sens odwołania się artysty do twórczości poety renesansu – klasyka i humanisty.
6. Czy zgadzasz się z koncepcją Tuwima, zgodnie z którą sztuka wprowadza ład? A może jesteś przeciwnego zdania i uważasz, że sztuka raczej ukazuje nam chaos świata? Przeprowadźcie dyskusję na ten temat. Przygotujcie się do niej, wyszukując odpowiednie przykłady literackie.
7. Czy poezja jest dla Ciebie wartością? Napisz na ten temat szkic interpretacyjny. Swoją wypowiedź wzbogać odwołaniami do różnych utworów poetyckich.

Julian Tuwim
Bal w Operze

Na dobry początek

Jaką funkcję w dzisiejszej kulturze pełnią memy internetowe? Po jakie środki wyrazu sięgają ich autorzy? Czym wyróżniają się memy, które zyskują największą popularność? Podaj argumenty świadczące o tym, że można je nazwać współczesną formą satyry.

Przydatne słowa

Mem
Chwytliwa informacja, zabawna scenka albo żart, dowcip, zwykle w formie krótkiego filmu, obrazka lub zdjęcia, na którym umieszczono jakiś tekst, rozpowszechniane w internecie.

Wprowadzenie do lektury

Ewolucja poetycka

Już w drugiej połowie lat 20. każdy z poetów Skamandra stopniowo kształtował własną drogę twórczą. To, co wcześniej spajało grupę, straciło już siłę oddziaływania. Potoczny język, negacja tradycyjnych konwencji i codzienność na stałe zagościły w twórczości poetyckiej. Z czasem liryka Tuwima ewoluowała – zgasł w niej młodzieńczy optymizm, przez co wpisała się w nastroje lat 30. XX stulecia. Miejsce entuzjazmu zajęły **krytycyzm**, **rozczarowanie rzeczywistością**, a nawet obawa, że świat nieuchronnie zmierza do katastrofy. Tuwim stał się też demaskatorem negatywnych zjawisk społecznych, nie szczędził cierpkich słów politykom, obnażał ich cynizm, hipokryzję i krótkowzroczność. Tym samym, wbrew wcześniejszej koncepcji poety uwolnionego od obywatelskich powinności, włączył się w tradycję **sztuki zaangażowanej** w sprawy społeczne. Szukał jednocześnie wartości ocalających. Idąc śladem swego mentora – Leopolda Staffa – odnalazł je w sztuce i kulturze. Jego odpowiedzią na katastrofizm stało się hasło ***ad fontes***, oznaczające powrót do źródeł literatury, a wraz z nim – do takich pojęć, jak humanizm, prawda, odpowiedzialny namysł nad rzeczywistością.

Przydatne słowa

Katastrofizm
Przeczucie nadchodzącego kryzysu, zagłady i zniszczenia świata charakterystyczne dla literatury przełomu XIX i XX w. oraz późnych lat 30. XX stulecia.

Przydatne słowa

Ad fontes
(łac. 'do źródeł, do początków')
Renesansowe hasło zachęcające do czytania tekstów starożytnych w wersji oryginalnej.

Koncepcja artysty zaangażowanego

W latach 30., w dojrzałej fazie twórczości, poeta zmienił się w **krytyka** otaczającej go rzeczywistości, częściej sięgał po **ironię i sarkazm**. W jego twórczości ujawnił się wówczas w pełni, zawsze w pewnym stopniu obecny, **talent satyryczny**. Przyjęcie koncepcji sztuki krytycznej i prześmiewczej nie byłoby autentyczne bez wprowadzenia innowacji dotyczących języka poezji czy rozwiązań formalnych. Język Tuwima zbliża się do języka potocznego, pełnego kolokwializmów, czasem nawet wulgarnego – jego dynamika, żywiołowość przypomina **mowę ulicy**. Tej naturalności nie można jednak mylić z przypadkowością – w języku poety kryje się bowiem wiele **aluzji kulturowych**, **gier językowych**, wieloznaczności. Artysta w ten wyrafinowany sposób obnaża konwencjonalne formuły i zwroty **języka propagandy**, demaskuje hipokryzję władzy czy mieszczańskiej mentalności, krytykuje zideologizowanie społecznych elit. Często łamie przy tym zasadę decorum, rezygnuje z liryzmu czy patosu na rzecz deformacji i satyry.

Lata 30. – język w służbie ideologii

Tuwim tworzył w okresie formowania się nowych teorii naukowych w zakresie **językoznawstwa** i rozwoju badań nad **semantyką**, czyli nauką dotyczącą relacji między słowem a jego znaczeniem. W tym samym czasie kraje europejskie znalazły się pod wpływem niebezpiecznych **ideologii – komunizmu i nazizmu** – które wypaczyły znaczenie podstawowych pojęć i wykorzystywały język do celów propagandowych oraz do manipulowania obywatelami. Konsekwencją tych zjawisk było szczególne zainteresowanie poetów **zagadnieniami lingwistycznymi**.

■ Geneza *Balu w Operze*

Bal w Operze to utwór sytuujący się na pograniczu twórczości poetyckiej i satyrycznej. Powstał latem 1936 r. jako gwałtowny wyraz krytyki ówczesnej sytuacji politycznej w kraju i Europie. W tym czasie w Hiszpanii wybuchła wojna domowa, co ostatecznie doprowadziło do utworzenia kolejnego państwa totalitarnego. W Polsce niepokojąco wzrastały nastroje antysemickie, a rządy sanacji po śmierci Piłsudskiego były sprawowane w atmosferze ostrej walki o władzę. Niemcy stawały się coraz groźniejszym państwem autorytarnym. Opinię publiczną gorszyły organizowane wówczas w ambasadzie niemieckiej w Warszawie wystawne przyjęcia, które gromadziły polityczną i kulturalną elitę kraju. Komentujący tę sytuację utwór Tuwima, ze względu na swą kontrowersyjność, nie został opublikowany w całości, przed wojną ukazały się tylko jego fragmenty – i jedynie w prasie opozycyjnej wobec ówczesnego rządu. Mimo że rękopis utworu został zniszczony w czasie okupacji, Tuwim po wojnie, na podstawie zachowanej kopii, opublikował całość w kolejnych numerach czasopisma „Szpilki". Wydania książkowego *Bal w Operze* doczekał się dopiero w roku 1982.

Warto wiedzieć

Julian Tuwim przez całe życie borykał się z problemem swego pochodzenia. Z jednej strony doświadczył wielu przykrości od antysemitów, którzy zarzucali mu niechęć do Polaków i Polski na podstawie tendencyjnej interpretacji jego utworów. Z drugiej strony jako zasymilowany Żyd, czujący się Polakiem, był odrzucany przez Żydów. Doświadczenia Holokaustu jeszcze bardziej wzmocniły tożsamościowe dylematy poety.

Julian Tuwim

Bal w Operze (fragmenty)

I

Dzisiaj wielki bal w Operze!
Sam Potężny Archikrator[1]
Dał najwyższy protektorat[2],
Wszelka dziwka majtki pierze
I na kredyt kiecki bierze,
Na ulicach ścisk i zator,
Ustawili się żołnierze,
Błyszczą kaski kirasjerskie[3],
Błyszczą buty oficerskie,
Konie pienią się i rżą,
Ryczą auta, tłumy prą,
W kordegardzie[4] wojska mrowie,
Wszędzie ostre pogotowie,
Niecierpliwe wina wrą,
U fryzjerów ludzie mdleją,
Czekający za koleją,
Dziwkom łydki słodko drżą.

Na afiszu – Archikrator,
Więc na schodach marmurowych
Leży chodnik purpurowy,
Ustawiono oleandry,
Ochrypł szef-organizator,
Wyfraczony krępy mandryl[5],
Klamki, zamki lśnią na glanc,
W blasku las ułańskich lanc[6],
Szef policji pierś wysadza
I spod marsa sypiąc skry,
Prężnym krokiem się przechadza...
Co za gracja! Co za władza!
Co za pompa! Jezu Chry...!
Zajeżdżają futra, fraki,
Lśniące laki[7], szapoklaki[8],
Uwijają się tajniaki
W paltocikach Burberry[9].

Szofer szofra macią ruga,
Na tajniaka tajniak mruga...
– No jadź, jadź! będziesz tu stać?
Caf się, frrruwa twoja mać! –
Zajeżdżają gronostaje
I brajtszwance[10],
Barbarossy, Oxenstierny
I Braganze[11],
Zajeżdżają Buicki, Royce'y
I Hispany[12],
Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy,
Szambelany,

[1] **Archikrator** – ironicznie: arcywładca.
[2] **protektorat** – wsparcie, opieka osoby wpływowej nad kimś lub nad czymś.
[3] **kirasjerzy** – formacja rycerska tworząca ciężkozbrojną jazdę, jej cechą wyróżniającą była reprezentacyjna lśniąca zbroja, w Polsce noszona była ona przez husarię. Tuwim używa określenia *kask kirasjerski* ironicznie.
[4] **kordegarda** – wartownia, gdzie stacjonują różnego rodzaju oddziały wojskowe i policyjne.
[5] **mandryl** – gatunek małpy.
[6] **lanca** – lekka broń drzewcowa formacji kawaleryjskich, np. ułanów. Tu: oznaka wysokiej pozycji.
[7] **laki** – lakierki, pantofle z błyszczącej skóry.
[8] **szapoklak** – składany cylinder.
[9] **Burberry [barbery]** – angielska marka luksusowej odzieży.
[10] **brajtszwance** – cenne futro karakułowe.
[11] **Barbarossy, Oxenstierny, Braganze** – nazwiska arystokratyczne w odmianie potocznej.
[12] **Buicki, Royce'y** [bjuiki, rojsy], **Hispany** – potocznie: nazwy drogich marek samochodów.

Poemat

Zwykle długi utwór wierszowany o dowolnym charakterze (lirycznym, satyrycznym, dydaktycznym itp.), zawierający elementy narracyjne.

I buldogi pełnomocne
I terriery
I burbony i szynszyle
I ordery
I sobole i grand-diuki[13]
I goeringi,
Akselbanty[14] i lampasy
I wikingi,
Admirały, generały,
Bojarowie,
Bambirały, grubasowie,
Am!
Ba!
Sado!
Rowie!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie!
W szatni tłok,
W lustrach – setki,
Potrzaskują
Damskie torebki,
Każda poprawia, każda zerka –
I boty! numerek! bez numerka!
I jeszcze pudrem
I jeszcze usta
I lustra lustrem
I znów do lustra
I już – do loży – która? druga...
Na tajniaka tajniak mruga,
Na lewo, na prawo, na le, na pra,
A w środku już orkiestra gra,
Orkiestra gra! Orkiestra gra!

Ostro gra orkiestra-kiestra,
Z czterech rogów, czterech estrad
Pryska extra bluzgi grzmiące,
Miedzią pluska i mosiądzem –
I bac! w blask, w oklaski, brawo,
W drgawki metalową lawą
I jazz w blask grzmiąc furioso[15]
– I nagle duszną tuberozą[16]
W krew, w nozdrza placadiutanta[17]
(Tempo: szampan, szatan, szantan[18])
I już – wziąć, i już – udami
I już – da mi! da mi! da mi!
I chuć – wskok, i wzrok – kastetem
I pod żyrandol piruetem –
solo! solo! małpa! nie po...!
buch magnezja foto ślepo
uda uda da mi da mi
gene orde dzwoni rami
zęby śmiechem do maestra
i gra orkiestra, gra orkiestra!...
[...]

IV

Przy bufecie – żłopanina,
Parskanina, mlaskanina,
Burbon z młodym Rastakowskim
Serpentynę flaków wcina,
Na talerzu Donny Diany
Ryczy wół zamordowany,
Dżawachadze, prync[19] gruziński,
Rwie zębami tyłek świński,
Szach[20] Kaukazu, po butelce
Rumu cum spiritu vini[21],
Przez pomyłkę tknął widelcem
W cyc grafini[22] Macabrini,
Rozdzierane kaczki wrzeszczą,
Tłuszczem ciekną, w zębach trzeszczą,
A najgorzej przy kawiorze:
Tam – na zabój, tam – na noże,
A jak złapią – szczerzą zęby
I smarują głodne gęby
Czarną mazią jesiotrową,
A bieługi[23] białe kłęby
Żrą od razu na surowo,
Bo to dobrze, bo to zdrowo!
(„Bycza, bracie, rzecz – bieługa!"
Na tajniaka tajniak mruga).
Ćwierciomirski z Podhajdańca
Sarni udziec wziął do tańca,
Esterhazy, w sztok zalany,
Zrobił z wędlin przekładańca
I na wszystkie strony pchany
Klaps go w talerz Donny Diany,
W ostry sos – więc ryk pijany,
Śmiech prezesów i burbonów – –
A nad wszystkim – pułk garsonów[24]
Fruwa zmotoryzowany.

W okolicznych hotelikach
Całą noc robota dzika,

[13] **grand-diuk** – tytuł wielkiego księcia.
[14] **akselbant** – ozdobny sznur będący częścią wojskowego stroju galowego.
[15] **furioso [furiozo]** – w muzyce: porywczo, gwałtownie.
[16] **tuberoza** – kwiat o intensywnym zapachu.
[17] **placadiutant (z niem.)** – oficer pomagający dowódcy placu alarmowego.
[18] **szantan** – kawiarnia z kabaretem.
[19] **prync** – spolszczona potoczna forma angielskiego lub francuskiego słowa *prince* ('książę').
[20] **szach** – perski tytuł królewski.
[21] ***cum spiritu vini* (łac.)** – z duchem wina. We frazie *Rumu cum spiritu vini* poeta zastosował grę słów – *spiritu vini* to chemiczna nazwa alkoholu etylowego.
[22] **grafini** – żona grafa (tytuł arystokratyczny).
[23] **bieługa** – gatunek jesiotra o białym mięsie.
[24] **garson [garsą]**– tu: kelner.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Fałsz kobiety*, 1927.
Dzieło *Fałsz kobiety* nosi podtytuł: *Autoportret malarza i wizerunek Maryli Grossmanowej*. Uważny obserwator zauważy jednak, że na obrazie widzimy trzy wizerunki – osobę Witkacego, realistycznie ukazaną postać modelki oraz jej fantastyczny portret. Artysta pokazuje nam w ten sposób, jak w istocie postrzega swoją modelkę. Który wizerunek jest więc fałszywym obrazem kobiety: ten realistyczny czy raczej ten zdeformowany, ujawniający podświadomość? Dodatkowo należy zwrócić uwagę, że Witkacy przedstawia siebie na tle otwartej przestrzeni, podkreślając w ten sposób wolność artysty. Kobietę maluje zaś na tle budowli, w przestrzeni zamkniętej – w symboliczny sposób ukazując uwięzienie kobiety w sztywnym gorsecie konwencji społecznych.

Seksualny kontredansik:
Na momencik, na kwadransik,
Na portiera tajniak mruga:
Portier – owszem, portier – sługa,
Ta w woalu, tamta w szalu,
Na kwadransik, prosto z balu,
Na momencik, ot przelotem,
Szybko – i na bal z powrotem:
[...].

X

Rozmyślając głęboko nad rolą
Dziennikarze szybko pisali:
Ideolo – ideolo – ideolo –
A tancerzy w hucznej sali
Jeszcze ciągle diabli brali
diabli brali
diabli brali.
A już ludzie pracy wstali:
W rzeźniach bydło zabijali,
Karabiny nabijali,
Interesy ubijali,
Wrogom zęby wybijali,
Wrogom czaszki rozbijali
I do krzyża przybijali,
Na stalowy pal wbijali
I do grosza grosz zbijali
I banknoty odbijali –
Odbijali, odbijali:
Precz z niedolą! Precz z niewolą!
Nad poziomy! w lot i w polot!
Czas uderzyć w czynów stal!
Ideolo – ideolo –
Udał się ten piękny bal!
Ideolo – ideolo –
Czynem! duchem! wiarą! wolą!
Hej do walki! zniszczyć nędzę!
Kupą, kupą ku potędze!
Czynu! czynu! nic po słowie!
Ducha! ducha! więc po głowie
I kolbami, i salwami
Ka
Ra
Bino
Wymi!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Ducha, panowie!
Czynu, panowie!
Raz! Dwa! Solo! Solo!
Z panną Tiutką graf Ramolo!
Hop! siup! W dziejowej skali,
– ali, – ali, – ali, – ali,
I zecerzy[25] w całym państwie
Czcionki gigant układali:
IDEOLO, IDEOLO
Ideolo ideali
Lari fari lafirindia
Udibidibindia, udibindia!

[25] zecer – pracownik drukarni składający tekst.

[...]
Pokrzykują gazeciarze:
„Wielki bal z dziejową rolą!
„Dzisiaj strrraszne ideolo!
„Kurr Stołeczny Fioletowy!
„Kurr dzisiejszy; Kurr dziejowy!
„Ideoo za dziesięć groo!...
„Bal w Operze! Katastroooo!
„Kurr Poranny z opisami!
Kurrdesz grzmi nad kurdeszami!

XI

Płynie na czcionki drukarska farba:
IDE
OLO
„Ile
rebarbar?"
Karna
Kadra
Ducha
Czynu
„Proszę za dziesięć groszy kminu"
Miecz
Krzyż
Duch
Dziejów
„Proszę za dziesięć groszy kleju"
Ducha
Dziejów
Karne
Kadry
„Proszę za dziesięć groszy musztardy"
Czerep rubaszny
Paw narodów
„Proszę za dziesięć groszy lodów"

[...]
I gra orkiestra
Z czterech rogów
Z czterech estrad
Z czterech rogów
IDE
OLO
A tancerzy diabli biorą!

Bo patrzcie! patrzcie, jaka sensacja!
Brawo dyrekcja! Co za atrakcja!
Gąsienicą hipopotamową,
Glistą, na miarę przedpotopową,
Na salę wpełza tłusty Jaszczur,
Czołg złotociekły, forsiasty praszczur:
Szczurząc i wsząc, i pchląc wspaniale,
Książę Karnawał wjeżdża na salę!
[...]
„Jak bal, to bal! Maestro, wal!
Grubasku, teraz solo!
O, IDEOL! O, IDEAL!
Takie małe, małe, słodkie IDEOLO!"

I gdy w strop szampitrem[26] strzelił
Metaliczny tusz kapeli
Ani się nie obejrzeli,
Ani zdążył z żyrandziaka
Mrugnąć tajniak na tajniaka –
Jak błyskawicowym zdjęciem,
Foto-ciosem, blasku cięciem
Wszystkich wszyscy diabli wzięli
diabli wzięli
diabli wzięli
Aż ze śmiechu małpy spadły
Z zodiakalnej karuzeli.

1936

[26] szampiter – szampan.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Motyw balu

Motyw balu cieszy się w literaturze dużą popularnością. Można go interpretować dosłownie lub przenośnie. Bal to zawsze uroczyste wydarzenie, huczna zabawa, spotkanie towarzyskie połączone z tańcami, niekiedy stanowi punkt kulminacyjny utworu, kluczowy element akcji. Czasami bal nabiera dodatkowo znaczeń symbolicznych – może być metaforą życia, miejscem spotkania wielu grup społecznych, areną doniosłych wydarzeń. Na balu maskowym poznaje się słynna para kochanków z dramatu Szekspira: Romeo i Julia. W części III *Dziadów* Mickiewicza odbywa się bal u Senatora – podczas niego ma miejsce kilka ważnych zdarzeń: wizyta

pani Rollison, pojawienie się Księdza Piotra i śmierć Doktora. Bal jest również istotnym elementem fabuły *Mistrza i Małgorzaty* – na szatańskim balu w Moskwie dochodzi do wydarzeń o symbolicznym znaczeniu.

■ Satyra społeczno-polityczna

Bal w Operze jest utworem krytycznie przedstawiającym środowisko ludzi uprzywilejowanych i bliskich władzy. Tytułowy bal staje się pretekstem do ukazania zepsucia tej grupy społecznej, jej cynizmu i hipokryzji oraz braku odpowiedzialności za państwo. W utworze jest wiele aluzji do współczesnej Tuwimowi sytuacji politycznej: w kraju narasta napięcie związane z trudną sytuacją w Europie, a krótkowzroczna klasa polityczna, arystokracja, elita bawi się, korzystając z przywilejów. Mimo to wymowa *Balu w Operze* ma przede wszystkim charakter uniwersalny. Poeta bezlitośnie demaskuje wszelkie nieprawidłowości związane z działaniem państwa, które dostrzec można właśnie na przyjęciu u Archikratora. Tuwim podkreśla również wypaczenie pojęcia *elity* – do przedstawionej w utworze uprzywilejowanej grupy należą ludzie bliscy władzy, a nie wykazujący się szczególnymi przymiotami, wykształceniem czy umiejętnościami.

■ Słowa klucze

W poemacie występują znaczące słowa klucze. Na przykład **Archikrator** to wszechpotężny arcywładca, jego sposób sprawowania władzy przypomina XX-wiecznych dyktatorów, którzy bezwzględnie eliminują wszelkie przejawy krytyki, czego znakiem jest wszechobecność szpicli i tajniaków. Tuwim zwraca uwagę na niepokojące tendencje faszyzującej się Europy i diagnozuje główne choroby przedwojennych czasów. Inny znaczący element to słowo **ideolo**, fragment wyrazów *ideologia*, *ideologiczny*. Tuwim, będąc artystą niezwykle czułym na wszelkie manipulacje językowe, w *Balu w Operze* parodiuje dziennikarski styl propagandy. Rozpustny bal opisywany jest bowiem w prasie jako niezwykle ważne wydarzenie, nadana jest mu szczególna ranga i nie brakuje w jego opisie wzniosłych haseł. Ideologia zatem jest czymś, co wypacza rzeczywistość i staje się usprawiedliwieniem dla niemoralnych działań władzy.

■ Kompozycja

Utwór składa się z XII części, każda z nich przedstawia inną scenkę rodzajową – Tuwim poprzez szkicowe nakreślenie wybranych sytuacji potrafi obnażyć główne bolączki współczesnego mu świata i syntetycznie oddać charakter panujących stosunków społecznych. Opisy balu i dynamicznej zabawy są przeplatane obrazami leniwie budzącego się miasta o świcie, co pokazuje dwie kontrastujące ze sobą rzeczywistości – świat przeciętnych ludzi i świat salonów. Tuwim chaosowi, który zapanował na ziemi, nadaje również wymiar kosmiczny i metafizyczny. Władzę nad ciałami ziemskimi przejęły gwiezdne małpy, natomiast na balu pojawiają się diabły, a w finałowej scenie obrzydliwy jaszczur z nierządnicą na grzbiecie przypominający apokaliptyczną bestię.

■ Ironia i groteska

Świat przedstawiony utworu jest odrealniony, ukazany w krzywym zwierciadle poprzez zniekształcenie, wyolbrzymienie niektórych jego elementów oraz ich przesadne nagromadzenie. Ogromną rolę w kreacji tego satyrycznego obrazu odgrywa język – narrator naśladuje mowę ulicy, czym ośmiesza atmosferę zadęcia towarzyszącą balowi. Podobną funkcję pełnią też wulgaryzmy oraz skupianie się na opisie fizjologicznych czynności eleganckich gości. Dzięki takim kontrastom zostają oni zrzuceni z piedestału i zostaje zakwestionowana ich elitarność. Opis śmietanki towarzyskiej ma prowokacyjny charakter i jest zabarwiony ironią – podkreślanie tytułów honorowych gości, marek drogich przedmiotów, nazw wykwintnych potraw sprawia, że przedstawiciele elity stają się źródłem kpiny i żartu. Świat przedstawiony jest **groteskowy**,

bohaterowie utworu są śmieszni, ale w kontekście sprawowanych przez nich funkcji przerażają prostactwem, niefrasobliwością i wyuzdaniem. Tragizm łączy się tu z komizmem, nie brakuje elementów absurdalnych i surrealistycznych.

[1] Tekst poprzedzały jako motto cytaty z Apokalipsy św. Jana (Ap 12,9; 17,2–4, 6; 19,1–2), w większości wydań są one jednak pomijane, tak samo jak cytat z Apokalipsy na zakończenie utworu: „XII: TAK MÓWI TEN, KTÓRY ŚWIADECTWO DAJE O TYCH RZECZACH: / ZAISTE, PRZYJDĘ RYCHŁO. AMEN. / I OWSZEM, PRZYJDŹ, PANIE JEZUSIE!" (Ap 22,20).

■ Katastrofizm

Tuwim opatrzył swoje dzieło mottem z Apokalipsy św. Jana[1], dając jednoznacznie wskazówkę interpretacyjną. *Bal w Operze* wyraźnie odzwierciedla **nastroje katastroficzne** lat 30. XX w. Zebrana na balu śmietanka towarzyska bawi się, nie przeczuwając swej nieuniknionej klęski. Obecność diabłów uzmysławia, że wokół czai się zło, a przyjęcie przywodzi skojarzenie z Sodomą, która musi ulec zagładzie. Apokaliptyczność jest widoczna również dzięki bogatej symbolice. O świcie na balu jako jedna z wielu atrakcji pojawia się bestia.

■ Słowo i rytm

Trudno wytłumaczyć wszystkie nie do końca zrozumiałe słowa z utworu, zwłaszcza te tworzone przez poetę doraźnie w celach **parodystycznych**. Na przykład *bambirały* – to neologizm, określenie prześmiewcze, ilustrujące tytułomanię zebranych na balu gości. Inne wyrazy mają charakter aluzji, które były łatwo rozpoznawalne w czasach poety. Tuwim często wykorzystuje w utworze **figurę wyliczenia, nagromadzenia**, np. marek drogich samochodów, modnych ras psów czy eleganckich części garderoby. W tym wypadku nie chodzi o rozpoznanie wszystkich użytych nazw, ale uchwycenie całościowego obrazu kojarzącego się z luksusem, blichtrem, przepychem i skrajnym materializmem. Poeta także **dzieli słowa na części, miesza je, przestawia**, np. zdanie *generał dzwoni orderami* zapisuje jako: *gene orde dzwoni rami.* Takim zabiegiem oddaje sposób mówienia pijanych, bełkoczących ludzi, ale też nastrój zwariowanej zabawy. Nie tylko zabiegi stylistyczne, lecz także rymy, długość wersów, **instrumentacja głoskowa**, **zapis graficzny utworu** – wszystko tworzy poemat wyjątkowo **rytmiczny**, pełen dynamizmu i ekspresji.

Metonimia (zamiennia)

Środek stylistyczny, który polega na zastąpieniu właściwego wyrazu innym, ale pozostającym z nim w bliskiej zależności. Zastosowanie metonimii skraca wypowiedź i eksponuje tę jej część, która ma w tekście najistotniejsze znaczenie. Np. *Wystawa Witkacego* (zamiast *Wystawa obrazów Witkacego*).

Po przeczytaniu

I. Pytania i polecenia do *Balu w Operze*

Więcej zadań dotyczących twórczości Juliana Tuwima w bloku *Sprawdź się*, **s. 286–290**

1. Przedstaw temat każdej z przytoczonych części poematu Tuwima i opisz szczegółowo bal, który jest głównym tematem utworu.
2. Czym się różni przebieg balu od jego opisu w prasie? Przedstaw swoje wnioski.
3. Jakie refleksje budzi opis balu w wierszu Tuwima? Czy mają one – Twoim zdaniem – głównie charakter doraźny, polityczny, czy raczej sens uniwersalny? Uzasadnij swoje zdanie.
4. Wymień te elementy świata przedstawionego *Balu w Operze,* które nadają utworowi groteskowy charakter. Wyjaśnij, w jaki sposób wybrana przez Tuwima konwencja wzmacnia wymowę poematu.
5. W czym się przejawia katastrofizm i ekspresjonizm utworu Tuwima?
6. Podaj przykłady obecnych w utworze środków stylistycznych, takich jak: wyliczenie, hiperbola, metonimia. Czemu służy wykorzystanie tych środków w wierszu? Jaki wywołuje efekt?
7. Określ, w jaki sposób Tuwim poetycko przetwarza elementy stylu potocznego. Jaki efekt dzięki temu osiąga?
8. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni w literaturze motyw balu, zabawy, wesela. Dlaczego jest on nośnikiem wielu sensów symbolicznych?

Synekdocha

Środek stylistyczny polegający na zastąpieniu nazwy ogólnej bardziej szczegółową, węższą lub odwrotnie (część zastępuje całość lub całość część). Zwraca uwagę na szczegół lub podkreśla znaczenie rzeczy ogólnych. Np. *liść opadł z jesiennego drzewa* (jeden liść zamiast liści w ogóle).

R 9. Porównaj podany fragment *Balu w Operze* z fragmentem *Ustępu* III części *Dziadów* (*Petersburg*). Zwróć uwagę na wykorzystaną przez obu twórców konwencję przedstawiania świata.

10. Jaka jest rola żartu, śmiechu i satyry w kulturze? Podyskutujcie o tym w klasie. Swoje spostrzeżenia zilustrujcie przykładami tekstów kabaretowych czy satyrycznych.

11. „Diagnoza społeczeństwa polskiego postawiona przez artystów różnych epok". Wykonaj infografikę, która w syntetyczny sposób przedstawi to zjawisko w literaturze polskiej. Wśród podanych przykładów umieść również *Bal w Operze* Tuwima.

12. Obejrzyj obraz Leona Chwistka *Uczta*. Czy zgodzisz się ze stwierdzeniem, że malarz, podobnie jak autor poematu, dzięki odrealnieniu uczty mógł precyzyjniej oddać nastrój przyjęcia? Uzasadnij swoje zdanie.



Leon Chwistek, *Uczta*, ok. 1925.
Leon Chwistek – malarz, filozof i matematyk – był głównym teoretykiem formizmu. Tak samo jak inni formiści, w tym m.in. Witkacy, zerwał z tradycyjnym przedstawianiem przestrzeni w malarstwie. Na jego obrazach widzimy wyraźnie skontrastowane płaszczyzny i mocno zaznaczone kontury, a także uproszczone, zdeformowane i zgeometryzowane kształty.

II. Pytania i polecenia do wszystkich zamieszczonych wierszy

R 1. Zinterpretuj głosowo wybrany utwór Tuwima i wyjaśnij, dlaczego tego artystę nazywa się prekursorem poezji lingwistycznej.

2. Wyjaśnij, jak Tuwim łączył w swojej poezji szacunek dla tradycji z pasją eksperymentowania.

3. W jaki sposób i do jakich celów poeta wykorzystywał w swojej twórczości prowokację artystyczną? Przedstaw swoją ocenę tych zabiegów.

4. *Wiosna* i *Bal w Operze* – porównaj te dwa utwory. Powiedz, jakie są między nimi podobieństwa i różnice. Co się w poezji Tuwima zmieniło, a co zostało niezmienne? Weź pod uwagę kontekst historyczny i historycznoliteracki obu wierszy.

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Czesław Miłosz

„Bal w Operze". Apokalipsa według Juliana Tuwima[1] (fragmenty)

U Tuwima nieładowi na ziemi odpowiada nieład w niebiosach. [...] Na miejscu znaków zodiaku zasiada teraz dwanaście małp, a więc stworzeń nierozumnych, o niemożliwym do przewidzenia zachowaniu.

Podczas kiedy na górze toczy się małpia zabawa losami ziemi, a sekunduje jej faszystowski bal, mazowiecka równina oddaje się swemu nieco sennemu bytowaniu nieświadoma czekających ją przeznaczeń. Mistrzowskie jest u Tuwima przeciwstawienie rosnącego tempa balu i świtu warszawskich ulic. [...]

Tuwim kilkoma kreskami umie narysować Polskę na wpół miejską, na wpół wiejską, czy też jej niedomiejskość i niedowiejskość, tak że jej niemal esencją staje się niewykończona kamieniczka granicząca z polami.

[...] [...] obrzydzenie [Tuwima] zwraca się nie tylko do danego ustroju, ale do społeczeństwa ludzkiego w ogóle. Na ten trop naprowadza nas fakt, że zaopatrzył poemat mottem z Apokalipsy.

Apokalipsa św. Jana wyrażała odrazę pierwszych chrześcijan do pogańskiej cywilizacji, która nie znała historii jako ruchu unoszącego ludzkość ku jakiemuś jej spełnieniu. [...]

Apokalipsa św. Jana powiada: nieprawdą jest, że istnieje tylko jeden świat, poddany cyklom przemiany, ale i wiecznego powrotu. Nieprawdą jest, że rządzi się on własnymi prawami i nie podlega Sądowi, który wymierza sprawiedliwość niemającą nic wspólnego z miarami doczesnymi. Historia nie składa się jedynie z następujących bez końca po sobie jednorodnych w istocie faktów, kiedyś, w jakimś punkcie czasu, wkracza w nią wielkie Wydarzenie i odtąd ono przesądza o tym, jak oceniona zostaje i przeszłość, i przyszłość.

Taka jest też, zwróćmy uwagę, tkanka poematu Tuwima. Małpy są symbolem chaosu, który zapanował w strefach nieba i ziemi. Ale zapanował chwilowo, bo małpy wreszcie spadają z zajętego bezprawnie miejsca. Czas nie jest jednorodny, bo zmierza do zgubnego dla uczestników balu spełnienia. Diabli, siły zła, oczywiście znaczą, że ziemia nie jest pozostawiona sobie samej, czyli prawom natury obojętnym na dobro i zło, ale jest miejscem rozgrywki pomiędzy dobrem i złem. [...]

[...] „Bal w Operze" nabiera nowego wyrazu, jeżeli rozpatrujemy go jako utwór mocno dualistyczny. Skąd u Tuwima brała się niechęć, a nawet odraza do materii – u niego, tak sensualnego, tak chłonącego życie wszystkimi zmysłami – trudno orzec. Już jednak we wczesnej „Wiośnie", napisanej w 1915 roku, fascynacja nowoczesnym tłumem jest zmieszana z obrzydzeniem, czyli fascynuje go właśnie to, co odczuwa jako obrzydliwe, i co, na młodzieńczy ład, wyjaskrawia, żeby pokazywać język publiczności. [...]

[...] Poeta umieszcza siebie wobec nierozumu dwudziestego wieku i groza, jaką na ten widok odczuwa, wystarcza, żeby go przekonać, że miary zła się dopełniły. Jestem skłonny zaryzykować opinię, że „Bal w Operze" jest modlitwą o nieistnienie świata, który jest zbyt występny, żeby miał prawo trwać.

[1] Tekst pochodzi ze strony: https://wyborcza.pl/1,75410,327994.html [dostęp: 22.01.2021].

1. Jak rozumiesz określenia Czesława Miłosza dotyczące poezji Tuwima: *niedomiejskość* i *niedowiejskość*?
2. W jakim celu, według autora tekstu, Tuwim sięga po motyw biblijnej apokalipsy?
3. Na czym polega paradoksalny dualizm w poezji Tuwima?

Jan Lechoń
Herostrates

Na dobry początek

Jakie mity dotyczące Polski i Polaków utrwalił w kulturze romantyzm? Które z nich są ciągle obecne w zbiorowej świadomości? Jaką rolę odgrywają współcześnie? Przedstaw swoją opinię na ten temat. Następnie podyskutujcie w klasie, czy zgadzacie się ze słowami pisarza Maxime'a Chattama [maks-ima szatama]: *Wierzenia, mity i wyobrażenia zbiorowości zawsze biorą w końcu górę nad wspomnieniami*[1].

[1] Maxime Chattam, *Cierpliwość diabła*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Katowice 2015, s. 50.

Jan Lechoń (1899–1956)

Poeta, eseista, krytyk literacki i teatralny. Jego prawdziwe imię i nazwisko to Leszek Serafinowicz. Urodził się w Warszawie w rodzinie inteligenckiej o ormiańskich korzeniach i szlacheckich tradycjach. Od najmłodszych lat zdradzał talent poetycki: jako uczeń gimnazjum opublikował tomik wierszy *Na złotym polu*, a podczas studiów wystawił na scenie Teatru w Pomarańczarni obrazek dramatyczny *Na królewskim dworze*. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim i jednocześnie brał czynny udział w życiu kulturalnym młodzieży akademickiej. Pełnił funkcję redaktora pisma studenckiego „Pro Arte et Studio". W 1918 r. był współtwórcą kabaretu Pikador, a później grupy poetyckiej Skamander. Współpracował z wieloma czasopismami. Jako sekretarz Polskiego Klubu Literackiego (PEN Clubu [klabu]) organizował wizyty w Polsce wielu wybitnych pisarzy, m.in. Thomasa Manna. Jego oficjalnym debiutem był tom poetycki *Karmazynowy poemat* (1920). W 1930 r. wyjechał do Paryża, gdzie pracował w służbie dyplomatycznej. Dziesięć lat później przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych. Tam organizował emigracyjne życie Polaków – redagował w Nowym Jorku „Tygodnik Polski", był współzałożycielem Polskiego Instytutu Naukowego, współpracował z londyńskimi „Wiadomościami". Zmagał się z depresją, zmarł śmiercią samobójczą w Nowym Jorku. W 1991 r. jego szczątki zostały przewiezione z USA do Polski i złożone w grobie rodzinnym na cmentarzu Leśnym w Laskach.



Wprowadzenie do lektury

Charakterystyka drogi twórczej Lechonia

Lechoń od najwcześniejszych lat fascynował się historią i literaturą, dużo czytał, miał opinię cudownego dziecka – jego talent literacki ujawnił się bardzo wcześnie, swoje pierwsze utwory pisał w wieku 14 lat. Był erudytą, miał rozległe zainteresowania i zmysł satyryczny. Jego dwa najważniejsze tomy poezji z lat 20. – *Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne* – odniosły błyskawiczny, wręcz oszałamiający sukces. Oprócz wierszy Lechoń pisał m.in. eseje, recenzje, szkice krytyczne, teksty satyryczne o tematyce politycznej. W czasie wojny wydał jeszcze tomy poetyckie *Lutnia po Bekwarku* i *Aria z kurantem*. Po wojnie zaczął pisać *Dziennik*, który jest cennym źródłem wiedzy o jego życiu. Jan Lechoń nie pozostawił po sobie pokaźnej spuścizny. Taki stan rzeczy wynikał z perfekcjonizmu artysty, presji znakomitego debiutu, który wyznaczał jego twórczości niezwykle ambitne cele, a także – być może – ze szczególnej wrażliwości i problemów natury psychicznej.

Każdy z utworów Lechonia jest wyzwaniem dla odbiorcy ze względu na swą **intertekstualność**, czyli bogactwo nawiązań do innych tekstów kultury. Dzieła artysty wymagają od odbiorców jednak nie tylko oczytania, lecz także świadomości, że kultura jest procesem, w którym rozmaite motywy przenikają się, nabierają nowych znaczeń, przeszłość łączy się

Warto wiedzieć

Pseudonimu Jan Lechoń poeta używał od początku swojej działalności twórczej – już jako nastolatek tak właśnie podpisał swój pierwszy tomik poetycki *Na złotym polu* (1912). Inspiracją do jego napisania była najprawdopodobniej lektura *Lilli Wenedy*. Serafinowicz był zafascynowany twórczością Słowackiego. Lechoń to zatem syn Lecha – przez ten wybór poeta zaakcentował powrót do mitycznych początków tradycji narodowej.

z teraźniejszością, a częściowo przechodzi do sfery stereotypów i mitów. To właśnie **zainteresowanie kulturą, tradycją literacką i jej ewoluowaniem** stało się znakiem rozpoznawczym twórczości Lechonia na każdym z etapów jego działalności artystycznej. Innym wyróżnikiem jego poezji są **intelektualizm oraz kunsztowna forma**.

Karmazynowy poemat – refleksja nad historią i tradycją

Wiersz *Herostrates* znalazł się w pierwszym zbiorze poezji Lechonia – *Karmazynowy poemat*, wydanym w 1920 r. Tomik zawierał zaledwie siedem wierszy napisanych w latach 1916–1918, a więc w okresie przełomowym dla Polski. Utwory te były wcześniej opublikowane w czasopiśmie „Pro Arte et Studio" (*Herostrates* w roku 1917, czyli jeszcze w czasie wojny), wokół którego uformowała się nieco później grupa skamandrytów. Wiersze skłaniały do refleksji nad rolą poety w wolnej Polsce i koniecznością **przedefiniowania pojęcia patriotyzmu**, a także do **rewizji mitów przeszłości** narosłych wokół niepodległościowej tradycji XIX w. Poeta akcentuje w nich, że bez uporania się z przeszłością, dotarcia do prawdy i walki z fałszywymi wyobrażeniami o polskości nie będzie można przejść do budowania nowego, wolnego państwa. Artysta pomimo młodego wieku miał świadomość, że lata zaborów położyły się cieniem na mentalności Polaków nawykłych do buntu, walki, cierpienia i konspiracji, a nie do rządzenia, mądrej dyplomacji i szukania kompromisów politycznych. W *Karmazynowym poemacie*, którego tytuł przywodzi na myśl krew, a więc mijający czas wojen i powstań oraz trud rozliczeń z taką tradycją, próżno szukać typowego dla skamandrytów urbanizmu, witalizmu i biologizmu. Podobnie jak inni przedstawiciele grupy Lechoń akcentował potrzebę zmiany, stosował prowokację artystyczną i pragnął wyzwolenia poezji, ale jednocześnie czuł piętno przeszłości, z którą nie mógł i nie chciał zerwać.

Jan Lechoń

Herostrates[1]

Herostrates

Czyli to będzie w Sofii, czy też w Waszyngtonie,
Od egipskich piramid do śniegów Tobolska
Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska,
Papuga wszystkich ludów[2] – w cierniowej koronie.

Kaleka, jak beznodzy żołnierze szpitalni,
Co będą ze łzą wieczną chodzili po świecie,
Taka wyszła nam Polska z urzędu w powiecie
I taka się powlokła do robót – w kopalni.

Dziewczyna, na matczyne niepomna przestrogi,
Nieprawny dóbr sukcesor[3], oranych przez dzieci,
Robaczek świętojański, co w nocy zaświeci,
Wspomnieniem dawnych bogactw żyjący ubogi.

A dzisiaj mi się w zimnym powiewie jesieni,
W szeleście rdzawych liści, lecących z kasztanów,
Wydała kościotrupem spod wszystkich kurhanów,
Co czeka trwożny chwili, gdy ciało odmieni.

[1] **Herostrates** – szewc żyjący w IV w. p.n.e., który dla sławy podpalił świątynię Artemidy w Efezie, uznawaną przez starożytnych za jeden z cudów świata. Skazano go na śmierć, a jego imię miało zostać wymazane ze wszystkich pisanych dokumentów. Mimo to jednak przetrwało przez wieki. Herostrates stał się symbolem człowieka, który pragnąc zyskać rozgłos, niszczy coś wartościowego, czym ściąga na siebie powszechne potępienie.

[2] **Papuga wszystkich ludów** – aluzja do słów z *Grobu Agamemnona* Słowackiego: *Pawiem narodów byłaś i papugą*.

[3] **sukcesor** – spadkobierca, następca.

O! zwalcież mi Łazienki królewskie w Warszawie,
Bezduszne, zimnym rylcem drapane marmury,
Pokruszcie na kawałki gipsowe figury,
A Ceres kłosonośną[4] utopcie mi w stawie.

Czy widzisz te kolumny na wyspie w teatrze[5],
Co widok mi zamknęły daleki na ścieżaj?
Ja tobie rozkazuję! W te słupy uderzaj
I bij w nie, aż rozkruszysz, aż ślad się ich zatrze.

Jeżeli gdzieś na Starym pokaże się Mieście
I utkwi w was Kiliński[6] swe oczy zielone[7],
Zabijcie go! – A trupa zawleczcie na stronę
I tylko wieść mi o tym radosną przynieście.

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badylach;
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.

[4] **Ceres kłosonośna** – w mitologii rzymskiej bogini urodzaju, utożsamiana z grecką Demeter. Lechoń prawdopodobnie – za sprawą *Nocy listopadowej* – błędnie kojarzył z tą boginią jeden z posągów w warszawskich Łazienkach, gdzie częściowo rozgrywa się akcja dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Demeter, jedna z bohaterek fantastycznych, staje się w utworze alegorią cykliczności śmierci i narodzin wpisanych w naturę, ale również w życie narodu.

[5] Chodzi tu o teatr Na Wyspie w Łazienkach, którego scenę zamykają sztuczne ruiny, stylizowane na szczątki antycznej budowli, ozdobione kolumnami.

[6] **Jan Kiliński** – przywódca mieszczan warszawskich podczas insurekcji kościuszkowskiej, z zawodu szewc, stał się symbolem patriotyzmu tych Polaków, którzy nie należeli do stanu szlacheckiego.

[7] Aluzja do fragmentu wiersza Słowackiego *Uspokojenie*, w którym pojawia się Kiliński o zielonych oczach – staje się on, według koncepcji wieszcza, symbolem koniecznej, choć przegranej, rewolucji, czyli zrywu prowadzącego przez ból i cierpienie do zmiany dawnej formy w nową.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Jeden wiersz – dwie interpretacje

Część odbiorców uznała, że *Herostrates* wyraża **chęć porzucenia tradycji narodowowyzwoleńczej**, uwolnienia artysty od obowiązku służenia sprawie narodowej i pisania poezji tyrtejskiej. Osoba mówiąca postrzegana jest w tym kontekście jako orędownik zmiany i burzyciel starego porządku. Takie rozumienie wiersza powoduje, że jego wymowa jest w wielu miejscach sprzeczna z pozostałymi utworami tomu. Tłumaczono to ewolucją poglądów poety i jego niejednoznacznym stosunkiem do tradycji. Jednak układ wierszy w tomie nie pokrywa się z kolejnością ich powstawania, co przemawia raczej za nietrafnością takiego poglądu. Dlatego druga część krytyków uznała, że kluczem do zrozumienia utworu jest **odróżnienie potocznego rozumienia idei romantycznych – które tworzą stereotypy i kojarzą się z mitycznym myśleniem – od prawdy o nich**. Lechoń, mówiąc na przykład o zabiciu Kilińskiego, nie chce walczyć z dokonaniami bohatera insurekcji kościuszkowskiej, a jedynie z fałszywym przekonaniem o solidarności społecznej Polaków i ich bezwarunkowym patriotyzmie. Dzięki krytycznemu spojrzeniu na minione czasy autor pragnie na nowo zdefiniować polskość.



Janusz Maria Brzeski, *Dwie cywilizacje* (fragment), 1933. Fotomontaż Brzeskiego zmusza do refleksji nad trwałością tradycji antycznej i ciągłością cywilizacji. Symbolem świata starożytnych Greków i Rzymian jest tu człowiek, nowoczesności – samolot. Maszyna triumfalnie przelatuje nad ruinami i posągami, na tle budzącego niepokój, zachmurzonego nieba.

▪ *Herostrates* jako prowokacja

Wiersz ma niewątpliwie prowokacyjny charakter, czym wpisuje się w główny nurt epoki. Pomysł zburzenia Łazienek kojarzy się z wezwaniem do zniszczenia muzeów i bibliotek z *Manifestu futuryzmu* Marinettiego. Lechoń w istocie proponuje radykalne rozwiązania, ale wynikają one z innych źródeł. Tylko walcząc i burząc, można zwyciężyć mity narodowe. Przekonuje do takiej interpretacji ostatni wers utworu. Lechoń chce zedrzeć z polskości sztywny gorset stereotypów, tak jak Słowacki pragnął nagą Polskę obmyć w Styksie. Zdaniem Lechonia idealnym narzędziem do osiągnięcia tego celu jest prowokacja.

▪ Aluzje do Słowackiego i Wyspiańskiego

Herostratesowi patronują dwaj mistrzowie autora – Słowacki i Wyspiański – obaj w piętnowaniu wad narodowych widzieli bowiem szansę na odrodzenie narodu. W utworze Lechonia można odnaleźć aluzje do *Grobu Agamemnona*, ale również do *Uspokojenia* Słowackiego. W tym drugim wierszu Kiliński jawi się jako upiór, wyrzut sumienia polskiej szlachty, która wyniósłszy go do rangi bohatera, nie chciała zauważyć niesprawiedliwości społecznej i wziąć na siebie odpowiedzialności za chłopów czy mieszczan. Ten problem podkreślał również Wyspiański, głównie w *Wyzwoleniu*. W *Nocy listopadowej* z kolei autor chciał dotrzeć do prawdy o powstaniu z 1830 r., wokół którego narosło wiele legend, pokazać bohaterstwo powstańców, ale też skłócenie dowództwa i chaos działań.

Po przeczytaniu

1. Jaka diagnoza Polski i Polaków w przededniu odzyskania niepodległości została przedstawiona w czterech pierwszych strofach wiersza? Wyjaśnij, co wpłynęło na taką kondycję społeczeństwa.
2. Wyjaśnij sens sformułowania *Polska w cierniowej koronie*. Do czego ono nawiązuje? Dlaczego osoba mówiąca w wierszu odnosi się w ironiczny sposób do takiego wyobrażenia Polski?
3. Wytłumacz, na czym polega zaakcentowany w wierszu rozdźwięk między wyobrażeniem Polaka kształtowanym przez mity narodowe a rzeczywistością. W tym kontekście zinterpretuj obraz Polski, która *wyszła z urzędu w powiecie*.
4. O jakiej Polsce marzy poeta? Dlaczego właśnie o takiej? W odpowiedzi zacytuj odpowiednie fragmenty.
5. Co oznacza, według Ciebie, zawołanie: *A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę*?
6. Które cechy utworu są typowe dla wczesnej twórczości skamandrytów? Zwróć uwagę zarówno na sposób ujęcia tematu, jak i styl wiersza. Wyjaśnij, jak ta poetyka wzmacnia wymowę tekstu.
7. Porównaj wymowę *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego, *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego i wiersza *Herostrates* Jana Lechonia. Wyjaśnij, jaki jest stosunek tych trzech artystów do mitów budujących dumę narodową.
8. Wyjaśnij sens odwołań Jana Lechonia w wierszu *Herostrates* do *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego.
9. Czemu służy w wierszu nawoływanie do siłowego, a nawet brutalnego rozprawienia się z tradycją i przeszłością? Zastanówcie się, na czym polega trudność w odkłamywaniu mitów narodowych, które są głęboko zakorzenione w zbiorowej świadomości. Porozmawiajcie na ten temat w klasie.

Jan Lechoń
Mochnacki

Na dobry początek

Co w polskiej duszy gra? Pracując w grupach, przygotujcie koncert multimedialny, podczas którego zaprezentujecie polską muzykę związaną z różnymi przełomowymi wydarzeniami w historii narodu. Koncert wzbogaćcie wybranymi materiałami sztuki wizualnej.

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Wiersz *Mochnacki* został wyrecytowany przez autora w czasie inauguracyjnego spotkania w kawiarni literackiej Pod Picadorem krótko po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w listopadzie 1918 r. Występ Lechonia szeroko komentowano w środowisku artystycznym ówczesnej Warszawy. Drukiem utwór ukazał się kilka miesięcy później. Inspiracją do jego napisania stała się wzmianka, którą Lechoń przeczytał w biografii Mochnackiego. Mówiła ona o tym, że bohater grał koncert charytatywny w Metzu [mesu], czym zdobył powszechne uznanie publiczności. Przedstawione w wierszu okoliczności tego wydarzenia są w całości fikcją literacką.

Dlaczego bohaterem wiersza jest Mochnacki?

Maurycy Mochnacki był wybitnym krytykiem literackim i publicystą. Uczestniczył w powstaniu listopadowym jako polityk i żołnierz. Po jego upadku wybrał – jak tysiące byłych powstańców – życie emigranta. Zmarł we Francji na gruźlicę, w wieku zaledwie 31 lat. Lechonia od dawna interesowała ta postać. Mochnacki stał się dla poety nie tylko przedstawicielem swego pokolenia – najpierw powstańcem, później tułaczem – lecz także dobrze wykształconym humanistą, który przeżywa dramat wartości. Warto pamiętać, że powstanie listopadowe było zrywem przede wszystkim polskiej szlachty, co wynikało z polityki prowadzonej przez jego przywódców. Mochnacki wykreowany w wierszu przez Lechonia pielęgnuje w sobie chęć walki o wolność, ale też zadaje pytanie, o jaką Polskę w istocie walczy.



Roman Kramsztyk, *Lechoń*, 1919.
Kramsztyk – polski malarz żydowskiego pochodzenia, znakomity portrecista – uwiecznił na obrazie moment, gdy Lechoń deklamuje swoje wiersze w kawiarni Pod Picadorem.

Jan Lechoń

Mochnacki

W r. 1832 Maurycy Mochnacki koncertował w Metzu.

Mochnacki jak trup blady siadł przy klawikordzie[1]
I z wolna jął próbować akord po akordzie.
Już ściany pełnej sali w żółtym toną blasku,
A tam w kącie kirasjer[2] w wyzłacanym kasku,
A tu bliżej woń perfum, dam strojonych sznury,
A wyżej, na galerii – milcz serce! – mundury.
Tylko jeden krok mały od sali go dzieli,

[1] **klawikord** – dawny instrument klawiszowy, znacznie mniejszy od fortepianu, wydaje też cichsze dźwięki.
[2] **kirasjer** – żołnierz jazdy ciężkiej należący do specjalnych pułków gwardyjskich.

Krok jeden przez wgłębienie dla miejskiej kapeli –
On wie, że okop hardy w tej przepaści rośnie,
Więc skrył się za okopem i zagra o wiośnie.

Rozpędził blade palce świergotem w wiolinie[3]
I mały, smutny strumień spod ręki mu płynie.
Raz w raz rosa po białej pryska klawiaturze
I raz po raz w wiolinie kwitną polne róże.
Rosną. Większe, smutniejsze, pełniejsze czerwienią,
Coraz niżej i niżej, uschną, w bas się zmienią!
Nie. Równo, równo rosną w jakiś smutny taniec,
Rozdrganą klawiaturę przebłagał wygnaniec
I nagle się rozpłakał po klawiszach sztajer[4],
Aż poszedł szmer po sali, sali biedermeier[5].
Głupio, sennie, bezmyślnie kręci się i kręci.
Jakieś myśli chce straszne wyrzucić z pamięci,
Do piersi jakąś białą przytulił pierś drżącą
I czuje tuż przy piersi nieznośne gorąco,
I tysiąc świateł w oczach, w czyjejś twarzy dołki,
I zapach białej sukni, ubranej w fijołki.
Nagle złoty kirasjer poruszył się w kącie.
Sto myśli jak kanonier[6] stanęło przy loncie,
Stu spojrzeń obcej sali przeszyły go miecze,
Wstyd idzie ku estradzie – czuje, jak go piecze.
Więc do basu ucieka i tępo weń tłucze,
Po tym tańcu szalonym niech ręce przepłucze,
Z tych czerwonych, duszących róż otrząsa płatki,
Rozsypuje po sali w tysiączne zagadki,
W sto znaków zapytania, sto szmerów niechęci.
Nie pyta. Już jest w basie. Już tam się wyświęci.
Raz, dwa, trzy, cztery – wali. Niechaj mu otworzą,
Niechaj wyjdą z chorągwią, wyjdą z Matką Bożą,
Niech mu końskie kopyta przelecą po twarzy
I niechaj go postawią gdziekolwiek na straży:
Na ulicy stać będzie z karabinem w dłoni...

...Słyszy sala: ktoś idzie, ostrogami dzwoni –

Ostrogą spiął melodię, a akompaniament
Szaleje, krzyczy w basie, rośnie w straszny zamęt –
Ku sali bagnetami już mierzy, już blisko –
I ton jeden uparcie wybija – nazwisko[7]!!!
Wciąż czyste, w rozszalałe wplątuje się głosy
I wali, wali w basie murem Saragossy[8],
Oszalałych Hiszpanów wyciem, darciem, jękiem
I znów wraca ku górze załzawionym dźwiękiem –
W mazurze[9] – nie – w mazurku[10] idą wszystkie pary,
By całą klawiaturę owinąć w sztandary.

[3] **wiolin** – partia prawej ręki w grze na instrumencie klawiszowym.

[4] **sztajer** – tu: rodzaj szybkiego, melodyjnego walca.

[5] **biedermeier [bidermajer]** – styl, głównie w architekturze wnętrz, dominujący w pierwszej połowie XIX w. w Europie Zachodniej: sala biedermeier to więc sala modna, odpowiadająca gustom epoki.

[6] **kanonier** – najniższy stopień wojskowy w artylerii.

[7] **nazwisko** – aluzja niejasna, może chodzić o Napoleona Bonapartego.

[8] **Saragossa** – wspomnienie szturmu hiszpańskiego miasta przez wojska napoleońskie, w którym dużą rolę odegrali Polacy; Saragossa po zaciekłej i krwawej walce została zdobyta przez Francuzów w 1809 r. po uprzednim nieudanym oblężeniu.

[9] **mazur** – taniec ludowy o szybkim tempie, jego rytm można rozpoznać w polskim hymnie narodowym.

[10] **mazurek** – kompozycja stylizowana, nawiązująca do tańców ludowych, np. mazura, kujawiaka czy oberka.

Zatrzymali się wszyscy w srebrzystych kontuszach,
A klawikord im ducha rozpłomienia w duszach
I wzdłuż długich szeregów przewija pas lity[11],
Tysiąc głów podgolonych podnosi w błękity
I wszystkie karabele[12] jedną ujął dłonią,
I uderzył w instrument tą piekielną bronią,
Aż struna się ugięła, ta w górze, płaczliwa.
I cisza jest w wiolinie. Cisza przeraźliwa.

Po martwej, głupiej strunie, po fijołków woni,
Po czyichś smutnych oczach, jakiejś białej dłoni,
Jakichś światłach po nocy i szeptach w komorze,
Po księżycu, po gwiazdach – mój Boże! mój Boże! –
Gdzieś się gubi i zwija, przeciera pas lity,
Po księżycu, po gwiazdach, po Rzeczpospolitej.
Po sali idzie cisza przeraźliwa, blada
I obok tęgich boszów[13] w pierwszym rzędzie siada.
Wzrok wlepia martwy, ślepy w jakiś punkt na ścianie
I patrzy w Mochnackiego, kiedy grać przestanie.

– –

A on, blady jak ściana, płacze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa – czerwony,
Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko
I spojrzał – taką straszną, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął, strach podły, i z miejsc się porwali:
„Citoyens[14]! Uciekać! Krew pachnie w tej sali!!!"

[11] **pas lity** – tu: bogato zdobiony pas stanowiący charakterystyczny element stroju szlacheckiego.
[12] **karabela** – szabla, jakiej używali polscy Sarmaci.
[13] **bosz** (fr. *boche*) – pogardliwe określenie Niemca, szczególnie niemieckiego mieszczanina; tu: mieszczanina w ogóle.
[14] *citoyens* [sitłaję] (fr.) – obywatele.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Romantyczność utworu

Lechoń używa w *Mochnackim* **kostiumu historycznego** – wykorzystuje takie sytuacje i rekwizyty, które powszechnie kojarzą się z daną epoką. W tym wypadku jest to **sztafaż romantyczny**: domowe koncerty przy blasku świec, improwizujący wirtuoz, bladość wrażliwego młodzieńca indywidualisty. W ten sposób z jednej strony poeta ukazuje swoją fascynację romantyzmem, z drugiej strony przedstawia bolesną wizję przeszłości. W całym utworze nieustannie przeplatają się więc różnorodne emocje: miłość do ojczyzny, wzruszenie, patos, gorycz, rozczarowanie, gniew... To bogactwo uczuć Lechoń oddaje w nietypowy sposób – kreuje za pomocą słów koncert muzyczny.

Przydatne słowa

Sztafaż
Elementy uzupełniające lub ozdabiające coś, np. utwór literacki, obraz.

Po przeczytaniu

1. Wysłuchajcie w internecie dowolnej aktorskiej recytacji wiersza lub jego wersji wokalno-muzycznej w wykonaniu donGURALesko. Podzielcie się wrażeniami po zapoznaniu się z wybranymi interpretacjami.
2. Zinterpretuj symbolikę przestrzeni w utworze. Zwróć uwagę na to, jak opis sali, w której odbywa się koncert, dookreśla relację między grającym na klawikordzie Polakiem a publicznością. Z czego może wynikać napięcie między dwiema stronami sali?

3. Opisz przebieg koncertu. Jaką muzykę wybrał Mochnacki na początku, dlaczego taką? Co stało się impulsem do zmiany nastroju? Jakie skojarzenia zaczęły budzić u publiczności grane dźwięki?
4. Wyjaśnij, jak ewoluowały emocje Mochnackiego w czasie koncertu – jakie uczucia dominowały na początku, jakie zaś w trakcie improwizacji i w jej finale? Zinterpretuj tę gradację uczuć. Jak można rozumieć zatrzaśnięcie wieka klawikordu?
5. Zwróć uwagę na dwa fragmenty utworu i przeanalizuj je dokładnie pod kątem środków stylistycznych.
   a) Znajdź w podanym cytacie metafory i epitety. Powiedz, jaki kreują obraz.

   Rozpędził blade palce świergotem w wiolinie
   I mały, smutny strumień spod ręki mu płynie.
   Raz w raz rosa po białej pryska klawiaturze
   I raz po raz w wiolinie kwitną polne róże.

   b) W kolejnym fragmencie wiersza znajdź antropomorfizacje i wyjaśnij ich funkcje. Zinterpretuj metaforę: [Mochnacki] *ostrogą spiął melodię*. Jaki obraz stwarzają zastosowane tu środki językowe?

   Ostrogą spiął melodię, a akompaniament
   Szaleje, krzyczy w basie, rośnie w straszny zamęt –
   Ku sali bagnetami już mierzy, już blisko –
   I ton jeden uparcie wybija – nazwisko!!!

   c) Do jakich dźwięków odwołuje się poeta w tych dwóch różnych obrazach poetyckich?
6. Czego dokonał Mochnacki dzięki muzyce w czasie koncertu? Wyjaśnij to na podstawie samodzielnej analizy wybranego fragmentu wiersza.
7. Wytłumacz, czym jest, Twoim zdaniem, muzyczność utworu i jaką może pełnić funkcję. Następnie powiedz, w czym się przejawia muzyczność wiersza *Mochnacki*.
8. Przedstaw utwory, w których autorzy dokonują rozrachunku z polską tradycją sarmacką. Wyciągnij z tego zestawienia wnioski dotyczące obecności mitów sarmackich w kulturze polskiej.
9. Na przykładzie koncertu Jankiela z XII księgi *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, *Fortepianu Szopena* Cypriana Norwida oraz wiersza Jana Lechonia ustal, jaką rolę może odgrywać muzyka w poezji. Przygotuj na ten temat wypowiedź ustną.
10. W jaki sposób Lionello Balestrieri, włoski malarz z przełomu XIX i XX w., ukazał emocje związane z muzyką Fryderyka Chopina?
11. W jaki sposób literatura inspiruje się muzyką? Omów zjawisko syntezy sztuk na przykładzie wiersza Lechonia i wybranych utworów z wcześniejszych epok (romantyzmu, Młodej Polski).



Lionello Balestrieri, *Fryderyk Chopin komponujący „Preludia"*, ok. 1914

Komentarz do lektury

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

Roman Loth [lot]

Lechoń, Mochnacki, historia[1] (fragmenty)

„Czytanie – dla mnie to nie tylko uczenie się od wielkich – pisał Lechoń w *Dzienniku* 9 IX 1949 r. – to czasem po prostu szukanie byle gdzie iskry, od której zapala się myśl; jakiegoś jednego obrazu, faktu, wspomnienia, za którym pójdą asocjacje albo pomysły, albo nawet rymy, jak kiedyś z jednej linijki w olbrzymiej książce o Mochnackim". [...]

Dwa wersy otwierające utwór wyznaczają „romantyczność" jego przebiegu. „Romantyczność" intencjonalną, taką, jaką chciał ją mieć poeta i jakiej zapewne oczekiwali czytelnicy. [...] Bladość należy do konwencji portretu romantycznego młodzieńca. Bladość jaskrawo zaznaczona w słowie, trupia. To nie tylko element kolorystyki, to również sygnał głębi przeżycia, niewyjawionej tajemnicy człowieka. Instrumentem jest klawikord. Za cenę tego anachronizmu Lechoń wprowadza aurę dawności. Wirtuoz próbuje „akord po akordzie". Już tu wiadomo, że jego gra będzie improwizacją. Lechoń wiedział, co czyni: w romantycznych salonach seans improwizatorski był najwyżej cenioną formą przeżycia twórczego, najbardziej bezpośrednio pozwalał wyrażać się „natchnieniu", „uczuciu", mógł sugerować medialność twórcy, przez którego wypowiadały się nieznane moce tworzenia. [...] Koncepcja improwizacji pozwalała nadto autorowi na swobodne poprowadzenie tematu gry Mochnackiego, przed inwencją poety otwierała nieskrępowane niczym możliwości. [...]

Te pozamuzyczne elementy klawikordowej improwizacji układają się w ciąg wewnętrznie skłócony. Wyraża się w nich konflikt sumienia artysty: Mochnacki gra albo przeciw sobie, albo przeciw sali. Motywy, którymi próbuje zdobyć podwójnie obcą, francuską i mieszczańską publiczność – grę „o wiośnie", o miłości, walc budzący szmer uznania „sali biedermeier" – odczuwa jako zdradę własnych ideałów, ideałów życia i walki. „Głupio, sennie, bezmyślnie kręci się i kręci. Jakieś myśli chce straszne wyrzucić z pamięci". Już tu [...] rysuje się napięcie, które – rosnąc – staje się z wolna osią konstrukcyjną wiersza. Następuje nagły zwrot: podjęcie w muzyce wątków bitewnych i ofiarniczych, narodowych i historycznych, wreszcie – rewolucyjnych. Ale to właśnie przejście powoduje utratę kontaktu z salą, teraz nierozumiejącą, zimną i niechętną. [...] Dramatyczny gest wirtuoza w zakończeniu utworu przecina ten ciąg nieporozumień – dopiero teraz staje się jasne, że najważniejszym z motywów improwizacji Mochnackiego była rewolucja. [...] Dla artysty miało to być echo minionych dni Listopada. [...]

W istocie bieg zdarzeń wyglądał inaczej. [...] Mochnacki w początku stycznia 1832 r. wyjechał do Metzu, gdzie przebywał jego serdeczny przyjaciel Michał Podczaszyński. [...] Prowadził bujne życie towarzyskie, ciesząc się ogromną popularnością. [...] Podczaszyński pisał do matki Maurycego, do Galicji: „Nikt w całym Metz nie gra jak on na fortepianie. Wszędzie odbiera oklaski. [...]". [...] Wszystko to było dla Lechonia zupełnie obojętne: jego wizja koncertu m u s i a ł a być apoteozą romantycznych walk niepodległościowych, w tym celu wiersz był pisany. Miał być głosem Lechonia o współczesności. Toteż nieważne było prawdziwe Metz [...] i historyczny Mochnacki.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1988 (23), s. 25–29.

1. W jaki sposób poeta zbudował w wierszu atmosferę dawności i romantyczności?

2. Dlaczego prawdziwe okoliczności koncertu nie miały dla Lechonia znaczenia?

3. W czym tkwi istota inspiracji poetyckiej? Odpowiedz na podstawie tekstu.

Jan Lechoń

Sejm

Na dobry początek

Jakie pozytywne i negatywne skojarzenia budzą w Tobie słowa: *Sarmata*, *sarmatyzm*? Zastanów się, co wpłynęło na właśnie takie skojarzenia. Następnie przeczytaj fragment wywiadu, który z historykiem sztuki Jackiem Kowalskim przeprowadził Szymon Babuchowski.

Jest Pan autorem książki „Sarmacja. Obalanie mitów" z nieco zaczepnym podtytułem „Podręcznik bojowy". Z jakimi mitami na temat Sarmacji Pan walczy?

Nie tyle walczę, co obijam się o nie – po to, żeby coś ciekawego o Sarmacji powiedzieć. Ale może tak, owszem, trochę walczę z mitem czy raczej stereotypem podstawowym: że Sarmata to wiecznie pijany, wrzaskliwy szlachcic, wciąż machający szablą [...]. *Przyznajmy, że obraz to tyleż negatywny, co zachwycająco barwny! Dlatego łatwo dał się wypromować – i od gawęd Henryka Rzewuskiego po twory jego naśladowców wydał całą gałąź polskiej literatury XIX wieku. Owo epatowanie „czerepem rubasznym" jest jednak zbyt łatwe* [...]. [...]

Myśli Pan, że nadal jesteśmy w głębi duszy Sarmatami?

[...] *Polskim fenomenem jest, że nasza współczesna kultura zarówno żyje autentyczną spuścizną sarmacką, jak i jej współczesnymi wizjami, tak że stała się naszą główną tradycją. Szczególne zasługi ma tu Sienkiewicz, ale on tylko wydobył to wszystko, co wybrzmiało wcześniej u Mickiewicza w „Panu Tadeuszu", u Słowackiego, Rzewuskiego i całej armii innych twórców. Natomiast popularność „Trylogii" stała się katalizatorem tworzenia się współczesnego społeczeństwa polskiego.* [...] *„Trylogia" współkształtowała myślenie o odrodzonej Rzeczypospolitej. Potem Gomułka i Gierek starali się zdobyć przychylność Polaków, zezwalając na produkcję filmów Hoffmana, ba, promując je! Pewno, że nasza tradycja jest chyba przede wszystkim romantyczna, ale wespół z romantyzmem wpojono nam tradycję sarmacką, bo to romantyzm ją przechował i uskrzydlił*[1].

Jakie są pozytywne aspekty *spuścizny sarmackiej*? Wymieńcie się w klasie opiniami na ten temat.

[1] Jacek Kowalski, *Sarmacka dusza* [wywiad], rozm. przepr. Szymon Babuchowski, http://stary.kurier.plus/node/609 [dostęp: 21.02.2021].

Warto wiedzieć

Można przypuszczać, że wiersz Jana Lechonia powstał między 22 czerwca a 5 lipca 1918 r. Niektórzy twierdzą, że utwór dotyczy pierwszego posiedzenia Rady Stanu Królestwa Polskiego, które odbyło się 22 czerwca. *Tytułowy sejm zbudowany jest na motywie sejmu szlacheckiego o proweniencji staropolskiej, ale obficie inkrustowany współczesnością: szmer idzie „po frakach" i „po żakietach", świeci jasno „elektryczność w żyrandolach", niemieją „dziennikarze w swej prasowej loży"* (Roman Loth, *Jan Lechoń i tradycja szlachecka*, „Czasopismo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich" 1999, z. 10, s. 100).

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Wiersz został pierwotnie opublikowany na łamach „Pro Arte et Studio" w 1918 r. Dwa lata wcześniej, po śmierci Henryka Sienkiewicza, Lechoń wygłosił w imieniu społeczności akademickiej Uniwersytetu Warszawskiego mowę pogrzebową ku czci zmarłego. Dał w niej wyraz nie tylko znajomości *Trylogii*, lecz także fascynacji sposobem przedstawienia Polski szlacheckiej w powieściach noblisty.

Niejednoznaczny sarmatyzm

Sejm to kolejny utwór, który uwidacznia skomplikowany stosunek Lechonia do polskiej przeszłości. Z jednej strony Lechoń wskazywał na to, że sarmatyzm kojarzy się z warcholstwem, z drugiej strony w swoich wykładach i przemówieniach niejednokrotnie powoływał się na bogactwo tradycji i kultury szlacheckiej. Przypominał także sylwetki bohaterów godnych szacunku: Tadeusza Rejtana, konfederatów barskich, Kazimierza Pułaskiego. Taka niejednoznaczność oceny jest widoczna również w wierszu Lechonia *Sejm*.

Jan Lechoń

Sejm

Gdy do sali wszedł sejmowej z wielkim animuszem,
Gwałt uczynił pan Zagłoba białym swym kontuszem.
Za pas słucki rękę włożył, srebrną ma deliję[1],
Drzwi otwarły się z hałasem. Łuna! Łuna bije!
Powciskani w ław szeregi zerwą się posłowie
I spojrzeli na się wzajem, w krzyżach czując mrowie,
Gdy tymczasem on, wylotów odrzucając, stąpa,
Aż zadrżała, zaskrzypiała polska chata skąpa.
Poszedł cichy szmer po frakach, poszedł po żakietach,
Rozglądają się biskupi strojni w fijoletach,
Elektryczność w żyrandolach zaświeciła jasno,
Pan Zagłoba, niby w tańcu, drogą idzie własną.
Pomarańcze po doniczkach poruszyły liście
Przed tem słońcem nadchodzącem, skrzącem się srebrzyście,
Oniemieli dziennikarze w swej prasowej loży,
Nikt nie wiedział, że on przyjdzie i że kontusz włoży.
Rusza warta wojsk, mająca straż przy Majestacie,
Bo się boją, że on zechce zabrać głos w debacie.
Że coś powie, co obrazi sal sejmowych ściany;
Ustępują z drogi wszyscy: myślą, że pijany.
Upiłże się, upił miodem, upił miodnym złotem,
Całą wychlał dziś piwnicę, spał przez chwilę potem.
Rankiem szatnych[2] kazał wołać, w tabakierkę trzasnął,
„Na sejm jadę, na królewski! Kontusz dajcie!" – wrzasnął.
Czeka czwórka zaprzężona przed bielonym dworem,
Dwór przeżegnał pan Zagłoba zacnych ojców wzorem.
Bat zaświstał, kurz się podniósł, zaskrzypiały koła,
Czwórka pędzi, wicher gędzi[3], śmieją mu się sioła[4].

Zasępionych zastał w sali, zagadanych górnie,
Wieńce kokot[5] na galeriach, posłów na koturnie,
Budżetowej gwar dyskusji, szelest enuncjacji[6].
„Racja!" – izba zawołała. „Nie ma – krzyknął – racji!"
Potracili głowy wszyscy, veto słysząc w sali,
Jeszcze jeden krok postąpił: wprost do tronu wali.
Pobielały posłom wargi, poszedł chrzęst po straży:
Zerwał król się na swym tronie, twarz mu ogień żarzy.
Wziął pod ramię go Zagłoba, dał tabaki niucha
I coś szepcze, mruga okiem – cały sejm go słucha.

- -

Co to? Co to? Śmiech zatrząsnął miłościwym panem;
Coś powiedział kanclerzowi z licem roześmianem,
Coś powiedział senatowi kanclerz jak w sekrecie,

[1] **delija** – rodzaj płaszcza, noszony na żupanie, zazwyczaj rozpięty i jedynie zarzucony na ramiona.
[2] **szatny** – dawniej: dworzanin zajmujący się garderobą i pomagający przy ubieraniu się; szatniczy.
[3] **gędzić** – grać na harfie, dudach; brzdąkać, przygrywać, śpiewać.
[4] **sioło** – wioska.
[5] **kokoty** – tu: ironicznie, nieprzychylnie o kobietach.
[6] **enuncjacja** – deklaracja, oświadczenie.

Gruchnął gromem śmiech biskupów strojnych w fijolecie.
Usłyszeli go posłowie. Stanów zniknął przedział,
Śmiechem jurnym się zbratali nad tym, co powiedział:
Staropolską zwykłą fraszką, sprośnym, tłustym wicem[7],
Powiedzianym roześmianym i pijanym licem.
Tynk obleciał na suficie: śmiech o szyby bije,
Z ław się zerwał sejm i krzyknął: „Polska niechaj żyje!"

- -

Aż za oknem podskoczyły u pojazdów koła,
I coś pędzi, i coś gędzi, w głos się śmieją sioła.

[7] wic (niem. *Witz*) – żart.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Portret Sarmaty w polskiej tradycji narodowej

W kontekście wiersza *Sejm* warto sobie zadać pytanie, co jest źródłem zbiorowego obrazu polskiego szlachcica. To głównie utwory literackie, a także ich filmowe ekranizacje, takie jak *Zemsta*, *Pan Tadeusz*, *Trylogia*, a w mniejszym zakresie również *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska. Wspólnym mianownikiem tych wszystkich utworów z różnych epok jest przedstawianie wad szlachty z dobrotliwym przymrużeniem oka, z ciepłym wspomnieniem przeszłości, a to zwykle prowadzi do zniekształcania prawdy. Dzięki takim wyobrażeniom szlachcic zostaje sprowadzony do roli przodka należącego do mitycznej przeszłości. Jak zatem potraktował ten obraz Jan Lechoń? Czy śmiech, który się pojawia w utworze, jest radosny, pełen witalizmu, czy też – bólu i drwiny? Czy istnieją racjonalne podstawy do optymizmu?

Po przeczytaniu

1. Przedstaw sytuację liryczną w utworze – opowiedz jego treść swoimi słowami. Jaki typ liryki reprezentuje wiersz *Sejm*?
2. Wymień na podstawie zachowania Zagłoby z wiersza pozytywne i negatywne cechy polskiego szlachcica. Sformułuj własną ocenę bohatera i ją uzasadnij.
3. Wyjaśnij symboliczny sens wkroczenia Zagłoby do sejmu podczas debaty na temat budżetu państwa. Odpowiedz, biorąc pod uwagę kontekst historyczny.
4. Czy wiersz Jana Lechonia można potraktować jako pesymistyczną diagnozę, która zawiera krytykę elit? Czy taka interpretacja jest, Waszym zdaniem, uzasadniona? Porozmawiajcie o tym w klasie.
5. Zinterpretuj wymowę okrzyku *Polska niechaj żyje!* w finałowej części wiersza. Zwróć uwagę na to, kto ten okrzyk zainicjował i w jakich okolicznościach.
6. W środkowej części wiersza znajduje się fragment: *Bat zaświstał, kurz się podniósł, zaskrzypiały koła, / Czwórka pędzi, wicher gędzi, śmieją mu się sioła*. Podobny dwuwiersz zamyka cały utwór. Co oznaczają śmiejące się sioła za pierwszym razem, a co – za drugim? Zinterpretuj znaczenie tego śmiechu.
7. Na podstawie *Zemsty* Fredry, *Pana Tadeusza* Mickiewicza oraz *Potopu* Sienkiewicza określ, jaki stereotyp szlachcica wykreowała literatura polska. Jak – Twoim zdaniem – do tej tradycji odnosi się Lechoń?
8. Odpowiedz, na co autor pragnie zwrócić Polakom uwagę w momencie dziejowego przełomu, jakim było odzyskanie niepodległości. Oceń z dzisiejszej perspektywy, czy jego rady mają uniwersalny charakter.

JAN LECHOŃ
[PYTASZ, CO W MOIM ŻYCIU Z WSZYSTKICH RZECZĄ GŁÓWNĄ...]

NA DOBRY POCZĄTEK

Obejrzyj film Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna*. Jakie paradoksy i sprzeczne pragnienia związane z miłością zostały w nim ukazane? Podaj swoją interpretację zakończenia filmu.

WPROWADZENIE DO LEKTURY

■ *SREBRNE I CZARNE* – MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ

Drugi tom wierszy Lechonia – *Srebrne i czarne*, wydany w 1924 r., przynosi **zmianę problematyki i stylu**. Autor podejmuje w tym zbiorze bardziej **intymną** i jednocześnie bardziej **pesymistyczną** tematykę. Mówi przede wszystkim o losie człowieka, który przez całe życie nieustannie i bezskutecznie szuka spokoju, ukojenia i sensu swojej egzystencji. Głównymi motywami całego tomu stają się **miłość i śmierć**. Zbiór ma charakter **refleksyjny**, **filozoficzny**. Autor ponownie sięga do tradycji, ale tym razem źródeł inspiracji szuka w **poetyce baroku**, **romantycznej koncepcji jednostki** (samotnej, dystansującej się od świata), a także w **modernistycznej dekadencji**. Jego twórczość prezentowana w drugim tomie staje się bardziej wyważona i **zdyscyplinowana formalnie**, wiersze są znacznie krótsze i właściwie każdy z nich jest zamknięty puentą. Wiersz rozpoczynający się od słów: *Pytasz, co w moim życiu...*, opublikowany na łamach „Skamandra" w 1923 r., otwiera tom *Srebrne i czarne* i tym samym zapowiada główne motywy pojawiające się w kolejnych utworach.

Jan Lechoń

[Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...]

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno.
Jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boję.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

Przez niebo rozgwieżdżone, wpośród nocy czarnej,
To one pędzą wicher międzyplanetarny,
Ten wicher, co dął w ziemię, aż ludzkość wydała,
Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała.

Na żarnach dni się miele, dno życia się wierci,
By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia –
I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.
Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

przypisane Wacławowi Zyndramowi-Kościałkowskiemu

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Eros i Tanatos

Motyw współistnienia miłości i śmierci był szczególnie popularny w sztuce przełomu modernistycznego, na przykład w malarstwie Jacka Malczewskiego czy poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Później zjawisko ciągłego współistnienia w ludzkiej psychice miłości i śmierci w naukowy sposób opisał psychiatra Zygmunt Freud. Twierdził, że człowiek z jednej strony nieświadomie ulega fascynacji śmiercią, co przejawia się w autodestrukcyjnych zachowaniach, z drugiej zaś strony pragnie stale miłości, czyli czegoś wznoszącego naszą egzystencję ponad codzienność. Łączenie tych motywów było obecne już w mitologii greckiej czy Biblii, co świadczy o odwiecznym charakterze tej koncepcji. Później takie ujęcie miłości i śmierci pojawiało się w sztuce średniowiecza, baroku i romantyzmu.

Barokowe antynomie i klasycyzm

Wiersz Lechonia przywołuje skojarzenia ze sztuką barokową, jej **konceptyzmem**, **kontrastami**, **paradoksalnym zestawianiem pojęć**. Wiąże się także z filozofią tej epoki opartą na **poczuciu niepewności** – skoro miłość i śmierć są wartościami najważniejszymi, a równocześnie się wykluczającymi, to ich współistnienie musi nieuchronnie prowadzić do tragicznych dylematów. Pomimo wyraźnych nawiązań do barokowych motywów i figur stylistycznych, takich jak hiperbole czy oksymorony, w poezji Lechonia ujawniają się także tendencje klasycyzujące: **tradycyjna budowa wersyfikacyjna** wiersza, **intelektualizm i retoryczność**.

Trwoga egzystencjalna

Wyrażenie *niebo rozgwieżdżone* jest aluzją do powiedzenia Immanuela Kanta: *Niebo gwiaździste nade mną, prawo moralne we mnie*, które w syntetyczny sposób ujmuje tzw. imperatyw kategoryczny. Według Kanta człowiek ma dwoistą naturę – z jednej strony poznaje świat przez doświadczenie, czego znakiem jest gwiaździste niebo, z drugiej strony kieruje się wewnętrznym prawem moralnym, które określa zasady jego działania. W wierszu, obok *nieba rozgwieżdżonego*, pojawiają się także wyrażenia *noc czarna* i *wicher międzyplanetarny* sugerujące, że u Lechonia trwoga egzystencjalna przewyższa poczucie uniwersalnego ładu wynikającego z przestrzegania zasad.

Po przeczytaniu

1. Wiersz nie ma tytułu, zaproponuj więc własny tytuł i uzasadnij swój wybór.
2. Sformułuj pytania filozoficzne, na które odpowiedzią mógłby być wiersz Lechonia. Jakich podstawowych zagadnień filozoficznych one dotyczą?
3. Na jaką wzajemną relację między miłością a śmiercią zwraca uwagę Lechoń? Czy zgadzasz się z takim ujęciem problemu? Wyraź swoją opinię na ten temat.
4. Podaj przykłady utworów literackich, mitów, legend lub baśni, a także dzieł malarskich czy filmowych, w których obecny jest motyw współistnienia miłości i śmierci. W jaki sposób jest on przedstawiany?
5. Jakie zabiegi kompozycyjne i stylistyczne uwydatniają w wierszu paradoksalność miłości i śmierci? Co one mówią o naturze człowieka?
6. Omów występujące w wierszu Lechonia nawiązania do poetyki barokowej i klasycystycznej. Czy, według Ciebie, wzbogacają one wymowę utworu?
7. Podaj konteksty filozoficzne, które mogłyby być komentarzem do obecnej w wierszu fascynacji śmiercią i miłością.

Jan Lechoń
Spotkanie

Na dobry początek

Dokończ zdanie: *Aby czuć się w pełni spełnionym człowiekiem, potrzebuję...* Postaraj się odnaleźć to, co jest Twoim autentycznym pragnieniem. Czy – według Ciebie – osiągnięcie spełnienia w życiu jest w ogóle możliwe? Porozmawiaj o tym z koleżankami i kolegami w klasie.

Wprowadzenie do lektury

■ Puenta – punkt kulminacyjny wiersza

W wierszu *Spotkanie*, podobnie jak w utworze [Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...], kluczowym elementem jest puenta. Tak ujął to Roman Loth w krytycznym wstępie do wyboru poezji Lechonia:

Wiersze Srebrnego i czarnego *utrwaliły charakterystyczny dla Lechonia, również i w późniejszym okresie twórczości, typ zamknięcia utworu. Pointa wiersza jest z reguły starannie przygotowana, często ujęta w formę aforystyczną, często – w kształt przytoczenia. Ma przemyślaną konstrukcję, nierzadko dwudzielną, posługującą się paralelizmem* [...], *w wielu utworach opartą na kontraście („Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci" – z wiersza wstępnego; słynne zakończenie* Spotkania*: „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma"; „Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy"* – Proust, *„Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą"* – Zazdrość). *Odnosi się wrażenie, że ku tej poincie rozwija się tok wiersza – i nawet wówczas, gdy rysuje on sytuację banalną i niezapowiadającą poetyckiego olśnienia, końcowa formuła potrafi nieoczekiwanie zabłysnąć świetnym efektem*[1].

[1] Roman Loth, *Wstęp* [w:] Jan Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990, s. LVI.

Jan Lechoń

Spotkanie

1 Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsennie,
Po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem,
Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie[1]
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.

5 Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie,
I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną –
Jak w mistycznym w nią szedłem wplątany bukiecie,
Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną.

„Będziecie wysłuchani tęskniący, więc proście!"[2]
10 Jak przez Boga zaklęty przymknąłem powieki –
I tylkom jakiś dziwny posłyszał szum rzeki,
A później, później Danta[3] ujrzałem na moście.

[1] **Rawenna** – miasto we Włoszech, gdzie Dante spędził ostatnie lata swego życia i gdzie zmarł.
[2] Trawestacja słów Chrystusa z Ewangelii wg św. Mateusza: *Proście, a będzie wam dane; szukajcie, a znajdziecie; kołaczcie, a otworzą wam* (Mt 7,7).
[3] **Danta** – Dantego, dawny dopełniacz imienia Dante, forma stosowana przez poetów romantycznych.

„Tyżeś to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak blady
I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?
Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy.
Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady".

On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,
Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
„Nie ma nieba i ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze[4]. I właśnie jej nie ma".

przypisane Marii Brydzińskiej

[4] **Beatrycze** – ukochana Dantego z czasów młodości. Jak głosi legenda, pisarz widział ją zaledwie kilka razy i zapałał do niej miłością platoniczną. Uwiecznił ją w *Boskiej komedii* – była jego przewodniczką w podróży do raju; symbolizuje miłość idealną.

WARTO WIEDZIEĆ

Trudno podczas interpretacji wierszy Lechonia uniknąć wątków biograficznych. Poeta przez całe życie zmagał się z brakiem spokoju wewnętrznego, a także z poszukiwaniem własnej tożsamości seksualnej. Starał się ukrywać problemy, co skutkowało stanami depresyjnymi, pobytami w szpitalach, próbami samobójczymi. W tym kontekście powracające motywy niespełnienia, niemożliwej miłości, pustki, osamotnienia mogą nabierać dodatkowych znaczeń.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

W STRONĘ EGZYSTENCJALIZMU

Zaskakująca puenta wiersza nie poddaje się w tym wypadku jednoznacznej interpretacji. Wyraża w pewnym sensie kryzys światopoglądowy i zwątpienie w idee, które do tej pory były w życiu oparciem. Lechoń na pewno znał słynne zdanie wypowiedziane przez Friedricha Nietzschego: *Bóg umarł*. Filozof zwrócił w ten sposób uwagę na kryzys wartości moralnych wynikający z porzucenia wiary we współczesnym mu świecie. Co zatem pozostało? Zdaniem egzystencjalistów z początku XX w. istotą ludzkiej egzystencji jest paradoks – z jednej strony człowiek dąży do celów, których nigdy nie osiągnie, z drugiej strony zaś bez tego „nieosiągalnego" nie może żyć, bo traci poczucie sensu. Według tej koncepcji należy zatem pogodzić się z własnym człowieczeństwem i podejmować wyzwania, które z góry są skazane na klęskę.

PO PRZECZYTANIU

1. Opisz swoimi słowami sytuację liryczną w wierszu. Jaką rolę odgrywa w niej marzenie senne?
2. Dowiedz się, jakie znaczenie w kulturze przypisuje się *Boskiej komedii* Dantego. Wyjaśnij w tym kontekście, kim dla osoby mówiącej jest Dante i czym jest dla niej spotkanie z włoskim artystą.
3. Określ, w jakiej sytuacji egzystencjalnej znajduje się podmiot liryczny utworu, i wymień podobieństwa do sytuacji, w jakiej znalazł się bohater w *Pieśni I Boskiej komedii*. Zinterpretuj znaczenie tej aluzji literackiej.
4. Wyjaśnij, na czym polega zaskakujący charakter puenty wiersza.
5. Wymień pojawiające się w wierszu aluzje do różnych tekstów kultury. O czym one świadczą?
6. Porównaj wiersz *Spotkanie* Jana Lechonia z balladą *Dziewczyna* Bolesława Leśmiana. Czy Beatrycze może przypominać tajemniczy głos Dziewczyny dochodzący zza muru? Przedstaw swoją opinię na ten temat.
7. Na czym, według Ciebie, polega tragizm ludzkiej egzystencji zarysowany w *Spotkaniu*? Porównaj tę koncepcję tragizmu do koncepcji Sofoklesa i Szekspira. Wskaż podobieństwa i różnice.
8. Porównaj wiersz *Spotkanie* z wierszem Wisławy Szymborskiej *Stary profesor*, skupiając się na motywie rozmowy ucznia z mistrzem.

Więcej zadań dotyczących twórczości Jana Lechonia w bloku *Sprawdź się*, **s. 286–290**

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
Czas krawiec kulawy

Na dobry początek

Człowiek w XXI w. coraz częściej czuje, że żyje pod presją czasu, w ciągłym pośpiechu. Owo przekonanie, że czas płynie coraz szybciej, że jest go za mało, które towarzyszy większości z nas na co dzień, amerykański lekarz Larry Dossey [lari doss-ij] nazwał „chorobą niedoczasu". Jakie widzisz objawy tej „choroby" w swoim otoczeniu? Jak można jej przeciwdziałać? Porozmawiajcie w klasie o tym, czy to człowiek panuje nad czasem, czy czas – nad człowiekiem.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945)

Poetka i dramatopisarka, urodziła się w Krakowie. Pochodziła z artystycznej rodziny Kossaków: jej ojciec Wojciech, dziadek Juliusz i brat Jerzy to uznani malarze, siostra Magdalena (używała pseudonimu Magdalena Samozwaniec) była popularną pisarką satyryczną, siostra stryjeczna Zofia pisała zaś powieści. Maria nie ukończyła żadnych studiów, choć przez pewien czas była wolną słuchaczką krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale odebrała staranne wykształcenie domowe. Interesowała się literaturą, filozofią i naukami przyrodniczymi, znała kilka języków obcych. Była trzykrotnie zamężna. Ostatniego męża, oficera lotnictwa Stefana Jasnorzewskiego, poślubiła w 1931 r. W życiu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ważną rolę odgrywały podróże, których echa można znaleźć w wierszach poetki. Była m.in. we Francji, we Włoszech, w Turcji, w Afryce Północnej i Grecji. Nie należała do żadnej z grup poetyckich dwudziestolecia, ale jej twórczość miała wiele cech wspólnych z poetyką skamandrytów, a także awangardzistów. Ze skamandrytami łączyły ją też stosunki towarzyskie, podobnie jak z Witkacym, z którym się przyjaźniła. Debiutowała w 1922 r. zbiorem *Niebieskie migdały*. Później wydała jeszcze m.in. tomy: *Różowa magia* (1924), *Pocałunki* (1926), *Cisza leśna* (1928), *Róża i lasy płonące* (1941). Była też autorką sztuk teatralnych. We wrześniu 1939 r. wyjechała z Polski i zatrzymała się początkowo we Francji, a w 1940 r. w angielskiej miejscowości Blackpool [blekpul]. Zmarła w Manchesterze [menczesterze] w wyniku choroby nowotworowej. Została pochowana na miejscowym cmentarzu.



Wprowadzenie do lektury

▪ Charakterystyka twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Twórczość Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odzwierciedla bogactwo przemian społeczno-obyczajowych, artystycznych, a także politycznych epoki, w której żyła. Wczesne utwory w pełni oddają atmosferę pierwszych lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Jest to poezja lekka, ukazująca urodę świata. Bohaterką liryczną jest kobieta jednocześnie delikatna i silna, świadoma swych pragnień. Począwszy od drugiego tomiku – zatytułowanego *Różowa magia* – ujawniają się wpływy poezji **skamandrytów**, w tym szczególnie zamiłowanie do portretowania **codzienności**. Swoje miejsce w poezji otrzymują zwyczajne przedmioty, jak papierośnica, tramwaj, miednica, oraz nowoczesne zjawiska kulturowe, np. kino czy dansingi. „Upowszednieniu" jest poddany również język poezji, poetka w swych wierszach stosuje bowiem **słownictwo potoczne**. Nowatorska **liryka miłosna** Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej charakteryzuje się kunsztem formalnym – szczególnie istotne są **precyzyjna metaforyka** zbliżająca ją do wierszy **awangardzistów** i **zaskakujące puenty**.

Motywem powracającym w twórczości poetki jest **lęk przed przemijaniem i starością**, który w kolejnych tomikach odgrywa coraz istotniejszą rolę. Cechą charakterystyczną poezji

Warto wiedzieć

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska bywa nazywana polską Safoną. Określenie to nawiązuje do tworzącej lirykę miłosną greckiej poetki z przełomu VII i VI w. p.n.e. Obie podejmowały w swoich utworach podobną tematykę. Ponadto Pawlikowska-Jasnorzewska poświęciła starożytnej autorce cykl wierszy *Róże dla Safony* z tomu *Krystalizacje* (1937).



Władysław Roguski, *Dancing*, ok. 1939

Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest również **dystans** do pewnych wartości osiągany za pomocą humoru i komizmu. Począwszy od tomiku *Cisza leśna* (1928) zmienia się nastrój wierszy. Jerzy Kwiatkowski, badacz twórczości poetki, opisał ten proces następująco: *Tonacja major ustępuje miejsca tonacji minor. Wirtuozeria formalna – zrównoważeniu efektu poetyckiego i refleksji filozoficznej. Skłonność do racjonalizmu – skłonności do irracjonalizmu. Tworzywo: Cywilizacja – tworzywu: Przyroda. Fascynacja Miłością – fascynacji Naturą*[1]. Zmiany te były powiązane z tendencjami obecnymi w polskiej poezji, a także z sytuacją społeczno-polityczną w kraju dziesięć lat po odzyskaniu niepodległości. W tym czasie w wierszach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pojawia się również tematyka dotycząca **spirytyzmu**, **wróżb**, **magii**. Te wątki wiążą się ze wspomnianym wcześniej motywem lęku przed starością. Teraz poetka akcentuje biologiczny, cielesny aspekt tego zagadnienia oraz związany z nim kobiecy lęk przed utratą atrakcyjności. Obecne są także inspiracje filozofią buddyjską, szczególnie zaś motywem wędrówki dusz i przenikania się światów natury i człowieka. Natura zostaje w wierszach spersonifikowana i stanowi jednocześnie obiekt zachwytu, niechęci i buntu przeciw nieubłaganym prawom przemijania.

Ostatni etap twórczości poetki przypadł na okres **wojny** i tematyka z nią związana stała się wówczas najważniejsza. Pawlikowska-Jasnorzewska kontynuowała zarazem dotychczasowe rozważania – wróciły wątki okrucieństwa natury, a w konsekwencji poetka doszła do wniosku, że wojna jest nieodłącznym elementem świata. W miniaturach, które pisała na emigracji, pojawiały się tematy tęsknoty do rodziny i do kraju wyrażone za pomocą poetyki marzenia sennego.

[1] Jerzy Kwiatkowski, *Wstęp* [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. LV.

Wpływy buddyzmu

Pawlikowska-Jasnorzewska pozostawała pod wpływem filozofii Arthura Schopenhauera – twórcy koncepcji woli jako zasady rządzącej światem – a także filozofii buddyjskiej. Celem życia według założeń buddyzmu jest wyzwolenie duszy od cierpienia przez wyjście z kręgu wcieleń i osiągnięcie nirwany. Stanie się to możliwe wówczas, gdy człowiek wyrzeknie się pożądania, namiętności oraz skłonności do oceniania zdarzeń i ludzi. Nie oznacza to jednak wyzbycia się emocji. Rzecz w tym, by przyjmować wszystko, co się wydarza, być uważnym i mieć współczucie dla wszystkich stworzeń. Istotnym założeniem buddyzmu jest uznanie iluzoryczności *ja*. Agnieszka Kluba, badaczka twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, proponuje następującą interpretację:

[...] *efektem uznania pozornego i uzurpacyjnego istnienia „ja" jest odczucie nie-powagi – nie tylko własnej, ale, by tak rzec, kosmicznej. Uwolnienie się od fałszywej świadomości łączy się z dostrzeżeniem śmieszności jako ogólnie panującej zasady. Tu, moim zdaniem, szukać należy przyczyn charakterystycznej cechy poezji Pawlikowskiej z lat 20. – tego, co opisywane bywało jako groteskowość, żartobliwość, (auto)ironia czy wdzięk, a co do nie wyłącznie estetycznej satysfakcji czytelnika prowadzić miało.* [...] *kompromitowanie jawi się jako jeden z przejawów współczucia, tym razem – w stosunku do tych, którym wydaje się, że „wiedzą"*[2].

Przydatne słowa

Miniatura poetycka
Krótki utwór wierszowany, m.in. fraszka, epigramat, aforyzm, limeryk.

[2] Agnieszka Kluba, *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii" 2008, nr 10, s. 149.

Codzienność i humor w poezji

Wiersz *Czas krawiec kulawy* ukazał się w debiutanckim zbiorze *Niebieskie migdały* (1922). Ujawniła się w nim jedna z cech twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – nadawanie rangi artystycznej przedmiotom codziennego użytku. Zwyczajne rekwizyty stały się pretekstem do ukazania tego, co trudne do zrozumienia czy zaakceptowania, jak na przykład upływ czasu. Lekkości dodało utworom zastosowanie żartu, humoru. Pawlikowska-Jasnorzewska, by oswoić tematy trudne i niewygodne, zdjęła z nich ciężar powagi, pomniejszyła je i pozbawiła patosu.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Czas krawiec kulawy

Czas

Czas, jak to Czas, krawiec kulawy,
z chińskim wąsem, suchotnik żwawy,
coraz to inne skrawki przed oczy mi kładzie,
spoczywające w ponurej szufladzie.
Czarne, bure, zielone i wesołe w kratki,
to zgrzebne szare płótno, to znów atłas gładki.
Raz – coś błysło jak złotem,
zamigotało zielonym klejnotem,
zatęczyło na zgięciu,
zachrzęściło w dotknięciu...
Więc krzyknęłam: „Ach! z tego, z tego chcę mieć suknię!"
Lecz Czas, jak to Czas, zły krawiec, tak pod wąsem fuknie:
„To sprzedane do nieba – cała sztuka –
szczęśliwy, kto ten skrawek widział – niech większego szczęścia nie szuka".
– To rzekłszy, schował prędko próbkę do szuflady,
a mnie pokazał sukno barwy – czekolady. – –



Bernardo Strozzi [stroccʼi], *Vanitas* (*Stara kokietka*), ok. 1637

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Czas obśmiany to czas oswojony?

Czas jako *krawiec kulawy*, *zły krawiec* został w wierszu pozbawiony powagi, strywializowany – jego funkcja sprowadza się do prezentowania *coraz to innych skrawków* osobie mówiącej – ale nie zbagatelizowany. Wciąż bowiem to on decyduje, którą tkaninę otrzyma jego klientka.

Po przeczytaniu

1. W jaki sposób osoba mówiąca nazywa czas? Omów zastosowane w wierszu środki wyrazu artystycznego oraz określ pełnione przez nie funkcje.
2. Jak sądzisz, dlaczego w wierszu słowo *Czas* jest pisane wielką literą?
3. Wymień elementy języka potocznego użyte w wierszu. W jaki sposób wpływają one na sens utworu?
4. W tekście dwukrotnie pojawia się sformułowanie: *Czas, jak to Czas*. Do jakiej postawy filozoficznej – Twoim zdaniem – się ono odwołuje?
5. Zinterpretuj znaczenia prezentowanych przez krawca materiałów i kolorów.
6. Jakie pragnienia bohaterki utworu ujawniają się w okrzyku: *Ach! z tego, z tego chcę mieć suknię!*? Czego symbolem jest ten materiał? W odpowiedzi zwróć uwagę na środki wyrazu artystycznego użyte do jego opisu.
7. Wyjaśnij, jak rozumiesz metaforę zastosowaną w zakończeniu wiersza.
8. Porównaj wiersz *Czas krawiec kulawy* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z utworem *Krótkość żywota* Daniela Naborowskiego. Na jakie aspekty czasu zwraca uwagę XX-wieczna poetka, a na jakie – barokowy twórca?

Warto wiedzieć

Wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej śpiewali tacy artyści, jak Ewa Demarczyk, Czesław Niemen, Kayah czy Grzegorz Turnau. Na cześć poetki nadano planetoidzie odkrytej w 1982 r. nazwę (4114) Jasnorzewska. Jedną z pierwszych muzycznych interpretacji wierszy poetki skomponował w połowie lat 30. XX w. Feliks Nowowiejski. Był to poemat na sopran i orkiestrę lub fortepian *Róże dla Safo*.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
Pocałunki

Na dobry początek

Jak sądzisz, czy w dzisiejszym świecie łatwiej znaleźć miłość niż dawniej? A może wręcz przeciwnie? Jaką rolę w tych poszukiwaniach odgrywają media społecznościowe, różne portale i aplikacje? Omów związane z nimi możliwości i zagrożenia.

Wprowadzenie do lektury

▪ *Pocałunki* – minimalizm formy i puenta

W 1926 r. ukazał się tom *Pocałunki*, który różnił się od wcześniejszych zbiorów poetki – głównie za sprawą zwięzłej formy wersyfikacyjnej, ograniczenia środków wyrazu artystycznego, a także zawężenia tematyki do motywów miłosnych – szczególnie wyraźnie jest w nim eksponowane uczucie tęsknoty. Zbiór składa się z 70 wierszy. Poza kilkoma wyjątkami są to czterowersowe **miniatury poetyckie**. Warto podkreślić, że w ówczesnej liryce należały one do rzadkości. W tej krótkiej i – pozornie – łatwej formie poetce udało się jednak zawrzeć intensywność przeżyć. Każda miniatura stanowi obraz poetycki utworzony z elementów nawiązujących do codzienności, natury, motywów kulturowych i literackich, takich jak mitologia czy Biblia. Każdy zaś obraz zwieńczony jest **puentą**, która zazwyczaj wywołuje efekt zaskoczenia, często oparty na **paradoksie**. Wiersze nawiązują do dwóch tradycji literackich: do poezji antycznej oraz do liryki Dalekiego Wschodu.

Przydatne słowa

Epigramat (epigram)
Gatunek liryczny wywodzący się z poezji starożytnej Grecji, pierwotnie napis umieszczany na pomnikach lub grobowcach. Za twórcę tej formy uważa się Symonidesa z Keos. Epigramat to krótki, przeważnie lekki i dowcipny utwór poetycki z wyrazistą puentą. Często ma charakter satyryczny lub refleksyjny, czasem nabiera cech aforyzmu. W poezji polskiej gatunek ten wykorzystywali m.in. Jan Kochanowski, Stanisław Trembecki, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki.

Haiku
Gatunek poezji japońskiej, nierymowany trzywersowy (5+7+5 sylab) epigram. W literaturze polskiej haiku pisali m.in. Czesław Miłosz, Stanisław Grochowiak, Janusz Pasierb.

▪ Inspiracja antykiem

Miniatury Jasnorzewskiej przypominają antyczne **epigramaty** – nawiązanie do tego gatunku ujawnia się m.in. w czterowersowej formie i we wrażeniowym charakterze *Pocałunków*. Epigramat jest przemyślaną, misterną konstrukcją, w zwięzły sposób wyrażającą myśli poety.

▪ Inspiracja poezją Dalekiego Wschodu

W *Pocałunkach* można się również dopatrzyć wpływów **haiku** – trzywersowej formy wywodzącej się ze średniowiecznej poezji japońskiej. Istotą tych utworów było wyrażanie myśli i uczuć przez obserwowanie z bliska rzeczy – najczęściej elementów przyrody, takich jak liść czy kamień. Podobną tematykę i sposób przedstawiania emocji znajdziemy w wierszach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Pocałunki (wybór)

Miłość

Nie widziałam cię już od miesiąca.
I nic. Jestem może bledsza,
trochę śpiąca, trochę bardziej milcząca,
lecz widać można żyć bez powietrza!

Nike

1 Ty jesteś jak paryska Nike z Samotraki[1],
o miłości nieuciszona!
Choć zabita, lecz biegniesz z zapałem jednakim
wyciągając odcięte ramiona...

La Précieuse[2]

1 Widzę cię, w futro wtuloną,
wahającą się nad małą kałużą
z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem i z różą...
I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?

Krystyna Miłobędzka, *gubione*, **s. 220**

[1] Nike z Samotraki – marmurowy posąg z II w. p.n.e., przedstawiający grecką boginię zwycięstwa, odnaleziony w 1863 r. na wyspie Samotraka. Jest eksponowany w Luwrze.

[2] *la précieuse* [presjez] (fr.) – wykwintnisia, paniusia, damulka.

Analiza i interpretacja utworów – wskazówki

▪ Sposób mówienia o miłości

Czytając wiersze *Miłość* i *Nike*, można odnieść wrażenie, że mają wiele wspólnego z sentymentalizmem: w egzaltowany sposób wyrażają uczucie tęsknoty. Jednak puenty oparte na paradoksie odwracają uwagę odbiorcy od treści zawartej w początkowych wersach, wytrącają go z toku lektury. To zaskoczenie powoduje, że na chwilę zyskuje on dystans, który sprzyja pogłębieniu refleksji nad zasadniczym tematem utworu. Zastosowanie tego konceptu nie osłabia jednak wartości lirycznej wierszy ani nie neguje autentyzmu przeżyć osoby mówiącej. Poetka **bogatą gamę emocji** – miłość, tęsknotę, smutek, cierpienie – ukrywa zazwyczaj za **grą słów**. Przykładem takiej gry słów jest zakończenie wiersza *Miłość*. Wyraz *powietrze* występuje tu bowiem w podwójnej roli: z jednej strony oznacza mieszaninę gazów, która jest człowiekowi niezbędna do życia, z drugiej – symbolizuje ukochanego. Zabawa językiem, żart, aluzyjność, tak samo jak wykorzystywanie paradoksu, pozwalają Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zachować **dyskrecję** w sferze okazywania uczuć.

▪ Miłość niezwyciężona czy dramat odrzucenia?

W wierszu *Nike* Pawlikowska-Jasnorzewska odeszła od konwencjonalnego sposobu ukazywania bogini zwycięstwa. Zwykle bowiem występuje ona w kontekście wojennym, w utworach mówiących o zwycięstwie lub chwalących żołnierską odwagę. Tu niezwyciężona Nike jest uosobieniem miłości. Nawet gdy, np. w wyniku rozstania, miłość ginie, paradoksalnie wciąż zwycięża. Można więc zrozumieć ten utwór jako wyraz uczuć człowieka, który doświadczył odrzucenia czy nieodwzajemnionego uczucia.

▪ Delikatna kobieta?

Bohaterką liryczną wiersza *La Précieuse* jest delikatna kobieta, której portret Pawlikowska-Jasnorzewska przedstawiła bardzo sugestywnie. Ważnym tropem interpretacyjnym jest tytuł wiersza. Agnieszka Kluba zwraca uwagę, że poetka przywołuje *tradycję siedemnastowiecznych francuskich „wykwintnisi"* (les précieuses), *o których pobłażliwym i deprecjonującym traktowaniu przesądziła popularność sztuki Moliera „Les Précieuses ridicules"*[1] *(co przetłumaczono jako* Pocieszne wykwintnisie*)*[2]. „Wykwintność" to zjawisko literackie zrodzone w salonach paryskich arystokratek. W tym środowisku powstawały utwory o kunsztownej konstrukcji, *kładące nacisk na elegancję obyczajów i delikatność uczuć.* [...] *Trwałość tego karykaturalnego stereotypu znajduje zresztą (przewrotne, bo ironiczne) potwierdzenie w utworze Pawlikowskiej. Tymczasem w tych wykształconych damach widzieć należy prekursorki późniejszych sufrażystek i feministek*[3].

[1] ***Les Précieuses ridicules*** – [le pre**sjez** ridikil].

[2] Agnieszka Kluba, *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii" 2008, nr 10, s. 157, 158.

[3] Tamże.

Po przeczytaniu

I. Pytania i polecenia do wiersza *Miłość*

1. Nazwij uczucia, które przeżywa osoba mówiąca. W jaki sposób się one ujawniają? Zwróć uwagę na sprzeczności i niejednoznaczność w wypowiedzi.
2. W jaki sposób jest ukazany w wierszu czas?
3. Przeanalizuj puentę utworu. Zwróć uwagę na jej ironiczny charakter oraz na to, co mówi ona o uczuciu zakochania.
4. Przeczytaj utwór Grzegorza Uzdańskiego *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Rok*[1]. Czy jego wymowa jest taka sama jak sens wiersza *Miłość* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Bardzo ładnie wyglądasz na zdjęciu
i fryzurę masz inną, niż znałam.
Wszystko sprawdzam, rok po twoim odejściu.
Nie powinnam tu wchodzić. Wiem sama.
Nie powinnam, lecz ta łatwość pociąga,
że raz kliknę i znowu cię widzę.
Minął rok i na twój profil zaglądam
już nie częściej niż raz na tydzień.

[1] https://www.facebook.com/Szkolalmpro/photos/a.618652084869208/3548280418573012/ [dostęp: 09.02.2020].

II. Pytania i polecenia do wiersza *Nike*

1. Jakie znaczenie dla sensu utworu może mieć fakt, że miłość jest porównana do posągu Nike z Samotraki z Luwru?
2. W mitologii greckiej Nike jest boginią zwycięstwa. Jak w tym kontekście rozumiesz motyw odrzuconej miłości obecny w wierszu?
3. Zastanów się, czy miłość ukazana w wierszu *Nike* rzeczywiście odnosi zwycięstwo, czy może jest skazana na osobistą klęskę. Uzasadnij swoje stanowisko.
4. Napisz szkic interpretacyjny na temat motywu miłości jako wojny. W pracy odwołaj się do wiersza *Nike* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, innych utworów literackich z różnych epok oraz wybranych kontekstów.



Zygmunt Waliszewski, *Pamiątka z Paryża*, 1927

III. Pytania i polecenia do wiersza *La Précieuse*

1. Jakie atrybuty ma bohaterka liryczna wiersza? Co mogą one symbolizować? Co o niej mówią?
2. Jak rozumiesz puentę wiersza? Skorzystaj z informacji zawartych we wskazówkach interpretacyjnych.
3. Czy, według Ciebie, obraz Zygmunta Waliszewskiego *Pamiątka z Paryża* mógłby stanowić ilustrację wiersza *La Précieuse*? Uzasadnij odpowiedź.

IV. Pytania i polecenia do wszystkich zamieszczonych wierszy

1. Jaka wizja kobiety i miłości wyłania się z miniatur Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej?
2. Wysłuchajcie interpretacji wierszy ze zbioru *Pocałunki* w wykonaniu Ewy Demarczyk lub Kayah. Czy – Waszym zdaniem – treści zawarte w utworach poetki są nadal aktualne? Czy ta poezja odzwierciedla także Wasze przeżycia? Porozmawiajcie o tym w klasie.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
Laura i Filon

Na dobry początek

Zapoznajcie się z twórczością Grzegorza Uzdańskiego zamieszczoną na fanpage'u [fanpejdżu] *Nowe wiersze sławnych poetów* lub w „Przekroju". Autor publikuje utwory, jakie mogliby napisać znani twórcy – np. *Shopping 2* Juliusza Słowackiego, *Lekcja zdalna* Williama Szekspira, *Tinder* Ignacego Krasickiego – bawiąc się różnymi stylami i konwencjami. Sięgnijcie również do utworów Kazimierza Wyki z cyklu *Duchy poetów podsłuchane*. Jak sądzicie, czy tego rodzaju pastisze są czymś więcej niż tylko zabawą literacką? Porozmawiajcie o tym w klasie.

Wprowadzenie do lektury

▪ Geneza utworu

Wiersz *Laura i Filon* pochodzi z tomu *Różowa magia*, który ukazał się w 1924 r. Nawiązuje do sielanki Franciszka Karpińskiego pod tym samym tytułem, jednej z najbardziej znanych realizacji tego gatunku w literaturze polskiej. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska często odwołuje się w bezpośredni sposób do twórczości innych autorów. Przykładowo, zamieszczony w tym samym zbiorze wiersz *Lenartowicz* nawiązuje do utworu tego poety – *Złoty kubek*.

Sielanka

Gatunek liryczny (czasami z elementami epickimi lub dramatycznymi) wywodzący się ze starożytnej poezji greckiej; bukolika. Sielanka przedstawiała miłosne perypetie i codzienne problemy bohaterów stylizowanych na mieszkańców wsi – pasterzy, rolników, myśliwych – wiodących beztroskie życie na łonie pięknej i przychylnej człowiekowi natury.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Laura i Filon

Laura

A jawor był szumiący, ponury i siny,
miał dużo, dużo liści, jak drzewo na sztychu.
– Koszyk miły pleciony był z cienkiej wikliny,
maliny w nim różowe śmiały się po cichu...

Filon w zielonym fraczku był jak pasikonik,
Laura miała łzy w oczach i przepaskę modrą,
wśród książkowej, pożółkłej i francuskiej woni
leżała, chudą rękę oparłszy o biodro.

Przyszli w proch się rozsypać (płascy jak kwiat w książce)
pod umówionym, sinym, szumiącym jaworem:
smutny, zielony Filon, Laura w modrej wstążce,
w bladej sukni, i w wielkiej kamei[1] z amorem.

[1] **kamea** – kamień (szlachetny lub półszlachetny) z wypukłą rzeźbą, oprawiony jako broszka lub element naszyjnika czy pierścionka.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Reinterpretacja utworu Karpińskiego

Po lekturze wiersza Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej możemy odnieść wrażenie, że motywy znane z sielanki Karpińskiego są tylko dekoracją, pustymi znakami. Nie ma już arkadyjskiego

PRZYDATNE SŁOWA

Reinterpretacja
Ponowna interpretacja dzieła lub motywu. Reinterpretacja może polegać na modyfikacji znaczenia pierwowzoru, na polemice z nim lub na negacji jego pierwotnego sensu.

świata przedstawionego. Jawor jest *ponury i siny*, Laura *miała łzy w oczach*. Spotkała się z Filonem, by *w proch się rozsypać*. Stało się tak dlatego, że konwencja literacka, która ich stworzyła, wygasła, straciła swoje odniesienia znaczeniowe, nie przystaje już do rzeczywistości. Elementy sielankowego świata znaczą tu coś innego niż w pierwowzorze. Pawlikowska-Jasnorzewska dokonała reinterpretacji dzieła Karpińskiego, modyfikując sensy zawarte w oświeceniowej sielance.

PO PRZECZYTANIU

1. Wymień elementy sielanki Karpińskiego, do których odwołuje się wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.
2. Na czym polega dokonana w wierszu modyfikacja znaczeń należących do pierwowzoru?
3. Które elementy wiersza wskazują na nierealność, literackość przedstawionej sceny?
4. Wyjaśnij sens sformułowania: *płascy jak kwiat w książce*. Jaka ogólna refleksja na temat konwencji literackich się w nim pojawia?
5. Jaki jest stosunek poetki do tradycji literackiej? W którym fragmencie się on ujawnia?
6. Uzasadnij w krótkiej wypowiedzi pisemnej, że wiersz *Laura i Filon* stanowi przykład aluzji literackiej.
7. Odpowiedz, w jaki sposób malarze i poeci dwudziestolecia międzywojennego wykorzystywali w swoich dziełach motyw arkadii. Weź pod uwagę wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i obraz Eugeniusza Zaka *Romans pasterski* (*Sielanka*).



Eugeniusz Zak, *Romans pasterski* (*Sielanka*), 1921.
Eugeniusz Zak to polski malarz pochodzenia żydowskiego działający w okresie międzywojnia. Przez większość życia mieszkał i tworzył za granicą, przede wszystkim we Francji. Malował głównie postacie na tle sielankowego krajobrazu, inspirowanego malarstwem renesansowym.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
Stara kobieta

Na dobry początek

Zapoznaj się z tekstem o wynikach sondażu dotyczącego opinii Polaków na temat starości[1] i odpowiedz na pytania.

Ostatnie pytanie sondażu dotyczyło tego, co wypada robić ludziom, którzy mają już więcej niż 65 lat. Prawie wszyscy ankietowani uznali, że w tym wieku wypada cieszyć się życiem, tańczyć, jeździć na rowerze [...]. *Od osób starszych oczekujemy jednak bardziej „stonowanego" zachowania: co drugi ankietowany uznał na przykład, że kobietom w tym wieku nie wypada podrywać, a 60% stwierdziło, że nie powinny one pokazywać się na plaży w bikini. Co ciekawe, 65-letni mężczyzna w plażowych slipkach budzi sprzeciw tylko niespełna 40% ankietowanych.*

Większość badanych uznała także, że seniorom nie wypada wygłupiać się na ulicy, iść na studia, całować się w parku i przeklinać. Tylko w jednej dziedzinie starszym kobietom przyznajemy większe prawa niż ich rówieśnikom: 88% biorących udział w sondażu przyznało, że paniom wypada farbować włosy; takie prawo starszym panom dało tylko 28% ankietowanych.

a) Czy zgadzacie się z poglądami ankietowanych? Przedstawcie swoje opinie na ten temat.
b) Czy młodsze osoby mają prawo do oceny zachowania seniorów? Porozmawiajcie o tym w klasie. Weźcie pod uwagę zjawisko ageizmu[2].
c) Znajdź w internecie informacje o osobach starszych łamiących stereotypy związane z wiekiem. Przykładem może być Wirginia Szmyt, znana jako DJ Wika, czy Iris Apfel.

[1] Adrianna Buniewicz, *Co wypada robić seniorowi?*, http://www.zycie.senior.pl/147,0,Co-wypada-robic-seniorowi,4950.html [dostęp: 13.02.2021].

[2] **ageizm [ejdżyzm]** – dyskryminacja ze względu na wiek.



Iris [ajris] Apfel

Wprowadzenie do lektury

▪ Motyw lęku przed starością

Temat starości pojawiał się już na wczesnym etapie twórczości poetki, równolegle z liryką miłosną. Przykładem może być utwór *Starość* z tomu *Różowa magia*, w którym wybrzmiewa lęk związany ze zmianami wywoływanymi w ciele kobiety przez upływ czasu: *lecz gdzie są tacy, / którzy by całowali włosy starej kobiety?*. Wiersz *Stara kobieta* ukazał się w zbiorze *Cisza leśna* (1928), Pawlikowska-Jasnorzewska miała wówczas 37 lat.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Stara kobieta

Stara

Zmęczona, ledwie idzie,
na kiju się opiera,
przejechana przez życie
jak przez złego szofera.
Oblicze jej pocięte
jak gdyby ostrym mieczem,
wśród naszych młodych twarzy
zawiewa średniowieczem.
jest złamana, pogięta,
pocięta, poorana,
i tylko jej kobiecość
to zagojona rana.

Krystyna Miłobędzka, *gubione*, **s. 220**



Francisco Goya [frans-isko goja], *Czas i stare kobiety*, 1820

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Przełamywanie tabu na temat starości

Nowatorstwo poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ujawniło się w sposobie mówienia zarówno o miłości, jak i o przemijaniu. Upływ czasu nie jest przedmiotem refleksji natury filozoficznej, metafizycznej czy eschatologicznej, czyli związanej z losami człowieka po śmierci. To raczej mierzenie się z przykrym i nieuniknionym procesem rozgrywającym się przede wszystkim w ciele. W twórczości poetyckiej takie „prozaiczne" i pozbawione wstydu ujęcie tematyki starzenia się było czymś nowym. Pawlikowska-Jasnorzewska mówiła o starości wprost, bez patosu, m.in. dzięki wykorzystaniu słownictwa potocznego, np. *zawiewa średniowieczem*, *pogięta*.

Po przeczytaniu

1. Podziel się swoimi wrażeniami po lekturze wiersza. Jakie emocje wywołuje w Tobie sposób ukazania starzenia się kobiety i – ogólniej – przemijania?
2. Jakie elementy fizycznego starzenia się wskazuje osoba mówiąca? Za pomocą jakich zabiegów językowych je nazywa? Wymień te zabiegi i określ ich funkcję.
3. Określ funkcję, którą pełni w wierszu obrazowanie oparte na języku potocznym. W jaki sposób – Twoim zdaniem – wpływa ono na ocenę sytuacji lirycznej? Ułatwia zidentyfikowanie się odbiorcy z przeżyciami bohaterki lirycznej, czy wręcz przeciwnie – czyni go obojętnym? Uzasadnij odpowiedź.
4. Wyjaśnij, jak rozumiesz sens porównania: *przejechana przez życie / jak przez złego szofera*.
5. Czy *zagojona rana* kobiecości przynosi ulgę? A może paradoksalnie to jeszcze jedno źródło cierpienia?
6. W jaki sposób została przedstawiona w wierszu samotność starej kobiety?
7. Odszukaj w internecie lub w zbiorach poezji wiersz Anny Świrszczyńskiej *Stara kobieta* (z tomiku *Jestem baba*) i odpowiedz na pytania.
   a) Jakie znaczenie dla wymowy wierszy Świrszczyńskiej i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ma – według Ciebie – fakt, że są one napisane w trzeciej osobie?
   b) Na co w swoim wierszu kładzie nacisk Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a na co – Anna Świrszczyńska?
8. „Starość – przywilej czy ciężar?" – napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną. Rozważ w niej sposób postrzegania i opisywania starości w literaturze różnych epok. W pracy odwołaj się m.in. do utworów Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Władysława Stanisława Reymonta oraz do wiersza *Stara kobieta* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. M
9. Przygotuj prezentację na temat motywu starości w malarstwie różnych epok. Omów każdy przykład, zwracając uwagę na sposób przedstawienia motywu, kontekst epoki, w której tworzył dany artysta, oraz styl, w jakim dzieło zostało namalowane. M

Kazimiera Iłłakowiczówna

Co się stać musi

Na dobry początek

Dowiedz się, jakie tytuły mają obecne na rynku księgarskim poradniki dotyczące miłości i związków. Jak sądzisz, dlaczego tego typu publikacje cieszą się dużą popularnością? Czy rosnąca świadomość czytelników może realnie wpływać na ich relacje z innymi? Przeprowadźcie w klasie dyskusję na ten temat.

Kazimiera Iłłakowiczówna (1889–1983)

Poetka, autorka opowiadań i wierszy dla dzieci, tłumaczka. Urodziła się w Wilnie jako druga nieślubna córka nauczycielki języków obcych i muzyki Barbary Iłłakowicz oraz adwokata Klemensa Zana (syna Tomasza Zana, filomaty, przyjaciela Adama Mickiewicza). O tym, kim był ojciec, dowiedziały się z siostrą dopiero jako nastolatki. Po śmierci matki dwuletnia Kazimiera krótko mieszkała u wujostwa, później trafiła do Inflant polskich (część kresów dawnej Rzeczypospolitej, po I wojnie światowej wcielona do Łotwy) pod opiekę arystokratki Zofii Buyno z Zyberk-Platerów, która ją adoptowała. Iłłakowiczówna odebrała solidne wykształcenie: uczyła się m.in. w Warszawie, jako wolny słuchacz w Genewie i Oksfordzie, maturę zdała w Petersburgu. Studiowała polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Podczas I wojny światowej była sanitariuszką na froncie wschodnim. Po wojnie pracowała jako urzędniczka w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, a od 1926 r. w Ministerstwie Spraw Wojskowych jako osobista sekretarka Józefa Piłsudskiego (którego wspominała później m.in. w książce *Ścieżka obok drogi* z 1939 r.). Równolegle Iłłakowiczówna rozwijała twórczość poetycką. Nie należała do żadnej grupy literackiej, miała indywidualny styl, inspirowany poezją romantyczną i młodopolską, bliska jej była poetyka skamandrytów, z którymi łączyły ją również relacje towarzyskie. Podczas II wojny światowej przebywała na emigracji w Rumunii. Po wojnie wróciła do Polski i zamieszkała na stałe w Poznaniu. Wydała wiele zbiorów poezji, m.in.: *Ikarowe loty* (1911), *Trzy struny* (1917), *Obrazy imion wróżebne* (1926; wyd. rozszerzone pt. *Portrety imion*, 1957), *Płaczący ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928), *Ballady bohaterskie* (1934), *Odejście w tło* (1976). Po wojnie zajmowała się także tłumaczeniem dzieł literatury światowej (znała sześć języków obcych), przełożyła na język polski m.in. *Annę Kareninę* Lwa Tołstoja i wiersze Emily Dickinson [emili dikinson]. Pod koniec życia straciła wzrok. Grób Iłłakowiczówny znajduje się na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.



Wprowadzenie do lektury

▪ Jak opisać miłość?

Wiersz *Co się stać musi* pochodzi z wczesnego etapu twórczości Iłłakowiczówny – ukazał się w 1917 r. w zbiorze *Trzy struny*. Poetka do przedstawienia miłości używa **konwencjonalnych symboli** (np. *serce*, *rozżarzać*, *płomień*) oraz miłosnej scenerii (*noc*, *gwiazdy*). Za sprawą rozbudowanej metaforyki i stylu wiersz jest więc bliższy poetyce młodopolskiej niż awangardowej czy charakterystycznej dla wierszy skamandrytów. Iłłakowiczówna sięga w utworze także po elementy konwencji sentymentalnej i romantycznej. Do sielanki nawiązuje motyw idylli, bezpiecznego arkadyjskiego świata, harmonii. Motywy podróży, egzotyki, obcych krajobrazów, rozgwieżdżonej nocy, a także egzaltacja w opisie uczuć nasuwają skojarzenia z liryką romantyczną. Zarówno w tym wierszu Iłłakowiczówny, jak i wielu innych można więc rozpoznać liczne odwołania do spuścizny literackiej, przy jednoczesnym zachowywaniu tradycyjnej budowy i formy wiersza.

Kazimiera Iłłakowiczówna

Co się stać musi

Jeszcze się serce twe ku mnie nachyli,
jeszcze będziemy ze sobą mówili
o wielkim mieście leżącym na wodzie,
gdzie pełne kwiatów czarne płyną łodzie,
gdzie co wieczora słońce kryje głowę
za niewidziane lasy koralowe,
gdzie, byle tylko trochę woda spadła,
morskie na światło wychodzą dziwadła.

Jeszcze będziemy w miesiącu jechali
przy czarnych wiosłach po szumiącej fali
gęstwią kanałów, pod zwodzone mosty,
gdzie się jak węże czają wodorosty,
i gdy nas pusta wesołość ogarnie,
liczyć będziemy gwiazdy i latarnie,
bo przy miesiącu i śród szybkiej jazdy
nikt nie rozpozna płomyka od gwiazdy.

Jeszcze się we mnie miłość raz rozżarzy...
Milczeć będziemy czasem twarz przy twarzy
lub urywane prowadzić rozmowy,
trwożnie od siebie odchylając głowy
i bacząc pilnie, z tajnym tylko drżeniem,
by się wejrzenie nie zbiegło z wejrzeniem,
by z powitaniem albo też w podzięce
dłużej się czasem nie zetknęły ręce.

Jeszcze się płomień rozpali ostatni.
Schwytani razem do śmiertelnej matni,
złączeni – potem oddarci od siebie,
w najgłębszym piekle, to w najwyższym niebie,
miotani uczuć przeciwnych tysiącem,
rażeni chłodem, paleni gorącem
będziemy, nawet w najszczytniejszej chwili,
jak potępieńcy do siebie tęsknili,
na jednym stosie do krzyża przybici,
wiecznie pragnący i nigdy niesyci!

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Muzyczność wiersza

Utwór *Co się stać musi* jest dobrym przykładem rytmiczności i związanej z nią melodyjności – cech charakterystycznych wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny. Melodyjność wiersza została osiągnięta dzięki konsekwentnemu stosowaniu rymów, anafory, a także za sprawą symetrycznej budowy oraz kunsztownego wykorzystania składni.

▪ Poezja magiczna

W wierszu *Co się stać musi* pojawia się częsty u Iłłakowiczówny **motyw magii**. Przestrzeń poetycka jej utworów często przypomina świat baśni, rozpoznajemy w nim: scenerię fantastyczną (niekiedy o korzeniach ludowych), nierzeczywistych bohaterów (czarownice, dziwne stwory, straszydła itp.), motyw wędrówki, magiczne przedmioty i tajemniczy nastrój. Te elementy możemy dostrzec również w wierszu *Co się stać musi*. W utworze marzenie o podróży z ukochanym do miasta kanałów – czyli prawdopodobnie do Wenecji – staje się opowieścią o podróży baśniowej, fantastycznej, odrealnionej. To wyprawa w nieznane, poza granicę życia i śmierci.



Francesco Guardi [franczesko głardi], *Wielki Kanał i most Rialto*, 1760. Guardi był malarzem weneckim specjalizującym się w malarstwie wedutowym, czyli przedstawiającym panoramy miejskie.

Po przeczytaniu

1. Omów kreację osoby mówiącej w wierszu. Jakie są jej oczekiwania, marzenia, plany?
2. Opisz obrazy poetyckie ukazane w kolejnych strofach. Do jakich miłosnych motywów i konwencji pisania o miłości nawiązują? Zwróć uwagę na to, jak zmienia się nastrój wiersza w ostatniej zwrotce. Wyjaśnij, w jaki sposób ta zmiana wpływa na wymowę utworu.
3. Prześledź motywy związane z ogniem, zwróć uwagę na sformułowania: *rozżarzy, płomień rozpali, paleni gorącem*. Co mówią one o emocjach podmiotu lirycznego?
4. Przeanalizuj występujące w wierszu motywy akwatyczne. Zwróć uwagę na ich symbolikę.
5. Wymień elementy wprowadzające rytm do utworu. W jaki sposób wpływa on na odbiór tekstu?
6. Jaką funkcję pełni zastosowana w wierszu anafora *jeszcze*?
7. Przyjrzyj się tytułowi wiersza. Jakie konsekwencje niesie ze sobą to, że zawiera on przekaz perswazyjny?
8. Wysłuchajcie interpretacji muzycznej wiersza Edwarda Stachury *Jest już za późno* (np. w wykonaniu zespołu Stare Dobre Małżeństwo). Jakie dostrzegacie podobieństwa i różnice między wymową tego utworu i przesłaniem wiersza Iłłakowiczówny? Porozmawiajcie o tym w klasie.
9. Obejrzyj obraz Francesco Guardiego i powiedz, czy malarski widok Wenecji współgra z nastrojem wiersza Iłłakowiczówny i jego baśniowym charakterem. Uzasadnij odpowiedź.

Kazimiera Iłłakowiczówna
Błękitna chwila

Na dobry początek

Wybitny francuski fotoreporter Henri Cartier-Bresson [ąri kartje bresą] powiedział: *W fotografii, jak i gdzie indziej, moment jest swym własnym pytaniem, a jednocześnie swą odpowiedzią*[1]. Jak rozumiesz te słowa? Co, Twoim zdaniem, skłania ludzi do utrwalania chwil? Rozważcie wspólnie tę kwestię w klasie.

[1] Cyt. za: Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Kraków 2009, s. 137.

Wprowadzenie do lektury

Czas zakochanych

Wiersz *Błękitna chwila* z tomu *Zwierciadło nocy* (1928) przedstawia obraz rzeczywistości widziany przez pryzmat zakochania. Dla zakochanych liczy się tylko to, co tu i teraz. Urok i niepowtarzalność chwili zostają ukazane w wierszu za pomocą **rozróżnienia wczoraj – dzisiaj – jutro**. To, co należy do teraźniejszości, jest bliskie i przyjazne. Dodatkowym sprzymierzeńcem zakochanych jest **natura**. I ten aspekt wiersza sprawia, że nabiera on charakteru **sielanki**.

Kazimiera Iłłakowiczówna

Błękitna chwila

Błękitna

Zniknie za brzegiem, ujdzie za skały
żagiel w błękicie jak skrzydło biały,
na rozpalonym zboczu rozściele
wiatr przedwieczorny pachnące zielę,
niską buczyną, ostrym jałowcem
wstrząśnie nad dzikim, górskim manowcem.

Dom jest daleko, świat jest daleko,
za zapomnienia górą i rzeką:
nic nam nie grozi, nikt o nas nie wie;
ptak w migdałowym ukryty drzewie
potrząsa skrzydłem i gwiżdże z cicha,
zdeptany piołun wonią oddycha.

Połóż mi rękę pod senną głowę.
Wczoraj – zginęło, Dzisiaj – jest nowe,
Jutro – pod żaglem białym na głębi
ściga lecące stado gołębi.
Jesteśmy wolni, jesteśmy sami
śród ziół pachnących, pod błękitami.

Koniki polne w kamieniach dzwonią...
Serce zamiera, jak ptak pod dłonią.
Czas coraz pustą napełnia czaszę...
Wczoraj – zginęło, Dzisiaj – jest nasze,
a Jutra nie chcą widzieć za mgłami
oczy zamknięte pocałunkami.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Obrazowanie impresjonistyczne

Wiersz, zarówno na płaszczyźnie kompozycji, jak i doboru środków wyrazu artystycznego, wykorzystuje elementy obrazowania **impresjonistycznego**. Przede wszystkim jest – podobnie jak malarstwo impresjonistyczne – subiektywnym zapisem chwili. Nie przypadkiem też pojawia się w utworze **błękit**, kolor nieba, wody i powietrza – jedna z najbardziej charakterystycznych barw stosowanych przez malarzy impresjonistów. Wiersz jest też wzbogacony o wrażenia sensualne, które zostały wywołane za pomocą sformułowań odwołujących się do zapachów i dźwięków. Jest to zatem przykład realizacji **korespondencji sztuk** – w jednym dziele łączą się elementy literatury, muzyki i malarstwa.

Po przeczytaniu

1. Przytocz fragmenty wiersza, w których ujawnia się podmiot liryczny. Zwróć uwagę na to, co poprzedza jego pojawienie się.
2. Przeanalizuj występujący w utworze podział na wczoraj – dzisiaj – jutro.
3. Jaką rolę odgrywa w wierszu natura? W jaki sposób wpływa na ukazanie sytuacji lirycznej?
4. Określ funkcję środków wyrazu artystycznego zastosowanych w tekście. Zwróć szczególną uwagę na liczne epitety.
5. Zacytuj fragmenty utworu, w których pojawiają się elementy synestezji. Czemu służy zastosowanie tego zabiegu?
6. Określ funkcję, jaką pełnią w wierszu czasowniki. Zwróć uwagę na to, czy nazywają czynności, czy stany oraz w jakich formach gramatycznych występują.
7. Udowodnij, że *Błękitna chwila* jest przykładem zastosowania poetyki impresjonistycznej. Zauważ, w jaki sposób są opisywane wrażenia kolorystyczne. Odwołaj się także do tytułu wiersza.
8. Jaki związek mają kompozycja i poetyka wiersza z jego tematyką? W odpowiedzi odwołaj się do odpowiednich fragmentów utworu.
9. Porównaj wiersz *Błękitna chwila* z obrazem Claude'a [kloda] Moneta. Jakie wspólne cechy w nich dostrzegasz?



Claude Monet, *Regaty w Argenteuil* [arżątej], ok. 1872

Kazimiera Iłłakowiczówna
O Hani, co się zabiła

Na dobry początek

Zapoznaj się z tekstem Beaty Przymuszały, będącym wstępem do książki *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku.*

Zaangażowanie wydaje się z jednej strony kategorią dość staroświecką, z drugiej strony natomiast niezwykle potrzebną. Dyskusje o literackim zaangażowaniu czasem wydają się wyrazem naiwnej wiary w moc słowa i siłę kultury, ale jednocześnie odsłaniają potrzebę krytycznej analizy sieci dyskursów, które nas oplatają. Zaangażowanie wydaje się wyrazem myślenia o wspólnocie, ale i bywa dystansującym się wobec innych jednostkowym głosem protestu przeciwko zbiorowym przekonaniom[1].

Czy zgadzasz się ze słowami Beaty Przymuszały? Czy, według Ciebie, pisarz ma obowiązek angażować się w sprawy społeczne? Uzasadnij swoją opinię. Czy literatura i sztuka ma – Twoim zdaniem – taką siłę oddziaływania, by wpływać na zmianę postaw społecznych? Porozmawiaj o tym z koleżankami i kolegami w klasie.

[1] Beata Przymuszała, *Wstęp* [w:] *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. Monika Brzóstowicz-Klajn, Grzegorz Pertek, Beata Przymuszała, Poznań 2017, s. 7.

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

W swojej twórczości poetyckiej Iłłakowiczówna sporo miejsca poświęciła ludziom związanym z Wileńszczyzną i Inflantami. W zbiorze *Ballady bohaterskie* (1934) umieściła zarówno utwory mówiące o słynnych postaciach z regionu litewsko-inflanckiego (Władysław Jagiełło, Władysław Warneńczyk, Barbara Radziwiłłówna), jak i wiersze napisane na podstawie własnych wspomnień dotyczących prostych ludzi, których tam spotykała. Częścią *Ballad bohaterskich* jest cykl wierszy poświęconych służącym. Do tego cyklu należy wiersz *O Hani, co się zabiła*.

Kazimiera Iłłakowiczówna

O Hani, co się zabiła

Była szósta godzina,
(spadła młodsza z drabiny).
Podłoga jasna, śliska,
cała się aż połyska,
świeci biały czepeczek,
krew jej ze skroni ciecze.

Zbiegli się domownicy,
palą przy niej gromnicę.
Ktoś po doktora dzwoni.
Stróż powiedział: „Już po niej!"

Kucharka pędem leci:
„Idą – pani i dzieci!"

Weszła pani i pyta:
„Oj, Haniaż to zabita?!"
Klęka przy niej na ziemi:
„Może się co odmieni...
Poślemy wraz depeszę,
niech się swoi pośpieszą.

Powiedz nam, pókiś żywa,
Jak się twój dom nazywa?
jaką posłać wiadomość?
co powiedzieć i komu?
kto na twe zawołanie
przyjedzie, biedna Haniu?"

„Niechaj się nikt nie troska!...
Nędza zowie się wioska,
a gmina moja Krzywda...
Na nic się list nie przyda...
Nie przyjedzie nikt z domu...
Niepotrzebna wiadomość...

Tatuś poległ z Moskalem,
brata Niemcy zabrali,
siostrzyczki obie małe
dawno ziemia schowała...
Mama już ze trzy lata
co noc do mnie kołata;

ja na klucz drzwi zamykam,
ona przez drzwi przenika...
Suknią po kuchni pluska,
świeci jak srebrna łuska,
siada u mnie na łóżku,
wciąga za sobą nóżki.

Włos jej pachnie jak żywy,
oczy mi nim zakrywa...
...Głos jej zawsze ten sam y...
Nie trzeba telegramy...
Nie trzeba Pogotowia...
...Już przy mnie aniołowie..."

Ballada

Gatunek epicko-liryczny, z elementami dramatycznymi. Obejmuje utwory, które opowiadają o niezwykłych – często fantastycznych lub legendarnych – wydarzeniach oraz są utrzymane w posępnym i tajemniczym nastroju. Cechy epickie ballady to występowanie fabuły i narratora, cechy liryczne – skupienie na budowaniu nastroju, cechy dramatyczne – obecność dialogów.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Nawiązania do ballady romantycznej

Iłłakowiczówna **zmodyfikowała balladę romantyczną**. Nawiązania do tego gatunku ujawniają się w rytmiczności i melodyjności wiersza, w wyborze bohaterki – „z ludu", a także w obecności trzecioosobowego narratora oraz postaci nadprzyrodzonych, widzianych przez bohaterkę. Na tym właściwie podobieństwa się kończą, ponieważ **w świecie przedstawionym nie obowiązuje zasada ludowej sprawiedliwości**. Poza tym **natura nie jest siłą sprawczą**, a zjawiska nadprzyrodzone nie pełnią istotnej funkcji w kreacji świata przedstawionego. **Nie ma też winy, nie ma kary.**

Poezja zaangażowana społecznie

Fabuła ballady przedstawia się następująco: służąca Hania nieszczęśliwie spada z drabiny, po czym następuje sekwencja zdarzeń, które obnażają przykrą rzeczywistość – pracodawcy dziewczyny nic o niej nie wiedzą, jednym słowem, jest ona dla nich nieważna. Iłłakowiczówna dodaje w ten sposób do ballady **elementy satyry społecznej** – ten aspekt utworu jest widoczny we fragmencie, gdy Hania mówi o tym, że pochodzi z wioski Nędza w gminie Krzywda. Balladowy motyw ludowości posłużył więc poetce jako rama do ukazania nierówności społecznej. Ludzie tacy jak Hania są przezroczyści poza swoim środowiskiem. Nawiązanie do ballady romantycznej wydaje się w tym wierszu nieprzypadkowe: Iłłakowiczówna wybiera gatunek, który nobilitował prostych ludzi.

Po przeczytaniu

1. Opisz sytuację przedstawioną w utworze.
2. Scharakteryzuj tytułową bohaterkę ballady. Uwzględnij język jej wypowiedzi oraz stosunek do otaczającej ją rzeczywistości.
3. W jaki sposób zostali przedstawieni domownicy?
4. Jakie znaczenie w kontekście całego utworu mają słowa Hani: *Niechaj się nikt nie troska!... / Nędza zowie się wioska, / a gmina moja Krzywda...*?
5. Wyjaśnij, na czym polega komizm obecny w wierszu.
6. Czemu służy – Twoim zdaniem – reinterpretacja motywów ballady romantycznej dokonana przez Iłłakowiczównę?
7. Podaj przykłady dzieł innych twórców, którzy w swoich utworach literackich wypowiadali się na tematy społeczne. W obrębie jakich kręgów tematycznych mieściła się zazwyczaj problematyka tych tekstów?
8. Obejrzyj obraz Sorokina *Żebraczka*. W jaki sposób malarz wypowiedział się na temat trudnej sytuacji społecznej dzieci?



Jewgraf Siemionowicz Sorokin, *Żebraczka*, 1852

Tadeusz Peiper

Ulica

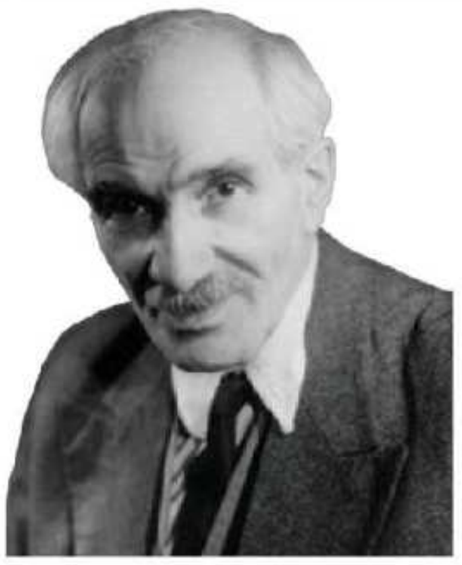
Na dobry początek

Zapoznaj się z fragmentem artykułu Michała Karapudy.

Od kilku lat toczy się, także w Polsce, ożywiona debata o przyszłości miast i ich głównych funkcji. [...] *W artykule przedstawiam teorie Jana Gehla* [gejla], *który od lat 70. XX wieku próbuje wskazywać konieczność uwzględniania w planowaniu naszych miast podstawowych zasad wynikających z humanistycznego myślenia o przestrzeni publicznej. Myślenie to uwzględnia przede wszystkim takie czynniki, jak ludzka mobilność czy ludzkie zmysły, bo to one decydują o sposobach użytkowania miast przez ludzi.* [...] *To człowiek, jego cechy biologiczne i potrzeby psychiczne są dla Gehla podstawą dla projektowania miast. Gehl, krytykując rozwój miast oparty na zapewnieniu przede wszystkim sprawnego ruchu samochodowego, proponuje powrót do pierwotnego, naturalnego i jego zdaniem właściwego modelu rozwojowego, opartego na pierwszeństwie ruchu pieszego, który dominował przez ostatnie wieki. Ta zmiana, jak udowadnia Gehl, ma zasadnicze znaczenia dla aktywności ludzi w przestrzeni publicznej i jakości życia w miastach. Jak przekonuje w swoich książkach oraz w ramach swojej wieloletniej praktyki zawodowej, tylko taki sposób kształtowania przestrzeni publicznych daje człowiekowi możliwość, by czuł się dobrze w swym miejskim otoczeniu*[1].

[1] Michał Karapuda, *Miasta są dla ludzi – wstęp do Jana Gehla koncepcji miasta*, „Kultura i Wartości" 2018, nr 26, s. 287, 288.

Co sądzisz na temat koncepcji rozwoju miast przedstawionej w artykule? Zbierzcie w klasie argumenty za i przeciw i podyskutujcie o teorii Gehla.



Tadeusz Peiper [pajper] (1891–1969)

Poeta, krytyk literacki, prozaik. Urodził się w Krakowie w zlaicyzowanej żydowskiej rodzinie. Studiował na wydziałach filozoficznym i prawniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczelni w Berlinie, słuchał wykładów Bergsona w Paryżu. Po wybuchu I wojny światowej, jako obywatel Austro-Węgier, państwa, z którym walczyła Francja, został internowany. Udał się z wieloma innymi Polakami do neutralnej Hiszpanii, w której przebywał aż do 1921 r. Zetknął się tam z nowymi prądami artystycznymi. W 1920 r. Tadeusz Peiper wrócił do odrodzonej Polski. Zamieszkał w rodzinnym Krakowie i od razu włączył się w życie literackie miasta. W latach 1922–1923 i 1926–1927 redagował „Zwrotnicę", pismo programowe Awangardy Krakowskiej. Na łamach pierwszego numeru w tekście pt. *Punkt wyjścia* zapisał: *„Zwrotnica" pragnie być macicą nowej duszy*; chciał, by przestawiała tory polskiej sztuki. Peiper skupił wokół siebie grupę uczniów i współpracowników, z tego powodu nazywa się go papieżem awangardy. Był autorem tomów poetyckich, m.in. *A* (1924) i *Żywe linie* (1924), traktatu *Nowe usta*, powieści, recenzji, a także eksperymentalnych sztuk teatralnych *Szósta! Szósta!* (1925), *Skoro go nie ma* (1933). Po wybuchu II wojny światowej przebywał we Lwowie, gdzie został aresztowany przez NKWD i trafił do więzienia. Po zwolnieniu w 1941 r. związał się – na krótko – z komunistycznym Związkiem Patriotów Polskich. Do kraju wrócił w 1944 r. Około 1957 r., na skutek nasilającej się choroby psychicznej, wycofał się z życia literackiego. Zmarł w Warszawie, został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Wprowadzenie do lektury

Peiper – teoretyk poezji



Okładka sztuki teatralnej Tadeusza Peipera pt. *Szósta! Szósta!*

Peiper był wybitnym teoretykiem poezji i krytykiem literackim. Swoje poglądy na sztukę poetycką zawarł w licznych artykułach, zebranych później w książce *Tędy* (1930), a także w odczycie na temat poezji *Nowe usta* (1925). Jego wywody były śmiałe, sugestywne i oryginalne. Głosił przewagę cywilizacji nad naturą, fascynował się miastem i postępem technicznym, odżegnywał od romantycznych haseł poetyckich.

3 × M, czyli miasto, masa, maszyna

Zadaniem literatury, a więc także poezji – według koncepcji Peipera – ma być rozbudzanie w odbiorcach ciekawości współczesnością. Literatura powinna opisywać piękno nowoczesnego życia i odzwierciedlać zachodzące zmiany. W pierwszym numerze „Zwrotnicy" Peiper wskazał trzy osiągnięcia cywilizacji, które miały nie tylko zawładnąć życiem człowieka, lecz także stać się tematem literackim. Były to: miasto, masa i maszyna. Poeta uzasadniał swe poglądy w następujący sposób:

Posłuszny instynktowi życia i przetwarzając instynkt na ideę, człowiek dzisiejszy wstępuje na drogę pojednania i zbratania z tym nowym wydaniem świata [...]. *Przytakuje nowoczesnej scenie życia i w ten sposób miasto staje się dla niego zaczarowaną wyspą potężnych wzruszeń. Przytakuje nowoczesnym formom współbytowania ludzi i w ten sposób masa staje się dla niego szukanym współpracownikiem nowego piękna. Przytakuje nowoczesnym narzędziom życia i w ten sposób maszyna staje się dla niego poetyczną czarodziejką jego rozpalonych snów*[1].

Przykładem tych miejskich fascynacji jest wiersz Tadeusza Peipera *Ulica* z tomu *A* (1924).

- **Miasto** – z nowoczesną architekturą, z samochodami, tramwajami, spalinami, tłumem śpieszących się ludzi na ulicach – stało się obiektem fascynacji poetów awangardy. Uważali oni, że miasto jako ogromny twór łączący wiele drobnych elementów może stanowić dla nowej sztuki ciekawy wzorzec budowy artystycznej.
- **Masa** – to dla Peipera przede wszystkim populacja wielkomiejska, a także masowe, seryjne wytwory cywilizacji, z ich funkcjami, użytecznością i szczególną estetyką.
- **Maszyna** – miarą funkcjonowania maszyny jest jej użyteczność. Dzięki wynalazkom technicznym, które umożliwiają poszerzenie środków wyrazu, również sztuka może być sprawnie skonstruowaną całością.

Poezja jako rzemiosło

Peiper uważał, że nowa sztuka powinna łączyć się z przemianami, jakie zachodzą w psychice ludzi pod wpływem szybkich postępów cywilizacji. Według niego człowiek obcujący z nowoczesną techniką myśli inaczej niż przedstawiciele poprzednich pokoleń, dlatego też potrzebuje innego rodzaju poezji. Nastała pora na nową sztukę i nowe formy artystyczne. Skoro cywilizacja jest efektem świadomych zabiegów technicznych, również utwory poetyckie powinny być precyzyjną konstrukcją. Peiper zrywał tym samym z wizją sztuki jako efektu natchnienia, odtąd miała być ona wynikiem zdyscyplinowanej pracy opartej na ściśle określonych zasadach.

W manifeście teoretycznoliterackim *Nowe usta* z 1925 r. Peiper jasno przedstawił swoje poglądy na poezję, jej zadania oraz na sam proces twórczy. Tworzenie poezji to – jego zdaniem – rzemiosło, budowanie konstrukcji za pomocą struktur składniowych i środków stylistycznych. Obrazowanie poetyckie osiągane dotychczas za pomocą wyrażania i opisywania uczuć powinno być zastąpione przez ciąg **peryfraz** – rozumianych jako poetyckie zagadki.

[1] Tadeusz Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica" 1922, nr 1.

Rozszyfrowanie tych zagadek doprowadzi odbiorcę do odczytania sensu wiersza oraz emocji twórcy. Postulaty Peipera można podsumować następująco: poezja jako zagadka do rozwikłania, niemówienie wprost, utrudnianie odbioru, **ekwiwalentyzacja uczuć**. Określanie przedmiotów, sytuacji lirycznych całym szeregiem coraz to nowych rozbudowanych zdań twórca nazwał **układem rozkwitania**.

■ METAFORA WEDŁUG AWANGARDZISTÓW

Ciekawa jest również zaproponowana przez Peipera teoria **metafory**. Mówił on, że awangardowa poezja *drga od zamieci metafor*. W artykule *Metafora rzeczywistości* wskazywał, że metafora to samowolne zestawianie pojęć, w wyniku czego powstają związki pojęciowe niemające odpowiedników w świecie rzeczywistym. Istotą metafory w tym rozumieniu było przekształcenie *rzeczywistości doznań* i przetworzenie jej na nową rzeczywistość – czysto poetycką. Tu, zdaniem Peipera, miała swe źródło tak duża popularność przenośni w epoce, w której dominował **antyrealizm**. Skojarzenia słów wchodzących w skład przenośni powinny powstawać na płaszczyźnie emocjonalnej. Istotnym uzasadnieniem stosowania metafor była, według poety, także **ekonomia**. Metafora jest środkiem, który pozwala na oszczędność słów. Daje ona także możliwość czerpania z nieznanych dotąd źródeł – sięganie po skojarzenia związane z nowymi elementami codzienności było w dużej mierze odruchowe. Stąd też w poezji dwudziestolecia międzywojennego obfitość rekwizytów reprezentujących otoczenie przeciętnego mieszkańca miasta.

PRZYDATNE SŁOWA

Ekwiwalentyzacja uczuć
Zabieg stosowany przez awangardzistów, oznaczał wyrażanie emocji nie wprost, lecz za pośrednictwem obrazów poetyckich. Peiper tłumaczył, czym jest ekwiwalentyzacja uczuć, w następujący sposób: *proza mówi: „jestem smutny", poezja mówi: „niebo osiadło na ziemi, jak mysz na westchnieniu"*.

Układ rozkwitania
Technika konstruowania tekstu literackiego polegająca na tym, że jakiś obraz jest powtarzany w tekście i uzupełniany, rozwijany za pomocą nowych określeń, a każde kolejne rozwinięcie jest bogatsze od poprzedniego.

Tadeusz Peiper

Ulica

Dominik Bielicki, *Piko*, **s. 221**

1 Ulica.
Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.
Hymn pionu.
Przez rogatkę z dachów światło się przemyca,
5 złodziejom dnia – kara.
Tramwaj, paw z blachy, ...gl-gl... próżność swą rozgęgla.
Słońce = tylko benzyna lub para.
Człowiek = ptak z węgla.

WARTO WIEDZIEĆ

Tadeusz Peiper początkowo drukował swoje wiersze w „Zwrotnicy" pod pseudonimami, których nikomu nie zdradzał. Nawet Julian Przyboś, uczeń twórcy, nie domyślał się, że za różnymi nazwiskami kryje się ta sama osoba, i chwalił utwory Jana Aldena, a krytykował wiersze Jana Badyńskiego.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

■ SKONDENSOWANA FORMA I TREŚĆ

Wiersz *Ulica* jest nie tylko wyrazem fascynacji wielkim miastem w myśl zasady 3 × M, lecz także wzorcowym przykładem awangardowego utworu poetyckiego o skondensowanej formie i treści zgodnie z hasłem **rzemiosło – rygor – dyscyplina**. Rzemiosło, ponieważ wiersz jest wytworem pracy; rygor, gdyż jego kompozycja poddana jest określonym zasadom nowej poetyki; dyscyplina, ponieważ poeta awangardowy nie pozwala sobie na długie poetyckie strofy i – jak to nazywa Peiper – *pieśnienie*, a oszczędnie i ekonomicznie posługuje się słowem i zdaniem. Tematem jest niepoetycka ulica z niepoetycką zabudową. Nic o niej nie wiemy: ani jaka jest jej nazwa, ani co się na niej zdarzyło, ani jakich uczuć doświadczają jej mieszkańcy czy przypadkowi przechodnie.



Leon Chwistek, *Miasto*, ok. 1919.
Formista Leon Chwistek interesował się miastem i tematyką urbanistyczną w sztuce. Fascynował go dynamizm miejskiego życia. Potwierdzają to tytuły jego obrazów: *Łódź*, *Miasto*, *Miasto fabryczne* itp.

Metoda twórcza Peipera

Peiper często posługiwał się **animizacją**. Najczęściej ożywieniu podlegało to, co przeciętny mieszkaniec miasta mógł zobaczyć z okna swojego mieszkania: latarnia, ławka, słońce, cień itd. Poeta budował metafory przez kolażowe zestawienia wyrazów określanych i określających. Często stosował skojarzenia, które kłóciły się ze sobą, nie chciał bowiem doprowadzić do stworzenia stałego obrazu. Aby osiągnąć efekt dynamizmu, umieszczał obok siebie nazwy konkretnych przedmiotów i abstrakty.

Po przeczytaniu

1. Zinterpretuj tytuł *Ulica*. Jakie ma on znaczenie w kontekście całego utworu?
2. Które elementy wiersza wyznaczają miejski krajobraz?
3. Wyjaśnij sens metafor: *Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu. / Hymn pionu. / Przez rogatkę z dachów światło się przemyca*. Na jakiej zasadzie zostały utworzone, jakie skojarzenia wywołują?
4. Odszukaj w utworze elementy matematyczne i geometryczne. Jak ich obecność wpływa na sens wiersza? Czy na podstawie utworu można by stworzyć fragment planu miasta? Uzasadnij swoją odpowiedź.
5. Przyjrzyj się budowie wiersza. Do czego jest podobny kształt graficzny, który utworzyły słowa?
6. Jaką funkcję pełnią w wierszu wyrazy dźwiękonaśladowcze?
7. Wykaż, że wiersz *Ulica* jest realizacją zasady: rzemiosło – rygor – dyscyplina.
8. Jaki efekt uzyskuje Peiper dzięki oszczędnemu obrazowaniu poetyckiemu? Czemu służy taki zabieg?
9. Porównaj wiersz Peipera *Ulica* z utworem Władysława Broniewskiego *Ulica Miła*. Określ różnice między nimi. Czy dostrzegasz jakieś elementy wspólne? Przygotuj notatkę na ten temat.
10. Napisz szkic krytyczny na temat sposobów ukazywania miasta w literaturze. Odwołaj się do utworów z różnych epok.
11. Zbierz informacje o pasażach tekstowych, rozumianych jako specyficzny gatunek twórczości eseistycznej. Czego dotyczą, kto je tworzył? Jaka wizja miasta jest w nich najczęściej przedstawiana?
12. Jaki obraz miasta wyłania się ze współczesnych opowieści literackich i filmowych? Czy jest podobny do wizerunku miasta znanego z tekstów awangardzistów? Przygotuj prezentację na ten temat. Możesz uwzględnić wypowiedzi Filipa Springera, Marcina Wichy czy Joanny Bator i Doroty Masłowskiej, a także filmy Woody'ego Allena [łudiego alena].
13. Obejrzyj obraz *Miasto*. Jakie elementy awangardowe dostrzegasz w wierszu Peipera *Ulica* oraz na obrazie Leona Chwistka?
14. Przeczytaj fragment wiersza Peipera *Z Górnego Śląska*. Jakie motywy wspólne z utworem *Ulica* zauważasz?

Kolumnada kominów, galerie z żelaza,
dach z chmur, które parują ze spoconej skóry,
ognia kazanie, siły zaraza,
z mięśni mury. [...]

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

Tadeusz Kłak

Ptak z węgla. Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny[1]

(fragmenty)

Ulica.
Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.
Hymn pionu.

W obrazie tym podkreślona została swoista substancjalność miasta, a także jego zgeometryzowany kształt, świadczący o kubistycznej wyobraźni poety. Obrazowanie jest tu niesłychanie oszczędne, przywołujące już na pamięć malarski puryzm, polega ono na redukcji wyglądu przestrzeni do elementów podstawowych, syntetycznie przy tym ujętych i płaskich. Z tego powodu w powyższym obrazie eksponowany jest prostokąt, a nie bryła, tak jakby miasto oglądane było z góry.

Utwór Peipera opiera się nie na opisie, jest raczej budową polegającą na układaniu całości z gotowych elementów, stanowi układ płaszczyzn poziomych i pionowych, „Hymn pionu" wyraża tu nie tylko kierunek wznoszenia się gmachu, lecz sugeruje nastawienie emocjonalne budowniczego. Mówi ono o uniesieniu, lekkości, o modlitewnym niemal zapatrzeniu się i adoracji dzieła, jakim jest budujące się miasto.

Mówiąc o budowie krajobrazu miejskiego, Peiper pamiętał zawsze o dwu sprawach. Jedna związana była z twórczym działaniem człowieka, druga – z wykorzystaniem nowej substancji obrazowej i nowego tworzywa. [...]

Obiekty „nowego świata" ukazywane są w poezji Peipera w integralnym związku ze światem „dawnym", dotychczas istniejącym. Widać to w obrazach takich jak ten z wiersza *Ulica*: „Tramwaj, paw z blachy... gl-gl... próżność swą rozgęgla", w którym wspaniałość „nowoczesnego" pojazdu wyraża się poprzez zestawienie go z wybranym elementem natury. Zestawienie to uwypukla zarówno barwny aspekt przedmiotu, jak i emocjonalny stosunek człowieka do niego, wyrażający się w przeniesieniu oraz przypisaniu pawiej pychy i wyniosłości – tramwajowi. Jest to, wydaje się, jeden z ważnych sygnałów wprowadzania przez Peipera nowej substancji do poezji. [...] Peiper nie zrywał związku między dwoma sferami świata, przeciwnie – podkreślał istniejącą między nimi łączność. [...]

Główną bodaj zasadą budowy świata poetyckiego jest idea transformacji, a więc stałej przemiany substancji, przedmiotu, zjawisk i jakości, co znalazło wyraz w tych wersach-równaniach z wiersza *Ulica*:

Słońce = tylko benzyna lub para.
Człowiek = ptak z węgla.

Drugi z tych obrazów może być rozumiany jako rodzaj degradacji człowieka, ale w rzeczywistości sprawa przedstawia się inaczej. Człowiek jest tu pochodną i syntezą – materii nieożywionej, świata zwierzęcego i cech ludzkich. Zestawienie z ptakiem uwypukla jego lotność, swobodę i niezależność, związek z węglem odsyła do źródła energii która – przetworzona – da człowiekowi siłę, pomagającą mu przezwyciężyć ograniczenia natury.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w kwartalniku „Akcent" 1984, nr 2 (16), s. 25–26, 28.

1. Udowodnij tezę, że *nowy świat* jest nieodłącznym elementem świata już istniejącego.
2. Wyjaśnij, na czym polega wprowadzenie *nowej substancji* do poezji.
3. Jaką rolę odgrywa człowiek w procesie stwarzania ulicy, miasta, nowego świata?

Julian Przyboś
Cieśle

Na dobry początek

W jakich okolicznościach praca fizyczna może dawać zadowolenie, satysfakcję? Czy, według Ciebie, w dzisiejszych czasach osoby wykonujące ciężką pracę fizyczną cieszą się odpowiednim szacunkiem? Uzasadnij swoją odpowiedź.



Julian Przyboś (1901–1970)

Poeta, eseista i tłumacz. Urodził się w chłopskiej rodzinie we wsi Gwoźnica Dolna koło Strzyżowa. Jeszcze w czasie nauki w rzeszowskim gimnazjum związał się z tajnymi organizacjami młodzieżowymi, był jednym z obrońców Lwowa, został ranny w bitwie pod Sokolnikami, a w 1919 r. otrzymał odznakę Orląt Lwowskich. Walczył także w wojnie z bolszewikami. W 1920 r. rozpoczął studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1922 r. opublikował wiersz *Cieśle* – uważał go za swój właściwy debiut. Po studiach pracował jako nauczyciel. Cały czas aktywnie uczestniczył w życiu literackim, był współtwórcą programu Awangardy Krakowskiej. W latach 1937–1939 mieszkał w Paryżu i podróżował po Europie. W czasie II wojny światowej przebywał we Lwowie, skąd pod koniec 1941 r. przeniósł się do Gwoźnicy. Od 1945 r. mieszkał w Krakowie, a od 1955 r. – w Warszawie. Zajmował szereg stanowisk, m.in. przedstawiciela Polski na placówce w Szwajcarii, wiceprezesa polskiego PEN Clubu, dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, wchodził też w skład kilku redakcji pism literackich. Zmarł w Warszawie, a pochowano go w rodzinnej Gwoźnicy.

Wprowadzenie do lektury

Charakterystyka twórczości Juliana Przybosia

Pierwsze tomy wierszy Przybosia realizowały ściśle **program poetycki Awangardy Krakowskiej**, odznaczały się więc takimi cechami, jak: buntowniczość, fascynacja współczesnością i odrzucenie tradycji, kult nowoczesności, a także nowatorski język. Twórczość z tego okresu pozostawała w kręgu tematycznym wyznaczonym przez hasło 3 × M – miasto, masa, maszyna. W tomach późniejszych pojawiły się **nowe tematy** – przyroda, miłość, zjawiska społeczne, sztuka i architektura – a także nowe tendencje, wśród nich katastrofizm, tak typowy dla poezji lat 30. XX stulecia.

W swoich tekstach eseistycznych Przyboś poruszał rozmaite zagadnienia i analizował różne dziedziny sztuki. Jego zainteresowanie malarstwem Władysława Strzemińskiego, teorią widzenia oraz możliwościami ludzkiego wzroku zaowocowało w poezji m.in. **oryginalnym sposobem obrazowania**. Dla całej twórczości Przybosia charakterystyczny jest oszczędny, **skondensowany język**, w którym dominują **elipsy i metafory**. Wyróżnik stylu poety stanowi tzw. **figura eksplozywna** ukazująca energię ukrytą w przedmiotach i zjawiskach, a także **ekwiwalentyzowanie uczuć**, czyli zastępowanie doznań, emocji i przeżyć podmiotu lirycznego obrazem poetyckim.

Konstrukcja wierszy – skrót i metafora

Julian Przyboś postrzegał twórczość poetycką jako wznoszoną w trudzie budowlę architektoniczną, czasem porównywał pisanie wierszy do ciężkiej pracy fizycznej, np. budowania domu czy dworca kolejowego. Utwór był więc według niego **konstrukcją**, rezultatem mozolnego

rzemieślniczego wysiłku. Podstawą tej konstrukcji miała być **metafora** – oparta na odległych skojarzeniach, wręcz trudna do wyobrażenia. Przyboś operował **skrótem**, językiem powściągliwym i precyzyjnym. W wierszu nie było bowiem miejsca na sentymentalne uczucia – miały zostać zastąpione przez **dystans i złożoną symbolikę**.

Julian Przyboś

Cieśle[1]

Zmogły się prężne zwory[2],
łysły[3] cięciem topory
w:
klocki odęte, stożki ścięte,
bryły graniaste, belki kanciaste,
walce toczone, kule drążone,
kliny klaszczące, krężele-leje[4] – – –
Skuły je klamry, jak palce, i trociny, jak kleje.

Ciosają w roboczej dwójce
rytmiczne, dębowe Ojce.

Poczęci w żywocie kuli,
rozpięci na żyłach linij,
rozcięci promieńmi bólu.

Jak deska na obu końcach
wzwyż – w dół się chybotająca,
chylą się na-prze-mianę
pękate grzbiety drewniane.

W zaciekłym, martwym uporze,
stężałym jak soki w korze,
kurczą łykowe muskuły,
które spoidła pokuły.

Prężą się w zworze sękatej
niezdarne dłoni kwadraty,
klekocą zwarte przeguby,
wiercą się wściekłe kadłuby.

Warknie kołowrót rozkuty,
wzniosą się szczerbate skluty[5],
runą schrypłymi zamachy
w sklepienia,
liny,
stalowe spiny[6],
gmachy.

[1] **cieśla** – rzemieślnik wykonujący drewniane elementy konstrukcji budowlanych.
[2] **zwory** – zaczepy.
[3] **łysnęły** – zabłysły.
[4] **krężel** – drewniany walec.
[5] **sklut** – topór o szerokim ostrzu.
[6] **spina** – klamra.

Opak mordędze bez końca
nie pęknie przestrzenna cela.

Zbiegły się, zbiegły:
pęknięcia cięć, krzywizny,
zagięcia lin, blizny,
rozdarte łuki, starte znaki,
zygzaki, cięciwy,
złamane, sfalowane,
krzywe –
Napina je u szczytu w proste kropla słońca,
jak ogromna, pionowa, chybliwa[7] libella[8].

Spiętrza się, wzdyma od nowa,
zaklęte wnętrze roztula
ślepa, potworna budowa:
KULA.

Gwoźnica, 1921

[7] **chybliwa** – neologizm autora, ma prawdopodobnie kojarzyć się z chybotliwością.
[8] **libella** – poziomica, przyrząd pomiarowy, w którym bańka powietrza w rurce z płynem pokazuje odchylenia od poziomu i pionu.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Ciosanie słów

Wiersz *Cieśle* można interpretować na dwóch płaszczyznach – **dosłownej i metaforycznej**. Czytany dosłownie jest poetyckim opisem ciężkiej pracy cieśli trudzących się nad drewnianą konstrukcją, stąd nagromadzenie fachowego, specjalistycznego słownictwa. Utwór można również odczytywać jako metaforę ukazującą **symboliczne ciosanie języka**, zdań, wyrazów w celu stworzenia z nich poezji. W takim ujęciu proces twórczy byłby więc nie natchnieniem, iskrą bogów, lecz po prostu mozolną pracą, cierpliwym dążeniem do osiągniecia doskonałej formy – konstrukcji ze słów.

Po przeczytaniu

1. Zinterpretuj tytuł wiersza w sensie dosłownym i metaforycznym.
2. Które słowa, wyrażenia czy zwroty sugerują odbiorcy, że opis ciesielskiej pracy jest jedynie pretekstem do sformułowania wypowiedzi na temat sztuki? Zacytuj je i omów.
3. Co rozumiesz przez wyrażenie *dębowe Ojce*?
4. Skorzystaj z odpowiednich źródeł i wyjaśnij, jaka jest symbolika kuli.
5. Zwróć uwagę na budowę wersyfikacyjną wiersza, zmienną długość poszczególnych wersów, dodatkowe znaki interpunkcyjne, zapis słowa *kula* – wyjaśnij funkcje tych zabiegów.
6. Jakie środki stylistyczne dominują w wierszu? Jak sądzisz, dlaczego właśnie te?
7. Porozmawiajcie w klasie na temat: „Czym jest poezja?”.
8. Czy, według Ciebie, wiersz jest wynikiem natchnienia, czy ciężkiej pracy? Przedstaw swoją opinię za pomocą wypowiedzi argumentacyjnej. Odwołaj się w niej do

wiersza Przybosia *Cieśle* i innych dowolnie wybranych tekstów literackich. Twoja praca powinna liczyć 250 słów.

9. Przeczytaj fragment *Promethidiona* Cypriana Norwida. Na czym polega podobieństwo w punktach widzenia Przybosia i romantycznego poety?

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy, praca, by się zmartwychwstało.

*

I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem.
I stąd najlepszym Cezar historykiem,
Który dyktował z konia, nie przy biurze –
I Michał-Anioł co kuł sam w marmurze[1]...

[1] Cyprian Norwid, *Promethidion* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie, Poematy*. Cz. 1, Warszawa 1971, s. 446.

Julian Przyboś

Gmachy

Na dobry początek

Czy, Twoim zdaniem, każdy element życia może być tematem wiersza, czy też istnieją aspekty „niepoetyckie"? Przedstaw swoją opinię.



Władysław Strzemiński, *Pejzaż łódzki*, 1931

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Gmachy Przyboś napisał w 1927 r., a ogłosił trzy lata później w zbiorze *Z ponad* (późniejsza pisownia: *Sponad*). Tom powstał we współpracy z malarzem Władysławem Strzemińskim, który zaprojektował do niego okładkę i wykonał ilustracje.

Apoteoza miasta

Wiersz *Gmachy* – zgodnie z założeniami Awangardy Krakowskiej – jest pochwałą urbanizacji, techniki, nowoczesności i cywilizacji. Przyboś nie tylko głosi apoteozę miasta, lecz także uwzniośla wysiłek jego twórców. Barbara Łazińska w swoim szkicu *Fenomen Przybosia* pisze:

Poeta, według wczesnego Przybosia, miał być blisko związany ze światem cywilizacji, miasta, społeczeństwa. Jego zadaniem nie było dawanie wyrazu własnym uczuciom, ale temu, czym żyje zbiorowość. „Ja mówiące" wierszy wystylizowane było na przewodnika „pracowitej gromady", „Tyrteusza pracy", robotnika przetwarzającego materiał językowy i wyobrażeniowy. Można w tych wierszach odnaleźć egzaltację, patos wypływające z urzeczenia potęgą człowieka panującego nad materią, pokonującego własne ograniczenia. Trudno również nie zauważyć fascynacji ruchem, energią, zbiorowym działaniem, osiągnięciami ludzkiej myśli[1].

[1] Barbara Łazińska, *Fenomen Przybosia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 2001, t. 36, s. 58.

Julian Przyboś

Gmachy

Poeta,
wykrzyknik ulicy!

Masy wpółzatrzymane, z których budowniczy
uprowadził ruch: znieruchomiałe piętra.
Dachy
przerwane w skłonie.
Mury
wynikłe ściśle.
Góry naładowane trudem człowieczym:
gmachy.

Pomyśleć:
Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni.



Władysław Strzemiński, *Pejzaż łódzki*, 1932

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Motyw miasta

Czym jest miasto w oczach poetów awangardy? Co ich w nim pociąga? Kim jest poeta na tle miasta? Na te pytania odpowiadały manifesty Tadeusza Peipera, a także utwory poetyckie awangardowych twórców. Romantycy twierdzili, że miasto dławi i przytłacza jednostkę, pozytywiści opisywali je i poddawali społecznej analizie. Poeci awangardy uważają się zaś za część aglomeracji miejskiej i wielkiej ludzkiej masy. Tematem liryki stają się zatem tłoczne ulice, place budowy zapełnione ciężkimi maszynami i pnące się w górę wielopiętrowe budynki – symbole pracy ludzkich rąk.

■ Kompozycja wiersza

Wiersz Przybosia *Gmachy*, mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów, ma przemyślaną, kunsztowną budowę. Dzieli się na trzy części, z których każda pełni w utworze inną funkcję. Pierwsza, będąca w całości metaforą, odgrywa rolę wstępu i wprowadza do tematu. Druga – jako rozwinięcie – w kolejnych czterech metaforach przedstawia poetycki opis elementów budynku. Ostatnia część to puenta, końcowa refleksja podsumowująca utwór.

Po przeczytaniu

Przydatne słowa

Figura eksplozywna
Figura stylistyczna mająca na celu ukazanie energii ukrytej w przedmiotach i zjawiskach.

1. *Gmachy* składają się z sześciu autonomicznych znaczeniowo dwuwierszy. Wyjaśnij swoimi słowami dokładny sens każdego z nich.
2. Zacytuj wybraną z wiersza figurę eksplozywną i wytłumacz jej znaczenie.
3. Które sformułowania w wierszu uwzniośląją pracę fizyczną? Omów je.
4. Czym zachwyca się osoba mówiąca i w jaki sposób wyraża zachwyt?
5. Jaką rolę podmiot liryczny wyznacza poecie, mówiąc: *Poeta, / wykrzyknik ulicy!*?

6. „Miasto liryczne i miasto plastyczne" – napisz na ten temat szkic interpretacyjny. W swojej pracy odwołaj się do poznanych wierszy Juliana Przybosia i obrazów Władysława Strzemińskiego zamieszczonych w podręczniku.
7. Z tomu Przybosia *Z ponad* (*Sponad*) wybierz dowolny wiersz – np. *Deszcz*, *Krajobraz*, *Wóz*, *Mimochodem* – i napisz jego interpretację. ☆
8. Przeanalizuj futurystyczny obraz *Ulica wchodzi do domu*, odnosząc się do wiersza *Gmachy* i fascynacji twórców awangardy urbanizacją. Jak na obrazie Boccioniego [boczczioniego] został ukazany widok miasta, które tętni życiem, oszałamia, zachwyca? Zwróć uwagę na tytuł dzieła.
9. Napisz felieton na temat: „Moje miasto. Co mnie w nim zachwyca, a co – irytuje...". W pracy uwzględnij swoje obserwacje i przemyślenia na temat miasta, w którym mieszkasz lub które często odwiedzasz. Skorzystaj z informacji na temat pisania felietonu, zamieszczonych w podręczniku na s. 251–259.



Umberto Boccioni, *Ulica wchodzi do domu*, 1911. Autor obrazu był włoskim malarzem i rzeźbiarzem, jednym z twórców futuryzmu, współautorem *Manifestu futuryzmu* z 1909 r. W swoich dziełach starał się ukazać pęd i szybkość, dlatego często wybierał tematy związane z transportem i środkami komunikacji. Aby oddać ruch i dynamizm na obrazach, wykorzystywał przenikające się płaszczyzny i grę światła.

Julian Przyboś

Z Tatr

Na dobry początek

Czy uważasz, że można interpretować dzieła sztuki – wiersze, piosenki, filmy itp. – wykorzystując informacje z prywatnego, osobistego czy wręcz intymnego życia ich twórców? Czy jako odbiorcy sztuki mamy do tego prawo? Jeśli tak, to pod jakimi warunkami? Jeśli nie, uzasadnij dlaczego.

Wprowadzenie do lektury

Tragedia na Zamarłej Turni

Wiersz *Z Tatr* Przyboś poświęcił młodej taterniczce Marzenie Skotnicównie, która zginęła wraz z siostrą 6 października 1929 r. podczas wspinaczki na Zamarłą Turnię. Marzena, jeszcze jako uczennica, razem z młodszą siostrą Lidą, zdobywała szczyty górskie i była uznawana za

utalentowaną i świetnie zapowiadającą się taterniczkę. Poeta poznał Skotnicównę w 1927 r. podczas pracy w gimnazjum w Cieszynie i zakochał się w niej. Tragiczna śmierć dziewczyny spowodowała załamanie Przybosia i jego długie twórcze milczenie. Wiersz powstał i został opublikowany dopiero kilka lat po tragedii. Poeta nie był amatorem górskich wspinaczek, a wypadek Marzeny Skotnicówny tylko pogłębił niechęć artysty do gór.

Julian Przyboś

Z Tatr

Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni

Słyszę:
Kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To – wrzask wody obdzieranej siklawą[1] z łożyska
i
gromobicie ciszy.

Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem,
uciszę,
lecz –
Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

To zgrzyt
czekana[2],
okrzesany z echa,
to tylko cały twój świat
skurczony w mojej garści na obrywie głazu;
to – gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt.
Na rozpacz – jakże go mało!
A groza – wygórowana!

Jak lekko
turnię zawisłą na rękach
utrzymać,
i nie paść,
gdy
w oczach przewraca się obnażona ziemia
do góry dnem krajobrazu,
niebo strącając w przepaść!

Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

[1] **siklawa** – górski wodospad.
[2] **czekan** – sprzęt używany we wspinaczce wysokogórskiej do wyrąbywania stopni w lodzie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Krzyk serca

Tradycyjnie motyw Tatr w polskiej liryce kojarzył się z pozytywnymi obrazami i emocjami, takimi jak: potęga i majestat natury, piękno przyrody, zachwyt, wzruszenie. Góry przedstawiano jako azyl, samotnię, miejsce skłaniające do filozoficznych przemyśleń. Przyboś celowo sięgnął do tej tradycji, wybierając dla utworu tytuł *Z Tatr*, taki sam jaki Kazimierz Przerwa-Tetmajer nadał swojemu nastrojowemu lirykowi. Wizja gór, o których mówi podmiot liryczny wiersza Przybosia, różni się jednak zdecydowanie od tej utrwalonej w tradycji poetyckiej. Krzysztof Obremski w szkicu na temat wiersza napisał:

„Granitowa trumna Tatr" dla Marzeny, ale również dla jej siostry, Lidy, to tragiczne zwieńczenie wspinania się po tatrzańskich ścianach. Niebo zarazem dosłownie i przenośnie zostaje strącone w przepaść. Ostatnia wspinaczka sióstr jest uwzniośloną poniekąd paradoksalnie: estetycznie podniosła monumentalnym pięknem gór, a przecież materialnie niska (wręcz bezduszne urwisko i ludzka biologia z ciałem w sytuacji granicznej). Może nawet kosmiczny makroświat Tatr to zarazem liryczny mikroświat „granitowej trumny": z ciszy „niewybuchłego huku skał" wyłaniają się tylko samoistne skalne urwisko, chwyt dłonią, gwałtowne uderzenia serca i przerażone spojrzenie. Pośmiertne zwycięstwo – o nim pozwalają mówić słowa „gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt" – wiedzie w głąb trzech serc: taterniczki, autora wiersza, Juliana Przybosia, i czytelnika[1].

[1] Krzysztof Obremski, *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr" Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 2, s. 131.

Po przeczytaniu

1. Z kim – na podstawie tekstu – można utożsamiać osobę mówiącą w wierszu? O czym ta osoba opowiada?
2. Który moment tragicznej wyprawy relacjonuje podmiot liryczny? Co o tym świadczy? Uzasadnij odpowiedź.
3. Wyjaśnij znaczenie oksymoronów *niewybuchły huk skał*, *gromobicie ciszy* i metafory *wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska*. Z czym się one kojarzą?
4. Czyj punkt widzenia przyjmuje osoba mówiąca w wierszu? W jaki sposób postrzega przestrzeń, górę, skały, niebo, przepaść? W swojej odpowiedzi posłuż się cytatami z wiersza.
5. Wymień i omów zastosowane w utworze środki stylistyczne, których zadaniem jest przekazanie emocji. Nazwij te emocje. Czy Przyboś w wierszu *Z Tatr* posłużył się ekwiwalentyzowaniem uczuć? Uzasadnij odpowiedź.
6. Jaką relację między naturą a człowiekiem można odczytać z wiersza?
7. Czy warto oddać życie za swoje pasje i marzenia? Napisz na ten temat rozprawkę. Przywołaj wiersz Przybosia oraz inne dowolnie wybrane teksty kultury.
8. Porównaj wiersz Przybosia z zamieszczonym pejzażem górskim Stanisława Witkiewicza. Zwróć uwagę na obrazowanie obu artystów, sposób przedstawienia gór, porę roku oraz nastrój.



Stanisław Witkiewicz, *Pejzaż zimowy z Tatr*, po 1890.
Stanisław Witkiewicz (ojciec Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego) był przedstawicielem realizmu w sztuce, malarzem specjalizującym się w scenach powstańczych i krajobrazach tatrzańskich.

Julian Przyboś
Notre-Dame

Na dobry początek

Przeczytaj fragment opowiadania Jacka Dukaja *Katedra* i obejrzyj film Tomasza Bagińskiego, który powstał na podstawie tego utworu. Czy zgadzasz się ze słowami Jacka Dukaja? Jakie wrażenie katedry robią na Tobie?

Bo to jedno o Katedrze rzec mogę na pewno: jest piękna. Nie jest ładna, nie jest dla oka przyjemna, nie uspokaja patrzącego – ale jest piękna. Estetyka bryły różni się od estetyki obrazu dwuwymiarowego lub estetyki ruchu. Nie angażuje jedynie zmysłu wzroku, lecz uruchamia także głębsze procedury. Napiera. Reorganizuje przestrzeń i człowieka w tej przestrzeni[1].

[1] Jacek Dukaj, *Katedra*, e-book, Kraków 2015.

Wprowadzenie do lektury

Czytanie katedry

Katedra stanowiła najważniejszy temat architektury gotyku. Oglądana zarówno z zewnątrz, jak i od środka, imponowała wielkością i techniczną maestrią. Na zewnątrz górowała nad swoim otoczeniem, miała być bowiem niczym drogowskaz i **widomy znak obecności Boga** w świecie. Od wewnątrz zaś jej zadaniem było takie oddziaływanie psychologiczne na wiernych, by czuli się mali wobec ogromu budowli, a zarazem – wobec boskiej potęgi. Ponadto światło i kolory miały dawać **wrażenie duchowego uwznioślenia**, a piękno i harmonia wnętrza – budzić **zachwyt nad doskonałością dzieła Stwórcy**. Symbolicznych znaczeń katedry jako całości, a także jej poszczególnych architektonicznych elementów, jest tak wiele, że często oglądanie świątyni nazywa się **czytaniem katedry**.

Geneza wiersza

W latach 1937–1939 Przyboś mieszkał w stolicy Francji i podróżował po Europie. W tym czasie, pod wpływem wrażenia, jakie wywarła na poecie wizyta w słynnej paryskiej katedrze, powstał wiersz *Notre-Dame* [notr dam]. Został opublikowany w ramach cyklu utworów związanych z pobytem we Francji w tomie *Równanie serca* (1938). Utwór *Notre-Dame* jest uważany za doskonały **przykład zamiany architektury na poezję**. Taki opis dzieła sztuki określa się jako **ekfrazę**.

Przydatne słowa

Ekfraza
Utwór poetycki będący opisem dzieła sztuki, np. obrazu, rzeźby, budowli.

Warto wiedzieć

Paryska Notre Dame to jedna z najsłynniejszych katedr gotyckich. Jej bogato zdobione portale są zaliczane do najwybitniejszych dzieł rzeźby gotyckiej na świecie. Budowa świątyni trwała ponad 180 lat: rozpoczęła się w 1163 r., a zakończyła w drugiej połowie XIII w. W kolejnych stuleciach budowla była wielokrotnie restaurowana. Pożar katedry w kwietniu 2019 r. spowodował ogromne zniszczenia – m.in. zawalenie się dachu i iglicy.

Julian Przyboś

Notre-Dame

1 Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!

Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie.

Wyszydzony i opluty śród poczwar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!
5 Te mury z odrąbanych skał – jak łby ponade mnie
zmartwychwstają z sarkofagu.

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku
trafić –

– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał –

– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!



Zdzisław Beksiński, *Katedra*, 1985.
Tytuł obrazu jest umowny, gdyż artysta nie nazywał swoich prac. W połowie lat 80. Beksiński stworzył serię dzieł przedstawiających katedrę Notre Dame w Paryżu. Ukazywał ją jako wynurzającą się z mgły dziwną formę organiczną i otaczał niskimi pionowymi płytami przypominającymi cmentarne nagrobki.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Kreacjonizm Przybosia

Wiersz *Notre-Dame* jest przykładem charakterystycznego dla dojrzałej poezji Przybosia poetyckiego **kreacjonizmu**. Oznacza to, że podmiot liryczny na nowo tworzy świat, po którym oprowadza odbiorców. Nie pokazuje go takim, jaki jest w rzeczywistości, lecz przyjmuje **rolę demiurga** i kształtuje go zgodnie ze swoją wizją i wolą. Dlatego, czytając wiersz *Notre-Dame*, możemy odnieść wrażenie, że katedra powstaje na naszych oczach, a podmiot liryczny uczestniczy w jej budowie. Najważniejszymi cechami tak rozumianego kreacjonizmu są **antymimetyzm, ekspresja i dynamizm**.

Po przeczytaniu

1. Czyje uczucia i refleksje wyraża osoba mówiąca we wczesnych wierszach Przybosia, a czyje – w utworze *Notre-Dame*?
2. Jak historia i ogrom katedry wpływają na podmiot liryczny?
3. Zwróć uwagę na wyrazy: *wzlatująca*, *szybujących*, *wstrząsnął*, *nagiął*, *ogarnął*, *odrzucił*, *pęd*, *nagły zawrót*. Dlaczego do opisu statycznego obiektu autor używa tylu słów oznaczających ruch? Co pragnie wyrazić?
4. Na czym polega oryginalność metafory: *Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!*?
5. Korzystając z przykładów z wiersza, wyjaśnij, na czym polega kreacjonizm Przybosia. Jaką rolę odgrywa w nim zmysł wzroku?
6. Porównaj wiersz Przybosia i rzeźbę Auguste'a Rodina [ogista rodena] *Katedra*. Czy odnajdujesz w tych dziełach wspólną perspektywę artystów?
7. Przygotuj prezentację na temat: „Ekfraza w polskiej poezji XX w.". Weź pod uwagę na przykład utwory liryczne Juliana Przybosia.



Auguste Rodin, *Katedra*, 1908

R

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Bogdan Zeler

Wiersze katedralne Juliana Przybosia[1] (fragmenty)

– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.

Pozorny paradoks zawarty w sformułowaniach „wzlatujące kamienie", „dna szczytu" wart jest krótkiego chociaż wyjaśnienia. Kazimierz Wyka pisał o tym fragmencie:

Rzeczywistość poetycka przełamuje tutaj w jakiś sposób „rzeczywistość rzeczywistą", ale jedynie dzięki temu, że jest na swój sposób specjalny – wiedziana i powiedziana. Nie dlatego przełamuje, ażeby kiedykolwiek mogła być w tym kształcie ujrzana bez urabiającej i wstępnej pracy[2].

Zanegował to stwierdzenie Artur Sandauer, stwierdzając, że jest to jednak rzeczywistość w i d z i a n a, a nie tylko „wiedziana". I chyba w tym sądzie wypadnie nam się z nim zgodzić. Jest to dokładny, nieomal dokumentalny zapis z procesu oglądu katedry. Spróbujmy bliżej ten proces scharakteryzować. Podmiot ogląda budowlę, zadzierając głowę. Jednocześnie, jak nam wszystkim się to często przydarza, obchodzi świątynię dokoła. Stąd wynikają niezwykłe na pozór odniesienia, przesunięcia perspektywy. Podobny efekt oglądać możemy często w filmach ukazujących zabytki architektoniczne. [...] Jednakże cytowany fragment odnosi nas do jeszcze jednego problemu, jak się wydaje kluczowego. Chodzi o pozycję podmiotu w analizowanej grupie utworów Przybosia. Otóż [...] cała przedstawiona rzeczywistość jest nie tylko dokumentalnie przedstawiona, lecz także przepuszczona przez filtr percepcji podmiotu [...]. Nie jest to więc z pewnością liryka opisowa. Obserwowana budowla architektoniczna znajduje się – jako taka – jedynie pozornie w centrum uwagi podmiotu. [...]

Spróbujmy zastanowić się nad tym, jakie odczucia wywołuje w podmiocie przebywanie w katedrze lub obok niej. Do jakich konkluzji takie postrzeganie dzieła architektonicznego prowadzi? [...]

[...] Interesuje go [poetę] sam proces powstawania świątyni. [...] „przepis" na wybudowanie katedry. Oczywiście znów widziany przez jednostkową, subiektywną perspektywę podmiotu, niemniej jednak zawierający wszystkie potrzebne dane. Krzyże trzeba wyostrzyć, potem należy „z ostrołuku trafić" i wreszcie trwać. Z jednej strony podmiot szuka tego sposobu, z drugiej zna go. Świadczy o tym pierwszy wyraz w cytowanym fragmencie: „W i e m". Podmiot nie ogranicza się jedynie do oglądania budowli, do rozważań nad losami jej budowniczych. On odgadł, a może raczej zrozumiał tajemnicę powstawania tego niezwykłego dzieła. A skoro wie, co należy zrobić, może stać się – i rzeczywiście staje się twórcą. Tak więc z jednej strony rozpatruje problem tworzenia rzeczywistości, a z drugiej sam ją tworzy w innym co prawda wymiarze.

[1] Tekst pochodzi z książki *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia. Studia. Szkice*, pod red. Tadeusza Bujnickiego i Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 123–128.

[2] Kazimierz Wyka, *Wola wymiernego kształtu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 226.

1. Wyjaśnij na podstawie tekstu, czym różni się punkt widzenia Artura Sandauera od stanowiska Kazimierza Wyki.
2. Dlaczego wiersz Przybosia nie jest, według autora, przykładem liryki opisowej?
3. Co, zdaniem autora, w katedrze jest dla poety szczególnie intrygujące?

Julian Przyboś
Równanie serca

Na dobry początek

Wysłuchaj utworu *Jaskółka uwięziona* w wykonaniu Stana Borysa. Czego symbolem może być tytułowy ptak? Podyskutujcie o tym w klasie.

Wprowadzenie do lektury

Zmiana poetyckiego tonu

Tom *Równanie serca* (1938) można nazwać syntezą przedwojennej twórczości poety. Oprócz wierszy paryskich znalazły się tu **utwory reprezentatywne dla poetyki katastrofizmu** – odnajdujemy w nich przeczucie nadchodzącej apokalipsy. Podobne tony brzmiały również w wydanych w tym samym czasie wierszach Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Czechowicza czy Władysława Broniewskiego. W zbiorze *Równanie serca* można zauważyć wyraźny **zwrot w stronę natury**, a także postawę manifestującą **duchową niezależność artysty** od przemocy, wojny i zła.

Julian Przyboś

Równanie serca

Równanie

Powietrze uduszono sztandarami.
Pod wszystkie triumfalne bramy
zbuntowani podkładają dynamit!

Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
przebiera swą miarę,
jak czołg, gdy ma ruszyć do ataku.
Dom już dziś płonie we mnie jutrzejszym pożarem,
serce atakuje mię prędzej.

Szrapnel[1] pęka ze słupów latarni:
lampy zapalono na ulicach jednocześnie.
Dzień mija w zbrojnej pieśni żołnierskiej, rzęzi.

Z rudej trawy zjeżyły żebra poległych darń.

Żywy idę miastem będącym, a już tylko byłym.

Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

[1] **szrapnel** – pocisk artyleryjski wypełniony kulkami, które rozpryskują się, gdy zadziała zapalnik czasowy; też: odłamek takiego pocisku.

Ogrody – Nów jak cierń wschodzący z gałęzi –
Świat beze mnie się spełnia wolny i bezczuły
i tylko liści jesiennych opada na głowę laur.

...abym już nigdy nie ucichł.

Łagodny
każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla jaskółek
odlatujących od ludzi.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Motyw poety – ptaka

Topos

(gr. *topos* 'miejsce')
Stały motyw lub temat podejmowany przez artystów różnych epok. Popularność rozmaitych toposów świadczy o ciągłości kultury śródziemnomorskiej. Zbiór toposów nazywamy topiką.

W wierszu *Równanie serca* Przyboś nawiązuje do motywu poety ptaka. Ptak – symbolizujący bóstwo, nieśmiertelność, duszę, natchnienie czy wolność – niejednokrotnie stawał się w poezji wyobrażeniem artysty. Jan Kochanowski w *Pieśni XXIV Ksiąg wtórych* przedstawia swoją stopniową przemianę w łabędzia, który dzięki wielkim, silnym skrzydłom dotrze do odległych zakątków ziemi, by wszędzie głosić nieśmiertelne słowa poety. Kazimierz Przerwa-Tetmajer, odwołując się do tego toposu w wierszu *Evviva l'arte!*, mówi sugestywnie o artystach dekadentach, że są jak *orły z skrzydły złamanemi*. Ten sam motyw wykorzystał również Charles Baudelaire [szarl bod**ler**] w swoim słynnym wierszu *Albatros*. Kim więc jest w tym kontekście podmiot mówiący w wierszu – *wygnaniec ptaków*?

Po przeczytaniu

Więcej zadań dotyczących twórczości Juliana Przybosia w blokach: *W kierunku matury*, **s. 267–269**; *Sprawdź się*, **s. 286–290**

1. Znajdź w utworze słowa klucze. Zanotuj je i uzasadnij swój wybór.
2. Prześledź, jak w wierszu obrazy natury przenikają się z obrazami wojny. Czemu służy taki zabieg?
3. Z kim można utożsamiać osobę mówiącą? Jaką postawę zachowuje ona wobec świata? Dlaczego nazywa siebie *wygnańcem ptaków*?
4. Jaką funkcję poeta wyznacza przyrodzie?
5. Jak rozumiesz słowa: *liści jesiennych opada na głowę laur. / ...abym już nigdy nie ucichł*? Zinterpretuj w tym kontekście symbol laurowego wieńca.
6. Czego pragnie podmiot liryczny? Na co liczy, jakie ma nadzieje? W swojej odpowiedzi wyjaśnij sens zakończenia: *każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla jaskółek odlatujących od ludzi.*
7. Jaka jest w wierszu relacja między teraźniejszością a przyszłością? Odwołaj się do poetyki katastrofizmu.
8. Zinterpretuj tytuł w kontekście całego utworu.
9. Przygotuj prezentację o symbolice ptaków w literaturze. Wykorzystaj, oprócz wiersza Przybosia, m.in. utwór *Rozdzióbią nas kruki, wrony...* Stefana Żeromskiego.
10. Na podstawie wiersza *Równanie serca* oraz innych dzieł – literackich, malarskich, rzeźbiarskich czy filmowych – wyjaśnij, co sprawia, że symbolika ptaka jest tak nośna w kulturze.

JÓZEF CZECHOWICZ

NA WSI

NA DOBRY POCZĄTEK

Jak myślisz, dlaczego za najbardziej przerażające filmy grozy są uznawane te, w których powoli narasta poczucie zagrożenia, a w momencie wzmożonego napięcia zaskakuje się odbiorcę? Dlaczego dużo mniejsze wrażenie na widzu robią filmy przepełnione przerażającymi scenami? Zastanów się, w czym tkwi tajemnica suspensu. W jaki sposób może on się objawiać w literaturze?

Józef Czechowicz (1903–1939)

Poeta, przedstawiciel Drugiej Awangardy, prozaik, autor słuchowisk radiowych. Urodził się w Lublinie, w wywodzącej się ze wsi rodzinie pracownika banku, którego wczesna śmierć pogrążyła najbliższych w ubóstwie. Zdobył wykształcenie w seminarium nauczycielskim. Następnie zatrudnił się w charakterze nauczyciela – najpierw na Wileńszczyźnie, a potem w rodzinnym Lublinie. Wraz z poetami grupy literackiej Lucyfer współtworzył awangardowe czasopismo „Reflektor" i na jego łamach zadebiutował utworem *Opowieść o papierowej koronie*. Podczas studiów w warszawskim Instytucie Pedagogiki Specjalnej nawiązał współpracę również z członkami grupy Kwadryga. Publikował swoje utwory w różnych pismach literackich. W 1933 r. przeniósł się na stałe do stolicy, gdzie zaczął pracować jako redaktor w wydawnictwach i czasopismach, a także w Polskim Radiu. Wydał m.in. zbiory: *Kamień* (1927), *ballada z tamtej strony* (1932), *w błyskawicy* (1934), *nuta człowiecza* (1939). We wrześniu 1939 r. przebywał z grupą dziennikarzy w Lublinie – i tam zginął podczas bombardowania miasta. W pobliżu miejsca jego śmierci znajduje się dziś plac nazwany imieniem artysty.



WPROWADZENIE DO LEKTURY

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ CZECHOWICZA

Józef Czechowicz stworzył własną, oryginalną odmianę poezji awangardowej. Uprawiał głównie **lirykę nastrojową, wizyjno-oniryczną**, posługującą się **językiem symbolicznym**. Często nawiązywał do motywów zarówno **sielankowych**, baśniowych, arkadyjskich, jak i **katastroficznych**. Świat przedstawiony jego wierszy to zazwyczaj krajobraz wsi lub prowincjonalnego miasteczka. Utwory – w których dominują nastroje smutku i melancholii – przyjmują często formę **ballad**, **elegii** czy **kołysanek**. Wielu badaczy zwraca uwagę na muzyczność poezji Czechowicza, nazywając go wręcz **wirtuozem instrumentacji głoskowej**. Dorobek artysty, na który oprócz wierszy składają się także utwory dramatyczne, słuchowiska, nowele i szkice literackie, tworzy spójną i dość jednorodną stylistycznie całość. Wiersz *Na wsi* pochodzi z pierwszego tomiku poetyckiego *Kamień*, który Czechowicz opublikował w roku 1927.



Claude Monet, *Stogi siana. Koniec lata*, 1891

Józef Czechowicz

Na wsi

1 Siano pachnie snem
siano pachniało w dawnych snach
popołudnia wiejskie grzeją żytem
słońce dzwoni w rzekę z rozbłyskanych blach
5 życie – pola – złotolite

Wieczorem przez niebo pomost
wieczór i nieszpór[1]
mleczne krowy wracają do domostw
przeżuwać nad korytem pełnym zmierzchu

10 Nocami spod ramion krzyżów na rozdrogach
sypie się gwiazd błękitne próchno
chmurki siedzą przed progiem w murawie
to kule białego puchu
dmuchawiec

15 Księżyc idzie srebrne chusty prać
świerszczyki świergocą w stogach
czegóż się bać

Przecież siano pachnie snem
a ukryta w nim melodia kantyczki[2]
20 tuli do mnie dziecięce policzki
chroni przed złem

[1] **nieszpór** – nieszpory, w liturgii katolickiej: śpiewane nabożeństwo wieczorne; też: specjalna modlitwa odmawiana wieczorem.
[2] **kantyczka** – popularna pieśń religijna, zwłaszcza kolęda.

Przydatne słowa

Motywy bukoliczne
Motywy typowe dla gatunku bukoliki, czyli sielanki: arkadyjski krajobraz wsi, łąki, zalesione wzgórza, pasterze pasący owce lub grający na prostych instrumentach itp.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Czy to sielanka?

Czechowicz, opisując w poetycki sposób popołudniowy, wieczorny i nocny pejzaż na wsi, nawiązuje wprost do gatunku **sielanki i motywów bukolicznych**. Robi to jednak w sposób twórczy, oryginalny. Tak pisze o tym badaczka literatury Teresa Kostkiewiczowa: *Poprzez pewną modyfikację motywów bukolicznych: wieś, pole, rzeka, księżyc, świerszcz (muzyka), krowy (w miejsce owiec), poprzez ich ukonkretnienie i nadanie kolorytu rodzimego pejzaż sielski przekracza ramy utartego schematu, staje się realny i bliski. Wszakże dominujące w nim motywy snu i baśni wprowadzają nowe jakości. Świat idylliczny nie ma już waloru uniwersalnego, może zaistnieć jedynie w subiektywnym doznaniu konkretnego „ja", które wnosi doń własne, indywidualne przeżycia lęku, przeczucia zagrażającego zła. Aura wiersza rozpięta jest między pragnieniem idylli, doznaniem potrzeby ładu i spokoju a lękiem przed zbliżającą się katastrofą. Nawiązanie do konwencji gatunku służy tu ewokowaniu nowych doświadczeń związanych z czasem historycznym*[1].

[1] Teresa Kostkiewiczowa, *Piosenka pasterska. Dziedzictwo sielanki w poezji polskiej XX wieku*, „Prace Polonistyczne", seria LXXI, 2016, s. 22.

Po przeczytaniu

1. W utworze poeta umieścił trzy obrazy poetyckie: popołudnia, wieczoru i nocy. Zacytuj i zinterpretuj metafory, za pomocą których obrazy te zostały wykreowane.
2. Wymień te elementy, które tworzą w wierszu nastrój spokoju, harmonii, bezpieczeństwa. Odwołaj się do swoich odczuć, skojarzeń, intuicji.
3. Jaką rolę odgrywają, wplecione w tekst, odwołania do tematyki religijnej?
4. Zacytuj fragment (lub fragmenty), w którym (których) pojawia się element niepokoju, lęku, zagrożenia. W jaki sposób poeta sugeruje możliwość nadejścia katastrofy? Czy to burzy obraz arkadii?
5. Zinterpretuj symbolikę kantyczki. Weź pod uwagę znaczenie kolęd i kantyczek w polskiej tradycji.
6. Jaką funkcję pełni w wierszu motyw snu?
7. Omów występujące w utworze elementy synestezji oraz instrumentacji głoskowej. Uzasadnij ich użycie.
8. Obejrzyj obraz impresjonisty Claude'a Moneta na s. 133 i powiedz, czy według Ciebie nastrój wiersza współgra z nastrojem obrazu. Uzasadnij odpowiedź.
9. *Wsi spokojna, wsi wesoła* – rozważ, jaki obraz wsi kreowany jest w utworach literackich różnych epok. W swojej pracy odwołaj się do pieśni Kochanowskiego, utworu *Na wsi* Czechowicza oraz innego, dowolnie wybranego tekstu.

R

M

Józef Czechowicz

BALLADA Z TAMTEJ STRONY

Na dobry początek

Zapoznaj się z fragmentem powieści Olgi Tokarczuk *Ostatnie historie*.

Wszyscy umrzemy i powinniśmy się na to przygotować, powinniśmy powołać stowarzyszenia wspierające umieranie i ufundować szkoły, aby się tego nauczyć, żeby chociaż ten ostatni raz w życiu nie popełnić już błędu. Należałoby to ćwiczyć na lekcjach wuefu, jak umierać, jak osuwać się łagodnie w ciemność, jak tracić przytomność i jak schludnie wyglądać w trumnie. Powinny być lekcje pokazowe, na pewno ktoś zgodziłby się oddać swoją śmierć kamerom, żeby nakręciły szkoleniowe filmy. I na tym kursie powinien być także przedmiot etnograficzny, wszystko o śmierci, co o niej myślano, jak ją rozumiano, dlaczego raz jest kobietą, a innym razem mężczyzną, gdzie się idzie po śmierci i czy w ogóle gdzieś się chodzi. Podobnie jak jest biologia, którą zdaje się na maturze, powinna być też tanatologia i testy na zaliczenie semestru, i stopnie na świadectwie. „Grozi mi pała z tanata", mówiliby uczniowie, popalając w ubikacji zakazane, śmiercionośne papierosy, a potem do rana wkuwaliby wszystkie możliwe definicje, wykresy i liczby. I wszyscy byliby wdzięczni za to przypomnienie i naukę[1].

[1] Olga Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 53–54.

Jak sądzisz, dlaczego – zdaniem pisarki – ludzie powinni przygotować się do umierania? Jakie jest Twoje zdanie na ten temat? Dlaczego ludzie myślą o śmierci? Określ, w jaki sposób wpływa to na ich życie.

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Utwór *ballada z tamtej strony* pochodzi z tomu o tym samym tytule, opublikowanego w roku 1932. Był to trzeci z kolei zbiór wierszy Czechowicza – poety o ugruntowanej już pozycji na polskiej scenie literackiej. Tomik – o znaczącym odwołaniu w tytule do „tamtej strony" – gromadził głównie wiersze na temat śmierci i przemijania. W całym zbiorze wyraźnie zaznaczyły się charakterystyczna sugestywna wizyjność obrazowania i motywy katastroficzne. Wiersz *ballada z tamtej strony* autor dedykował Wacławowi Gralewskiemu – poecie i dziennikarzowi. Gralewski założył i redagował pismo „Lucyfer" oraz współredagował miesięcznik artystyczno-literacki „Reflektor", był również członkiem grupy poetyckiej o tej samej nazwie. Pomagał młodym, początkującym pisarzom, a Józefa Czechowicza na początku lat 20. przyjął do pracy na stanowisku sekretarza redakcji.

Józef Czechowicz

ballada z tamtej strony

ballada

o śmierci nic już nie wiem

o czarne okna i powieki
trzepoce motylami
pachnie sośniną modrzewiem
dotyka co noc snami
zza cichej rzeki
gdzie mgła noga za nogą
wlecze się w ciemny zakąt

trzyma w skrzynce niebieskawy akord
skrzynki otworzyć nie mogąc

życie jest snem krótkim
mówi głos z prawej strony
życie snem krótkim
wtóruje ze smutkiem
głos lewy przyciszony
życie snem krótkim
to trzeci nieodgadniony

i wzbija się w szare niebo
mgła z nieznanego oblicza
a czas
a ziemia dziewicza

o dlaczego
wzrok twój nie schodzi
z przedmiotów pod oknem leżących na stole
z godziny w której żem się rodził
ze skrzynki zamkniętej jak boleść
z umarłych rąk czechowicza

panu wacławowi gralewskiemu

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Wiedza czy niewiedza?

Wiersz *ballada z tamtej strony* rozpoczyna się wyznaniem wyrażającym bezradność: *o śmierci nic już nie wiem*. Aby podkreślić znaczenie tego wyznania, autor wyodrębnił je graficznie. Czytelnika nie powinna jednak zwieść ta bezsilność i niewiedza osoby mówiącej, gdyż w dalszej części wiersza ujawniają się rozliczne tropy interpretacyjne, aluzje kulturowe i nawiązania literackie dotyczące zjawiska śmierci, ale też grozy i tajemnicy z nią związanej. Odnajdziemy tu: średniowieczne *memento mori*, popularny w sztuce i literaturze baroku motyw *vanitas*, odwołanie do ballady romantycznej, aluzję do słynnego dramatu Pedra Calderóna de la Barca [kalderona de la barka] *Życie jest snem* czy symbolikę lewej i prawej strony (w tym także duchów występujących po obu tych stronach). Zatem świadomość kulturowa oraz wiedza intelektualisty i artysty są imponujące. Czy podobnie imponująca jest wiedza człowieka na temat śmierci?

■ Motywy: życie snem i sen – brat śmierci

W wierszu mamy do czynienia z interesującym **dualizmem:** poeta powtarza kilkakrotnie, że *życie jest snem krótkim*, a jednocześnie mówi, że śmierć nas *dotyka co noc snami.* Porównanie, którego dokonuje poeta, jest dość oczywiste – życie jest tak krótkie jak sen, tak ulotne, nietrwałe, kruche, i tak jak sen może być w każdej chwili przerwane. Drugi obraz poetycki odwołuje się do popularnej obserwacji, że sen ma wiele wspólnych cech ze śmiercią, jest niczym próba generalna umierania, ponieważ wiąże się z utratą świadomości, kontroli nad ciałem, poczucia istnienia w świecie. Zasypianie, podobnie jak umieranie, odbywa się zwykle poza naszą wolą, niezależnie od świadomej decyzji – w nieuchwytnym momencie. W mitologii greckiej Tanatos, uważany za personifikację śmierci, to brat bliźniak Hypnosa – będącego uosobieniem snu. Do tego motywu nawiązywali tacy twórcy, jak William Szekspir, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz czy Bolesław Leśmian.

Śnie, który uczysz umierać człowieka
I ukazujesz smak przyszłego wieka.

Jan Kochanowski, fraszka *Do snu* (fragment)

Oko gaśnie za okiem, i cała gromada
Kiwa głowami, każdy, gdzie siedział, tam pada:
Ten z misą, ten nad kuflem, ten przy wołu ćwierci,
Tak zwycięzców zwyciężył w końcu sen, brat śmierci.

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga VIII: *Zajazd* (fragment)

Po przeczytaniu

1. Powiedz, jak osoba mówiąca przedstawia śmierć. Zwróć szczególną uwagę na dobór czasowników i środków stylistycznych w drugiej strofie wiersza.
2. Wymień i zinterpretuj aluzje literackie oraz kulturowe, które znajdujesz w wierszu.
3. Czy zdaniem poety śmierć jest wszechmocna? Wyjaśnij symboliczne znaczenie fragmentu: *trzyma w skrzynce niebieskawy akord / skrzynki otworzyć nie mogąc*.
4. Do kogo jest adresowana apostrofa w ostatniej części utworu? Podmiot liryczny kieruje w niej do swojego odbiorcy szereg pytań, próśb – wyjaśnij ich sens.
5. Omów występujące w wierszu motywy oniryczne. Skorzystaj z informacji zamieszczonych w podręczniku.
6. W jaki sposób utwór Czechowicza nawiązuje do barokowego wiersza *Krótkość żywota* Daniela Naborowskiego? Porównaj oba teksty. Napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną lub szkic interpretacyjny.
7. Ballada jest gatunkiem literackim wywodzącym się z pieśni, dlatego znaczącą rolę odgrywa w niej melodyjność. Wymień zabiegi językowe i kompozycyjne wpływające na rytmiczność wiersza Czechowicza.
8. W jaki sposób Czechowicz wykorzystuje cechy gatunkowe ballady? Wymień elementy charakterystyczne dla tego typu utworów.
9. Przyjrzyj się obrazowi i wymień elementy symbolizujące przemijanie. Zastanów się, w jaki sposób dzieło koresponduje z przesłaniem wiersza Czechowicza.
   a) Co oznacza każdy z elementów na obrazie?
   b) Jak się nazywają motywy przedstawione przez malarza?
   c) Podaj źródło pochodzenia tych motywów.



Pieter Claesz [piter klas], *Vanitas – martwa natura*, 1625.
Pieter Claesz był XVII-wiecznym malarzem niderlandzkim specjalizującym się w martwych naturach dotyczących tematyki przemijania. Był to ówcześnie temat modny i popularny. Artysta malował zwykle obrazy utrzymane w ciemnej tonacji z subtelnie zaznaczoną grą światła.

Komentarz do lektury

◀ **Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania**

Joanna Kisiel

Migotanie światów[1] (fragmenty)

Modelowy podział świata na strony: tę i tamtą, który wyraźnie sugeruje nam tytuł wiersza, okazuje się bardzo kłopotliwy. Punktem wyjścia jest tu ludowe w gruncie rzeczy wyobrażenie o świecie uporządkowanym, symetrycznym, gdzie tej stronie odpowiada strona tamta, światu – zaświaty, domenie życia – strefa panowania śmierci. W tej uproszczonej konstrukcji pobrzmiewa echo balladowych przedstawień wspartych [...] ludowym światopoglądem. Przywołany model świata jest jednak tylko odniesieniem dla rzeczywistości przedstawionej w wierszu. ***ballada z tamtej strony*** nieustannie zaciera kontury klarownych podziałów, podaje w wątpliwość wytyczone granice, podważa przejrzystość wyróżnionych antynomii. [...] nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie kończy się świat, a zaczyna „tamta strona", co jest jawą, a co snem, co życiem, a co śmiercią.

Wiersz Czechowicza charakteryzuje znamienne przenikanie się antynomicznych jakości. Granice między rejonami bytu (cicha rzeka, czarne okna, powieki) są nieustannie naruszane przez sny i motyle, przenikają przez nie zapachy i głosy. Rozpoznanie w nich swoistych gości z tamtej strony będzie jedynie połowicznym rozszyfrowaniem ich natury. Ruch nad „cichą rzeką" odbywa się bowiem w dwie strony. Śmierć przenika w obszary życia, a życie dociera w rejony śmierci. [...] W wierszu Czechowicza dostrzec można zarys obydwu tych obrazów niejako nałożonych na siebie. Symbole śmierci przy bliższym spojrzeniu odsłaniają swą niepokojąco dwuznaczną naturę. Przypominają o śmierci w życiu, ale również o życiu w śmierci. Zapach modrzewia i sosny, z jednej strony, pamiętać każe o drewnianej trumnie, z drugiej strony natomiast – przynosi woń lasu, przestrzeni życia. Przychodzące „zza cichej rzeki" sny są bliźniaczo podobne do śmierci, jak Hypnos podobny był do Tanatosa, a jednocześnie przypominają zaświatowym rejonom o życiu [...].

Trwa ruch zacierania konturów i granic. Obrazy migocą podwójnym znaczeniem. Ta i tamta strona świata odbijają się w sobie nawzajem. Nie rozsądzimy jednoznacznie, po której z nich umieścić rzeczywistość przedstawioną w ***balladzie z tamtej strony*** [...]. Wiersz niewątpliwie łączy obydwie sfery bytu, które wzajemnie się przenikają. Modelowe uporządkowanie przywołane zostało tylko po to, by podważyć zasadność jego ustaleń. Ten świat jest niejednoznaczny, ma niewyraźne, zatarte kontury. Całości dzieła dopełnia mgła, która ujmuje wierszową rzeczywistość niejako w ramy. Zamyka ją od dołu [...].

Jej dwuznaczny, tyleż atmosferyczny, co metafizyczny charakter jest kolejnym dowodem na przenikanie się sfer. Tej i tamtej strony nie oddziela żadna linia demarkacyjna. [...] Nie rozjaśnimy jej tajemnic światłem poznania. Słowa „[...] nic już nie wiem" z pierwszego wersu zyskują swą kontynuację w epitetach wiersza: „czarne okna", „ciemny zakąt", „szare niebo", „[głos] nieodgadniony", „nieznane oblicze". Świat jest niepoznawalny. Trudno się dziwić, że ambicje poznawcze względem niego już na początku utworu zastąpiła rezygnacja agnostyka[2].

[1] Tekst pochodzi z książki Joanny Kisiel pt. *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009, s. 98–100.

[2] **agnostyk** – osoba negująca całkowicie lub częściowo możliwość poznania – najczęściej Boga, sfery nadprzyrodzonej – choć niewykluczająca ich istnienia.

1. Wyjaśnij, dlaczego podział na *tę* i *tamtą stronę* w wierszu jest *bardzo kłopotliwy*.
2. Na czym polega, zdaniem Joanny Kisiel, zjawisko przenikania się obszarów życia i śmierci w wierszu Czechowicza?
3. Czy osobę mówiąca w wierszu można określić mianem agnostyka? Uzasadnij odpowiedź.

Józef Czechowicz

mały mit

Na dobry początek

Czy lubisz filmy, seriale i spektakle, które zostawiają Cię z niewygodnymi pytaniami, które sprawiają, że nie czujesz się komfortowo, ponieważ konfrontują Cię z tym, co zazwyczaj wypiera się ze świadomości? Czy sztuka powinna dawać ukojenie, uśmierzać ból, uspokajać, czy też wytrącać z równowagi? Zastanów się nad tymi kwestiami, a następnie porozmawiaj o nich z innymi w klasie.

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Wiersz *mały mit* Czechowicz napisał w roku 1933. Utwór ukazał się rok później w tomie poezji zatytułowanym *w błyskawicy*. Zarówno w tym wierszu, jak i całym zbiorze ujawniają się nastroje katastroficzne, co było powszechnym zjawiskiem w latach 30. XX w., nazywanych ciemną dekadą dwudziestolecia międzywojennego. Tytuł tomu jest znamienny. Zgodnie z zapowiedziami biblijnej Apokalipsy koniec świata miał się objawić między innymi w ogniu, stąd częste u poetów Drugiej Awangardy – Czechowicza i Miłosza – nawiązania do takich obrazów, jak: pożar, płomienie, pożoga, błyskawica czy ogień.

Józef Czechowicz

mały mit

mały

zgasł wieczór i obłoków aluminium
w oknie twarz unieś
ostatnie to linie
giną w czarnych jedwabi łunie
z mroków
udręki posuch
głos idzie żałosną steczką[1]
w kołysce kroków
tego głosu
uśnij syneczku syneczku

świergocą miotacze gwiazd
aż cienko szyba się odzywa
dusi powolnie jak gaz
kołysanka nieprawdziwa
ale
cieknie z pogańskich parowów
parna osłoda nocy
znowu
tyle kochanej niemocy
syneczku

zasypią cię czarne róże
sen pod ciało podłoży się płomykiem
sierpem
a za sierpem wiosna zasadzka

zasypano godziny cacka
niepamiętania kurzem
syneczku syneczku
sobie nucę
siebie smucę

ciebie
nigdy nie było

[1] steczka – ścieżka.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Kołysanka pełna złych snów

Kołysanka to gatunek tekstu rządzącego się ściśle określonymi zasadami: jest to utwór przeznaczony do śpiewania, a jego celem jest wprowadzenie dziecka w dobry nastrój przed snem i uśpienie go. Kołysanka jest piosenką matki dla dziecka, dlatego tradycyjnymi utworami tego rodzaju są **kolędy**, jak np. *Lulajże, Jezuniu* czy *Gdy śliczna Panna Syna kołysała*. Takie piosenki występują w różnych kulturach i zawierają określone, powtarzające się elementy budowy: **refren**, typowe **słowa klucze** (takie jak: noc, księżyc, gwiazdy, kołyska, sen) czy charakterystyczne **zaśpiewy:** *a-a-a...*; *luli, luli*; *li, li, laj* itp. Wypowiedź osoby mówiącej w wierszu Czechowicza, skierowana do *syneczka*, z formalnego punktu widzenia jest kołysanką. Jednak przywoływane w utworze elementy rzeczywistości nie budują przyjaznej atmosfery, nie służą dobrym i bezpiecznym snom dziecka – wprowadzają **nastrój niepokoju**, a nawet grozy czy przerażenia.

Po przeczytaniu

1. Określ sytuację komunikacyjną w przedstawionym tekście. Kto jest nadawcą, a kto odbiorcą?
2. Wypisz do zeszytu te elementy wiersza, które są charakterystyczne dla gatunku, jakim jest kołysanka, i te, które budzą lęk, poczucie zagrożenia. Jaki efekt wywołuje przeplatanie się tych elementów?
3. Jaką wizję rzeczywistości odnajdujemy w utworze Czechowicza? O jakim świecie opowiada podmiot liryczny? Wiedząc o tym, w jakich czasach żył poeta, zastanów się, z czego może wynikać taka perspektywa.
4. Odpowiedz na pytania.
   a) Dlaczego kołysanka jest nieprawdziwa? Uzasadnij odpowiedź.
   b) Jak rozumiesz puentę utworu: *syneczku syneczku / sobie nucę / siebie smucę / ciebie / nigdy nie było*?
   c) Zinterpretuj tytuł wiersza. Co oznacza przywołane w nim słowo *mit*?
5. Zastanów się, w jaki sposób poeta uzyskał w wierszu melodyjność. Wymień zabiegi rytmizujące wypowiedź.
6. Przyjrzyj się obrazowi Salvadora Dalego. Czy dobrze oddaje on nastrój utworu? Uzasadnij swoje zdanie.



Salvador Dalí, *Sen*, 1937.
Tytułowy sen wyobrażony jest jako gigantyczna, ciężka głowa z zamkniętymi powiekami. Sposób jej przedstawienia nasuwa skojarzenia z pościelą. Według słów samego malarza symbolizująca sen głowa *jest utrzymywana w równowadze przez kule rzeczywistości. Złamanie tych kul może spowodować upadek*. Pustynny krajobraz ożywiają jedynie bryła tajemniczej budowli, mała łódź oraz sylwetki psa i oddalającej się od niego postaci.

Józef Czechowicz

Żal

Na dobry początek

Czy wierzysz w prorocze sny lub złe przeczucia? Czy kierujesz się czasem w życiu intuicją, tym, co podpowiada Ci głos wewnętrzny? A może jest wręcz przeciwnie: nie zwracasz uwagi na przeczucia i intuicję, lecz skupiasz się na faktach, logice i prawdopodobieństwie?

Wprowadzenie do lektury

Geneza wiersza

Żal został opublikowany w ostatnim tomie poezji Czechowicza, *nuta człowiecza*, który ukazał się w roku wybuchu II wojny światowej. W tym okresie wszystkie złe nastroje społeczne wyraźnie się już skrystalizowały: nastąpiło pogorszenie sytuacji ekonomicznej w wyniku światowego kryzysu, narastały tendencje i klimaty o charakterze nacjonalistycznym i antysemickim, hitlerowskie Niemcy stały się realnym zagrożeniem dla całej Europy. Wybuch wojny wydawał się nieunikniony. Jednocześnie wciąż była żywa pamięć Wielkiej Wojny, która przyniosła ogrom bólu, śmierci i zniszczeń. Ta atmosfera znalazła odbicie w wierszach Czechowicza z tomu *nuta człowiecza*.

O roli poezji w czasach zagrożenia

Józef Czechowicz podczas swojego wieczoru autorskiego w Wilnie, jesienią 1936 r., w ten sposób sformułował zadania poety i poezji:

Wierzę w posłannictwo poezji. [...] *Potężna powódź piękna, gdyby zalała* [...] [świat] *tak, jak na przykład dziś zalewa go potop pieniądza, może uczynić z naszej ziemi królestwo nie z tego świata.*

Marzenie to dalekie jest, ale nie niemożliwe. Ogrom pracy włożonej w to przez artystów wszechczasów i wszechkrajów nie może być nicością przepadającą bez wpływu na oblicze naszej planety. [...]

Trzeba tworzyć. Aby przeobrazić świat. Aby ludzie inaczej żyli i czym innym żyli. Walka o piękno ma jeszcze to do siebie, że nie doprowadza do przelewu krwi, co, niestety, jest smutnym, rzeźniczym udziałem wszystkich doktryn religijnych, społecznych i ideologicznych. [...]

Poezja, tak mi się wydaje, będzie, a częściowo może już jest sumieniem epoki i mówi inne słowo: słowo tworzenia i miłości[1].

Jeśli spojrzymy na wiersz *żal* w kontekście powyższych słów poety, to można się zastanowić, jakie było przesłanie utworów katastroficznych. Czy miały one stanowić przestrogę, ostrzeżenie przed złem? A może być wołaniem o dobro, nawrócenie? Czy świadczą o klęsce artysty hołdującego wartościom humanistycznym, czy wręcz przeciwnie?

[1] Józef Czechowicz, *Projekt środy literackiej w Wilnie* [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 81–89; cyt. za: Stanisław Falkowski, Paweł Stępień, *Żyrafa, czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*, Warszawa 2000, s. 57–58.



Salvador Dalí, *Miękka konstrukcja z gotowaną fasolką – przeczucie wojny domowej*, 1936

Józef Czechowicz

żal

żal

głowę która siwieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwają
niosę po dnach uliczek
jaskółki nadrzeczne
świergocą to mało idźże

tak chodzić tak oglądać sceny sny festyny
roztrzaskane szybki synagog
płomień połykający grube statków liny
płomień miłości
nagość

tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów
a to jest inny głos niż ludzi głodnych płacz
zniża się wieczór świata tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz

rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta[1]
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach[2]
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach

o żniwa żniwa huku i blasków

czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwigną nade mną
nadleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej

[1] **jurysta** – prawnik.
[2] **stalle** – ozdobne ławy w prezbiterium.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Zwiastuny zagłady

W wierszu *żal* poeta zawarł wiele **znaków wieszczących zagładę**, zapowiadających koniec świata. Najważniejszym tropem jest sformułowanie – *nozdrza wietrzą czerwony udój / z potopu gorącego* – niepozostawiające odbiorcy złudzeń, że nadchodzi **powódź ognia i krwi**, straszliwa wojna, rzeź narodów. Warto zwrócić ponadto uwagę na **obraz jaskółki**, który ma w kulturze niejednoznaczną symbolikę. Jaskółka symbolizuje przede wszystkim wiosnę, nadzieję i odrodzenie, ale również wędrówkę, smutek, niepokój (mówimy: *jaskółczy niepokój*). Jaskółki w wierszu Czechowicza to ptaki *nadrzeczne,* ale wspomniane rzeki są pełne *braterskiej krwi,* ptaki więc stają się niepokojącą zapowiedzią nawałnicy, a nie wiosennego ocieplenia. **Motyw żniw**, podobnie jak jaskółki, nie symbolizuje letnich zbiorów, dostatku, szczęśliwej pracy, gdyż chodzi tu o żniwa *huku i blasków* – wprost odwołujące się do **Apokalipsy św. Jana**, w której czytamy: *Potem ujrzałem: oto biały obłok – a Siedzący na obłoku, podobny do Syna Człowieczego, miał złoty wieniec na głowie, a w ręku ostry sierp. I wyszedł inny anioł ze świątyni, wołając głosem donośnym do Siedzącego na obłoku: Zapuść Twój sierp i żniwa dokonaj, bo przyszła już pora dokonać żniwa, bo dojrzało żniwo na ziemi!*[1].

[1] Ap 14,14–15, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. piąte, Poznań 2012.

Po przeczytaniu

Więcej zadań dotyczących twórczości Józefa Czechowicza w bloku *W kierunku matury*, **s. 270–273**

1. Scharakteryzuj osobę mówiącą w wierszu.
   a) Wyjaśnij znaczenie sformułowania: *głowę która siwieje a świeci jak świecznik* [...] *niosę po dnach uliczek.* Jak osoba mówiąca postrzega siebie? O jakich dnach mówi? Co się stanie z ulicami miasta, gdy nadejdzie powódź i rzeka wystąpi z brzegów?
   b) Kim się staje osoba mówiąca w przedostatniej strofie wiersza? Zinterpretuj tę strofę w kontekście roli, jaką ma do odegrania poeta.
   c) Do jakiego znanego motywu nawiązuje poeta w przedostatniej strofie? W jakim celu zastosował ten zabieg?
2. Jak osoba mówiąca opisuje zagładę, która nastąpi?
3. Zacytuj fragment, w którym przeplatają się sceny niczym ze snów, widzeń: koszmarów oraz pięknych wizji, wartych zapamiętania.
4. Wyjaśnij, czym może się różnić ryk *głodnych ludów* od płaczu *ludzi głodnych.* Na czym polega poetycka gra słów w tym fragmencie wiersza?
5. Zinterpretuj powtarzający się apel podmiotu lirycznego: *idźże.* Skorzystaj z informacji zawartych w podręczniku.
6. Czy, Twoim zdaniem, w przesłanie utworu wpisana jest nadzieja, czy raczej bezradność i rezygnacja? Uzasadnij odpowiedź.
7. Rozważ, czy brak znaków interpunkcyjnych w wierszu ułatwia, czy utrudnia zrozumienie przekazu. Uzasadnij swoje zdanie.
8. Napisz wypowiedź argumentacyjną na temat: „Wizyjność i katastrofizm w poezji Józefa Czechowicza". Uwzględnij także wiersz *pod popiołem*.
9. Poetyka surrealistyczna zakłada łączenie w tekście elementów rzeczywistych z fantastycznymi – nierealistycznymi. Operuje metaforą, kontrastem, dysharmonią. Wykorzystuje nastrój tajemniczości i obrazowanie oniryczne. Czy biorąc to pod uwagę, można, Twoim zdaniem, nazwać Czechowicza jednym z prekursorów obrazowania surrealistycznego w poezji polskiej? Uzasadnij swoją odpowiedź.

STEFAN ŻEROMSKI
PRZEDWIOŚNIE

NA DOBRY POCZĄTEK

W jakich sytuacjach, według Ciebie, obywatel może zademonstrować swój sprzeciw wobec władzy? Omówcie to zagadnienie w klasie, zwracając uwagę na formy buntu społeczeństwa wobec rządzących. Czy każda z nich jest dopuszczalna?

Stefan Żeromski (1864–1925)

Powieściopisarz i nowelista, autor dramatów, publicysta i społecznik. Jeden z największych polskich prozaików. Urodził się w Strawczynie, w rodzinie szlacheckiej. Gimnazjum ukończył w Kielcach. Ze względów finansowych, zdrowotnych i rodzinnych nie udało mu się przystąpić do matury. W latach 1886–1888 studiował w Instytucie Weterynaryjnym w Warszawie, a także działał w nielegalnych organizacjach patriotycznych. Utrzymywał się, pracując jako guwerner. Życie pisarza odmieniło się dzięki małżeństwu z majętną Oktawią Rodkiewiczową. Młodzi po ślubie wyjechali do Szwajcarii. Po powrocie do kraju Żeromski pracował w Bibliotece Ordynacji Zamojskiej w Warszawie. Wyjeżdżał do Nałęczowa, Zakopanego, Paryża. Był aktywny w pracy społecznej i niepodległościowej. W 1913 r. związał się z malarką Anną Zawadzką. W czasie wojny wstąpił do Legionów Polskich, a w 1918 r. organizował polską władzę państwową na Podhalu. Był pierwszym prezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich. Jego najbardziej znane powieści to *Syzyfowe prace* (1897), *Ludzie bezdomni* (1900), *Popioły* (1904) i *Przedwiośnie* (1925). Zmarł w Warszawie i tam został pochowany na cmentarzu ewangelicko-reformowanym.



WPROWADZENIE DO LEKTURY

■ DYSKUSJA O POLSCE

Stefan Żeromski swoją ostatnią powieść opublikował w 1924 r. (z datą 1925 na okładce), gdy Polska miała już za sobą pierwsze lata niepodległości, które nie były wolne od gwałtownych sporów politycznych i światopoglądowych, kryzysów i rozczarowań czy nawet brutalnych walk o władzę. Pisarz przyglądał się wnikliwie scenie politycznej i pytał, co stało się z ideami wolności i demokracji składającymi się na tradycję polskiej myśli XIX w. W *Przedwiośniu* podjął próbę zmierzenia się ze współczesnością oraz przedstawienia racji różnych środowisk i grup społecznych. Opisywane idee poddawał krytyce, zachowując dystans i nie utożsamiając się do końca z żadną z nich. Znajdujemy tu poglądy zwolenników reform wywodzące się z pozytywistycznej tradycji pracy organicznej, echa wypowiedzi socjalistów, a także postulaty formułowane przez środowiska komunistyczne. Stykając się z przedstawicielami rozmaitych postaw ideowych i politycznych koncepcji, główny bohater powieści, Cezary Baryka, zadaje pytania, ale nie udziela odpowiedzi. Tym różni się od postaci z wcześniejszych utworów Żeromskiego, takich choćby jak doktor Judym z *Ludzi bezdomnych*, który wybierając taką, a nie inną drogę życiową, wskazywał kierunek działania czytelnikowi podzielającemu jego wrażliwość moralną. Postać Baryki nie służy rozwiązaniu polskich problemów dręczących pisarza, lecz sama jest problemem, pytaniem bez odpowiedzi. Taki bohater i taki utwór, będący w istocie wielogłosową dyskusją ideową, nie pojawiły się wcześniej w polskiej powieści realistycznej.

■ Powieść o dojrzewaniu

Na *Przedwiośnie* można również spojrzeć jak na tzw. powieść rozwojową, czyli utwór ukazujący proces dojrzewania głównego bohatera. Opisane są kluczowe lata jego życia – okres formowania się poglądów i systemu wartości. Osobowość Cezarego została ukształtowana pod wpływem doświadczeń osobistych, takich jak śmierć matki i utrata ojca. Miały na nią wpływ również przeżycia zbiorowe, do których należała przede wszystkim rewolucja bolszewicka z 1917 r. Poznajemy też późniejsze doświadczenia biograficzne Baryki: upokorzenia związane z deklasacją społeczną, klęski osobiste, zawód miłosny, wątpliwości i rozterki ideowe, wewnętrzną szarpaninę duchową. W przeciwieństwie jednak do klasycznej powieści rozwojowej punktem dojścia nie jest tu osiągnięcie przez bohatera w pełni skrystalizowanej, harmonijnej osobowości. Pozostawiamy Cezarego Barykę, nie wiedząc, jak dalej potoczą się jego losy i jakim człowiekiem się stanie. Autor pozwolił mu wybrać własną drogę. Na przyjęciu takiej otwartej perspektywy ewolucji bohatera polega między innymi oryginalność *Przedwiośnia*.

■ Nawłoć – mit Polski szlacheckiej

Żeromski ukazuje w *Przedwiośniu* anachroniczność, prowincjonalność i duchową płytkość polskiego ziemiaństwa. Symbolem tej kultury jest w powieści majątek w Nawłoci, będący wcieleniem mitu polskiego dworku i przywodzący na myśl „centrum polszczyzny" z *Pana Tadeusza*. Mit ten zostaje skompromitowany w zderzeniu z obserwacjami społecznymi bohatera oraz z jego trudnym, bolesnym doświadczeniem wyniesionym z Rosji. Niektóre sceny rozgrywające się w Nawłoci są podszyte delikatną ironią, jak choćby poranne sam na sam Cezarego z ubraną w nocną koszulę panną Karoliną, przywodzące na myśl pierwsze spotkanie Tadeusza i Zosi w poemacie Mickiewicza. Jednak późniejsze wypadki – śmierć Karoliny, nie wiadomo: z własnej czy cudzej ręki, i dramatyczne zakończenie romansu Baryki z Laurą Kościeniecką – ostatecznie rozbijają wizję Nawłoci jako nowego Soplicowa.
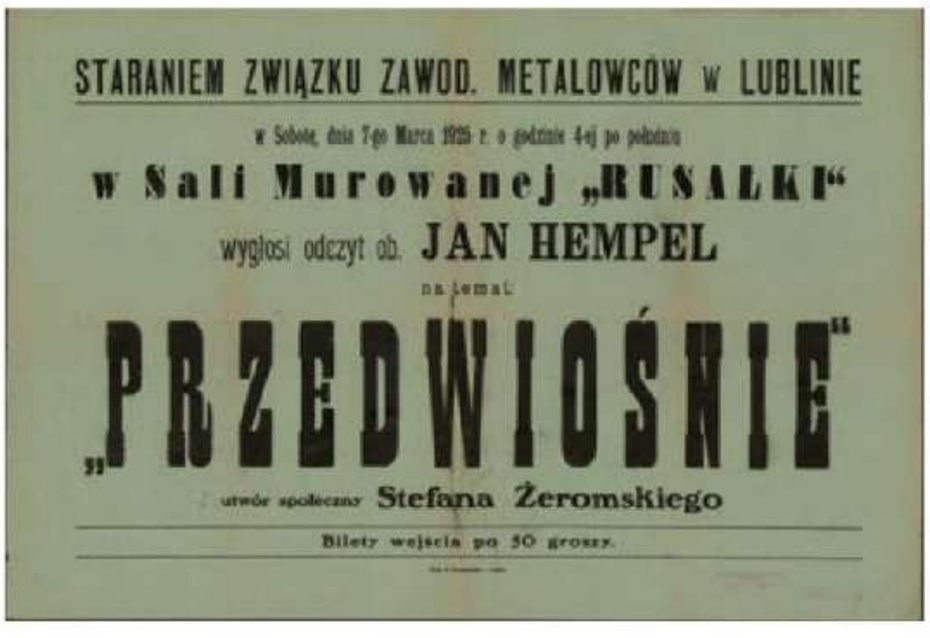
Warto wiedzieć

Większość bohaterów powieści nosi nazwiska znaczące, odnoszą się one do właściwości roślin, np. Antoni Lulek to nawiązanie do szaleju pospolitego zwanego lulkiem, silnie trującego chwastu. Pod nazwiskiem dawnego adoratora matki Cezarego – Szymona Gajowca – kryje się gajowiec żółty, nazywany też „smrodem tchórza", co może być aluzją do charakteru urzędnika.

■ Kompozycja utworu

Krytyka międzywojenna zarzucała autorowi *Przedwiośnia* stylistyczną niekonsekwencję i kompozycyjną nonszalancję. Było w tym trochę racji: powieść zapowiadająca się na początku jako dzieje życia głównego bohatera, w części drugiej, najobszerniejszej, zmienia się w dramatyczną historię jego uczuciowych perypetii ukazaną na społeczno-obyczajowym tle. W części trzeciej dominuje problematyka ideowo-polityczna.

Poszczególne partie utworu Żeromski podporządkował etapom rozwoju Cezarego Baryki i wszystkim częściom nadał metaforyczne tytuły. *Szklane domy* to obraz kataklizmu, jakim jest rewolucja w Baku, dramat rodzinny Cezarego oraz pierwsze zetknięcie się z wyidealizowaną Polską. *Nawłoć* – odpowiada kolejnemu doświadczeniu, jakim jest skomplikowany świat uczuć i namiętności młodego Baryki ukazany na tle szlacheckiego dworku. Natomiast część trzecia *Wiatr od wschodu* to obraz stolicy pogrążonej w sporach politycznych, na progu ideowego chaosu. W każdej z tych części dominuje również nieco inny styl, podporządkowany opisywanym zdarzeniom. Paralela między historią głównego bohatera a losami kraju jest podkreślona dodatkowo przez tytuł całości. Znaczenie słowa *przedwiośnie* możemy bowiem rozumieć wielorako.


STARANIEM ZWIĄZKU ZAWOD. METALOWCÓW w LUBLINIE

w Sobotę, dnia 7go Marca 1925 r. o godzinie 4-ej po południu

w Sali Murowanej „RUSAŁKI"

wygłosi odczyt ob. JAN HEMPEL

na temat:

„PRZEDWIOŚNIE"

utwór społeczny Stefana Żeromskiego

Bilety wejścia po 50 groszy.

Informacja o odczycie na temat *Przedwiośnia*

Stefan Żeromski

Przedwiośnie (fragment)

Tomasz Różycki, *Szklane domy*, **s. 222–223**

Polszczyzna Cezarego była nieco zawiana rosyjskim nalotem, lecz mimo to dobra i gładka. Mówił tym językiem chętnie, żeby ojcu sprawić przyjemność. Niejednokrotnie w ciągu długich rozmów Cezary zapytywał ojca, co z nimi będzie potem. [...] Rozumiał, że zobaczą rewolucję w jej samym sednie, u źródła, w gnieździe władzy – ale co potem? – Co będzie z nami? Dokąd się udamy?

– Do Polski – odpowiadał Seweryn.

– Po co?

Stary długo odkładał odpowiedź, obiecując dać ją później.

Wreszcie na jednym z postojów, ciągnących się tak długo, iż tracili nadzieję, czy kiedy odjazd nastąpi, leżąc przytuleni do siebie dla ciepła, jakby byli jednym ciałem, ojciec Baryka zaczął dawać odpowiedź, dlaczego mają do Polski podążać. W wagonie było powietrze tak zepsute i ciężkie, iż Seweryn był niby owa wieszczka grecka, której trójnóg znajdował się nad szczeliną wydzielającą gazy odurzające. Mówił z przymkniętymi oczyma w odurzeniu od trującego zaduchu wędrowców przemierzających równiny Rosji niezmierzonej.

– Dlatego do Polski – mówił – że tam się zaczęła nowa cywilizacja.

– Jakaż to?

– A no posłuchaj, jaka...

– Słucham.

– Narodził się był w Polsce człowiek jeden, a nazywa się tak samo jak my obaj – Baryka – człowiek genialny.

– Co znowu! nic mi nigdy o tym nie mówiłeś. Cóż to za jeden? Krewny?

– A właśnie że tak. Tak się nazywa – Baryka.

Ja ci wielu rzeczy o sobie nie mówiłem, bom ja się teraz bardzo zmienił i nie chciałbym cię sobą drażnić. Dawniej byłem zupełnie inny, a teraz jestem zupełnie inny. Innego znałeś ojca w dzieciństwie, a innego widzisz teraz. Taki to los. Za pobytu w kraju, na wojnie i w legionach do gruntu się zmieniłem. Jakby kto moją duszę na nice wywrócił. Ale nie o tym teraz mowa.

– Cóż ten Baryka?

– Człowiek ten już za pobytu w szkołach zdradzał zdolności niesłychane. Zwłaszcza w dziedzinie matematyki. Ale gdy skończył szkołę średnią, gimnazjum, poszedł na medycynę.

– To i mnie tatko zawsze podsuwał medycynę, gdym jeszcze był sztubakiem[1] w trzeciej klasie...

– Tak. Pragnąłem, żebyś został lekarzem. Ale nie udało się. Wojna, rozruch rewolucyjny...

– „Rozruch rewolucyjny"... – rozjątrzył się Cezary.

– No, niech tam będzie, jak chcesz. Nazywajmy to najbardziej głośnymi tytułami. Tamten człowiek ukończył medycynę i zaczął nawet praktykę. A miał ci jakieś niesłychane własne środki lecznicze... Ale o tym potem...

– Wszystko trzeba po kolei powiedzieć...

– Najprzód, co najważniejsze. Otóż ten Baryka rzucił, wyobraź sobie, medycynę i wszelkie wynalazki swoje w tej dziedzinie. Wyjechał z Warszawy...

– A to w tej jakiejś Warszawie... – z rozczarowaniem szepnął młokos.

[1] **sztubak** – dawniej: uczeń gimnazjum lub szkoły średniej.

– W Warszawie. Ów Baryka udał się nad Morze Bałtyckie i tam długo chodził po wybrzeżach, oglądając piaszczyste góry nadmorskie, diuny[2], zaspy lotne[3], co najbardziej sypkie i zwiewne.

– Po cóż mu to było potrzebne?

– Zaraz! Począł skupować od właścicieli prywatnych takie diuny, najbardziej nieużyteczne, nieporośnięte nawet trawą nadmorską, gdzie nawet wrona nie przysiądzie i mewa nie ma z czego gniazda ukręcić. Ludzie pozbywali się tych nieużytków i pustek, uszczęśliwieni, że znalazł się głuptasek, który za nie płaci gotowym pieniądzem – zwłaszcza że to było w czasie, kiedy Niemcy, na skutek pogłosek o przyłączeniu części wybrzeża do Polski, na gwałt wyzbywali się wszelkiej własności w tamtych okolicach. Naszemu doktorowi udało się skupić w jednym miejscu wielki kawał wybrzeża, zasypanego piaskiem litym na kilometry w głąb kraju i na ogromnej przestrzeni. Zapomniałem tylko, jak się to miejsce u licha nazywa...

– I cóż dalej?

– Miał tam istne łańcuchy tych diun, idące jedne za drugimi, wzdłuż, wszerz i w głąb. A morze wciąż mu jeszcze podrzucało najczystszego piasku na to Barykowe wybrzeże.

[...] Wzdłuż owego kanału pobudował fabryki, poruszane przez turbiny, ustawione tu i tam na całej długości. Była to po prawdzie jedna wielka fabryka: olbrzymia huta szklana.

– Ty byłeś tam, tata?

Seweryn Baryka odpowiedział po namyśle:

– Oczywiście! Byłem. Szkliłbym ci to tak w żywe oczy[4], gdybym nie był?

– Ale co to ma wspólnego z „nową cywilizacją"?

– Jakże! Od tego się ta cywilizacja zaczęła.

– Od jednej szklanej huty?

– Tak!

– Jakaś – mam wrażenie – krucha i łatwo tłukąca się cywilizacja.

– Przeciwnie! Najmocniejsza na tym padole z żelaza i betonu.

– Szkło się łatwo tłucze.

– Nie takie szkło! Baryka – nasz imiennik – produkuje szkło belkowe. Za pomocą olbrzymiej siły, którą ma darmo od prądu zachodniego, zwłaszcza wobec wiatrów zachodnich, które tam trwają niemal stale, otrzymuje niezmierną masę popędu elektrycznego, z którego pomocą topi piasek nadmorski...

– To, oczywiście, jego sekret?

– Sekret. Z olbrzymiej masy płynnej wyciąga gotowe belki, tafle, kliny, zworniki, odlane, a raczej ulane według danego architektonicznego planu. Cały szklany parterowy dom, ze ścianami ściśle dopasowanymi z belek, które się składa na wieniec, a spaja w ciągu godziny, z podłogą, sufitem i dachem z tafel – oddaje nabywcy gotowe. W domach tego typu, wiejskich, czyli, jak się dawniej mówiło, chłopskich, nie ma pieców. Gorąca woda w zimie idzie dokoła ścian, wewnątrz belek, obiegając każdy pokój. Pod sufitem pracują szklane wentylatory normujące pożądane ciepło i wprowadzające do wnętrza zawsze świeże powietrze. [...] Tymi samymi

[2] **diuna** – nadmorska wydma.
[3] **zaspy lotne** – ruchome piaski.
[4] **szklić komuś oczy** – rozmyślnie oszukiwać kogoś, wmawiać nieprawdę.

Kadr z filmu *Przedwiośnie*, reż. Filip Bajon, 2001



wewnętrznymi rurami idzie w lecie woda zimna obiegająca każdy pokój. Woda ochładza ściany, wskutek czego jest w takim domku podczas największego upału jak w bakińskiej naszej piwnicy, tylko bez jej zgnilizny i odoru. Tąż wodą zmywa się stale szklane podłogi, ściany i sufity, szerząc chłód i czystość. Nawet nie wymaga ci to żadnej pracy specjalnej, gdyż rury odprowadzające zużytą wodę i wszelką nieczystość uchodzą do szklanych kloak, wkopanych opodal w ziemię.

– Jakieś gablotki, do licha, nie ludzkie mieszkania.

– Istne gablotki. Chłop polski, niezbyt, powiedzmy, przepadający za czystością, jak to jest wszędzie na wsi, przy pracy około krów, koni, kóz i owiec – choćby nie chciał, musi sobie w izbie zaprowadzić, zapuścić – uważasz – czystość, żeby mu snadź[5] w izbie szklanej nie było gorąco. Wciąż mu baba zmywa izbę, ściany, podłogę – a wilgoci ani krzty, bo nie ma co gnić ani pleśnieć, ani śmierdzieć widzialnym czy niewidzialnym brudem, jako że naczynia wszystkie, sprzęty, graty, meble – szklane.

– Oszaleć!

– Oszaleć, ale z zachwytu. Bo te domy komponują artyści. Wielcy artyści. Dzisiaj są ich tam już setki. I powiem ci, nie są to nudziarze, snoby, żebraki, produkujące bzdury i głupstwa, śmieszne cudactwa i małpiarstwa dla znudzonych sobą i nimi bogaczów, lecz ludzie mądrzy, pożyteczni, twórcy świadomi i natchnieni, wypracowujący przedmioty ozdobne, piękne a użyteczne, liczne, wielorakie, genialne, a godne jak najszerszego rozmnożenia – dla pracowników, braci swych, dla ludu. Domy są kolorowe, zależnie od natury okolicy, od natchnienia artysty, ale i od upodobania mieszkańców. Są na tle okolic leśnych domy śnieżnie białe, w równinach – różowe, w pagórach – jasnozielone, z odcieniem fioletu, albo koloru nasturcji. Domy te są najwymyślniej, najfantastyczniej, najbogaciej zdobione, według wskazań artystów i upodobań nabywców, bo belkę ściany i taflę dachu można w stanie jej płynnym zabarwić, jak się żywnie podoba. Co tylko bezgraniczna fantazja kolorysty może począć i ujrzeć w boskiej tajemnicy organu oka, w darze niebios, we wzroku – jaka tylko barwa jawi się w przepychu kwiatów na łące pod koniec czerwca, to wszystko, to wszystko ujęte w natchnieniu, sformułowane przez twórczą świadomość, artystyczną mądrość i akty pracowitej woli, zobaczysz w zewnętrznych i wewnętrznych kompozycjach kolorowych chat nowoczesnych polskich chłopów. Są to istne marzenia futurystyczne ucieleśnione w podatnym i posłusznym szklanym materiale.

– I tyś to widział tam? Takie wsie? Tata!

– Jakże! Całe okolice, powiaty, województwa! Bo to ci poszło jak morowa zaraza[6], skoro się ludzie zwiedzieli. Któż by chciał mieszkać w próchniejącym, gnijącym i zjedzonym przez grzyby drewnianym chlewie albo w ciupie szerzącej reumatyzmy, gruźlice i szkarlatyny, w murowanym więzieniu cuchnącym wilgocią i myszami, wśród ścian, w które wrosły wszelakie choroby? Szklane domy kosztują niezmiernie tanio, gdyż przecie przy ich budowie nie ma mularzów, cieślów, stolarzy i gonciarzy. Sam materiał jeno, transport na miejsce i dwu, trzech monterów. Sam dom – bez robót ziemnych – buduje się w ciągu trzech, czterech dni. Jest to bowiem tylko składanie części dopasowanych w fabryce. Materiał, nawet z wynagrodzeniem artystów, nie kosztuje nad morzem drożej niż na miejscu drzewo budulcowe. Nie mówię już o cegle, wapnie i płacy robotnika, strajkującego wciąż z racji rosnącej drożyzny.

– A w fabryce tego naszego kuzynka już nie strajkują?

– Nie. Fabryka jest kooperatywną[7] własnością pracowników, techników i artystów. Sam ów Baryka zakłada wciąż nowe turbiny, buduje huty i idzie dalej. Taka jest wola jego geniuszu.

– Dokądże on tak idzie dalej?

– Do swoich odległych celów.

[5] **snadź** – dawniej: zapewne, prawdopodobnie.

[6] **morowa zaraza** – dawniej: dżuma.

[7] **kooperatywna** – oparta na współdziałaniu, współpracy.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Utopia – mit szklanych domów

Termin *utopia* oznacza z języka greckiego miejsce nieistniejące. Pierwszy raz w literaturze użył go Tomasz Morus, tytułując tak swoje dzieło z 1517 r. Topos ten był znany jednak już w starożytności, np. z dzieł Platona. W polskiej literaturze wykorzystał go m.in. Ignacy Krasicki, tworząc w powieści *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* wizję idealnego społeczeństwa na wyspie Nipu. Posługiwanie się przez artystów różnych epok i dziedzin sztuki motywem utopii zawsze pełniło funkcję dydaktyczną. Podobnie dzieje się również w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego, który w sposób celowy wykorzystuje w powieści idylliczną, niepozbawioną elementów fantastyki wizję szklanych domów. Gdy Cezary Baryka przyjeżdża do Polski, konfrontuje marzenia z trudną rzeczywistością, która obnaża prawdę o ojczystym kraju. Utopijna idea szklanych domów okazuje się tylko marzeniem ojca. Cezary przekonuje się o tym po przekroczeniu granicy państwa. Uświadomienie sobie tego powoduje, że bohater czuje rozczarowanie, pustkę i osamotnienie. Cezary widzi, że prawdziwy obraz kraju jest bardzo daleki od wcześniejszej wizji i ta przepaść między idyllą a rzeczywistością dodatkowo go przygnębia.



Literaturoznawcy wskazują na inspirację Żeromskiego m.in. „szklaną architekturą" niemieckiego modernistycznego projektanta Brunona Tauta, który wierzył, że budowle wznoszone ze szkła mogą wpływać pozytywnie na przemiany zachodzące w społeczeństwie. Badacze podkreślają też fascynacje pisarza szklanymi budowlami z przełomu XIX i XX w., takimi jak Pałac Kryształowy Josepha Paxtona [dżozefa pakstona] czy też awangardowe konstrukcje chicagowskiej szkoły architektury, które uznawano ówcześnie za symbol nowoczesności. Na zdjęciu: Sullivan Center [saliwan senter] w Chicago [szikago], budynek, który powstał na bazie projektu Louisa Henry'ego Sullivana [luisa henriego saliwana], zdjęcie wykonane ok. 1900 r.

Po przeczytaniu

I. Podróż do mitycznej Polski

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu i całości utworu)

Więcej zadań dotyczących twórczości Stefana Żeromskiego w blokach: *W kierunku matury*, **s. 277–279**; *Sprawdź się*, **s. 286–290**

1. Skąd Cezary czerpał wiedzę o Polsce? Jaki miał obraz ojczyzny?
2. Jaki był stosunek do ojczyzny Seweryna Baryki, a jaki – jego syna? Z czego wynikały różnice?
3. Kim na poszczególnych etapach życia był dla Cezarego ojciec?
4. Jak sądzisz, czego symbolem może być szkło? Jak te skojarzenia wykorzystał w powieści Stefan Żeromski?
5. Przeanalizuj opis huty szkła belkowego, o której opowiada Seweryn Baryka. Jaki wzór funkcjonowania życia gospodarczego i społecznego został w ten sposób przedstawiony?
6. Porównaj mit szklanych domów z fragmentem opisującym przekroczenie granicy przez Cezarego. Wyciągnij wnioski. Co możemy powiedzieć o realiach życia w Polsce u progu niepodległości?
7. Znajdź w przytoczonym fragmencie powieści cechy utopii i je omów.
8. Przedstaw motyw utopii w literaturze i sztuce na wybranych przykładach. W każdym przypadku zwróć uwagę na kontekst historyczny, sposób artystycznej realizacji oraz rolę tego motywu w danym dziele.
9. Stefan Żeromski – niepoprawny marzyciel czy odważny wizjoner? Zaprezentuj swój stosunek do problemu w formie rozprawki.

Przydatne słowa

Utopia
Ideał społeczeństwa szczęśliwego, doskonałego oraz ideologia postulująca stworzenie takiego społeczeństwa; także utwór literacki przedstawiający życie idealnej wspólnoty.

10. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że motyw szklanych domów jest wizją przeciwstawiającą niszczycielskiej rewolucji ideę tworzenia? Zaprezentuj swoje stanowisko, odwołując się do powieści i poglądów społeczno-politycznych autora. Napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną.

II. Dom rodzinny i rewolucja

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Zaprezentuj etapy dojrzewania Cezarego, zwracając uwagę na ważne wydarzenia i ludzi, którzy mieli na niego wpływ.
2. Przeanalizuj relacje Cezarego z matką. Na czym polegała ewolucja ich wzajemnych stosunków?
3. Scharakteryzuj wizję rewolucji ukazaną przez Żeromskiego na przykładzie Baku. Do czego autor porównuje jej żywioł?
4. Jaki stosunek do rewolucji miała rodzina Baryków? Przeanalizuj stanowiska Cezarego, Seweryna i Jadwigi. Z czego wynikała odmienność postawy Cezarego?
5. Jaki wpływ miały przeszłość i doświadczenie rewolucji na życie Cezarego? W których momentach pamięć o minionych wydarzeniach była najsilniej widoczna? Odnieś się do kilku epizodów z życia bohatera.
6. Zestaw *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego i *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego. Zwróć uwagę na motyw rewolucji. Wyciągnij wnioski. Wykonaj zadanie w formie pisemnej.
7. Porównajcie wizję rewolucji Żeromskiego z obrazem Eugène'a Delacroix [ežena dela**krła**] *Wolność wiodąca lud na barykady*. Na co zwrócił uwagę każdy z artystów?



Mateusz Damięcki (Cezary Baryka) i Maciej Stuhr [sztur] (Hipolit Wielosławski) na planie filmu Filipa Bajona *Przedwiośnie*

III. Dwór szlachecki i miłość

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Jak został ukazany w powieści dwór szlachecki? Przygotuj notatkę, w której przedstawisz informacje na temat mieszkańców dworu, ich wzajemnych relacji, rytmu dnia, rozrywek i obowiązków. Jaki jest stosunek narratora do takiego modelu życia?

2. W jaki sposób pobyt w Nawłoci kształtuje poglądy społeczne Cezarego? Podaj przykłady z powieści.
3. Uzasadnij, że Stefan Żeromski w drugiej części powieści świadomie nawiązał do *Pana Tadeusza*. Podaj przykłady tych odniesień i nazwij cel, który przyświecał pisarzowi.
4. Dlaczego, zdaniem Żeromskiego, mit polskiego ziemiańskiego dworu jest zaściankowy, anachroniczny i musi odejść do przeszłości?
5. Czy zdaniem autora polska inteligencja jest w stanie odgrywać w społeczeństwie rolę kulturotwórczą? Uzasadnij swoją odpowiedź.
6. Przeanalizujcie związki uczuciowe bohatera. Co mówią o Cezarym jego relacje z Laurą i Karoliną? Przedstawcie swoje zdanie.

IV. Wolna ojczyzna i polityka

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Jak w *Przedwiośniu* dyskutuje się o Polsce? Przerysuj tabelę do zeszytu i przedstaw w niej poglądy Szymona Gajowca i Antoniego Lulka. Zwróć uwagę na styl mówienia bohaterów o sprawach kraju. Jak myślisz, która z tych postaci jest bliższa Cezaremu i dlaczego?

Szymon Gajowiec		**Antoni Lulek**	
Poglądy	Sposób ich wyrażania	Poglądy	Sposób ich wyrażania

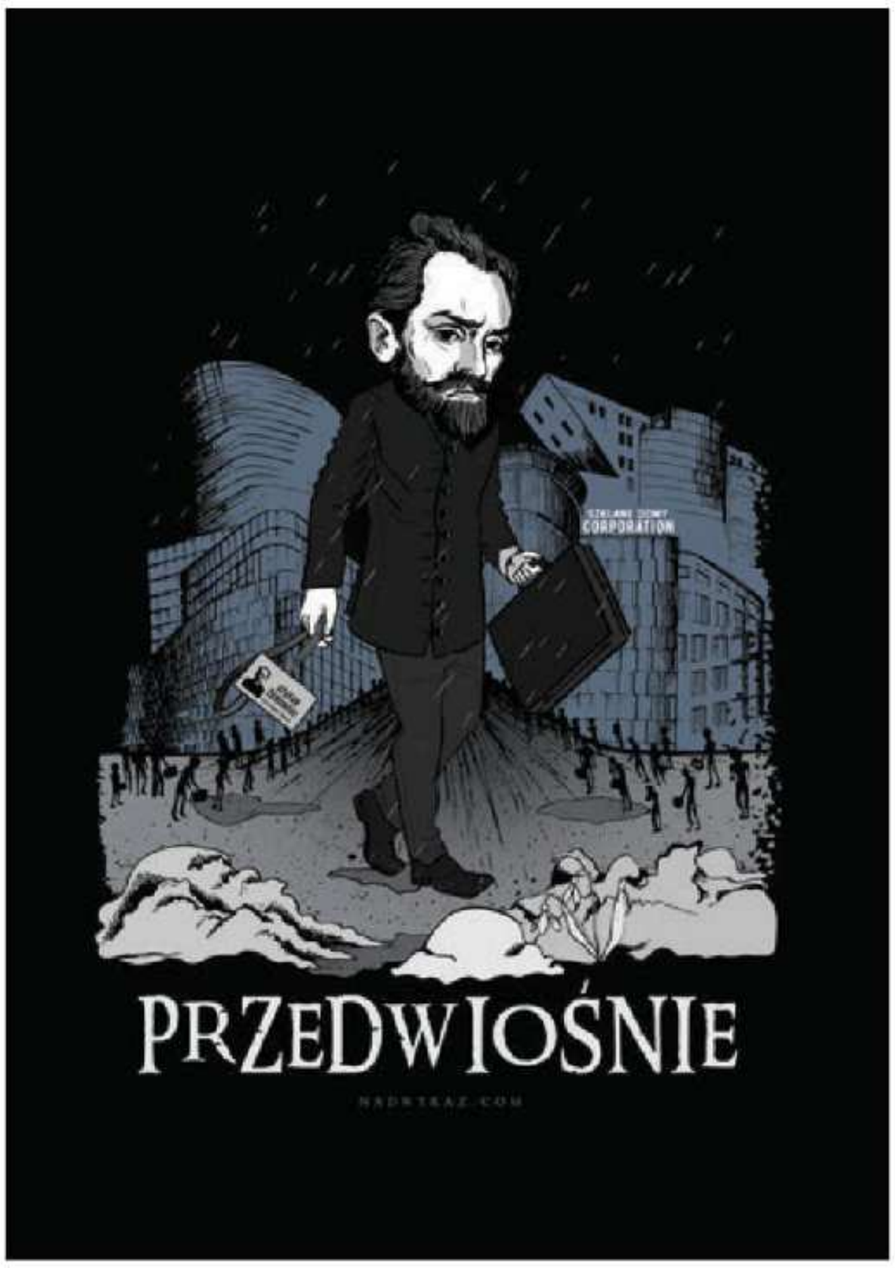
2. Jakie propozycje naprawy II Rzeczpospolitej padają w powieści? Streść ich najważniejsze założenia.
3. Przeanalizuj fragment powieści, w którym Żeromski opisuje portrety zawieszone w gabinecie Gajowca. Kim są wspomniane postacie? Jakie wartości każda z nich reprezentuje?
4. Jak, według Was, należy interpretować ostatnią scenę powieści? Jaką decyzję podjął Cezary Baryka? Co ona oznacza?
5. Cezary Baryka często prowadzi dialogi z osobami już nieżyjącymi. Jak myślisz, jaką funkcję w powieści pełnią te głosy wewnętrzne? Odwołaj się do kilku przykładów.
6. Przeciwstawne racje walczą między sobą w *Przedwiośniu* nie tylko na płaszczyźnie ideologicznej, lecz także w psychice bohatera – na każdym etapie jego życia. Przedstaw te wewnętrzne konflikty i przykłady psychomachii, odwołując się do konkretnych scen z powieści.
7. Zaprezentuj dosłowne i metaforyczne znaczenia tytułu powieści.
8. Czy słusznie, Twoim zdaniem, Żeromskiego nazywa się pisarzem moralistą? Uzasadnij swoją odpowiedź.
9. Dwa sposoby pisania o Polsce i Polakach: krzepienie serc i rozdrapywanie ran. Którą metodę uważasz za skuteczniejszą? Zaprezentuj swoje stanowisko, odwołując się do dzieł wybranych twórców.

10. W jaki sposób autor grafiki odwołuje się do *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego? Omów zauważone nawiązania, zwróć uwagę na współczesny kontekst. Jaki mógł być cel tego zabiegu?

11. W 1920 r. Żeromski napisał reportaż *Na probostwie w Wyszkowie*. Zawarł w nim spostrzeżenia dotyczące sytuacji kraju tuż po odzyskaniu niepodległości. Przeczytaj fragment tego tekstu i odpowiedz, czy ocena pisarza znajduje swoje odzwierciedlenie także w *Przedwiośniu*.

Polska żyła w lenistwie ducha, oplątana przez wszelakie gałgaństwo, paskarstwo[1]*, łapownictwo, dorobkiewiczostwo kosztem ogółu, przez jałowy biurokratyzm, dążenie do kariery i nieodpowiedzialnej władzy. Wszystka wzniosłość, poczęta w duchu za dni niewoli, zamarła w tym pierwszym dniu wolności. Walka o władzę, istniejąca niewątpliwie wszędzie na świecie, jako wyraz siły potęg społecznych, partii, obozów i stronnictw, w Polsce przybrała kształty monstrualne. Nie ludzie zdolni, zasłużeni, wykształceni, mądrzy, których mamy dużo w kraju, docierali do steru władzy, lecz mężowie partii i obozów, najzdolniejsi czy najsprytniejsi w partii lub obozie. Jak po spuszczeniu wód stawu, ujrzeliśmy obmierzłe rojowisko gadów i płazów.* [...]

Pokonawszy bolszewizm na polu bitwy, należy go pokonać w sednie jego idei. Na miejsce bolszewizmu należy postawić zasady wyższe odeń, sprawiedliwsze, mądrzejsze i doskonalsze. Trzeba ruszyć z posad Polskę starą, strupieszałą, gnijącą w jadach, którymi ją nasycili najeźdźcy. [...] *Po okrzyku: – do broni! – gdy pokój stanie, powinien się rozlegać od krańca do krańca okrzyk równie skuteczny, jak tamten: – do pracy! Jakiż to ogrom roboty! Jak nieobeszłe morze potrzeby! Stracone Mazury, stracona Warmia, Pomezania, Śląsk Cieszyński! Na Pomorzu stoją puste szkoły, znakomicie pobudowane przez Niemców, a nie ma w nich nauczyciela, który by dzieciom kaszubskim w języku polskim nauki udzielał.* [...] *Wewnątrz kraju, gdzie tylko spojrzeć, wszystko popsute, obniżone, znędzniałe. Tyfus, czerwonka, wszy, brud, niechlujstwo, brutalstwo, kradzież, przedpotopowe obyczaje, prapiastowskie zabobony, zniszczone drogi, popalone mosty, na stacjach kolejowych, jak w chlewach, w wozach dla ludzi bestialskie walki o miejsce stojące. W dobie gdy młode rycerstwo polskie szło po nocy w bój z Warszawy, w Warszawie paskarz najspokojniej podnosił cenę chleba...*[2]



Nadwyraz.com

[1] **paskarstwo** – dawniej: spekulanctwo.

[2] Stefan Żeromski, *Na probostwie w Wyszkowie* [w:] tegoż, *Inter arma*, Warszawa 1930, s. 63–64, 68–69.

V. Forma powieści

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Czy, Twoim zdaniem, *Przedwiośnie* można nazwać powieścią polifoniczną? Uzasadnij swoją odpowiedź, biorąc pod uwagę styl narracji, stosunek narratora do opisywanych zdarzeń oraz sposoby wprowadzania wypowiedzi bohaterów.

2. W jakim celu Żeromski wprowadza do powieści realizm, naturalizm, symbolizm i parodię? Odwołaj się do odpowiednich fragmentów.

3. Jaką rolę odgrywa w utworze kontrast? Wymień sceny, w których występuje, i omów funkcje tego zabiegu na konkretnych przypadkach.

4. Przygotuj prezentację na temat roli nazwisk znaczących w tekstach kultury. W prezentacji odwołaj się do *Przedwiośnia* i innych wybranych przykładów.

Parodia

Naśladowanie cudzego stylu w celu ośmieszenia, polegające na wyolbrzymieniu charakterystycznych cech, ukazaniu ich w sposób przerysowany, karykaturalny, komiczny.

R

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Łukasz Pawłowski

Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach „Przedwiośnia”[1] (fragmenty)

[...] kontrastowe zestawienie obrazów kształtuje sens pierwszej części *Przedwiośnia* [...]. W opowieści o wydarzeniach z Baku bardzo mocno zaznaczają się opisy przywodzące na myśl nieczystość – cielesny dół. Obraz zwożenia ciał zamordowanych podczas rzezi ormiańsko-tatarskiej do wielkich zbiorowych grobów staje się ironiczną konkluzją doniosłych rewolucyjnych wydarzeń. Początek bolszewickiego terroru zmusza Cezarego i jego ojca [...] do spotkań w miejscu najbardziej ustronnym – nad brzegami kloacznych otworów. Rewolucja w *Przedwiośniu* ma swoją intensywną woń, to: „fetor” rozkładających się ciał, „zapierający dech w piersiach” smród kału [...], a nawet zapach „źle wyprawionych” kożuchów z baranich skór [...]. Wpatrując się w czarnomorskim porcie w odpływające statki z emigrantami, Baryka porównywał „otwartą czeluść” pokładów do „kiszki odchodowej wielkiego carstwa” [...]. Jeśli nada się temu obrazowi trochę szersze znaczenie, można powiedzieć, że naznaczone cielesnym rozpadem Baku staje się w powieści synekdochą[2] całego objętego rewolucją Imperium.

Wizji tej zostaje przeciwstawione marzenie o Polsce szklanych domów. Dystynktywną cechą[3] jej przyszłego w pełni nowoczesnego ustroju ma być czystość, która w opowieści na wpół obłąkanego Seweryna Baryki osiąga swój najdoskonalszy wyraz – w przezroczystości.

Perspektywa podróży do Polski, podczas której Seweryn Baryka snuje swoje fantastyczne wizje, otwiera także możliwość innego ujęcia kluczowej dla mojej interpretacji problematyki. Jak notuje narrator, kronikarz wędrówki, oczekując tygodniami w Charkowie na pociąg repatriacyjny, ojciec coraz mocniej zapadał na „niemoce”: „trzeba było podczas gorączkowania układać go w pewnej dziurze pod schodami, gdzie za dnia pozwalano choremu spoczywać” [...]. Nawiązanie do legendy o świętym Aleksym nadaje opisowi postaci charakter hagiograficzny[4] [...]. Dyskretne odwołania do sfery religijnej pojawiają się w innych miejscach relacji z podróży: narrator używa określenia „dwaj wędrowcy” [...], umierającego w wagonie pociągu repatriacyjnego Seweryna Barykę nazywa „pątnikiem, który ze swoim celem rozstać się musiał” [...]. Alegoryzacja drogi, nadanie jej znaczenia pielgrzymki, implikuje symboliczną czystość celu podróży. Wobec świętej, ponad śnieg bielszej idei ojczyzny, do której zmierzają tułacze, bolszewizm jest w pierwszej części utworu tylko ciemną mocą chaosu. Wielu ówczesnych pisarzy i myślicieli utożsamiało komunizm z demonicznością. [...]

Przekroczenie polskiej granicy musi prowadzić do deziluzji. [...] Brud ukazany w rzeczywistości nowej Polski w sposób naturalistyczny, w jego dosłownym wymiarze, prowokuje pytanie o symboliczne znaczenie nieczystości, nie tylko dla ustanowienia granicy, ale wewnętrznego porządku nowego państwa.

1. Do czego, zdaniem autora, Żeromski wykorzystał w powieści opisy odrażających scen, brudu, fetoru?
2. Odpowiedz, czemu służą w *Przedwiośniu* nawiązania religijne.
3. W jaki sposób, według autora, Żeromski ukazał w powieści konfrontację Polski wyobrażonej i Polski prawdziwej?

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 178–179.

[2] **synekdocha** – środek stylistyczny, w którym nazwę całości zastępuje się nazwą części lub na odwrót.

[3] **cecha dystynktywna** – cecha konieczna do identyfikacji.

[4] **hagiograficzny** – dotyczący hagiografii, czyli żywotów świętych.

Słowa klucze

POWSTANIE STYCZNIOWE
PATRIOTYZM
REWOLUCJA
DORASTANIE



MIŁOŚĆ
ZIEMIAŃSTWO
SPOŁECZEŃSTWO
POLITYKA
SZKLANE DOMY

Tematy i motywy

- Temat dojrzewania moralnego, patriotycznego, emocjonalnego. Obraz dzieciństwa i młodości, trudnych lat szkolnych, dorastania oraz pierwszych przyjaźni i miłości. Relacje z rodzicami i rówieśnikami.
- Motyw powstania styczniowego wiążący się z trudnymi zagadnieniami dotyczącymi popełnionych błędów, oceny skutków, szukania przyczyn klęski.
- Demaskowanie wad i słabości polskiego społeczeństwa, jego demitologizacja. Przedstawianie kondycji poszczególnych grup społecznych na tle skomplikowanej sytuacji politycznej kraju.
- Motyw utopii – szklanych domów. Ukazywanie wyidealizowanego obrazu ojczyzny i demaskowanie jego iluzoryczności. Bolesna konfrontacja z rzeczywistością.
- Motyw rewolucji – działania o szlachetnych pobudkach, które w istocie przeradzają się w krwawe szaleństwo zwycięzców, prowadzące do morderstw, bezmyślnego niszczenia kultury i zagłady istniejącego świata.

Wybrane dzieła

Syzyfowe prace – powieść o szkolnych latach Marcina Borowicza. Autor ukazuje w niej proces emocjonalnego i patriotycznego dojrzewania głównego bohatera.

Rozdzióbią nas kruki, wrony... – opowiadanie przedstawiające śmierć powstańca Szymona Winrycha. Utwór jest symboliczną analizą sytuacji po klęsce powstania styczniowego na ziemiach polskich, a także próbą zdefiniowania przyczyn porażki.

Przedwiośnie – powieść ukazująca dojrzewanie Cezarego Baryki na tle ważnych wydarzeń historycznych. Część pierwsza utworu to obraz rodziny Cezarego oraz krwawej rewolucji bolszewickiej w Baku. Część druga mówi o życiu uczuciowym Baryki oraz kondycji moralnej i intelektualnej polskiego ziemiaństwa. Natomiast ostatnia część to obraz stolicy pogrążonej w sporach politycznych i czas ważnych decyzji w życiu głównego bohatera.

Znaczenie

- Twórcze wpisanie się w nurt polskiej literatury patriotycznej – demaskującej mity narodowe i stereotypowe myślenie o ojczyźnie.
- Stworzenie modelu literatury zaangażowanej społecznie; Żeromski jest nazywany pisarzem moralistą, a nawet pisarzem – sumieniem narodu, poruszał bowiem tematy niesprawiedliwości społecznej, cierpienia oraz walki z nędzą i analfabetyzmem.
- Śmiałe podejmowanie trudnych, drastycznych zagadnień przy jednocześnie sugestywnym sposobie opisywania urody życia: przyjaźni, miłości, namiętności, przyrody, kontaktu z naturą i sztuką.
- Wprowadzenie do literatury polskiej oryginalnego typu narracji – łączącej zaangażowanie społeczne oraz nerw publicystyczny i reporterski z impresjonizmem.

1864
narodziny w Strawczynie k. Kielc

1886–1888
studia w Warszawie

1895
Opowiadania; *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*

1897
Syzyfowe prace

1897–1904
praca w Bibliotece Ordynacji Zamojskiej w Warszawie

1900
Ludzie bezdomni

1920
stanowisko pierwszego prezesa Związku Zawodowego Literatów Polskich

1925
Przedwiośnie

1925
śmierć w Warszawie

MŁODOŚĆ

LATA DOJRZAŁE



Witold Gombrowicz (1904–1969)

Pisarz, eseista, autor dzienników, znany i wydawany na całym świecie. Jeden z najważniejszych twórców w polskiej literaturze XX stulecia. Był polskim kandydatem do Literackiej Nagrody Nobla. Jego dramaty są stale obecne w repertuarze wielu teatrów. Od 1993 r. w Radomiu odbywa się co dwa lata Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski – prestiżowa impreza promująca polską kulturę na świecie.

Młodość

Gombrowicz urodził się we wsi Małoszyce w pobliżu Ostrowca Świętokrzyskiego. Jego ojciec był przemysłowcem, ale miał pochodzenie ziemiańskie. W 1911 r. rodzina przeniosła się do Warszawy. Tutaj pisarz ukończył gimnazjum im. św. Stanisława Kostki. Studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, a uzyskawszy magisterium, wyjechał na rok do Francji. Po powrocie do kraju rozpoczął pracę jako aplikant sądowy, ale zrezygnował z niej, gdy podjął pierwsze poważne próby pisarskie. W 1933 r. debiutował tomem opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. W 1937 r. opublikował powieść *Ferdydurke* (z datą 1938 na stronie tytułowej), a w roku następnym – dramat *Iwona, księżniczka Burgunda*. Ogłaszał swoje recenzje, artykuły i fragmenty prozy w różnych czasopismach. Przyjaźnił się z wieloma znanymi twórcami: Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Witkacym), Brunonem Schulzem czy Tadeuszem Brezą. Był stałym bywalcem słynnej warszawskiej kawiarni Ziemiańska, gdzie spotykał się i dyskutował z przyjaciółmi literatami oraz innymi sympatykami swojej twórczości – miał tam nawet „własny" stolik.

Na emigracji w Argentynie

W sierpniu 1939 r. Gombrowicz został zaproszony jako dziennikarz na pierwszy rejs transatlantyku Chrobry do Argentyny. Tam zastał go wybuch wojny. Zdecydował się na emigrację. Do Polski już nigdy nie wrócił, zamieszkał w Buenos Aires, gdzie żył, często w skrajnym ubóstwie, z dorywczych prac i niewielkich honorariów za artykuły w prasie. W latach 1947–1953 był zatrudniony jako urzędnik w Banco Polaco [banko polako], argentyńskiej filii PKO. W 1951 r. nawiązał współpracę z emigracyjnym wydawnictwem Instytutu Literackiego w Paryżu, w którym publikował swoje kolejne dramaty (*Ślub*, *Operetkę*), powieści (*Trans-Atlantyk*, *Pornografię*, *Kosmos*) oraz pisany w latach 1953–1969 *Dziennik*. W tym samym roku rozpoczął także, trwającą do końca życia, współpracę z paryskim czasopismem „Kultura".

Powrót do Europy: ostatnie lata

Pisarz nie był zadowolony z pobytu w Argentynie. Źle się czuł w zamkniętym środowisku polskich emigrantów, miał też poczucie odcięcia od najważniejszych prądów kultury europejskiej, a w Ameryce Południowej nie odniósł znaczącego sukcesu. Natomiast europejskie tłumaczenia i inscenizacje sztuk otaczał coraz większy rozgłos. Z tego powodu w 1963 r. Gombrowicz skorzystał z rocznego stypendium w Berlinie Zachodnim i przeniósł się do Europy. Później mieszkał krótko w Royaumont [rłaj**o**mą] koło Paryża, a następnie osiadł na stałe na południu Francji, w miejscowości Vence [wąs] niedaleko Nicei. Na lata 60. przypadła jego międzynarodowa popularność – wpłynęły na to francuskie wydania powieści: *Pornografii* i *Kosmosu*, a także *Dzienników*, które część literaturoznawców uważa za najwybitniejsze dzieło w dorobku pisarza. Gombrowicz związał się z młodą Kanadyjką Marią Ritą Labrosse [la**bros**], którą w 1968 r. poślubił. Zmarł w następnym roku w Vence i został pochowany na miejscowym cmentarzu. Żona pisarza jest opiekunką jego spuścizny oraz autorką poświęconych mu książek biograficznych. W 2013 r. doprowadziła do wydania dzienników Gombrowicza z niepublikowanymi wcześniej fragmentami. Dzięki jej staraniom dzieła artysty zostały przetłumaczone na wiele języków.

WITOLD GOMBROWICZ
FERDYDURKE

NA DOBRY POCZĄTEK

Dowiedz się, czym jest *small talk* [smol tok]. Wyjaśnij, z czego wynika to zjawisko i jak wpływa na budowanie relacji międzyludzkich.

WPROWADZENIE DO LEKTURY

■ GENEZA POWIEŚCI

Debiut Gombrowicza, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, doczekał się wielu recenzji – w dużej części krytycznych. Ich autorzy, często zdezorientowani odmiennością tej prozy od ówczesnych standardów literackich, chętnie nawiązywali do tytułu książki i dowodzili, że wskazane przez nich słabości utworu wynikają z „niedojrzałości" pisarza. Zwracali głównie uwagę na dziwną formę i braki warsztatowe. *Ferdydurke* początkowo stanowiła odpowiedź na te zarzuty. Była próbą obrony własnej indywidualności i artystycznej pozycji twórcy – narratora i bohatera powieści, ale zarazem samego Gombrowicza. Główną postać *Ferdydurke*, dorosłego pisarza, który niedawno wydał *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, odwiedza profesor Pimko – wcielenie belfra doskonałego. Profesor wygłasza autorytatywne opinie na temat twórczości młodego autora, zadaje mu bezsensowne pytania (*Jak się mówi: „wykonywa", czy też „wykonuje"?*) i na podstawie odpowiedzi stwierdza, że trzydziestolatek musi pójść do szkoły. Bohater, mocą absurdu wepchnięty przez Pimkę w rolę podrostka, zasiada w szkolnej ławce, a powieść, pomyślana pierwotnie jako odpór dany krytykom *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, rozszerza przedmiot ataku na całą sferę kultury i cywilizacji.

■ *FERDYDURKE* – POWIEŚĆ AWANGARDOWA

Ferdydurke uznawana jest za powieść awangardową. Oznacza to, że różni się od utworów mieszczących się w ramach powieści realistycznej. Zwraca uwagę niejednorodność zastosowanej poetyki – w dziele Gombrowicza dostrzec można **cechy różnych gatunków literackich**: powieści społeczno-obyczajowej, satyrycznej, psychologicznej, fantastycznej, przygodowej, a nawet łotrzykowskiej. Znajdziemy w niej elementy autobiografizmu, powiastki filozoficznej czy alegorycznej przypowieści – zwłaszcza w dwóch wyodrębnionych z głównej fabuły rozdziałach: *Filidor dzieckiem podszyty* i *Filibert dzieckiem podszyty*. **Narrator** powieści przeistacza się nieustannie w różne osoby – odmienne pod względem wieku, wykształcenia, używanego języka czy wiedzy o świecie. Nowatorstwo utworu polega również na tym, że pisarz podejmuje grę zarówno z odbiorcą, jak i z samą literaturą. Poprzez **aluzje literackie** (np. do dzieł Dantego czy Marcela Prousta) oraz **parodiowanie rozmaitych języków pisarskich** powieść uzmysławia czytelnikowi, jak funkcjonują utrwalone w tradycji motywy i według jakich schematów myślowych odczytuje się dzieła literackie. Autor pragnie walczyć z nawykami odbiorców, dlatego drażni ich, zaskakuje **nonsensem i obrazoburczymi twierdzeniami**. Wciąż przypomina, że jako czytelnicy obcujemy z zamierzoną kreacją. Narzędziem, które ma mu w tym pomóc, jest **groteska** zrywająca z klasycznymi zasadami naśladowania rzeczywistości. Ta mieszanina stylów i konwencji staje się **znakiem współczesności** – skomplikowanej, często ujawniającej wewnętrzne sprzeczności postaw i koncepcji. Wydaje się, że podstawową strategią twórcy jest dążenie do utrzymania przewagi nad odbiorcą, tak by ten nie mógł zamknąć powieści w jednoznacznej formule interpretacyjnej. Gombrowicz pisał o tym wkrótce po opublikowaniu utworu:

WARTO WIEDZIEĆ

Okładkę pierwszego wydania *Ferdydurke* z 1937 r. zaprojektował Bruno Schulz, który od razu dostrzegł wyjątkową wartość powieści Witolda Gombrowicza.

Wyznaczniki konwencji groteskowej R

- wykorzystanie form wyolbrzymionych i zdeformowanych w kreowaniu świata przedstawionego;
- sprzeczne i często wykluczające się porządki kompozycyjne;
- odejście od logiki w prezentacji zdarzeń;
- niejednolitość nastroju, mieszanie tragizmu z komizmem;
- stosowanie prowokacji artystycznej wobec utrwalonych społecznie oczekiwań;
- burzenie zasady decorum;
- nadużywanie neologizmów;
- niejednolitość stylowa, mieszanie mowy wykwintnej z wulgarną.

A więc „Ferdydurke" jest jednocześnie krytyką i autokrytyką, aktem oskarżenia i przyznaniem się do winy, pamfletem i dokumentem psychologicznym – wyraża mój lęk przed zielonością ludzką, ale nie ukrywa, że i we mnie nie wszystko uporządkowane, jest napisana jak gdyby w fazie nieukończonego procesu rozwojowego[1].

[1] Witold Gombrowicz, *Aby uniknąć nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 47.

■ Kompozycja utworu

Powieść groteskowa

Odmiana powieści, w której fabuła nosi znamiona absurdalności. Tworzące ją zdarzenia nie podlegają jednolitemu systemowi zasad rządzących światem przedstawionym, motywacje bohaterów często mają sprzeczny charakter, a komizm miesza się z tragizmem.

Fabuła powieści oparta jest na **trzech etapach wędrówki głównego bohatera**: najpierw perypetie w szkole, potem stancja u rodziny Młodziaków i na koniec dwór wujostwa Hurleckich. W te trzy części wplecione są – pozornie zupełnie **odrębne – partie związane z postaciami Filidora i Filiberta**. Profesor Filidor to Mistrz Syntezy, który głosi prymat całości nad częścią. Profesor Filibert – Mistrz Analizy – uważa z kolei, że część jest ważniejsza od całości. Żaden z nich nie rozumie, że całość nie istnieje bez części ani część – bez całości. To pokazuje, że nikt nie ma monopolu na prawdę. Ona nie leży po żadnej ze stron, lecz powstaje w przestrzeni pomiędzy różnymi racjami i punktami widzenia. Sekwencje dotyczące Filidora i Filiberta są **minitraktatem filozoficznym**. Autor komentuje w nim przygody swojego bohatera Józia, uogólnia je i nadaje im uniwersalne znaczenia. Dowodzi to, że *Ferdydurke* należy czytać zarówno na poziomie fabuły, jak i dyskursu teoretycznego, a interpretacji mogą podlegać różne wymiary powieści, m.in.: psychologiczna, artystyczna, społeczna czy obyczajowa.

■ Tytuł i zakończenie

Wielu czytelników zastanawiało się, co oznacza tytuł powieści. Wysuwano mniej lub bardziej fantastyczne hipotezy na ten temat. Niektórzy sądzili na przykład, że jest to nazwisko głównego bohatera, choć profesor Pimko w jednej ze scen zwraca się do niego „Kowalski". Wreszcie odkryto, że Gombrowicz prawdopodobnie pożyczył słowo *ferdydurke* od popularnego niegdyś, a dziś już nieco zapomnianego pisarza amerykańskiego Sinclaira Lewisa [sinklera luisa], autora powieści *Babbit*, w której jedną z drugoplanowych postaci jest niejaki Fredy Durkee [fredi derki]. Jednakże nie można z tego faktu wyciągnąć żadnych przydatnych wniosków. Dlatego uprawniona jest interpretacja, że pisarz chciał w ten sposób przeciwstawić się czytelniczym przyzwyczajeniom, zgodnie z którymi tytuł wskazuje główną postać, zwraca uwagę na najważniejszy motyw lub zawiera inną wskazówkę interpretacyjną. Wedle tej koncepcji **tytuł nie znaczy nic** – i właśnie to jest znaczące. Równie zaskakujący jest autorski dopisek na ostatniej stronie powieści: *Koniec i bomba / A kto czytał, ten trąba! W.G.* Według świadectwa autora taką rymowanką miała odpowiedzieć Aniela, długoletnia pokojówka państwa Gombrowiczów i przyjaciółka Witolda, gdy jej oznajmił, że właśnie napisał powieść i nie wie, jak ją zakończyć. Autor wykorzystał te słowa, by raz jeszcze podkreślić swoją niezależność od oczekiwań krytyki i czytelników. Skończywszy lekturę, odbiorca ma się poczuć wykpiony – sądził, że zrozumiał sens utworu po jego przeczytaniu, a tymczasem dowiaduje się, że nie wie nic, a prawda o pisarzu i jego powieści jest bardziej złożona.

■ Język powieści

W *Ferdydurke* równie ważne jest to, co się opowiada oraz jak się to robi. Język powieści przykuwa uwagę czytelnika, staje się wręcz odrębnym bohaterem utworu. W codziennej komunikacji nie zauważamy go. Gombrowicz zaś zmusza do głębszej refleksji nad jego strukturą i funkcją. Sposób wyrażania się i porozumiewania z innymi uzależnia nas bowiem od formy i konwencji oraz wpływa na nasze myślenie. Każda rola społeczna ma swoje klisze językowe, ulubione zwroty, slogany. Język **staje się zatem doskonałym narzędziem narzucania innym pewnej roli**, bo pewne schematy rozmowy i komunikacji od razu człowieka szufladkują jako kogoś mądrzejszego lub uduchowionego, a inne przeciwnie: niekulturalnego czy prymitywnego. Dlatego głównymi żywiołami określającymi język i styl *Ferdydurke* są **parodia** oraz

pastisz, czyli świadoma podróbka stylistyczna jakiegoś sposobu pisania lub mówienia. Język bohaterów jest karykaturalnie zindywidualizowany i zagęszczony. W wypowiedziach swoich bohaterów Gombrowicz tworzy **zbitki utartych formuł, zwrotów oraz typowych określeń**, aby wyczulić odbiorcę na to, jak łatwo, przejmując czyjś język, możemy też przyjąć narzucaną nam pozę.

PRZYDATNE SŁOWA

Pastisz
Świadome naśladowanie jakiegoś sposobu pisania lub mówienia, zwykle znanego poety czy pisarza, uwypuklające charakterystyczne cechy jego stylu.

R

Witold Gombrowicz

Ferdydurke (fragmenty)

Rozdział I
PORWANIE

We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre[1]. Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam – dopiero w następnej minucie z biedą rozeznałem, że pociąg dla mnie na dworcu nie stoi, nie wybiła żadna godzina. [...] A kiedym na dobre odzyskał świadomość i jąłem przemyśliwać nad swoim życiem, lęk nie zmniejszył się ani na jotę, ale stał się jeszcze potężniejszy, choć chwilami przerywał go (czy wzmagał) śmieszek, od którego usta nie zdolne były się powstrzymać. W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu[2]. Las ten, co gorsza, był z i e l o n y.

Gdyż na jawie byłem równie nieustalony, rozdarty – jak we śnie. Przeszedłem niedawno Rubikon[3] nieuniknionego trzydziestaka, minąłem kamień milowy, z metryki, z pozorów wyglądałem na człowieka dojrzałego, a jednak nie byłem nim – bo czymże byłem? [...] sytuacja była niewyjaśniona i sam nie wiedziałem, czym człowiek, czym chłystek; i tak na przełomie lat nie byłem ani tym, ani owym – byłem niczym – a rówieśnicy, którzy już się pożenili oraz pozajmowali określone stanowiska, nie tyle wobec życia, ile po rozmaitych urzędach państwowych, odnosili się do mnie z uzasadnioną nieufnością. Ciotki moje, te liczne ćwierćmatki doczepione, przyłatane, ale szczerze kochające, już od dawna usiłowały na mnie wpływać, abym się ustabilizował jako ktoś, a więc jako adwokat albo jako biuralista[4] – nieokreśloność moja była im niezwykle przykra, nie wiedziały, jak rozmawiać ze mną, nie wiedząc, kim jestem, co najwyżej mamlały tylko.

– Józiu – mówiły pomiędzy jednym mamlęciem a drugim – czas najwyższy, dziecko drogie. Co ludzie powiedzą? Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo... niech będzie wiadomo... [...]

Gdy ostatnie zęby, zęby mądrości, mi wyrosły, należało sądzić – rozwój został dokonany, nadszedł czas nieuniknionego mordu, mężczyzna winien zabić nieutulone z żalu chłopię, jak motyl wyfrunąć, pozostawiając trupa poczwarki, która się skończyła. Z tumanu, z chaosu, z mętnych rozlewisk, wirów, szumów, nurtów, ze trzcin i szuwarów, z rechotu żabiego miałem się przenieść pomiędzy formy klarowne, skrystalizowane – przyczesać się, uporządkować, wejść w życie społeczne dorosłych i rajcować[5] z nimi. [...]

Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego, a pojęcie o nas ciemnych, ograniczonych i tępych jest nie mniej doniosłe niż pojęcie bystrych, światłych i subtelnych. Gdyż człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była

[1] Początek *Ferdydurke* przywodzi na myśl, i wydaje się, że jest to skojarzenie przez autora zamierzone, początek książki *W stronę Swanna* [słana] Marcela Prousta otwierającej cykl *W poszukiwaniu straconego czasu*. W powieści tej narrator również drobiazgowo opisuje swoje wrażenia i myśli towarzyszące przebudzeniu.

[2] Nawiązanie do początkowych wersów *Boskiej komedii* Dantego: *W życia wędrówce, na połowie czasu, / [...] Pośród ciemnego znalazłem się lasu.* (przeł. Edward Porębowicz). Wstęp metaforycznie opisuje sytuację człowieka, który w połowie życia stwierdza, że nie widzi przed sobą wyraźnej drogi, którą miałby dalej podążać.

[3] **przejść rubikon** – przekroczyć pewną granicę lub podjąć decyzję, po której nie ma już powrotu do stanu wcześniejszego. Frazeologizm odnosi się do przekroczenia rzeki Rubikon przez Juliusza Cezara, co oznaczało początek wojny domowej w Rzymie. Współcześnie nazwa rzeki w podanym związku frazeologicznym zapisywana jest małą literą.

[4] **biuralista** – urzędnik.

[5] **rajcować** – rozprawiać o czymś z ożywieniem.

kretyniczna. [...] Zaprawdę, w świecie ducha odbywa się gwałt permanentny, nie jesteśmy samoistni, jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą, a już moją osobistą klęską było, że z jakąś niezdrową rozkoszą uzależniałem się najchętniej od niedorostków, wyrostków, podlotków oraz ciotek kulturalnych. A, ciągle, ciągle mieć na karku ciotkę – być naiwnym dlatego, iż ktoś naiwny sądzi, że jesteś naiwny – być głupim dlatego, że głupi ma cię za głupiego – być zielonym dlatego, że ktoś niedojrzały zanurza cię i kąpie we własnej zieleni – a, toż można by oszaleć, gdyby nie słówko „a", które jakoś żyć pozwala! [...] Obcować z dorosłymi i wciąż, jak w szesnastu latach, mieć wrażenie, że się jedynie udaje dorosłego? [...] Lecz ja byłem, niestety, chłystek i chłystkowatość była jedyną moją instytucją kulturalną. Podwójnie przyłapany i ograniczony – raz własną przeszłością dziecinną, o której nie mogłem zapomnieć – drugi raz dzieciństwem wyobrażeń ludzkich o mnie, tą karykaturą, jaką się zapadałem w ich duszach – melancholijny niewolnik zieleni, ot, owad w gąszczu głębokim i gęstym. [...]

... gdy nagle w ustach zrobiło mi się gorzko, w gardle zaschło – spostrzegłem, że nie jestem sam. Był ktoś oprócz mnie w kącie, koło pieca, gdzie światło jeszcze nie dotarło – drugi człowiek był w pokoju.

[...] I znowu w ustach susza, bicie serca, zatamowanie oddechu – to ja sam stałem pod piecem. [...] Ukradkiem spod kołdry patrzyłem jakby nie na siebie i widziałem tę twarz, która była moją i nie moją. [...]

Ale światło potęgowało się z okna i kształt wyłaniał się coraz jaskrawiej – już palce u rąk było widać i paznokcie – i widziałem... a duch widząc, że widzę, skulił się trochę i nie patrząc dawał mi znaki ręką, bym nie patrzył. Nie mogłem nie patrzeć. A więc taki byłem. Dziwny, doprawdy, jak pani de Pompadour[6]. I przypadkowy. Dlaczego taki, a nie inny? Efemeryda[7]. Wady i usterki wypełzały mu na światło dzienne, on zaś stał skulony, podobny do stworzeń nocnych, które światło wydaje na łup – jak szczur przyłapany na środku pokoju. I szczegóły uwydatniały się coraz lepiej, coraz straszniej, zewsząd wyłaziły mu części ciała, pojedyncze części, a te części były dokładnie określone, skonkretyzowane... do granic haniebnej wyrazistości... do granic hańby... Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wyprowadzone na wierzch – jak zahipnotyzowany szczegółami wstałem i uczyniłem krok ku niemu. Drgnął i zamachał ręką – jakby mnie przepraszał za siebie i mówił, że to nie to i wszystko jedno – pozwól, wybacz, zostaw... ale gest, poczęty ostrzegawczo, skończył się jakoś nikczemnie – ruszyłem na niego – i nie mogąc już powstrzymać wyciągniętej ręki trzasnąłem w twarz pełnym zamachem. Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie m o j e ciało! Jęknął i znikł – dał susa. A ja zostałem sam, a właściwie nie sam – gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był, i każda myśl, każdy odruch, czyn, słowo, wszystko wydawało się nie moje, lecz jakby gdzieś ustalone poza mną, zrobione dla mnie – a ja właściwie jestem inny! I wtedy straszne ogarnęło mnie wzburzenie. Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi! Wzburzenie pcha mnie do papieru. Wyciągam papier z szuflady i oto poranek nastaje, słońce zalewa pokój, służąca wnosi ranną kawę i bułeczki, a ja pośród form błyszczących i cyzelowanych[8] zaczynam pisać pierwsze stronice dzieła mojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną, wynikającego wprost ze mnie, dzieła suwerennie przeprowadzającego własną rację moją przeciw wszystkiemu i wszystkim, gdy nagle dzwonek się rozlega, służąca otwiera, we drzwiach ukazuje się T. Pimko, doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa, drobny, mały, chuderlawy, łysy, i w binoklach[9], w spodniach sztuczkowych[10], w żakiecie, z paznokciami wydatnymi i żółtymi, w bucikach giemzowych[11], żółtych.

[6] **pani de Pompadour [pąpadur]** – kochanka króla Francji Ludwika XV.

[7] **efemeryda** – istota lub zjawisko krótkotrwałe, przemijające szybko i bez śladu.

[8] **cyzelować** – drobiazgowo, perfekcyjnie coś wykańczać.

[9] **binokle** – okulary bez uchwytów na uszy, trzymające się na nosie za pomocą sprężynki.

[10] **sztuczkowy** – dawniej: ubranie lub materiał w prążki lub wąskie paski.

[11] **giemza** – wyprawiona skóra kozia.

Czy znacie profesora?
Czy znany wam profesor?
Profesor?

Hola, hola, hola, hola, hola! Na widok tej Formy, tak przeraźliwie zdawkowej i doszczętnie zbanalizowanej, rzuciłem się na moje teksty zakrywając je całym ciałem, lecz on usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść, a usiadłszy złożył mi kondolencje z powodu śmierci pewnej ciotki, która umarła dość dawno i o której zupełnie zapomniałem. [...]

– Ale co to? – wykrzyknął ujrzawszy na stole rozpoczęty brulion. – Nie tylko więc siostrzeniec, ale i autor! Widzę, że próbujemy naszych sił na niwie[12]? Cip, cip, cip, autor! Zaraz przejrzę i zachęcę...

I siedząc, przez stół sięgnął po papiery, przy czym nałożył binokle, i siedział.

[...] Świat się skurczył w belfra. Stawało się to niemożliwe. On siedział z sensem (bo czytał), a ja bez sensu siedziałem. Uczyniłem kurczowy wysiłek, by powstać, lecz właśnie w tym momencie spojrzał na mnie spod binokli pobłażliwie i nagle – zmalałem, noga stała się nóżką, ręka – rączką, osoba – osóbką, istota – istotką, dzieło – dziełkiem, ciało – ciałkiem, on zaś wzrastał i siedział, spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen – siedział.

Czy znana wam jest ta sensacja, gdy malejecie w kimś? [...] I zauważyłem, że belfer jak krowa pasie się moją zielonością. Przedziwne uczucie – gdy zieloność twoją belfer skubie na łące, a jednak w mieszkaniu, siedząc na krześle i czytając – jednak skubie i pasie się. Coś okropnego działo się ze mną, lecz poza mną coś głupiego, coś bezczelnie irrealnego. – Duch! – krzyknąłem. – Ja! Duch! Nie autorek! Duch! Sam żywy! Ja! – lecz on siedział, a siedząc, siedział i siedział, jakoś tak siedząc, tak się zasiedział w siedzeniu swoim, tak był absolutny w tym siedzeniu, że siedzenie, będąc skończenie głupim, było jednak zarazem przemożne. I zdjąwszy z nosa binokle, przetarł je chusteczką, po czym nałożył na nos, a nos był czymś nie do zwalczenia. Był to nos nosowy, zdawkowy i banalny, belfrowaty, długi dosyć, złożony z dwu rurek równoległych, ostatecznych. I rzekł:

– Jaki duch znowu?

Krzyknąłem:

– Mój!

On zapytał wówczas:

– Swojski? Ojczysty?

– Nie swojski, a swój!

– Swój? – zagadnął dobrotliwie. – Mówimy o swoim duchu? A czy znany nam jest przynajmniej duch króla Władysława? – I siedział.

Jaki król Władysław? Byłem jak pociąg przewekslowany[13] niespodzianie na boczny tor króla Władysława. Zahamowałem i otworzyłem usta uprzytomniwszy sobie, że nie znam ducha króla Władysława.

– A ducha dziejów znamy? A ducha cywilizacji helleńskiej? A ducha galijskiej, ducha umiaru i dobrego smaku? A ducha nikomu prócz mnie nieznanego sielankopisarza z XVI wieku, który pierwszy użył wyrażenia „pępek"? A ducha języka? Jak się mówi: „wykonywa", czy też „wykonuje"?

Pytanie zaskoczyło mnie. Sto tysięcy duchów przydusiło nagle mego ducha, bąknąłem, że nie wiem, on zaś spytał, co mi jest wiadomo o duchu Kasprowicza i jaki był stosunek poety do chłopów, po czym zapytał jeszcze o pierwszą miłość Lelewela. Chrząknąłem i rzuciłem ukradkowo wzrokiem na paznokcie – paznokcie były czyste, ściągaczki nie było. Wówczas obejrzałem się – jakbym oczekiwał, że ktoś mi podpowie. Ale z tyłu przecież nikogo nie było. Sen mara, Bóg wiara. Co się dzieje? Boże! Czym prędzej przywróciłem głowę

[12] **niwa** – dziedzina czyjejś działalności.

[13] **przewekslować** – tu: nadać czemuś inny kierunek, zmienić sposób myślenia.

do zwykłej pozycji i spojrzałem na niego, ale wzrok był nie mój, był to wzrok spode łba, dziecinny i przepojony żakowską nienawiścią. Chwyciła mię niewłaściwa i anachroniczna chętka – trafić nauczyciela w sam nos papierową kulką. Widząc, że niedobrze ze mną, uczyniłem kurczowy wysiłek, aby w towarzyskim tonie zapytać Pimkę, co słychać na mieście, ale zamiast normalnego głosu dobyłem z siebie głos piskliwy, zachrypnięty, jakbym znowu przechodził mutację, i zamilkłem [...].

Co? Co? Chciałem krzyknąć, że nie jestem uczeń, że zaszła pomyłka, porwałem się do ucieczki, ale coś mnie z tyłu chwyciło jak w kleszcze i przygwoździło na miejscu – dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła.

Rozdział III

Tomasz Wiśniewski, *Przykład wielkości*, **s. 224–225**

PRZYŁAPANIE I DALSZE MIĘTOSZENIE

[...] Nagle w opustoszałej i zamkniętej klasie znaleźliśmy się w siedmiu, tj. oprócz Pylaszczkiewicza i Miętusa – Myzdral, Hopek, Pyzo, niejaki Guzek, drugi arbiter[14] Syfona, no i ja pośrodku, jako superarbiter, oniemiały superarbiter arbitrów. I rozległ się ironiczny, choć groźbą brzemienny głos Pyzy, który cokolwiek pobladły odczytywał z karteczki warunki spotkania:

– Przeciwnicy staną naprzeciwko siebie i oddadzą serię min kolejnych, przy czym na każdą budującą i piękną minę Pylaszczkiewicza Miętalski odpowie burzącą i szpetną kontrminą. Miny – jak najbardziej osobiste, swoiste i wsobne, jak najbardziej raniące i miażdżące – stosowane być mają bez tłumika aż do skutku.

Zamilkł – a Syfon i Miętus zajęli wyznaczone stanowiska, Syfon potarł policzki. Miętus ruszył szczęką – i Myzdral odezwał się podzwaniając zębami.

– Możecie zaczynać!

I właśnie gdy to mówił, że „mogą zaczynać", właśnie gdy powiedział, że „zaczynać mogą", rzeczywistość przekroczyła ostatecznie swe granice [...]. Ale już Syfon wystawił twarz i odwalił pierwszą minę tak gwałtownie, że i moja twarz skręciła się jak gutaperka[15].

[14] **arbiter** – osoba powołana do rozstrzygnięcia sporu.

[15] **gutaperka** – tworzywo zbliżone do kauczuku.



Scena ze spektaklu *Ferdydurke*, Teatr Polski w Poznaniu, reż. Artur Tyszkiewicz, 2007

Mianowicie – zamrugał jak ktoś, kto wychodzi na światło z ciemności, rozejrzał się na prawo i lewo z nabożnym zdumieniem, zaczął przewracać gałkami ocznymi, wystrzelił nimi w górę, wybałuszył, otworzył usta, krzyknął z cicha, jakby coś tam dojrzał na suficie, przybrał wyraz zachwycenia i trwał w nim, w upojeniu i w natchnieniu; po czym przyłożył rękę do serca i westchnął.

Miętalski skurczył się, skulił i uderzył w niego z dołu następującą przedrzeźniającą, druzgocącą kontrminą: także przewracał, także podniósł, wybałuszył, także rozdziawił w stanie cielęcego zachwycenia i obracał w kółko tak spreparowaną twarzą, póki do jadaczki nie wpadła mu mucha; wtenczas zjadł ją.

Syfon nie zwracał na to uwagi, zupełnie jakby pantomina Miętusa nie istniała (miał bowiem nad nim tę wyższość, że dla zasad czynił, nie dla siebie), lecz wybuchnął płaczem gorącym, żarliwym i szlochał osiągając w ten sposób szczyt pokajania, objawienia i wzruszenia. Miętus też zaszlochał i szlochał tak długo i obficie, póki z nosa nie pojawiła mu się kapka – wówczas strząsnął ją do spluwaczki, osiągając w ten sposób szczyt obrzydliwości. To zuchwałe bluźnierstwo przeciw najświętszym uczuciom wyprowadziło jednak Syfona z równowagi – nie wytrzymał, mimo woli dostrzegł i z tej irytacji, na marginesie szlochów, spiorunował śmiałka wściekłym spojrzeniem! Nieostrożny! Miętus tylko na to czekał! Gdy poczuł, że udało mu się ściągnąć na siebie wzrok Syfona z wyżyn, momentalnie wyszczerzył się i wypiął gębę tak obmierźle[16], że tamten, ugodzony do żywego, syknął. Zdawało się, że Miętus górą! Myzdral i Hopek wydali ciche westchnienie! Za wcześnie! Za wcześnie wydali!

Bo Syfon – orientując się w porę, że niepotrzebnie zagalopował się na twarz Miętusa i że z irytacji własna zaczyna mu odmawiać posłuszeństwa – prędko się wycofał, doprowadził do porządku rysy, z powrotem wystrzelił wzrokiem w górę, a co więcej, wysunął naprzód jedną nogę, zwichrzył trochę włosy, kosmyk nieznacznie wypuścił na czoło i trwał tak samowystarczalnie, z zasadami i ideałami; po czym podniósł rękę i nieoczekiwanie wystawił palec, wskazując wzwyż! Cios był bardzo gwałtowny!

Miętus natychmiast wystawił ten sam palec i napluł na niego, podłubał nim w nosie, drapał się nim, spotwarzał, jak mógł, jak umiał, bronił się, atakując, atakował, broniąc się, ale palec Syfona ciągle, niezwyciężony, trwał na wysokościach. I nie skutkowało, że Miętus gryzł swój palec, wiercił nim w zębach, skrobał w piętę i robił wszystko, co w mocy ludzkiej, żeby go zohydzić – niestety, niestety – nieubłagany, niezwyciężony palec Pylaszczkiewicza trwał wymierzony w górę i nie ustępował. [...]

Położenie Miętalskiego stawało się straszne, gdyż wyczerpał już wszystkie swe ohydy, a palec Syfona ciągle i ciągle wskazywał do góry. Groza ścięła arbitrów i superarbitra! [...]

– Zwycięstwo! – krzyknął Pyzo.

Miętus wyglądał okropnie. Cofnął się aż pod ścianę i rzęził, charczał, toczył pianę z pyska, złapał się za palec i ciągnął go, ciągnął, chcąc wyrwać, wyrwać z korzeniem, odrzucić, zniszczyć tę wspólność z Syfonem, odzyskać niezależność! Nie mógł, choć ciągnął z całej mocy, bez względu na ból! Niemożność znowu dała się we znaki! A Syfon mógł zawsze, mógł bez przerwy, spokojny jak Niebo, z palcem wzniesionym do góry, nie gwoli Miętusowi naturalnie i nie gwoli sobie, lecz zasadom gwoli!

[16] **obmierzły** – taki, który budzi niechęć lub wstręt.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

■ ZMAGANIA Z FORMĄ W RELACJACH MIĘDZYLUDZKICH

W *Ferdydurke* kluczowe dla filozoficznej refleksji nad człowiekiem jest pojęcie Formy. Ujawnia się ona, gdy między ludźmi dochodzi do spotkania. Wszyscy jego uczestnicy przyjmują

określone role – np. dorosłego, dziecka, nauczyciela, ucznia, zakochanego, obiektu miłości – oraz dostosowują do nich swoje zachowania. Wejście w rolę stanowi próbę zapanowania nad drugim człowiekiem lub ochronę przed zdominowaniem przez niego. Problematyka ta jest w powieści symbolizowana przez **pupę** i **gębę**. Nieprzypadkowo wybrano takie określenia – są to zjawiska ściśle związane z psychospołeczną egzystencją, jak części ciała są nieodłącznymi elementami życia fizycznego. Przyprawianie „pupy" lub „upupianie" to narzucanie komuś roli dziecka, infantylizmu, który spotyka się z pobłażliwością i życzliwym lekceważeniem. „Robienie gęby" jest wtłaczaniem człowieka w rolę społeczną, która wymaga konkretnych reakcji, zachowań, także udawania i hipokryzji. Powieść Gombrowicza ukazuje nasze sprzeczne dążenia – walkę z innymi ludźmi o narzucenie im swojego „dojrzałego" obrazu i obronę własnej niedojrzałości przed światem, który nieustannie chce nas dookreślić.

■ Sztuczność jako natura człowieka

Autor *Ferdydurke*, posługując się parodią i absurdalnym humorem, burzy schematy międzyludzkich relacji, które zastygły w skorupie konwenansów, póz i masek. Nie wierzy, że pod spodem tkwi jeszcze cokolwiek autentycznego. Uważa, że ludzie są wiecznymi aktorami, gra to ich stan naturalny i żadna inna „naturalność" nie jest możliwa do osiągnięcia. To, w jaki sposób się zachowujemy i kim jesteśmy, jest narzucane przez drugiego człowieka. Ludzka jaźń nie rodzi się z duchowego wnętrza, lecz jest stwarzana od zewnątrz, przez kontakty z innymi. Mają one znamiona nieustannej walki o dominację. Jednocześnie wytwarzamy własną formę – fałszywe wyobrażenie o sobie samych. Według Gombrowicza wszyscy odgrywamy przed światem i sobą mądrzejszych, lepszych, piękniejszych, niż jesteśmy w rzeczywistości. Ujawnienie różnic między wyimaginowanym a prawdziwym obrazem nas samych jeszcze bardziej nas degraduje i poniża.

Po przeczytaniu

I. Powrót do szkoły, czyli wieczna gęba ucznia

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu i całości utworu)

Więcej zadań dotyczących twórczości Witolda Gombrowicza w bloku *Sprawdź się*, **s. 286–290**

1. Wyjaśnij, czym narrator powieści różni się od swych rówieśników. Przedstaw własną ocenę tej postaci na podstawie zamieszczonego fragmentu i uzasadnij swój pogląd.
2. Które cechy profesora Pimki czynią z niego typowego belfra? Zwróć uwagę na to, jak odnosi się on do Józia i napisanego przez niego utworu. Określ, w jaki sposób forma nauczyciela wpłynęła na zachowanie oraz samopoczucie narratora.
3. Zinterpretuj symboliczny sens konfrontacji Józia z samym sobą w kontekście teorii psychoanalizy Zygmunta Freuda. Co ta konfrontacja uświadomiła bohaterowi? Przedstaw wymowę pierwszej sceny. Czego dowiadujemy się z niej na temat relacji między wnętrzem człowieka a światem zewnętrznym?
4. Odwołując się do *Boskiej komedii* Dantego, zinterpretuj pierwsze zdanie zamieszczonego fragmentu oraz motyw wędrówki Józia. Określ, na czym polega egzystencjalny przełom w życiu bohatera, a także – jaka jest rola profesora Pimki w podróży po świecie Formy. Wyjaśnij, o jakie dodatkowe znaczenia zostaje wzbogacone odczytanie *Ferdydurke* dzięki nawiązaniu do Dantego.
5. Wyjaśnij, dlaczego Pimko po cichu sekundował pojedynkowi Miętusa i Syfona. Określ rolę profesora w procesie upupiania uczniów.

6. Na podstawie pojedynku na miny sformułujcie uniwersalne prawdy na temat relacji między formami w świecie. Następnie podajcie inne przykłady brutalnego narzucania formy przedstawione w powieści.
7. Wyjaśnij, na czym polega parodystyczny i groteskowy charakter fragmentu opisującego pojedynek. Następnie omów funkcję zastosowanych przez autora zabiegów.
8. Zinterpretuj znaczenie tytułów: *Porwanie*, *Przyłapanie i dalsze miętoszenie*.
9. Określ, w jaki sposób pisarz wchodzi w dialog z tradycją filozoficzną, podkreślając symetryczność zachowań Syfona i Miętusa podczas pojedynku. Zwróć uwagę na to, co taki sposób przedstawienia świata mówi o możliwościach poznawczych człowieka.
10. Czy Józio to każdy z nas? Napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną. Przedstaw w niej własne zmagania z Formą.

II. Forma uświadomiona, czyli bunt tragiczny Józia

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Ustal, czym w powszechnym rozumieniu jest dojrzałość, a czym – niedojrzałość. Jakie zachowania i postawy pozwalają je rozpoznać? Sformułuj też własną definicję tych pojęć. W tym kontekście wyjaśnij, jak swą niedojrzałość rozumiał Józio i dlaczego bronił się przed dojrzałością.
2. Wytłumacz, na czym, zdaniem narratora, polegają relacje z drugim człowiekiem. Określ, jaki wywierają wpływ na naszą psychikę oraz poczucie tożsamości.
3. Wyjaśnij, na czym polega rozdarcie wewnętrzne Józia. W których momentach powieści było ono szczególnie widoczne?
4. W kontekście całej lektury scharakteryzuj Józia jako *niewolnika zieleni*. Podaj przykłady buntu bohatera wobec form, jakie mu narzucano.
5. Zacytuj z powieści słowa Józia, w których określa on cel swego życia, i wyjaśnij, jak je rozumiesz. Czy udało mu się ten cel osiągnąć?
6. Wyjaśnij, jakie były zamiary profesora wobec Józia. Wymień metody, którymi się posługiwał. W tym kontekście odpowiedz na podane pytania.
   a) Dlaczego skierował bohatera do szkoły, a później wybrał mu stancję u Młodziaków?
   b) Jaką rolę w omawianym procesie odgrywało upupianie Józia i przyprawianie mu gęby?
   c) W czym profesorowi miała pomóc łydka nowoczesnej pensjonarki?
7. Na podstawie zachowania Józia wobec wujostwa Hurleckich w dworku w Bolimowie ustal, jak w powieści przedstawione są zależności między tym, kim jesteśmy, a środowiskiem, z którego pochodzimy, domem rodzinnym. Czy zgadzasz się z wymową *Ferdydurke* dotyczącą tego problemu? Wyraź swoją opinię na ten temat.
8. Wyjaśnij, do czego odnosi się pojęcie gombrowiczowskiej Formy. Skorzystaj z dodatkowych materiałów źródłowych.

9. Czy zgadzacie się z twierdzeniem Józia, że *człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka*? Uzasadnijcie swoje stanowiska i zilustrujcie je przykładami wyszukanymi w mediach i we współczesnych tekstach popkultury.

R

10. W kontekście tezy Kartezjusza *Myślę, więc jestem* zinterpretuj postawę, którą bohater przyjmuje wobec Formy w finale powieści. Określ, jaką rolę w kształtowaniu poglądów Józia odgrywa samoświadomość.

III. Piekło Formy – szkoła, nowoczesność, tradycja

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Wyjaśnij, jaką rolę – w myśl teorii Formy Gombrowicza – odgrywa w życiu człowieka szkoła. Podaj przykłady sytuacji oraz zachowań nauczycieli oraz uczniów, które potwierdzą Twoje spostrzeżenia.
2. Dzięki czemu można rozpoznać gębę nauczyciela i ucznia? Określ, jakie relacje zachodziły między nimi w powieści. Następnie ustal, co tworzyło gębę *chłopięcia* i *chłopaka* – zwróć uwagę również na język, którym posługiwali się przedstawiciele każdej z frakcji. Wyjaśnij, dlaczego obie te gęby były akceptowane przez Pimkę. Jakich uczniów natomiast profesor najbardziej się obawiał? Uzasadnij swoje spostrzeżenia i wyjaśnij, dlaczego w szkole profesora Piórkowskiego tacy uczniowie stanowili wyjątek.
3. Opisz światy, do których trafia Józio – szkołę, dom Młodziaków, ziemiański dworek. Zwróć uwagę na stosunki międzyludzkie panujące w każdym z tych miejsc oraz na to, jak czuł się tam Józio. Na podstawie tej analizy opisz koncepcję rzeczywistości przedstawioną w *Ferdydurke*. W tym celu wykorzystaj wskazówki dotyczące teorii Formy Gombrowicza.
4. Na czym polegała słabość formy nowoczesności przyjęta przez rodzinę Młodziaków? Opisz, w jaki sposób Józio zdyskredytował tę formę, i na tej podstawie sformułuj wniosek dotyczący tego, jakimi metodami można z nią walczyć.
5. Wyjaśnij, jaką gębę chcieli przyprawić Józiowi Młodziakowie oraz Hurleccy. Określ, co było powodem narzucenia bohaterowi takiej właśnie formy. Na podstawie tej analizy sformułuj wniosek na temat mechanizmu działania formy na drugiego człowieka.
6. Zinterpretuj symboliczny sens poszukiwania parobka przez Miętalskiego. Jak wyglądało zderzenie jego wyobrażeń z rzeczywistością?
7. Wyjaśnij, jak na różnych etapach wędrówki Józia kształtuje się opozycja między kulturą a naturą. Na czym ona polega?
8. Porównaj obraz polskich ziemian w *Panu Tadeuszu*, *Przedwiośniu* i *Ferdydurke*. Jak to porównanie wzbogaca interpretację powieści Gombrowicza?

R

9. Czy dostrzegasz we współczesnej literaturze ślady gombrowiczowskich form opisanych w *Ferdydurke*? Przygotuj wypowiedź na ten temat.
10. Wybierzcie znaną postać literacką, która jednoznacznie realizuje określoną formę. Opiszcie jej „gębę". Swoje sądy zilustrujcie odwołaniami do lektury, z której pochodzi bohater.

IV. Powieść awangardowa łamigłówką i prowokacją artystyczną

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Scharakteryzuj narratora powieści. Jakie funkcje pełni on w warstwie fabularnej, ale również w przedmowach i powiastkach o Filidorze i Filibercie? Opisz zmiany, jakie zachodzą w jego świadomości wraz z rozwojem akcji.

R 2. Wyjaśnij, na czym polega groteskowy charakter świata przedstawionego powieści. Podaj przykłady sytuacji ukazanych w konwencji groteski i groteskowego zachowania bohaterów.

3. Ustal, na czym polega karykaturalny sposób opisywania szkoły, domu Młodziaków i środowiska polskiego ziemiaństwa. W kontekście wymowy utworu wytłumacz, jakim celom służy taka kreacja świata przedstawionego.

4. Porównaj szkoły przedstawione w powieściach *Syzyfowe prace* i *Ferdydurke*. Zwróć uwagę na sposób opisywania szkolnej rzeczywistości w obu utworach. Określ wrażenie, jakie wywołują oba te obrazy.

5. Wyjaśnij, na czym polega parodia wykorzystana w opisie lekcji języka polskiego przeprowadzonej przez Bladaczkę. Co jest przedmiotem tej parodii i w jakim celu się ona pojawia?

6. W jaki sposób są przedstawiani bohaterowie *Ferdydurke*? Zwróć uwagę, jaką rolę w ich prezentacji odgrywają części ciała, garderoba, przedmioty oraz sposób mówienia.

7. Wymień typowe cechy języka Józia opisującego świat spotykanych form. Zwróć uwagę na tworzone przez niego neologizmy oraz zabawy słowne mające charakter eksperymentów językowych.

8. Podaj przykłady stylizacji zastosowanej w powieści i określ, jakim celom służy ten zabieg.

9. Podaj cechy typowe dla języka *Ferdydurke* i wzbogać swoją analizę o kontekst epoki. Przypomnij sobie, jaka refleksja na temat języka jako tworzywa literackiego towarzyszyła innym artystom dwudziestolecia międzywojennego. Powiedz, jakie typowe tendencje w zakresie eksperymentów językowych dostrzegasz w powieści Gombrowicza.

10. Wymień utwory, w których motyw *homo viator*, podobnie jak w *Ferdydurke*, pełni funkcję kompozycyjną. Porównaj wymowę tego motywu w każdym z wybranych dzieł.

11. *Koniec i bomba / A kto czytał, ten trąba!* Czy rzeczywiście trąba? Podzielcie się opiniami na temat lektury, wrażeniami, jakie wywołała, pomysłami interpretacyjnymi.

12. Obejrzyjcie film *Stowarzyszenie umarłych poetów* w reż. Petera Weira [pitera łira] (1989) i skomentujcie zarówno relacje międzyludzkie, jak i funkcjonowanie szkoły z filmu w kontekście koncepcji Formy Gombrowicza – upupiania i przyprawiania gęby.

13. Zinterpretuj samodzielnie obraz Wojciecha Weissa, odwołując się do znajomości utworu Witolda Gombrowicza.



Wojciech Weiss [wajs], *Autoportret z maskami*, 1900

R

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Janusz Margański

Józio w piekle literatury[1] (fragmenty)

W scenie „pojedynku na miny" Gombrowicz łączy w jednej sekwencji i parodiuje najbardziej bodaj znaną scenę z *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza [...]. [...]

Obiektem parodystycznego szyderstwa są w tym wypadku nie tyle poszczególne teksty, ile styl ich odbioru czy [...] raczej wartości im przypisywane oraz ich funkcje w społecznym obiegu. W tym kontekście można powiedzieć, że figura podstawiania eksponuje mechanizm parodii, jest jej nośnikiem, ale równocześnie jest i obiektem parodii. [...]

Najbardziej reprezentatywna jest jednak pod tym względem konstrukcja słynnej „lekcji polskiego" . W tej scenie bowiem Gombrowicz łączy odwołania do literatury romantycznej z odwołaniami do literackich spadkobierców romantyzmu oraz z odwołaniami do pewnego modelu historii literatury jako dziedziny naukowej, jako przedmiotu nauczania i jako swego rodzaju „narodowego archiwum". W tym przypadku owa figura intertekstualności staje się poniekąd intertekstualną figurą historii literatury. Ilustruje ona bowiem zarówno historię literackiego motywu, który w historycznie zróżnicowanych realizacjach pojawia się w literaturze na przestrzeni stu z górą lat, ale i historię recepcji konkretnych tekstów oraz to, w jaki sposób owe teksty przeszłości literackiej funkcjonują we współczesności: jak są odczytywane, rozumiane i komentowane.

Otóż słynna „lekcja polskiego" jest parodią lekcji z *Syzyfowych prac* Stefana Żeromskiego, które stanowiły dla Gombrowicza pewien wzorzec powieści rozwojowej[2]. Gombrowicz przejmuje schemat Żeromskiego z całym dobrodziejstwem inwentarza: tekst powieści Żeromskiego na przemian cytuje i parafrazuje, i korzystając z pierwowzoru, modeluje zarówno całe sytuacje, jak i postacie, poddając je osobliwej inwersji[3]. Nie chodzi oczywiście tylko o atmosferę szkolnej nudy czy o [...] zastraszonego nauczyciela. Jego portret (Sztetter-Bladaczka) Gombrowicz przenosi do swojej powieści w zasadzie bez zmian, a atmosferę nudy jedynie zagęszcza. Ważna jest całkowita inwersja odniesień do romantycznego repertuaru. W szkole Gombrowicza bowiem „lekcja polskiego" jest tak nudna, jak lekcja obowiązkowej łaciny u Żeromskiego. Gest buntu zaś, który w *Syzyfowych pracach* wyraża recytacja *Reduty Ordona*, znajduje w *Ferdydurke* ekspresję w niekanonicznej zgoła ekspresji powszechnej niemożności. U Żeromskiego kryzys zostaje zażegnany w geście potępienia polskości, u Gombrowicza – w akcie posłusznej recytacji wykładu historii literatury polskiej. Tajne zaś związki zakładane przez bohaterów Żeromskiego [...] wyradzają się u Gombrowicza w ugrupowania chłopców, których gesty są przede wszystkim przejawami tłumionego popędu seksualnego. [...]

[...] Te motywy i strategie ożywały w Polsce u zarania niepodległości. Utrwalił je np. Ignacy Chrzanowski w broszurze *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza"?*, będącej idealnym ucieleśnieniem stylu parodiowanego przez Gombrowicza [...]. Tak oto pisarz przewrotnie podejmuje motyw „książek zbójeckich", a do tego perfidnie [...] zmierza w stronę tych obszarów, które tradycyjnie [...] eksplorowano[4], badając przyczyny szaleństwa Don Kichota oraz te, które doprowadziły do śmierci Emmy Bovary. Czyżby więc dno piekła literatury wybrukowane było u Gombrowicza dziełami polskich romantyków?

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Teksty Drugie" 2002, nr 3, s. 17–19.

[2] Chodzi o wzorzec powieści opowiadającej o dorastaniu, dojrzewaniu młodych ludzi.

[3] **inwersja** – tu: zmiana, odwrócenie jakiegoś porządku.

[4] **eksplorować** – badać, zgłębiać, poszukiwać.

1. Odpowiedz na podstawie tekstu, co jest w *Ferdydurke* głównym obiektem parodii.

2. Omów sposób, w jaki Gombrowicz parafrazuje i parodiuje *Syzyfowe prace*.

3. W jakim celu autor tekstu przywołuje postacie Don Kichota i Emmy Bovary?

Słowa klucze



FORMA NIEDOJRZAŁOŚĆ
UPUPIANIE
PUPA GĘBA
ŁYDKA GRA

GROTESKA
PARODIA
IRONIA PASTISZ
ANARCHIZM
SATYRA NONSENS

Tematy i motywy

- Tematyka filozoficzna i socjologiczna sygnalizowana przez pojęcie *Formy* dotyczy decydującego wpływu, jaki na egzystencję jednostki – jej świadomość i zachowania – wywierają inni ludzie, z którymi wchodzi w interakcje. Kwestie te pojawiły się później w rozważaniach egzystencjalistów.
- Temat *niedojrzałości* jako formy narzucanej jednostce przez innych w celu jej zdominowania, lecz jednocześnie będącej źródłem siły i energii ludzkiego *ja*, które z własnego niedookreślenia czyni narzędzie rozwoju (w późniejszej twórczości niedojrzałość, utożsamiana z młodością, będzie dla Gombrowicza głównym źródłem piękna).
- Motyw *nienaturalności* lub *nieautentyczności* jako przyrodzonej właściwości człowieka, który zawsze gra jakąś rolę wobec innych i siebie samego, dlatego celem – zwłaszcza dla jednostki wybitnej (artysty) – powinno być zachowanie dystansu wobec formy oraz zdolność do jej burzenia i przyjmowania nowej.
- Krytyka kultury, m.in. za zbyt poważny i napuszony stosunek do swoich wytworów, takich jak instytucje (np. szkoła), ideologie (np. kult nowoczesności) i konwenanse obyczajowe (np. tradycje ziemiaństwa). W twórczości Gombrowicza dzieła sztuki, zwłaszcza te uznane za wybitne, bywają krytykowane i ośmieszane w imię swobody wyboru wartości estetycznych oraz wolności jednostki.

Wybrane dzieła

Ferdydurke – powieść utrzymana w poetyce groteski, wykorzystująca schemat fabularny powieści psychologicznej i obyczajowej, a także przygodowej. Główny bohater Józio – trzydziestoletni pisarz – zostaje przez profesora Pimkę wysłany do szkoły i umieszczony na stancji u państwa Młodziaków wyznających kult nowoczesności. Następnie bohater trafia do konserwatywnego ziemiańskiego dworku. Wszędzie, gdzie się pojawia, dochodzi prędzej czy później do rozpadu tradycyjnego porządku, a miejsce ładu zajmuje chaos. Poza fabułą powieści, ale w ścisłym związku z jej problematyką, znajdują się dwa włączone do niej paraboliczne opowiadania, *Filidor dzieckiem podszyty* i *Filibert dzieckiem podszyty*, oraz poprzedzające je autorskie przedmowy.

Znaczenie

- Stworzenie w *Ferdydurke* oryginalnego modelu powieści awangardowej, wykorzystującego instrumenty parodii, satyry i groteski, który sięga po różne poetyki gatunkowe oraz łączy komizm i powagę, racjonalną dyscyplinę myślową i ducha anarchizmu.
- Wprowadzenie do polskiej literatury problematyki filozoficznej związanej z relacjami międzyludzkimi i kształtowaniem przez nie istoty człowieka.
- Oryginalne, nowoczesne wykorzystywanie poetyki groteski i udowodnienie, że można za jej pomocą wyrazić najważniejsze kwestie filozoficzne i przeprowadzić krytyczną analizę zjawisk kultury. Pod tym względem Gombrowicz patronuje ważnemu nurtowi polskiej literatury powojennej, który kontynuował później m.in. Sławomir Mrożek.

1904 narodziny w Małoszycach

1922–1927 studia prawnicze

1933 *Pamiętnik z okresu dojrzewania*

1937 *Ferdydurke*

W KRAJU

1939 decyzja o pozostaniu w Argentynie

1951 początek współpracy z Instytutem Literackim w Paryżu

1963 wyjazd z Argentyny do Europy

1969 śmierć w Vence, we Francji

NA EMIGRACJI

R



Bruno Schulz (1892–1942)

Urodził się w spolonizowanej rodzinie żydowskiej w Drohobyczu. Był jednym z najoryginalniejszych twórców polskiego dwudziestolecia międzywojennego, pisarzem, autorem szkiców krytycznoliterackich, grafikiem, ilustratorem. W latach 60. XX w. zyskał popularność również poza granicami kraju, a jego utwory przetłumaczono na ponad 20 języków. W 1973 r. reżyser Wojciech Jerzy Has przeniósł prozę poetycką Schulza na ekran kinowy, twórczo nawiązując do zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Dzieciństwo w cieniu sklepu

Rodzice Brunona Schulza, Jakub i Henrietta, prowadzili w kamienicy na drohobyckim rynku sklep z tkaninami, nad którym znajdowało się ich mieszkanie. Pisarz mówił wielokrotnie, że to miejsce wraz z domownikami – m.in. ojcem, matką i służącą Rachelą (w opowiadaniach występującą pod imieniem Adela) – stało się centralnym punktem jego wspomnień. W domu Schulzów mówiono po polsku, przyszły pisarz znał też od dzieciństwa język niemiecki, powszechnie używany w zaborze austriackim. W czasach szkolnych Schulz dał się poznać jako osoba wrażliwa i utalentowana artystycznie. Osiągał bardzo dobre wyniki w nauce. Jednocześnie był typem samotnika i z trudnością nawiązywał kontakty z rówieśnikami.

Studia, praca i twórczość

Po maturze zdanej w drohobyckim gimnazjum Schulz studiował architekturę w Szkole Politechnicznej we Lwowie, ale przerwał naukę z powodu złego stanu zdrowia. W 1917 r. wyjechał do Wiednia, gdzie przez kilka miesięcy uczestniczył w zajęciach prowadzonych w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, ostatecznie jednak podjął decyzję o powrocie do rodzinnego miasteczka. W 1924 r. objął posadę nauczyciela rysunku i robót ręcznych w gimnazjum, do którego sam wcześniej uczęszczał. Później uczył też w dwóch innych miejscowych szkołach. Nie przepadał za tą pracą, jednak zapewniała mu ona dość wolnego czasu – na którego brak często uskarżał się w listach – by zająć się twórczością artystyczną i literacką. Powstały wówczas grafiki, które złożyły się na cykl *Xięga bałwochwalcza*, a także rysunki kredką lub piórkiem. Jako pisarz Schulz zadebiutował w 1933 r. na łamach tygodnika „Wiadomości Literackie" utworem *Ptaki*, który wszedł do wydanych w tym samym roku (choć z datą 1934) *Sklepów cynamonowych*. W kolejnych latach publikował w czasopismach teksty krytycznoliterackie i fragmenty prozy. Jego druga książka, zbiór opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą*, ukazała się w roku 1936 (z datą 1937). W 1938 r. Schulz został odznaczony Złotym Wawrzynem za zasługi dla polskiej literatury.

Wojna i śmierć pisarza

Wybuch wojny zastał Schulza w Drohobyczu. Podczas okupacji sowieckiej pracował nadal jako nauczyciel, zarabiał też, tworząc propagandowe plakaty oraz rysunki do gazet. Gdy w wyniku ataku III Rzeszy na ZSRR miasto zajęli Niemcy, jesienią 1941 r. Schulz znalazł się w drohobyckim getcie. Został przydzielony do pracy nad porządkowaniem zrabowanych przez okupanta księgozbiorów. Dodatkowo wykonywał portrety i malowidła ścienne dla sprawującego nad nim swoistą „opiekę" gestapowca. Na dzień przed zorganizowaną przez warszawskich przyjaciół ucieczką z getta Schulz zginął, zastrzelony na ulicy – prawdopodobnie przez Niemca skonfliktowanego z protektorem artysty. Ciało pisarza zostało pogrzebane w zbiorowej mogile, której po wojnie nie udało się odnaleźć.

R

Bruno Schulz

Sklepy cynamonowe

Na dobry początek

Często różne wydarzenia, sytuacje, miejsca z dzieciństwa powracają do nas w snach. Czym obrazy senne różnią się od naszych wspomnień? Jakie zniekształcenia się w nich pojawiają? Wymieńcie się spostrzeżeniami na ten temat.

Wprowadzenie do lektury

Geneza *Sklepów cynamonowych*

Mieszkający w prowincjonalnym Drohobyczu, z dala od większych centrów kulturalnych, Schulz miał ograniczone możliwości bezpośrednich kontaktów z ludźmi o podobnych zainteresowaniach literackich i artystycznych. Prowadził jednak rozległą korespondencję, m.in. z mieszkającą we Lwowie pisarką Deborą Vogel [fogel]. To jej wysłał pierwsze wersje opowiadań, które złożyły się na *Sklepy cynamonowe*. Pisarz wymieniał też listy z innymi twórcami: Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, który bardzo wysoko ocenił grafiki Schulza, oraz Witoldem Gombrowiczem – jego powieść *Ferdydurke* ukazała się z ilustracjami i okładką artysty z Drohobycza. Przede wszystkim zaś Schulz korespondował z Zofią Nałkowską – to dzięki jej inicjatywie i poparciu doszło do książkowego debiutu pisarza. Przez długi czas jego twórczość miała doborowe, lecz niezbyt liczne grono entuzjastów. Okres światowych triumfów tej prozy miał dopiero nadejść.

Mitologizacja dzieciństwa

Schulz napisał w jednym z listów, że uważa *Sklepy cynamonowe* za **powieść autobiograficzną**. Nie jest to jednak typowa zbeletryzowana autobiografia. Autor powraca do czasów młodości, używając tego, co swojskie i prywatne, jako pretekstu do stworzenia historii wyobrażonych i nieprawdopodobnych. Cofa się do **dzieciństwa** – które nazywa *genialną epoką* – by ponownie je przeżyć. Nie odtwarza jednak wiernie zachowanych w pamięci obrazów, tylko daje się prowadzić **mitologizującej wyobraźni**, która pozwala na nowo kształtować przeszłość i przeżywać dziecięce emocje – lęki, niepokoje, zachwyty. Bohaterem i jednocześnie narratorem opowiadań jest Józef, syn Jakuba. To osoba dorosła, ale posługująca się typową dziecięcą wyobraźnią. Wprowadzenie jednostkowej perspektywy bohatera i narratora czyni ze *Sklepów cynamonowych* opowieść wspomnieniową: osobistą, intymną, subiektywną. Równocześnie historia ta ma charakter uniwersalny: miejsca i postacie są symbolami lub tworzą obrazy odwołujące się do archetypów.



Bruno Schulz, *Spotkanie (Młody chasyd i dwie kobiety)*, 1920

R

Opowiadanie

Krótki utwór epicki, zazwyczaj jednowątkowy, o swobodnej, luźnej kompozycji i fabule wzbogaconej epizodami, często zawiera dygresje.

Motywy i toposy w prozie Schulza

Jednym z charakterystycznych motywów w opowiadaniach Schulza jest **motyw błądzenia**, zagubienia się w labiryncie. Motyw ten występuje na wielu płaszczyznach: **labirynt** może odnosić się do psychiki człowieka – jego wyobraźni, pamięci czy podświadomości – lecz także przestrzeni: domu, miasta, świata czy nawet kosmosu. Zagubienie człowieka może tak samo dotyczyć wspomnień, fantazjowania, ukrywania ważnych treści w głębokich pokładach podświadomości, niepewności w relacjach rodzinnych, błądzenia w świecie wiedzy, nauki, tradycji, zatracenia w twórczości, jak i podróżowania czy poszukiwania własnej drogi życiowej lub twórczej. Oprócz toposu labiryntu w prozie Schulza pojawiają się także inne znaczące elementy. Jednym z nich jest motyw **Księgi** – pierwowzoru wszystkich spisanych prawd, źródła mądrości, reprezentującego pierwotny ład świata. Jej autentyk, którym bywa np. klaser ze znaczkami, jest wprowadzeniem do tajemnicy i obiektem dziecięcej adoracji. Inne motywy to **miasteczko**, żydowski sztetl, a w nim **dom** – najważniejsze miejsce w mitycznej przestrzeni. Dużą wagę Schulz przywiązuje także do **natury** symbolizującej siły witalne, bujną płodność i nieposkromioną dzikość. Ogród z opowiadania *Pan* zdaje się żyć własnym życiem, fascynuje i przeraża swoją gwałtownością, szałem, a nawet rozpustą. Natura to przestrzeń biologizmu, niepohamowanego żywiołu i rozrodu. W twórczości Schulza wyraźny jest również podział na to, co **męskie**, i to, co **żeńskie**. Odpowiada mu opozycja **duch – materia**. Kobiecie przypisane są wartości cielesne, seksualność, erotyka, ale też życiowy pragmatyzm. Widać to w postaciach matki, Adeli czy ciotki Agaty. Natomiast mężczyzna jest kojarzony z niedoskonałością fizyczną, brzydotą, słabym i ułomnym ciałem, ale za to uosabia wartości wyższe, duchowe i artystyczne.

Przydatne słowa

Sztetl
Prowincjonalne miasteczko żydowskie na terenach dawnej Rzeczypospolitej, a także mała społeczność zachowująca żydowską tradycję i kulturę.

Maciej Płaza, *Skoruń*, **s. 228–231**; Tadeusz Nowak, *Przebudzenia*, **s. 226–227**

Bruno Schulz

Sklepy cynamonowe (fragmenty)

W okresie najkrótszych, sennych dni zimowych, ujętych z obu stron, od poranku i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchów, gdy miasto rozgałęziało się coraz głębiej w labirynty zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania, do powrotu – ojciec mój był już zatracony, zaprzedany, zaprzysiężony tamtej sferze.

Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa.

Węch jego i słuch zaostrzył się niepomiernie i znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy, że za pośrednictwem tych zmysłów pozostaje on w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych.

Wszystkie chroboty, trzaski nocne, tajne, skrzypiące życie podłogi miały w nim nieomylnego i czujnego dostrzegacza, szpiega i współspiskowca. Absorbowało go to w tym stopniu, że pogrążał się zupełnie w tej niedostępnej dla nas sferze, z której nie próbował zdawać nam sprawy.

Nieraz musiał strzepywać palcami i śmiać się cicho do siebie samego, gdy te wybryki niewidzialnej sfery stawały się zbyt absurdalne; porozumiewał się wówczas spojrzeniem z naszym kotem, który, również wtajemniczony w ten świat, podnosił swą cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarz, mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu.

Zdarzało się podczas obiadu, że wśród jedzenia odkładał nagle nóż i widelec i z serwetą zawiązaną pod szyją podnosił się kocim ruchem, skradał na brzuścach[1] palców do drzwi sąsiedniego, pustego pokoju i z największą ostrożnością zaglądał przez dziurkę od klucza. Potem wracał do stołu, jakby zawstydzony, z zakłopotanym uśmiechem, wśród mruknięć i niewyraźnych mamrotań, odnoszących się do wewnętrznego monologu, w którym był pogrążony.

Ażeby mu sprawić pewną dystrakcję[2] i oderwać go od chorobliwych dociekań, wyciągała go matka na wieczorne spacery, na które szedł, milcząc, bez oporu, ale i bez przekonania, roztargniony i nieobecny duchem. Raz nawet poszliśmy do teatru. [...]

Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające.

Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili, albowiem tymczasem ojciec zaczął zdradzać pewne oznaki zaniepokojenia, chwytał się za kieszenie i wreszcie oświadczył, że zapomniał portfelu z pieniędzmi i ważnymi dokumentami.

Po krótkiej naradzie z matką, w której uczciwość Adeli została poddana pośpiesznej, ryczałtowej ocenie, zaproponowano mi, żebym wyruszył do domu na poszukiwanie portfelu. Zdaniem matki, do rozpoczęcia widowiska było jeszcze wiele czasu i przy mojej zwinności mogłem na czas powrócić.

Wyszedłem w noc zimową, kolorową od iluminacji[3] nieba. Była to jedna z tych jasnych nocy, w których firmament gwiezdny jest tak rozległy i rozgałęziony, jakby rozpadł się, rozłamał i podzielił na labirynt odrębnych niebios, wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych i do nakrycia swymi srebrnymi i malowanymi kloszami wszystkich ich nocnych zjawisk, przygód, awantur i karnawałów.

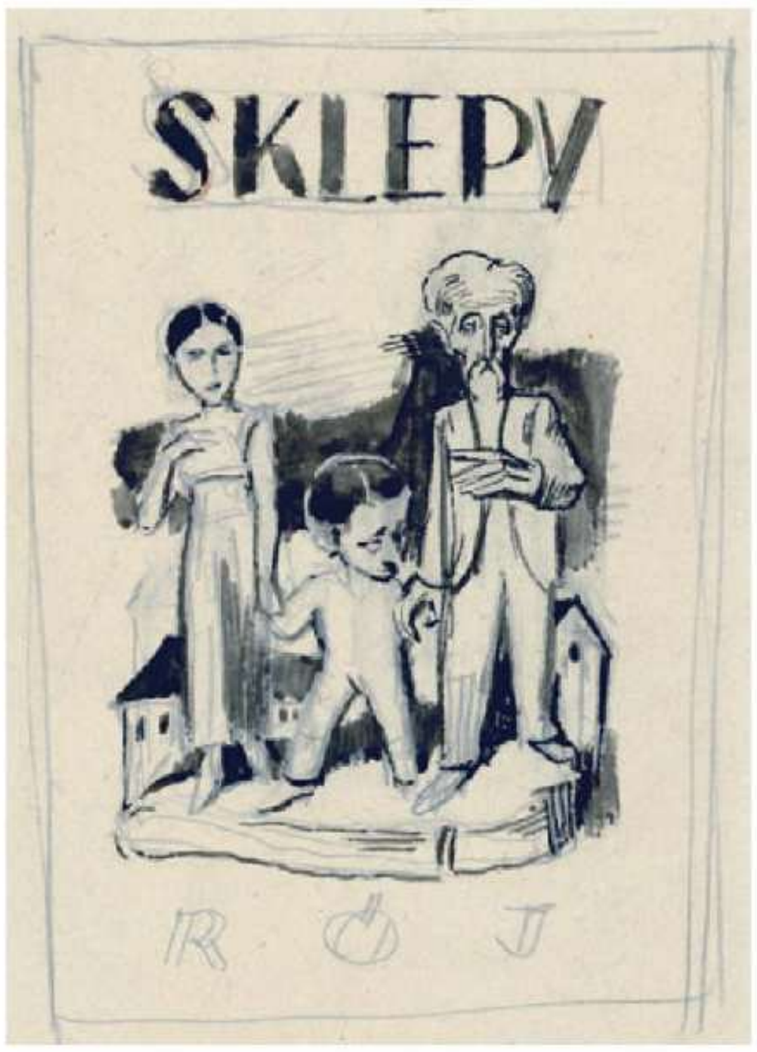
Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświetle zwielokrotniają się, plączą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracyj. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia nie zwykłego, lecz prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawiłej wędrówki jakąś niewypróbowaną przecznicą. Ale tym razem zaczęło się inaczej.

Uszedłszy parę kroków, spostrzegłem, że jestem bez płaszcza. Chciałem zawrócić, lecz po chwili wydało mi się to niepotrzebną stratą czasu, gdyż noc nie była wcale zimna, przeciwnie – pożyłkowana strugami dziwnego ciepła, tchnieniami jakiejś fałszywej wiosny. Śnieg skurczył się w baranki białe, w niewinne i słodkie runo, które pachniało fiołkami. W takie same baranki rozpuściło się niebo, w którym księżyc dwoił się i troił, demonstrując w tym zwielokrotnieniu wszystkie swoje fazy i pozycje.

Niebo obnażało tego dnia swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych.

W taką noc niepodobna iść Podwalem ani żadną inną z ciemnych ulic, które są odwrotną stroną, niejako podszewką czterech linii rynku, i nie przypomnieć sobie, że o tej późnej porze bywają czasem jeszcze otwarte niektóre z owych osobliwych a tyle nęcących sklepów, o których zapomina się w dnie zwyczajne. Nazywam je sklepami cynamonowymi dla ciemnych boazerii tej barwy, którymi są wyłożone.

[1] **brzusiec** – tu: spodnia, wypukła część palca.
[2] **dystrakcja** – tu: rozrywka, przyjemność.
[3] **iluminacja** – oświetlenie.



Bruno Schulz, projekt okładki książki *Sklepy cynamonowe*

Te prawdziwie szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń.

Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie[4], szkatułki czarodziejskie, marki[5] krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo[6], kalafonium z Malabaru[7], jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliszki, korzeń Mandragory[8], norymberskie mechanizmy[9], homunculusy[10] w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty[11] pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii.

Pamiętam tych starych i pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczonymi oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich najtajniejszych życzeń. Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych.

Tak rzadko zdarzała się sposobność odwiedzenia tych sklepów – i w dodatku z małą, lecz wystarczającą sumą pieniędzy w kieszeni. Nie można było pominąć tej okazji mimo ważności misji powierzonej naszej gorliwości.

Trzeba się było zapuścić według mego obliczenia w boczną uliczkę, minąć dwie albo trzy przecznice, ażeby osiągnąć ulicę nocnych sklepów. To oddalało mnie od celu, ale można było nadrobić spóźnienie, wracając drogą na Żupy Solne.

Uskrzydlony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych, skręciłem w wiadomą mi ulicę i leciałem więcej, aniżeli szedłem, bacząc, by nie zmylić drogi. Tak minąłem już trzecią czy czwartą przecznicę, a upragnionej ulicy wciąż nie było. W dodatku nawet konfiguracja ulic nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi. Sklepów ani śladu. Szedłem ulicą, której domy nie miały nigdzie bramy wchodowej, tylko okna szczelnie zamknięte, ślepe odblaskiem księżyca. Po drugiej stronie tych domów musi prowadzić właściwa ulica, od której te domy są dostępne – myślałem sobie. Z niepokojem przyspieszałem kroku, rezygnując w duchu z myśli zwiedzenia sklepów. Byle tylko wydostać się stąd prędko w znane okolice miasta.

Zbliżałem się do wylotu, pełen niepokoju, gdzie też ona mnie wyprowadzi. Wyszedłem na szeroki, rzadko zabudowany gościniec, bardzo długi i prosty. Owiał mnie od razu oddech szerokiej przestrzeni. Stały tam przy ulicy albo w głębi ogrodów malownicze wille, ozdobne budynki bogaczy. W przerwach między nimi widniały parki i mury sadów. Obraz przypominał z daleka ulicę Leszniańską w jej dolnych i rzadko zwiedzanych okolicach. Światło księżyca, rozpuszczone w tysiącznych barankach, w łuskach srebrnych na niebie, było blade i tak jasne jak w dzień – tylko parki i ogrody czerniały w tym srebrnym krajobrazie.

Przyjrzawszy się bacznie jednemu z budynków, doszedłem do przekonania, że mam przed sobą tylną i nigdy nie widzianą stronę gmachu gimnazjalnego. Właśnie dochodziłem do bramy, która ku mojemu zdziwieniu była otwarta, sień oświetlona. Wszedłem i znalazłem się na czerwonym chodniku korytarza. Miałem nadzieję, że zdołam niespostrzeżony przekraść się przez budynek i wyjść przednią bramą, skracając sobie znakomicie drogę.

[...] Zbiegłem z kilku kamiennych schodów i znalazłem się znów na ulicy.

Konstelacje stały już stromo na głowie, wszystkie gwiazdy przekręciły się na drugą stronę, ale księżyc, zagrzebany w pierzyny obłoczków, które rozświetlał swą niewidzialną obecnością, zdawał się mieć przed sobą jeszcze nieskończoną drogę i, zatopiony w swych zawiłych procederach niebieskich, nie myślał o świcie.

[4] **ognie bengalskie** – sztuczne ognie, fajerwerki, pierwotnie produkowane w Bengalu, w Indiach.

[5] **marki** – tu: znaczki pocztowe.

[6] **indygo** – ciemnoniebieski barwnik.

[7] **kalafonium** – kalafonia, masa żywiczna pozyskiwana m.in. z drzew rosnących na Wybrzeżu Malabarskim, w Indiach.

[8] **korzeń Mandragory** – przypominający ludzką postać korzeń byliny zwanej mandragorą, której przypisywano magiczne właściwości.

[9] **norymberskie mechanizmy** – tu: mechaniczne urządzenia i zabawki, z których produkcji słynęła Norymberga.

[10] **homunculus, homunkulus** – mały człowieczek, którego zgodnie ze średniowiecznymi wyobrażeniami potrafili stworzyć alchemicy.

[11] **foliant** – foliał, księga dużego formatu.

Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony[12]. Woźnica nachylił się z wysokiego kozła. Miał twarz drobną, czerwoną i dobroduszną. – Pojedziemy, paniczu? – zapytał. Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach swego wieloczłonkowego ciała i ruszył na lekkich obręczach.

Ale kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza? Wśród klekotu szprych, wśród dudnienia pudła i budy nie mogłem porozumieć się z nim co do celu drogi. Kiwał na wszystko niedbale i pobłażliwie głową i podśpiewywał sobie, jadąc drogą okrężną przez miasto.

Przed jakimś szynkiem stała grupa dorożkarzy, kiwając nań przyjaźnie rękami. Odpowiedział im coś radośnie, po czym, nie zatrzymując pojazdu, rzucił mi lejce na kolana, spuścił się z kozła i przyłączył do gromady kolegów. Koń, stary mądry koń dorożkarski, oglądnął się pobieżnie i pojechał dalej jednostajnym, dorożkarskim kłusem. Właściwie koń ten budził zaufanie – wydawał się mądrzejszy od woźnicy. Ale powozić nie umiałem – trzeba się było zdać na jego wolę. Wjechaliśmy na podmiejską ulicę ujętą z obu stron w ogrody. Ogrody te przechodziły z wolna, w miarę posuwania się, w parki wielkodrzewne, a te w lasy.

Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiezdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej. Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. Spod wełnianego jak białe karakuły[13] śniegu wychylały się anemony[14] drżące, z iskrą światła księżycowego w delikatnym kielichu. Las cały zdawał się iluminować[15] tysiącznymi światłami, gwiazdami, które rzęsiście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków. Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórzy, włochatych nagimi rózgami drzew, podnosiły się jak błogie westchnienia w niebo. Ujrzałem na tych szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców, zbierających wśród mchu i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy. Droga stała się stroma, koń poślizgiwał się i z trudem ciągnął pojazd, grający wszystkimi przegubami. Byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza, świeżość gwiazd i śniegu. Przed piersią konia zbierał się wał białej piany śnieżnej, coraz wyższy i wyższy. Z trudem przekopywał się koń przez czystą i świeżą jego masę. Wreszcie ustał. Wyszedłem z dorożki. Dyszał ciężko ze zwieszoną głową. Przytuliłem jego łeb do piersi, w jego wielkich oczach lśniły łzy. Wtedy ujrzałem na jego brzuchu okrągłą czarną ranę. – Dlaczego mi nie powiedziałeś? – szepnąłem ze łzami. – Drogi mój – to dla ciebie – rzekł i stał się bardzo mały, jak konik z drzewa. Opuściłem go. Czułem się dziwnie lekki i szczęśliwy. Zastanawiałem się, czy czekać na małą kolejkę lokalną, która tu zajeżdżała, czy też pieszo wrócić do miasta. Zacząłem schodzić stromą serpentyną wśród lasu, początkowo idąc krokiem lekkim, elastycznym, potem, nabierając rozpędu, przeszedłem w posuwisty szczęśliwy bieg, który zmienił się wnet w jazdę na nartach. Mogłem do woli regulować szybkość, kierować jazdą przy pomocy lekkich zwrotów ciała. [...]

Na rynku spotkałem ludzi zażywających przechadzki. Wszyscy, oczarowani widowiskiem tej nocy, mieli twarze wzniesione i srebrne od magii nieba. Troska o portfel opuściła mnie zupełnie. Ojciec, pogrążony w swych dziwactwach, zapewne zapomniał już o zgubie, o matkę nie dbałem.



Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech Jerzy Has, 1973.
Scena z filmu opartego na opowiadaniach Brunona Schulza przedstawia rynek w Drohobyczu. Pusty tron niesiony wśród kupców w ptasich maskach chwilę wcześniej był zajęty przez ojca Józefa, Jakuba. Zarówno w opowiadaniach, jak i w filmie jest on przedstawiony jako wielka indywidualność, która ucieka od przyziemnej egzystencji kupca w świat egzotyki, marzeń, poezji i filozofii.

[12] **karakon** – dawniej: karaluch.
[13] **karakuły** – futro pewnego gatunku owcy o charakterystycznie poskręcanej sierści.
[14] **anemon** – kwiat ozdobny, zawilec.
[15] **iluminować** – oświecać, oświetlać, rozjaśniać.

R

Przydatne słowa

Alter ego
(łac. 'drugie ja')
Tu: postać literacka, która ma wyraźne cechy autora dzieła.

Mityzacja
Sposób kreowania świata przedstawionego polegający na nadawaniu ukazywanej rzeczywistości oraz postaciom cech niezwykłych, mitycznych. Wskutek tego zabiegu utwór zyskuje znaczenie uniwersalne.

Mikrokosmos
Mały, integralny świat, będący odzwierciedleniem większego – społeczeństwa, ludzkości czy wręcz wszechświata.

[1] Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał Marcin Czerwiński, Warszawa 1993, s. 53.

Przydatne słowa

Sklepy kolonialne
Sklepy, w których handlowano produktami sprowadzanymi z dalekich krajów, kolonii zamorskich, towarami egzotycznymi i luksusowymi: kawą, herbatą, kakao, bakaliami, przyprawami, takimi jak imbir, cynamon, wanilia, pieprz, czasem także tkaninami czy innymi przedmiotami pochodzącymi z Ameryki Południowej i Azji, takimi jak jedwabie, porcelana, perskie dywany itp.

[2] Bruno Schulz, *Genialna epoka* [w:] tegoż, *Sanatorium pod Klepsydrą*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-pod-klepsydra.pdf [dostęp: 05.02.2021].

[3] **kupiec bławatny** – dawniej: kupiec handlujący różnymi tkaninami, np. jedwabnymi, bawełnianymi.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Dwa Drohobycze – realny i magiczny

Miasteczko ze *Sklepów cynamonowych* – mimo że jego nazwa nie pada w utworze – do złudzenia przypomina topografię kresowego Drohobycza z jego charakterystycznymi kamienicami, ratuszową wieżą, kościołem, cerkwią i gmachem gimnazjum. W opowiadaniach znajdują się opisy głównych ulic i budynków, portrety mieszkańców. Narrator – i zarazem główny bohater – jest *alter ego* autora. W tej kreacji również można dostrzec odwołania do biografii Schulza: mieszkanie rodziny znajduje się w kamienicy przy rynku, ojciec Józefa jest kupcem, pracuje w sklepie i odgrywa ważną rolę w życiu syna.

Wyróżniającą cechą prozy Schulza jest **mityzacja przestrzeni**. Z jednej strony miasteczko przypomina **realny Drohobycz**, lecz z drugiej – jest **mikrokosmosem**, **krainą magiczną**, przetworzoną przez **wyobraźnię**. Realna przestrzeń na kartach opowiadań przechodzi metamorfozę i nabiera cech nieprawdopodobnych. Staje się tajemniczym miejscem zapraszającym do eksploracji, a nieraz zamienia się w labirynt – czasem cudowny, czasem przerażający. Przestrzeń w *Sklepach cynamonowych* jest nie tylko świadectwem nieposkromionej fantazji artysty. Można ją interpretować również zgodnie z ideą wprowadzoną przez Mirceę [mirczię] Eliadego, rumuńskiego historyka religii i filozofa kultury. Uważał on, że świat człowieka jest niejednorodny: *istnieje w nim* [...] *obszar święty, a więc „mocny", ważny, i są inne obszary, nieuświęcone, a więc pozbawione struktury i konsystencji*[1] [...]. Ten podział widoczny jest również w prozie Schulza: w centrum świata znajduje się dom – kamienica z dzieciństwa mieszcząca sklep ojca na parterze, poza nią zaś rozciąga się przestrzeń przygody, obrzeża świata, labirynt kosmosu.

Poza czasem linearnym

W opowiadaniach Schulza nie tylko przestrzeń ulega przekształceniom. Czas także rządzi się własnymi prawami. Pisarz odchodzi od typowych dla prozy XIX w. **chronologii i linearności**. Dla niego czas ma wiele warstw i odnóg. Autor wyjaśnia to w opowiadaniu *Genialna epoka*:

Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? [...] *Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje*[2].

Schulza fascynuje właśnie ten czas *nielegalny*, jego boczny tor, który otwiera się przed wyobraźnią i który dowolnie można rekonstruować oraz zapełniać obrazami.

Ojciec – demiurg i patriarcha

Szczególnie ważną postacią w utworze jest ojciec narratora. Jakub to nie tylko kupiec bławatny[3], lecz także praojciec, patriarcha rodu. Bywa również przedstawiany jako kreator, mag i demiurg, mędrzec posiadający wiedzę dostępną tylko wybranym. W opowiadaniu *Ptaki* widzimy, jak Jakub izoluje się od świata zewnętrznego, zaszywa w zakamarkach prowadzonego przez siebie sklepu lub domu. Azylem staje się dla niego strych, gdzie przechowuje jaja egzotycznych ptaków i z pasją oddaje się dziwacznym eksperymentom, co może być odczytywane jako przejaw szaleństwa. W opowiadaniu *Nawiedzenie* ojciec jest patriarchą przypominającym starotestamentowego proroka, niezłomnego męża prowadzącego dyskusje z Bogiem. Jakub to postać, która próbuje wyjść poza granice przyziemnej egzystencji, by dotknąć tajemnicy absolutu.

NA POGRANICZU JAWY I SNU – ONIRYZM

W prozie Schulza zwraca uwagę obecność elementów fantastycznych, sprzecznych z prawami logiki, przywodzących na myśl rzeczywistość ze snu. W świecie wykreowanym przez artystę marzenie senne odgrywa szczególną rolę: prowadzi do niezwykłych odkryć, przynosi olśnienia, pozwala dotknąć tajemnicy. Tak właśnie można spojrzeć na nocny spacer bohatera *Sklepów cynamonowych*, którego udziałem staje się **surrealistyczna** przygoda. Konwencja **oniryczna** zastosowana w kreacji świata przedstawionego łączy się w tekście z **fantastyką i groteską**.



Bruno Schulz, *Autoportret przy sztalugach malarskich*, ok. 1920

PROZA POETYCKA

Efekt odrealnienia w świecie Schulza zostaje spotęgowany przez zastosowanie poetyckiego, zmetaforyzowanego języka, charakteryzującego się **bogatym słownictwem i barokową ozdobnością**. Liryzm prozy jest niewątpliwie znakiem rozpoznawczym Schulza, który chętnie sięga po wyszukane **metafory, porównania i epitety**, a także **zaskakujące zestawienia**, np. poetyzmów z terminami naukowymi. Mnogość **animizacji i personifikacji** sprawia, że rzeczywistość powołana do istnienia wyobraźnią artysty nieustannie się zmienia, przyjmuje różnorakie kształty, odczuwa i reaguje jak istota żywa. Schulz tworzy zmysłową wizję świata, zestawiając – często na zasadzie synestezji – kolory (*szarość zmierzchu*, *złoty miąższ moreli*), wrażenia dotykowe (*puszyste futro długich nocy zimowych*), dźwięki (*brzęk garnków*, *kłapanie pantofelków*) i zapachy (*wędzony zapach zimowych płomieni*). W ten sposób powstaje **fantazmatyczna**, czyli **stworzona w wyobraźni, wizja rzeczywistości utrwalonej w pamięci**.

PRZYDATNE SŁOWA

Surrealizm (nadrealizm) Kierunek w literaturze i sztuce XX w. dążący do uniezależnienia wyobraźni artysty od reguł logicznego myślenia, od wszelkich autorytetów, zasad estetycznych czy moralnych – dzieło sztuki miało być ekspresją podświadomości. Głosił potrzebę szukania inspiracji w podświadomości twórcy, w snach i halucynacjach. Powstał w okresie międzywojennym we Francji, rozwijał się w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Nawiązywał do różnych prądów filozoficznych, m.in. poglądów Bergsona i Freuda. Wywarł ogromny wpływ na twórczość literacką i artystyczną, a zwłaszcza na sztukę filmową.

Wyznaczniki konwencji nadrealistycznej

- świat przedstawiony jako owoc wyobraźni twórcy, zmienny, nielogiczny, oparty na luźnych skojarzeniach;
- podświadomość jako obszar zainteresowania twórcy; oniryczność, marzenia, sny jako elementy świata;
- posługiwanie się groteską, ironią, czarnym humorem, absurdem.

PO PRZECZYTANIU

I. W labiryncie sklepów cynamonowych

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu i całości utworu)

1. Jaką rolę w opowiadaniu odgrywa ojciec, a jaką – matka? Jak te postacie zostały przedstawione? Której z nich i dlaczego narrator poświęca więcej miejsca?
2. W którym momencie bohater utworu przekracza granicę między realizmem a rzeczywistością oniryczną? Co wpływa na tę zmianę?
3. Wymień realistyczne i fantastyczne etapy nocnej wędrówki bohatera. Odpowiedz, czemu służy w opowiadaniu wprowadzenie poetyki snu.
4. Wykaż, że w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* występuje podział przestrzeni na wewnętrzną i zewnętrzną. Scharakteryzuj te obszary, podaj odpowiednie przykłady z tekstu.
5. Omów pojawiający się w tekście motyw labiryntu. Zwróć uwagę, jakie elementy świata przedstawionego tworzą labirynt. Jak można to interpretować?
6. Dlaczego sklepy kolonialne bohater nazywa sklepami cynamonowymi? Czy sądzisz, że chodzi jedynie o podobieństwo kolorystyczne, o którym mowa w tekście? Jaką rolę odgrywają one w opowiadaniu? Czego są symbolem?

Więcej zadań dotyczących twórczości Brunona Schulza w bloku *Sprawdź się*, **s. 286–290**

R

7. Udowodnij, że w opowiadaniu zawarta jest sensualna wizja świata. Znajdź fragmenty, które odwołują się do poszczególnych zmysłów. Wnioski zapisz w postaci tabeli, według podanego wzoru.

Zmysł	Cytat	Funkcja
wzrok	*Na rynku spotkałem ludzi* [...]. *Wszyscy, oczarowani widowiskiem tej nocy, mieli twarze wzniesione i srebrne od magii nieba.*	Metafora podkreśla blask rozgwieżdżonego nieba, które było tak jasne, że oświetlało, srebrzyło twarze ludzi.
słuch		
smak		
węch		
dotyk		

8. Schulz w swoich opowiadaniach używa wielu środków poetyckich opisujących kolory i rodzaj światła.

   a) Przeanalizuj fragmenty *Sklepów cynamonowych* i *Ulicy Krokodyli*, przyglądając się zastosowanej kolorystyce. Jaką prawidłowość zauważasz? Co oznaczają poszczególne kolory?

   b) Jaką rolę w *Sklepach cynamonowych* odgrywa światło? Jaki widzisz związek między efektami świetlnymi a doświadczeniami bohatera?

9. Obejrzyj obraz Marca Chagalla [marka szagala] *Ja i wieś*. W jaki sposób wyobraźnia Chagalla łączy się ze sposobem widzenia świata w prozie Schulza? Wymień jak najwięcej podobieństw. Z czego mogą one wynikać?



Marc Chagall, *Ja i wieś*, 1911

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

R

Jerzy Jarzębski

Miasto Schulza[1] (fragmenty)

Bez wątpienia, miasto Schulza jest miejscem, w którym żyje się „naprawdę", a zdarzenia codzienne nabierają tam głębokiego sensu, którego nie ma ulotna działalność bohaterów w dniach, gdy się od swego centrum świata oddalają. Stąd u Schulza napomknienia o mieście, które „zstąpiło w esencjonalność". Cechą pierwotną Schulzowskiego miasta jest zatem uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości. [...]

Miasto i stojące w nim domostwa są [...] u Schulza także przyrządem służącym do zaglądania w inną rzeczywistość – i to na kilka różnych sposobów. Rzec można, iż miasto jest pewnym porządkiem odbijającym strukturę świata. Wszelkie zaburzenia owej struktury otwierają człowiekowi drogę do innych rzeczywistości. Najbardziej charakterystycznym procesem tego rodzaju jest przekształcenie porządku przestrzennego miasta w labiryntową przestrzeń błądzenia. Zachodzi to u Schulza [...] wielokrotnie i na różne sposoby. Pomijam tutaj wszystkie odmiany labiryntu, jakie znaleźć można w jego opowieściach (labirynt-psychika, labirynt-tekst, labirynt-wnętrzności ciała, labirynt-historia etc.), pozostając przy tym szczególnym użytku, jaki robi Schulz z labiryntowych wizji miasta. Jest ich sporo. [...]

Otóż pejzaż miejski, przemieniony w plątaninę nieokreślonego kształtu wnętrz, przejść i korytarzy lub uliczek i zaułków, zdaje się grać u Schulza specyficzną rolę: jest obrazem świata, ale już nie „obiektywnym", rządzącym się racjonalną wizją przedustawnego porządku, ale jak gdyby „subiektywnym", tzn. takim, jakim jawić się może jednostce bytującej w nim i skazanej na wybór w jego trzewiach takiej czy innej drogi – bez znajomości ani całej jego struktury, ani przyszłych konsekwencji własnych wyborów.

Wizja miasta jest zatem u Schulza zawieszona pomiędzy – raczej postulatywną – ideą trwałego ładu a ideą błądzenia jako symbolu życiowej drogi. Miasto-porządek pojawia się najlepiej i najpełniej w momentach, gdy czuwa nad nim autorytet ojca lub matki bohatera [...]. Labirynt jako domena życia-błądzenia zjawia się tam, gdzie relacje bohatera z rodzicami ulegają rozluźnieniu [...]. [...]

A zatem błądzenie byłoby tylko domeną sennego marzenia, spoza którego wyłania się twarda struktura bytu, zręby hierarchii i porządku? Tak, to byłaby prawda, gdyby u Schulza jawa w jakiś wyraźny, zasadniczy sposób przewyższała sen, była odeń „ważniejsza". Tak chyba nie jest: marzenie senne ma w świecie Schulza charakter rewelatorski[3], bywa odsłonięciem jakichś nowych i nieprzewidywanych, lub przeciwnie: najbardziej fundamentalnych, aspektów rzeczywistości.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Teksty Drugie" 2001, nr 2, s. 40–45.

[2] **akcydentalny** – przygodny, przypadkowy.

[3] **rewelatorski** – odkrywczy, odkrywający coś, objawiający.

1. Na podstawie prozy Schulza i tekstu Jerzego Jarzębskiego wyjaśnij znaczenie zdania: *Cechą pierwotną Schulzowskiego miasta jest* [...] *uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości.*
2. Autor tekstu stwierdza, że miasto u Schulza to narzędzie, dzięki któremu pisarz zagląda *w inną rzeczywistość – i to na kilka różnych sposobów*. O jakie sposoby chodzi?
3. Wyjaśnij, w jakim sensie *błądzenie* w prozie Schulza może być symbolem życiowej drogi. Jaki jest związek między *błądzeniem* a takimi instytucjami życia społecznego jak dom rodzinny czy szkoła?

Słowa klucze

DZIECIŃSTWO mit
MAGIA
KSIĘGA GROTESKA
MIKROKOSMOS



OJCIEC I SYN
DUCH I MATERIA
MĘSKIE I ŻEŃSKIE
ODNOGI CZASU
ONIRYZM WYOBRAŹNIA

Tematy i motywy

- Wizja świata oglądanego z perspektywy dzieciństwa – *genialnej epoki* w życiu człowieka, w której dominuje kreacyjna wyobraźnia, rzeczywiste łączy się z fantastycznym, wszystko jest nowe i niezwykłe, przeżywane subiektywnie, a jednocześnie uniwersalne.
- Ukazanie złożonego z wielu warstw obrazu małego miasteczka, które pod powierzchnią rzeczywistości okazuje się mikrokosmosem.
- Motyw Księgi symbolizującej pierwotny ład świata, będącej tekstem skrywającym tajemnicę prawdziwej rzeczywistości, do której można dotrzeć poprzez wyobraźnię.
- Motywy błądzenia w labiryncie i marzenia sennego (oniryzm) jako symboliczne przedstawienia sytuacji człowieka zagubionego w świecie i we własnej psychice oraz niespodziewanych olśnień, których niekiedy dostępuje.

Wybrane dzieła

Sklepy cynamonowe – cykl krótkich opowiadań połączonych osobą narratora i głównego bohatera, Józefa, oraz jego ojca Jakuba, kupca bławatnego w małym miasteczku, a zarazem fantasty, myśliciela, proroka i kreatora magicznej rzeczywistości. Na drugim planie pojawiają się matka, żona Jakuba, oraz służąca Adela, uosobienie perwersyjnego erotyzmu, a także inne postacie. Główny bohater wędruje po fantazmatycznym miasteczku i przeżywa niezwykłe duchowe przygody, ale to ojciec, jego pomysły i koncepcje oraz relacje z synem stanowią główny wątek opowiadań.

Sanatorium pod Klepsydrą – zbiór opowiadań, składający się, podobnie jak poprzednia książka, ze snutych przez tego samego narratora opowieści. Wiele z nich powstało wcześniej niż te zebrane w *Sklepach cynamonowych*. Tytułowy utwór, najdłuższy, opowiada o podróży narratora i jego odwiedzinach u ojca przebywającego w przypominającym senną wizję sanatorium. Utwór ten zainspirował Wojciecha Jerzego Hasa, scenarzystę i reżysera filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), do swobodnej adaptacji niektórych wątków pisarstwa Schulza.

Znaczenie

- Niezwykle oryginalna próba przedstawienia najważniejszych kwestii filozoficznych i zagadnień psychologii jednostki za pomocą języka mitów i symboli, stanowiąca w pewnym stopniu odpowiednik – lecz nienaśladująca – pisarstwa Franza Kafki.
- Zainicjowanie i ugruntowanie odrębnego nurtu polskiej literatury łączącego elementy surrealizmu ze zmysłową urodą natury.
- Stworzenie na gruncie prozy oryginalnego poetyckiego języka odznaczającego się bogactwem odcieni, dynamiką oddziałującą na wszystkie zmysły za pomocą zjawiska synestezji oraz zdolnością do tworzenia fantazmatycznych wizji.

1892
narodziny w Drohobyczu na Kresach Wschodnich

1914
udział w zajęciach w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu

1920/1921
cykl grafik *Xięga bałwochwalcza*

1932
Sklepy cynamonowe

1942
śmierć z ręki gestapowca na ulicy w Drohobyczu

DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ

LATA DOJRZAŁE

1910–1911
studia na wydziale architektury przerwane z powodu choroby

1924
zatrudnienie w gimnazjum na stanowisku nauczyciela rysunków

1936
Sanatorium pod Klepsydrą

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) (1885–1939)



Stanisław Ignacy Witkiewicz, znany pod pseudonimem Witkacy, urodził się w Warszawie, w rodzinie artystów. Dzieciństwo i lata młodzieńcze spędził w Zakopanem. Był pisarzem i teoretykiem sztuki, autorem dramatów, powieści oraz szkiców na temat filozofii, psychologii i kultury. Zajmował się malarstwem i fotografią. W okresie międzywojennym nie był szczególnie znany. Popularność zdobył dopiero w latach 60. XX w., głównie jako dramatopisarz. Jego sztuki zostały przetłumaczone na kilkadziesiąt języków.

Rodzina i dzieciństwo

Stanisław Ignacy Witkiewicz był synem Stanisława Witkiewicza – malarza, projektanta, krytyka artystycznego i pisarza. Uczył się pod kierunkiem ojca, który umiejętnie rozwijał talenty i zainteresowania syna – Stanisław Ignacy już jako dziecko pisał i malował. Dom Witkiewiczów tętnił twórczą i naukową atmosferą, odwiedzała go cała ówczesna elita artystyczna. Nic więc dziwnego, że później Witkacy przyjaźnił się z wieloma znanymi osobami swojej epoki: pisarzem Tadeuszem Micińskim, kompozytorem Karolem Szymanowskim, filozofem, matematykiem i malarzem Leonem Chwistkiem czy antropologiem Bronisławem Malinowskim.

Młodość – czas inspiracji i doświadczeń

Maturę zdał w 1903 r., w latach 1904–1905 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wiele podróżował, odwiedzał liczne muzea we Włoszech, Francji i w Anglii. W 1914 r. przeżył trudne doświadczenie osobiste: jego narzeczona Jadwiga Janczewska popełniła samobójstwo. Po tej tragedii zdecydował się towarzyszyć Bronisławowi Malinowskiemu w wyprawie naukowej na Nową Gwineę, zwiedził też Cejlon i Australię. W Paryżu miał kontakt z tamtejszą awangardą i poznał najnowsze kierunki w sztuce – wtedy też zmienił swoje zainteresowania i zamiast pejzaży zaczął malować portrety. W czasie I wojny światowej walczył jako oficer armii carskiej. Został ranny i podczas kuracji w Petersburgu był świadkiem wydarzeń rewolucji bolszewickiej, które znacząco przyczyniły się do ukształtowania jego katastroficznej wizji przyszłości Europy. W roku 1918 wrócił do Polski.

Lata twórczości

Witkacego przyjęto do malarskiej grupy formistów, której stał się ideologiem i z którą organizował wystawy w całym kraju. W celach zarobkowych założył Firmę Portretową „S.I. Witkiewicz". W ramach jej działalności wykonał pastelami wizerunki wielu znanych postaci z ówczesnej elity towarzyskiej i kulturalnej. Gdy malował, eksperymentował z używkami i narkotykami, po czym notował swoje doświadczenia. Przemyślenia na temat sztuki przedstawił w pracy *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, refleksje dotyczące teatru – w książce *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, a rozważania filozoficzne – m.in. w rozprawie *O Czystej Formie*. W latach 1918–1925 napisał większość swoich dramatów (nie wszystkie się zachowały). Liczne recenzje, felietony, utwory dramatyczne oraz artykuły dotyczące sztuki i filozofii ogłaszał w czasopismach. W 1927 r. zadebiutował jako powieściopisarz *Pożegnaniem jesieni*, później opublikował jeszcze *Nienasycenie*. W rękopisie pozostawił młodzieńczą prozę *622 upadki Bunga* i nieukończoną powieść *Jedyne wyjście*. W latach 1931–1934 pracował nad dramatem *Szewcy*, który ukazał się drukiem dopiero po wojnie. W 1935 r. otrzymał Złoty Wawrzyn za twórczość literacką.

Samobójcza śmierć

Po wybuchu wojny Witkacy zgłosił się do wojska, ale mobilizacja go nie objęła. We wrześniu 1939 r. opuścił Warszawę i, podążając na wschód, dotarł do wsi Jeziory na Polesiu. Tam, na wieść o wkroczeniu armii sowieckiej do Polski, popełnił samobójstwo. Został pochowany na miejscowym cmentarzu.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ – CZŁOWIEK O WIELU TWARZACH

Stanisław Ignacy Witkiewicz był twórcą wszechstronnie utalentowanym. Wprowadzał nowatorskie rozwiązania artystyczne w różnych dziedzinach sztuki. Sięgał po rozmaite techniki, często łączył je w awangardowy sposób.



Portrecista

Witkacy, *Portret kobiecy*, 1918

W połowie lat 20. artysta porzucił malarstwo olejne. Zmienił technikę na pastel i skoncentrował się na rysowaniu portretów, które miały mu przynieść sukces finansowy. Założył wówczas Firmę Portretową „S.I. Witkiewicz". Choć zastrzegł sobie możliwość odmowy sportretowania niektórych klientów, w jego pracowni powstało kilka tysięcy wizerunków. Artysta ogłosił oryginalny regulamin pracowni, w którym określił typy portretów i warunki ich powstawania, ale umieścił również np. taki zapis: *Wykluczona jest absolutnie wszelka krytyka ze strony klienta*. Niezadowolony klient po prostu nie odbierał portretu, płacił jedną trzecią ceny, a praca stawała się własnością artysty.



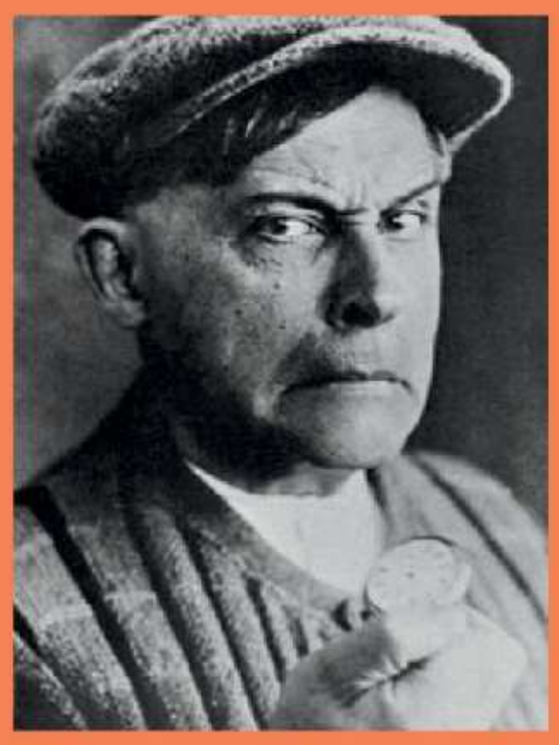
Witkacy, *Ostatni papieros skazańca*, 1913

Twórca autoportretów

Witkacy przedstawiał na obrazach głębię psychologiczną swoich modeli. Podobny cel przyświecał mu, gdy portretował siebie. Tworzył prace w różnych tonacjach i barwach, zmieniał szczegóły swojego wyglądu (np. kolor oczu) zgodnie z koncepcją danego dzieła. Jednym z najbardziej poruszających autoportretów jest, namalowany techniką olejną, *Ostatni papieros skazańca*, będący pożegnaniem z dotychczasową praktyką malarską. Autoportret może być odczytywany jako wyzwanie rzucone przez artystę odbiorcom jego sztuki.

Fotograf

Pasję fotograficzną Witkacy przejął od ojca. Fotografią zajmował się już od lat szkolnych. Pierwsze zdjęcia przedstawiały krajobrazy polskie i litewskie, Petersburg, osiągnięcia technologiczne (np. cykl zdjęć lokomotyw). W dojrzałym okresie twórczości fotografia stała się także drogą do poznania człowieka. Witkacy szukał prawdy ukrytej za fasadą min, gestów i póz. Dlatego bliskie mu było błaznowanie przed obiektywem, wcielanie się w różne role. Sam często stawał przed obiektywem swojego aparatu, doskonale wchodząc w rolę niepokojącego komedianta.



Witkacy z zegarkiem – z poważną miną, ok. 1930



Pejzażysta

Witkacy, *Pejzaż górski, Żółta Turnia – Granaty*, 1911

Jako malarz Witkacy zadebiutował w wieku 16 lat, prezentując na wystawie w Zakopanem dwa pejzaże litewskie. Pejzaż, utrzymany w konwencji modernistycznej, często przedstawiający Tatry, był znakiem rozpoznawczym pierwszego etapu twórczości malarskiej artysty. Warto także zwrócić uwagę na cykl obrazów *Przedwiośnie*, który nawiązuje do sytuacji Polski w pierwszych latach XX w.



Ekscentryk

Od lewej: fotograf Jan Kochanowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, pianista Roman Jasiński (w okularach) i Bruno Schulz, Warszawa 1934

Wiele kontrowersji budził sposób bycia artysty i skandalizujące sytuacje z jego udziałem. Razem z Brunonem Schulzem i Witoldem Gombrowiczem świadomie prowokowali ekscentrycznym zachowaniem. *Było nas trzech, Witkiewicz, Bruno Schulz i ja, trzech muszkieterów polskiej awangardy z okresu międzywojennego* – pisał Witold Gombrowicz.



Formista

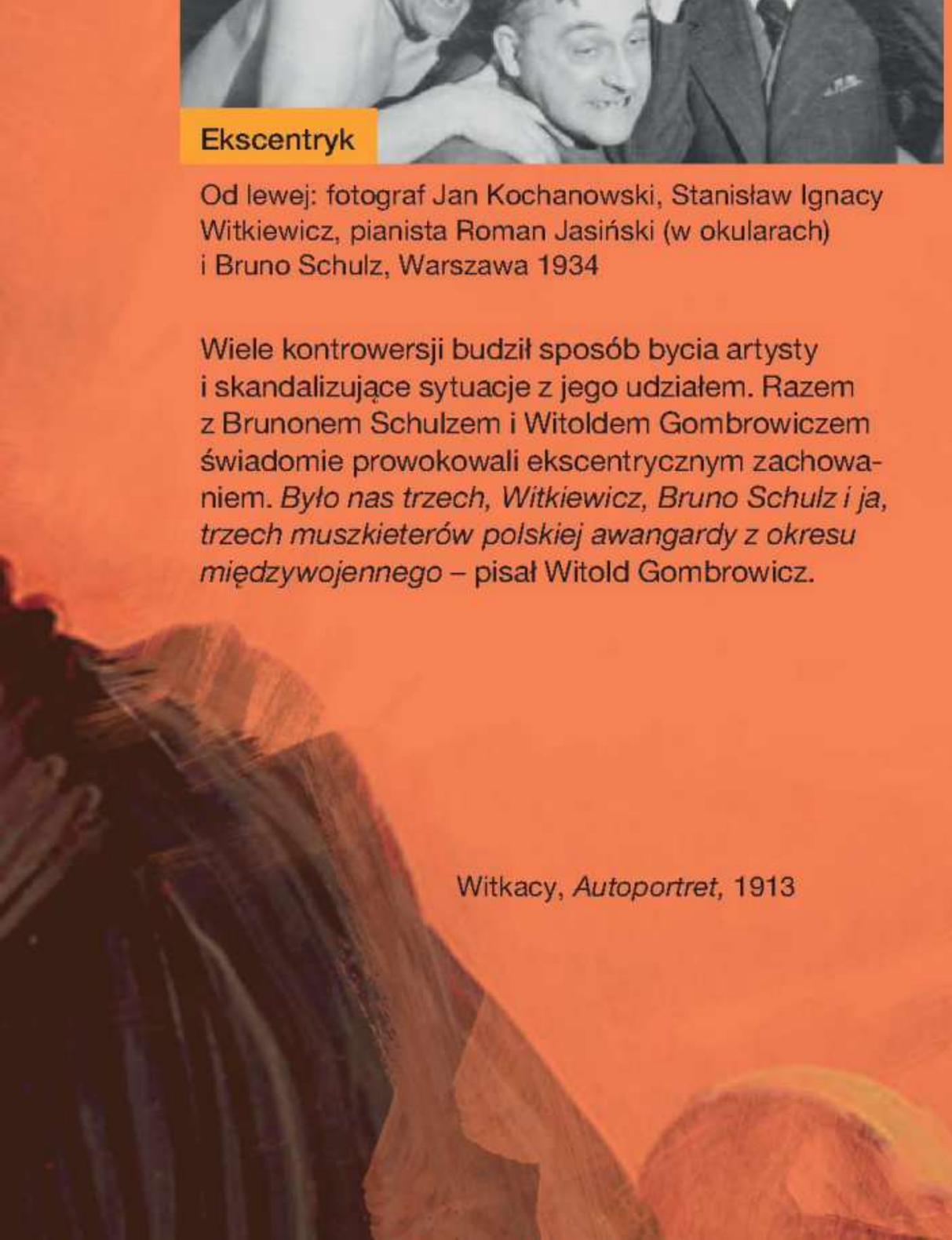
Witkacy, *Tworzenie świata*, 1921–1922

Witkacy po I wojnie światowej związał się z krakowską grupą formistów. Tworzył dzieła w nowej estetyce, którą poznał podczas pobytu w Rosji i licznych podróży po Europie. Nadał jej jednak niepowtarzalny charakter – dążył bowiem cały czas do osiągnięcia Czystej Formy.



Filozof i teoretyk sztuki

Według Witkacego krytyka i teoria sztuki potrzebują filozofii, w której mogłyby znaleźć oparcie. W swoich rozważaniach zajmował się zagadnieniem bytu. Według niego bowiem tajemnica istnienia leży u podstaw aktu twórczego. Witkacy łączył filozofię z estetyką, a swoje koncepcje sformułował m.in. w książce *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*.



Witkacy, *Autoportret*, 1913

R

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Szewcy

Na dobry początek

Jak sądzisz, czy rewolucja, która rodzi się na fali coraz większego niezadowolenia społeczeństwa, ma szansę zmienić świat na lepsze? Porozmawiajcie o tym w klasie. Możecie odwołać się do filmu *Joker* [dżoker] w reżyserii Todda Phillipsa [filypsa].

Wprowadzenie do lektury

Widmo technokracji

W drugiej połowie XX w. psycholog i filozof Erich Fromm [eriś from] w książce *Rewolucja nadziei* stwierdził, że wszystko wskazuje na to, iż społeczeństwo przyszłości będzie odhumanizowanym społeczeństwem technokratycznym. Świadczą o tym różne przesłanki: ciągłe dążenie do zwiększania produkcji, wydajności i konsumpcji, stałe zmniejszanie znaczenia jednostki, depersonalizacja, rozrost biurokracji. Tego typu zmiany – zdaniem Fromma – zredukują ludzi do roli maszyn. Cechami nowego człowieka będą: bierność, bezsilność, samotność, poczucie niepokoju i nudy. Kilkadziesiąt lat wcześniej podobną diagnozę postawił, m.in. w dramacie *Szewcy*, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Już przed wybuchem II wojny światowej, w czasach intensywnej technicyzacji życia społecznego i gospodarczego w Europie, dostrzegł symptomy nadchodzących zagrożeń. O podobnych niepokojących zjawiskach pisali również Oswald Spengler (*Zmierzch Zachodu*, 1917) i José Ortega y Gasset [ho**se** ortega i gas**et**] (*Dehumanizacja sztuki*, 1925, *Bunt mas*, 1929).

Warto wiedzieć

Jasne dziesięciolecie – termin oznaczający lata 20. XX w., kiedy to polscy artyści, ogarnięci euforią po odzyskaniu niepodległości, zaczęli rezygnować z tematyki narodowowyzwoleńczej na rzecz nowych zagadnień i rozwiązań twórczych. W ich dziełach zaczął dominować optymistyczny ton.

Ciemne dziesięciolecie – termin oznaczający lata 30. XX w., kiedy narastające widmo nazizmu i komunizmu oraz problemy społeczne i ekonomiczne przyczyniły się do rozwoju katastrofizmu. Artyści w swoich dziełach coraz częściej mówili o zbliżającym się końcu cywilizacji.

Katastrofizm Witkacego

Katastrofizm w twórczości Witkacego był zbieżny z niepokojami dwudziestolecia międzywojennego. Miał jednak dużo głębsze – egzystencjalne i filozoficzne – źródła, które zbliżały go do dekadentyzmu końca XIX w. Już w okresie tzw. jasnego dziesięciolecia Witkacy doszedł do wniosku, że kultura europejska chyli się ku upadkowi, że zbliża się kres tej cywilizacji, która rozwijała się od starożytności. Jego zdaniem był to rezultat tego, że **człowiek utracił metafizyczną perspektywę**, a rozwój stechnicyzowanej cywilizacji podporządkował jednostkę społeczeństwu i pozbawił ją indywidualizmu. Jednostki wybitne i uduchowione zostały zastąpione „zbydlęconym tłumem", a kultura wysoka – masową tandetą. Wydarzenia rewolucji bolszewickiej i rodzący się nazizm wpłynęły na pogłębienie katastroficznych nastrojów Witkiewicza. W swoich dziełach dawał coraz dobitniej wyraz przekonaniu o nieuchronności tragicznego końca cywilizacji europejskiej.

Estetyka groteski

Witkacy uważał, że jeżeli świat ulega degradacji i deformacji, to najlepszym sposobem przedstawienia tego procesu jest konwencja polegająca na deformacji formy, czyli **groteska**. W *Szewcach* groteska jest widoczna **na poziomie języka i kreacji bohaterów** (nazwiska postaci, ich osobowości i wygląd), ale również **na poziomie treści i struktury utworu** (m.in. karykaturalny obraz rewolucji, nielogiczne i nieadekwatne zachowania bohaterów, nieuzasadnione zwroty akcji). Pisarz osiągnął mistrzostwo w **surrealistycznym** obrazowaniu. Taka konwencja pozwalała Witkacemu nie tylko wyrażać niepokoje egzystencjalne i nastroje katastroficzne, lecz także zbliżyć się do realizacji założeń **teatru absurdu** i teorii Czystej Formy.

Czysta Forma

Teoria Czystej Formy Witkiewicza wiąże się z jego przekonaniami filozoficznymi i estetycznymi. Wyrasta z przeświadczenia o kryzysie kultury i cywilizacji człowieka, który utracił **uczucia metafizyczne**. By je odzyskać, musi obcować ze sztuką Czystej Formy, która jest wolna od motywacji praktycznych i elementów treściowych. Według Witkacego Czystą Formę najłatwiej osiągnąć w muzyce i malarstwie abstrakcyjnym. W poezji jest to trudniejsze, natomiast w wypadku prozy – niemożliwe. Dlatego – zdaniem Witkiewicza – powieść nie należy do dziedziny sztuki, jest „workiem", do którego można włożyć wszystko. W sztuce teatru Czysta Forma jest możliwa, jeśli zostaną zerwane związki między składowymi spektaklu (barwami, dźwiękami, słowami, działaniami scenicznymi) a rzeczywistością. Teoria ta korespondowała z koncepcjami teatru oddziałującego na widzów bezpośrednio i w sposób irracjonalny.

Główne założenia teorii Czystej Formy

1. W sztuce należy odejść od mimetyzmu, dydaktyzmu, naturalizmu i psychologizmu.
2. Trzeba odebrać teatrowi wszelkie funkcje utylitarne.
3. Należy dążyć do syntezy sztuk – teatr jako sztuka złożona powinien oddziaływać jednocześnie na wszystkie zmysły odbiorców, w równym stopniu wykorzystywać dźwięki, gesty, słowa i barwy, by jak najgłębiej wstrząsnąć widzami.
4. Aktor nie powinien skupiać na sobie uwagi widzów, ma być traktowany jako jeden z elementów sztuki, podporządkowany wizji i woli reżysera.
5. Postacie teatralne są pozbawione głębi psychologicznej, zmieniają się, przechodzą metamorfozy, ich psychika bywa niestabilna.
6. Trzeba zrezygnować z akcji dramatycznej, która służy jedynie temu, by budzić ciekawość widzów. Odbiorcy powinni skupiać się na ruchu, pozach, gestach, minach i nastroju postaci, by dzięki tym elementom dotrzeć do prawdy o istnieniu.

Założenia Czystej Formy w praktyce teatralnej:

- absurdalna treść;
- przewaga dialogów nad fabułą;
- dziwny, nonsensowny język;
- schematyczni bohaterowie przypominający marionetki;
- aktorzy nieutożsamiający się z bohaterami, grający bez okazywania emocji;
- świat przedstawiany przez deformację i pozbawione logiki skojarzenia, w poetyce snu (oniryzm);
- ascetyczna, umowna scenografia.

Geneza utworu

Nad dramatem *Szewcy* Witkacy pracował cztery lata. Żadnemu innemu dziełu nie poświęcił tyle wysiłku i uwagi. Utwór ten można uznać za podsumowanie przemyśleń pisarza. W atmosferę sztuki wprowadza już podtytuł: *Naukowa sztuka ze „śpiewkami" w trzech aktach*. W *Szewcach* Witkacy, niczym naukowiec, obserwuje i bada przemiany pchające świat ku katastrofie, stawia pesymistyczną diagnozę. Swój utwór autor zadedykował znanemu polskiemu psychologowi Stefanowi Szumanowi, co świadczy o socjologicznych i psychologicznych zainteresowaniach pisarza.

Czas i miejsce akcji

Akcja dramatu rozgrywa się w zakładzie szewskim. Nie wiemy, gdzie znajduje się warsztat, choć miejsce to zostało dokładnie opisane w didaskaliach. Przestrzeń zakładu i jego położenie

Przydatne słowa

Teatr absurdu
Awangardowy kierunek w XX-wiecznym dramacie i teatrze posługujący się groteską i parodią, aby zaskoczyć odbiorcę i wywołać u niego wstrząs intelektualny. Twórcy tego nurtu w swoich dziełach rozwijali pozornie realistyczną sytuację w sposób niezwykły i zaskakujący. Postacie były pozbawione motywacji psychologicznej, a wydarzenia często nie miały logicznego uzasadnienia. Największą popularność teatr absurdu osiągnął w połowie XX w. Jednym z ważnych prekursorów tego nurtu był Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Dramat awangardowy (groteskowy)
Typ nowoczesnego dramatu absurdu, w którym akcja zostaje zastąpiona luźnym ciągiem zdarzeń dramatycznych i dialogami postaci przedstawionych w absurdalnych sytuacjach. Cechuje go łączenie elementów groteski i nonsensu z parodią (ośmieszone zostają w ten sposób konwencje oraz wzorce literackie i językowe).

PRZYDATNE SŁOWA

Axis mundi
(łac. 'oś kosmiczna', 'środek świata')
Pojęcie obecne w wielu kulturach oznaczające miejsce święte, centralne, w którym zbiegają się wszystkie elementy świata.

sprawiają, że staje się on swoistym ośrodkiem świata przedstawionego – ***axis mundi***, przez co sztuka nabiera charakteru **uniwersalnego**. Czas akcji nie jest bliżej określony, ale wydarzenia toczą się w przyszłości w stosunku do czasu powstania dramatu. Świadczą o tym sceny, w których bohaterowie mówią o grobach lub śmierci Karola Szymanowskiego czy Juliana Tuwima, którzy żyli w momencie pisania sztuki przez Witkiewicza.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Szewcy (fragmenty)

AKT PIERWSZY

Scena przedstawia warsztat szewski (może być dowolnie fantastycznie urządzony) na niewielkiej przestrzeni półkolistej. Na lewo trójkąt zapełniony kotarą wiśniowego koloru. W środku trójkąt ściany szarej z okrągławym okienkiem. Na prawo pień wyschłego pokręconego drzewa – między nim a ścianą trójkąt nieba. Dalej na prawo daleki krajobraz z miasteczkami na płaszczyźnie. Warsztat umieszczony jest wysoko ponad doliną w głębi, jakby na górach wysokich był postawiony. Sajetan w środku, dwaj Czeladnicy po bokach, I na lewo, II na prawo, pracują przy warsztacie. Z daleka dochodzi huk samochodów czy czort wie czego zresztą i ryki syren fabrycznych.

SAJETAN
[...] Nie wierzę już w żadną rewolucję. Samo słowo wstrętne jest jak karaluch abo i prusak czy wesz. Bo wszystko obraca się przeciw nam. Nawóz jesteśmy, jako ci dawni królowie i inteligencja w stosunku do totemowego klanu – nawóz!

II CZELADNIK
Dobrze, żeście nie rzekli „hej" – a to ubiłbym was. Nawóz bo nawóz, ale oni dobrze żyli. [...]

SAJETAN
Już wszystko tak zbrzydło na tym świecie, że więcej o niczym gadać nie warto. Kona ona ludzkość pod gniotem cielska gnijącego, złośliwego nowotwora kapitału, na którym, nikiej putryfakcyjne[1] owe bąble, faszystowskie rządy powstają i pękają, puszczając smrodliwe gazy zagnitej w sobie, w sosie własnym, bezosobowej ciżby ludzkiej. Już nic gadać nie trzeba. Wszystko jest wygadane do cna. Czekać trzeba, aż się zrobi i robić, ile kto może. Czy nie jesteśmy ludzie? Może ludzie to tylko oni – a my tylko bydlęce ścierwa, z takimi wicie, Panie Święty, epifenomenami[2], by się jeszcze gorzej męczyć i na ich uciechę skowytać. Hej! Hej! (*wali młotem w co popadło*) A oni myślą tak na pewno, brzuchacze zacygarzone, ociekające takim śliskim koktejlem z ichniej rozkoszy i naszej smrodliwej, beznadziejnej w swej męce. Hej! Hej!
[...]
A to jest najgorsze, że praca nigdy nie ustanie, bo się nie cofnie ta, psiamać, machina społeczna. To będzie tylko pociecha, że wszyscy jako jeden wstrętny mąż, z zapamiętaniem nieprzytomnym orać będą, że nie będzie nawet takich próżniaków...

I CZELADNIK
domyślnie
Tych na naczelnych stanowiskach kontrolnych?

[1] putryfakcyjne (od fr. *putréfaction* [putrefasjon] 'gnicie') – gnilne, będące przyczyną lub skutkiem gnicia.
[2] epifenomen – fenomen wtórny towarzyszący zjawisku podstawowemu.

SAJETAN
Toś ty to sobie też myślał, brachu? Hej! Ale jak tu porównać dwa mózgi? Nie porównać – choć i to trudno – ale zrównać. Otóż pracować będą tak samo – chodzi o tę nieprzyjemność. Teraz jeszcze za dużo frajdy mają te dranie, bo jest twórczość – hej! A i ja też mogę nowy fason wymyślić, chociaż to już nie to – nie. Nie to! nie to!
Zanosi się płaczem.

I CZELADNIK
Bidny majster! Chcę mu się, aby robota była równocześnie mechaniczna i żeby duchem tę mechanikę wyosobliwiać, jak te dawne muzykanty i malarze swoje wydzieliny, w unikaty osobowego przejawu. Czy ja mówię bez sensu?

II CZELADNIK
Nie – tylko obco. Ja to bardziej swojsko wypowiem. A może nie warto? (*pauza; nikt go nie zachęca; mówi jednak*) Przykra pauza. Nikt mnie nie zachęca. Gadać jednak będę, bo mi się tak chce, że wytrzymać nie zdolen jezdem, wicie. Przyjdzie dziś pewno tu księżna ze swoim prokuratorskim psem i gadać będzie też i wiercić nama otworki w metafizycznych pępkach, jak to uni, ci pysni panowie nazywają w sobie te cukierki, co u nas wrzodami swędzącymi są i zostaną. To się wyraża w sprzecznościach, których nijak osiągnąć nie można – to są te rzeczy, ta sakra ich suka, ślachcickie odpadki, co oni nazywają swymi metafizycznymi przeżyciami. Łechcą sobie nimi spasione brzuchy, a każdy taki łecht nasyconego bydlaka to nasz ból w kiszkach. Chciałem mówić, wicie i powiem: żyć i umrzeć, zacisnąć się w główkę od szpilki i rozprzestrzenić się na cały świat; puszyć się i tarzać w prochu... (*nagła pustka we łbie nie pozwala mu mówić dalej*) Nic więcej nie powiem, bo mi się nagle pusto we łbie zrobiło jak w stodole, jak w gumnie.

I CZELADNIK
Tak – nie bardzoście się wysilili na ten spicz przez s, p, i „cze". Ja, wicie, Jędrek, znam Kretschmera z wykładów tej tam intelektualnej lafiryndy Zahorskiej, w naszej Wolnej Wszechnicy Robotniczej. Oj, wolna ona, wolna – raczej rozwolniona jest ta nasza Wszechnica. Sami się częstują twardą wiedzą, a na nas to tę biegunkę umysłową puszczają, aby nas jeszcze gorzej zatumanić, niż to chciały wszelkie religianty na usługach feudałów i ciężkiego się przemysłu wygłupiające. A wam mówię, Jędrek, że to schizoidalna psychologia. Nie wszyscy są tacy. To rasa ginąca. Coraz więcej jest na tym świecie pykników. Ma se radio, ma se stylo, ma se kino, ma se daktylo, ma se brzucho i nieśmierdzące, niecieknące ucho, ma se syćko jak się patrzy – czego mu trza? A sam w sobie jest ścierwo podłe, guano pogodne, przebrzydłe. To je pyknik, wis? A taki niezadowolony ze siebie to ino mąt na świecie czyni, żeby siebie przy tym przed sobą wywyższyć i siebie sobie pokazać lepszym [...], ino takim fajniejszym, wyhyrniejszym. Tak ci to wyhyrma przed sobą. (*po pauzie*) A ja to sam nie wiem, jaki jestem: pyknik czy schizoid?



Szewcy u bram – inscenizacja *Szewców* Witkacego przygotowana dla warszawskiego Teatru Rozmaitości przez Jana Klatę. Na zdjęciu Lech Łotocki (Czeladnik), Janusz Chabior (Sajetan Tempe) oraz Jan Dravnel (Czeladnik).

SAJETAN
twardo; wali w kopyto, czy coś takiego
Hej! Hej! Gadacie, a życie ucieka. Ja bym chciał [...] w ich pierzynach spać, ichnie żarcie żreć aż do twardego rzygu, a potem ichnim duchem od zaświatów się zachłysnąć – ale nie podrabiać to, co oni, tylko lepsze stworzyć: i nowe religie nawet – na pośmiewisko ino, i nowe obrazy, i symfonie, i poematy, i maszyny, i nową całkiem zaistną, śliczną jak moja Hania... (*przerywa*) E – nie będę tego wymawiał – świętokradztwo w ichnim języku to się zwie. (*gwałtownie*) A co ja mam? A co ja z tego mam??

II CZELADNIK
Cichojcie!...

SAJETAN
Nie będę cichoł – te, frajer! Hej! Hej! Hej! Hej! Hej! (*wali młotem*) Syn przystał do tych tak zwanych wstrętnie „Dziarskich Chłopców". Niby organizacja takich, co chcieliby wszystko od razu; oni chcą zużyć inteligencję, chcą nikogo nie mordować, chyba że już nie można inaczej. Hej!
Z prawa wchodzi prokurator Scurvy. Cylinder. Parasol. Strój żakietowy. W rękach, urękawicznionych na jasno, kwiaty żółte.

SCURVY
Jakże byście to chcieli: nie mordować, „chyba że już nie można". Nigdy nie można, zawsze trzeba – tak to jest. Hehe.

II CZELADNIK
A ten „hehe" znowu. Jeden „hej", a drugi „hehe" – wytrzymać nie można. (*robi z wściekłością olbrzymi, nienaturalnie wielki but oficerski, który wyciągnął z kąta zarupieconego na lewo. Po chwili – Scurvy patrzy nań z wyczekującym uśmieszkiem – krzyczy z rozpaczą*) Ja nie chcę pracować za taką flotę! Ja nie będę! Puśćcie mnie!

SCURVY
zimno; uśmiech znikł jak zdmuchnięty
Hehe. Droga wolna. Możecie iść i zdechnąć sobie pod płotem. Wyzwolenie jest tylko przez pracę.

SAJETAN
Ale ty pracujesz, siedząc w fotelu, paląc dobre „papirusy", nażarty czym chcesz. „Pracownik umysłowy". Kanalia! A i zmysłowy też – hej!
Śmieje się dziko.

SCURVY
Czy myślicie, Sajetanie, że kiedyś będzie inaczej? Czy wy naprawdę myślicie, że wszyscy będą mogli być zmechanizowani i ustandaryzowani w pracy ręcznej? Nie – zawsze będą dyrektorzy i urzędnicy wyżsi, którzy będą musieli nawet co innego jeść niż majstrzy w fabrykach, bo praca umysłowa wymaga innych składników mózgu – mózgu i jedzenia.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

DIAGNOZA STANU CYWILIZACJI

Dramat *Szewcy* nawiązuje bezpośrednio do polskich realiów okresu międzywojennego, zawiera jednak również uniwersalną diagnozę stanu współczesnej cywilizacji. Witkacy uważał, że zmierza ona nieuchronnie ku katastrofie. Jego zdaniem w nowoczesnych społeczeństwach zanikają uczucia metafizyczne, a w konsekwencji – filozofia, religia, sztuka. Postępują **uniformizacja i mechanizacja życia**. Współczesna cywilizacja uniemożliwia rozwój prawdziwie wielkich indywidualności. Do uprzedmiotowienia człowieka oraz jego duchowej pustki przyczynia się „powszechne zbydlęcenie". Jest ono związane z kierowaniem się wyłącznie **troską o zaspokojenie potrzeb materialnych i niskich instynktów**. Logika przemian społecznych jest nieubłagana. Nie można uniknąć kolejnych rewolucji, gdyż są one **dziejową koniecznością**. Doprowadzą, według Witkacego, do stworzenia społeczeństwa bezwolnych automatów, którym będą rządzić bezideowi technokraci i bezduszni biurokraci.

BOHATEROWIE I JĘZYK

Rzeczywistość przedstawiona w dramacie zrywa z porządkiem świata zgodnym z powszechnym doświadczeniem. Karykaturalnie zniekształceni bohaterowie zajmują się głównie wygłaszaniem filozoficznych tyrad, a także omawianiem własnych seksualnych frustracji. Podstawową rolę w tworzeniu groteskowej atmosfery sztuki odgrywa język. Witkiewicz z niezwykłą inwencją wykorzystuje gry słowne, zestawia pseudonaukowe terminy ze skomplikowanymi przekleństwami. Parodiuje różne konwencje stylistyczne, używa wymyślonej przez siebie gwary ludowej. Często stosuje też słownictwo związane z fizjologią i dowcipne neologizmy, wiąże didaskalia z dialogami. Humor, odwołujący się nieraz do parodii i absurdalnego żartu, nie zmienia jednak ogólnej, głęboko pesymistycznej wymowy sztuki.

TRZY ODSŁONY REWOLUCJI

Szewcy Witkacego to dramat w trzech aktach – w każdym z nich dochodzi do **rewolucyjnego przewrotu** i przejęcia władzy przez nową siłę. Każda rewolta ma inny charakter, inne hasła i cele. W pierwszym akcie widzimy bohaterów uciemiężonych przez **system kapitalistyczny**, w którym pobrzmiewają jeszcze echa **stosunków feudalnych**. Stan rzeczy zmienia prokurator Scurvy, który z pomocą Dziarskich Chłopców przejmuje władzę i zaprowadza dyktaturę. W drugim akcie dochodzi do chłopsko-robotniczego przewrotu i władza przechodzi w ręce szewców. Trzeci akt przynosi niespodziewane rozwiązanie – władzę przejmują „ludzie w garniturach", którym towarzyszy monstrualny Hiper-Robociarz. Warto zwrócić uwagę na wypowiedzi Sajetana i ich narastający radykalizm oraz na rozgoryczenie pobrzmiewające w wypowiedziach Czeladników – łatwo w ich słowach odnaleźć wizję rewolucji, która pożera własne dzieci.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Rąbanie lasu. Walka*, 1921–1922.
Twórczość malarska Witkacego z lat 20. należy do nurtu figuratywnej abstrakcji. Artysta zapełniał płótna dziwnymi zwierzęco-ludzkimi postaciami, przypominającymi zjawy z koszmarów sennych. Kompozycję cechowała dynamiczność kształtów i kolorów. Witkacy uważał, że taka właśnie sztuka najpełniej odzwierciedla jego osobowość.

HEGLOWSKA DIALEKTYKA W *SZEWCACH*

Koncepcja rewolucji Witkacego ma niejednorodne źródła. Jedną z inspiracji autora była filozofia Heglowska. Na przełomie XVIII i XIX w. Georg Wilhelm Friedrich [fridriś] Hegel

sformułował koncepcję historiozoficzną mówiącą o tym, że w swych dziejach ludzkość dąży do osiągnięcia **absolutu**, czyli stanu najwyższej wolności. Odbywa się to na drodze **walki przeciwieństw**, w której z dwóch ścierających się elementów zawsze powstaje nowa jakość. Jest to tzw. **triada heglowska**: każdej tezie zostaje przeciwstawiona antyteza, co prowadzi do syntezy, która z biegiem czasu staje się tezą – i cały proces się powtarza. Trwa on od początku dziejów i prowadzi świat ku doskonałości. W swojej filozofii Hegel mówi również o **dialektyce pana i niewolnika**, między którymi trwa napięcie. Pan zawsze będzie dążył do utrzymania istniejącego porządku, a niewolnik – do buntu. Zachowania i wypowiedzi postaci z dramatu Witkacego nawiązują między innymi do heglowskiej dialektyki – bohaterowie reprezentują przeciwstawne postawy i wartości, widać także ich wzajemną wrogość i potrzebę walki.

Po przeczytaniu

I. Rewolucja w szewskim warsztacie

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu i całości utworu)

Więcej zadań dotyczących twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza w bloku *Sprawdź się*, **s. 286–290**

1. Przeanalizuj didaskalia.

- **a)** Co symbolizuje *trójkąt nieba*?
- **b)** W jaki sposób Witkacy w tekście pobocznym realizuje postulat syntezy sztuk?
- **c)** Jaką rolę odgrywa usytuowanie warsztatu na wzgórzu? Jak to wpływa na kreację bohaterów?

2. Wyjaśnij, w jaki sposób i w jakim celu Witkacy nadaje swoim postaciom charakter groteskowy.

- **a)** Przeanalizuj zachowanie, wygląd i sposób mówienia poszczególnych bohaterów.
- **b)** Zwróć uwagę na zastosowane stylizacje. Odszukaj neologizmy, kolokwializmy, terminy naukowe i wyrazy ekspresywne, a następnie wyjaśnij, jaką pełnią funkcję. Uwzględnij również język didaskaliów.

3. Porównaj wypowiedzi Sajetana i Scurvy'ego.

- **a)** Co wyrażają charakterystyczne dla tych postaci zawołania – *hej* i *hehe*?
- **b)** Jaki charakter mają wypowiedzi Sajetana, a jaki – wypowiedzi prokuratora Scurvy'ego?
- **c)** Nazwij postawy, jakie wobec siebie przyjmują bohaterowie, i powiedz, z czego one wynikają.

4. Przeanalizuj wypowiedź I Czeladnika na temat Wolnej Wszechnicy Robotniczej. W jaki sposób i w jakim celu bohater nadaje swojej wypowiedzi charakter ironiczny?

5. Odpowiedz na podstawie tekstu, kim jest *pyknik*, a kim – *schizoid*.

6. Z czego wynika i w czym się przejawia niechęć szewców do panów? Przedstaw zarzuty czeladników w stosunku do swoich oponentów. Odpowiadając, powołaj się na konkretne cytaty.

7. Na czym polega katastroficzny charakter wypowiedzi Sajetana? Odczytaj je w kontekście poglądów filozoficznych Witkacego.

8. Zinterpretuj podany fragment *Szewców* w kontekście utworów, które poddają krytyce mieszczańską moralność i styl życia. Uwzględnij np. dramat *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, powieść *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza lub wiersz Juliana Tuwima *Mieszkańcy*. Jakie dostrzegasz podobieństwa?

II. Kreacja postaci

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Którzy bohaterowie noszą znaczące imiona i nazwiska? Zinterpretuj te nazwy. Uwzględnij charakter poszczególnych postaci oraz ich rolę w dramacie.
2. Wyjaśnij, na czym polega groteskowy sposób przedstawienia postaci i relacji między nimi.
3. Przeanalizuj wszystkie przemiany prokuratora Scurvy'ego. W których momentach bohater się zmienia i jaką funkcję pełnią te metamorfozy?
4. Przeczytaj fragment didaskaliów otwierający trzeci akt. W jaki sposób zmieniła się sceneria? W jakim celu, Twoim zdaniem, autor wprowadził te zmiany? Co one symbolizują?

   Scena z I aktu, tylko bez kotary i okienka. Półkoliste zakończenie pierwszego planu, jakieś jakby planetarne. Został tylko Pień, na którym palą się latarki sygnałowe (?) czerwone i zielone. Podłoga wysłana wspaniałym dywanem. W głębi, w dole, nocny pejzaż daleki – światełka ludzkie i księżyc w pełni. Sajetan we wspaniałym kolorowym szlafroku (broda ufryzowana, włosy uczesane) stoi na środku sceny, podtrzymywany przez Czeladników, ubranych w kwieciste Pidżamy i uczesanych z rozdziałkami na glanc.

5. Jak zmieniały się pozycja, rola i funkcja postaci Księżnej w toku akcji?
   a) Zwróć uwagę na symbolikę sceny, w której po raz pierwszy pojawia się Księżna. Uwzględnij strój, atrybuty i gesty bohaterki.
   b) Przeanalizuj przemiany Księżnej, zwróć uwagę, że dokonują się one na oczach widza i przy udziale innych bohaterów (np. ubieranie Księżnej w trzecim akcie).
   c) Jak rozumiesz scenę, w której Księżna stoi na piedestale?
   d) Wyjaśnij symboliczny sens zamknięcia Księżnej w klatce.
6. Przeanalizuj relację między Księżną a Prokuratorem.
   a) Na czym polega gra, którą Księżna prowadzi z Prokuratorem?
   b) Jakie, Twoim zdaniem, są motywacje bohaterki?
   c) W jaki sposób pożądanie, które odczuwa Scurvy, wpływa na jego działania?
   d) Czy postawę Prokuratora wobec Księżnej można nazwać mizoginiczną? Uzasadnij swoją odpowiedź.
   e) Porównaj relacje między Księżną a Prokuratorem z relacją między Zutą a Józiem z powieści *Ferdydurke* Gombrowicza. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice?



Boris Kustodijew, *Bolszewik*, 1920



Luigi Russolo [luidżi rusolo], *Rewolucja*, 1912

III. Praca, rewolucja, totalitaryzm

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Omów sposób wykorzystania motywu pracy w *Szewcach* Witkacego.
   a) Dlaczego i w jaki sposób zmienia się stosunek szewców do pracy?
   b) Jak traktują pracę Scurvy i Księżna?

R

c) Jakie zagrożenia, zdaniem autora, niesie ze sobą technokracja?

d) Kiedy praca lub bezczynność mogą mieć charakter opresyjny? Przedyskutujcie temat na forum klasy. Odnieście się do dramatu Witkacego, historii oraz własnych obserwacji.

2. Przedstaw obraz rewolucji w *Szewcach* Witkacego.

a) Nazwij i scharakteryzuj kolejne rewolucje.

b) Omów społeczne, światopoglądowe i psychologiczne motywacje poszczególnych grup rewolucjonistów.

c) Wyjaśnij, dlaczego kolejne rewolucje upadają.

d) Jaką funkcję pełni postać Hiper-Robociarza?

e) Wyjaśnij, dlaczego bohaterowie uciekają się do absurdalnej przemocy.

3. Odczytaj obraz kolejnych przewrotów w kontekście totalitaryzmów rodzących się w okresie międzywojnia. Na jakie niebezpieczeństwa i powtarzające się mechanizmy zwraca uwagę Witkiewicz? Jak sądzisz, czy przestroga wpisana w ten tekst może być nadal aktualna? Uzasadnij swoją odpowiedź.

4. Przygotuj prezentację, w której porównasz różne literackie przedstawienia rewolucji. Zwróć uwagę na podobieństwa i różnice w sposobie obrazowania.

IV. Forma i struktura dzieła

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Przeanalizuj teksty poboczne w *Szewcach* Witkacego. Wyjaśnij, na czym polega awangardowy i groteskowy charakter Witkiewiczowskich didaskaliów. W jakim celu, Twoim zdaniem, autor sięga po takie rozwiązania?

2. Podzielcie się na grupy i przygotujcie trzy żywe obrazy ilustrujące opisy bohaterów i pracowni, od których rozpoczynają się kolejne akty. Jak myślicie, czy szczegółowość didaskaliów ułatwia odczytanie tekstu, czy też ogranicza jego recepcję i możliwości interpretacyjne? Przedyskutujcie temat na forum klasy.

3. Przeanalizuj zakończenie dramatu Witkacego. Kim są panowie w garniturach? Jak się zachowują i jakie wartości reprezentują?

4. Odczytaj zakończenie dramatu w kontekście triady heglowskiej. Na czym polega jego katastroficzny charakter?

5. Zinterpretuj symbolikę i funkcję przedmiotów o szczególnym znaczeniu, takich jak: but oficerski, szpicruta, serce – mechanizm zegarowy, wór barani.

6. W jakim stopniu Stanisław Ignacy Witkiewicz realizuje w *Szewcach* teorię Czystej Formy? Uzasadnij swoją odpowiedź.

V. *Szewcy* a inne teksty kultury

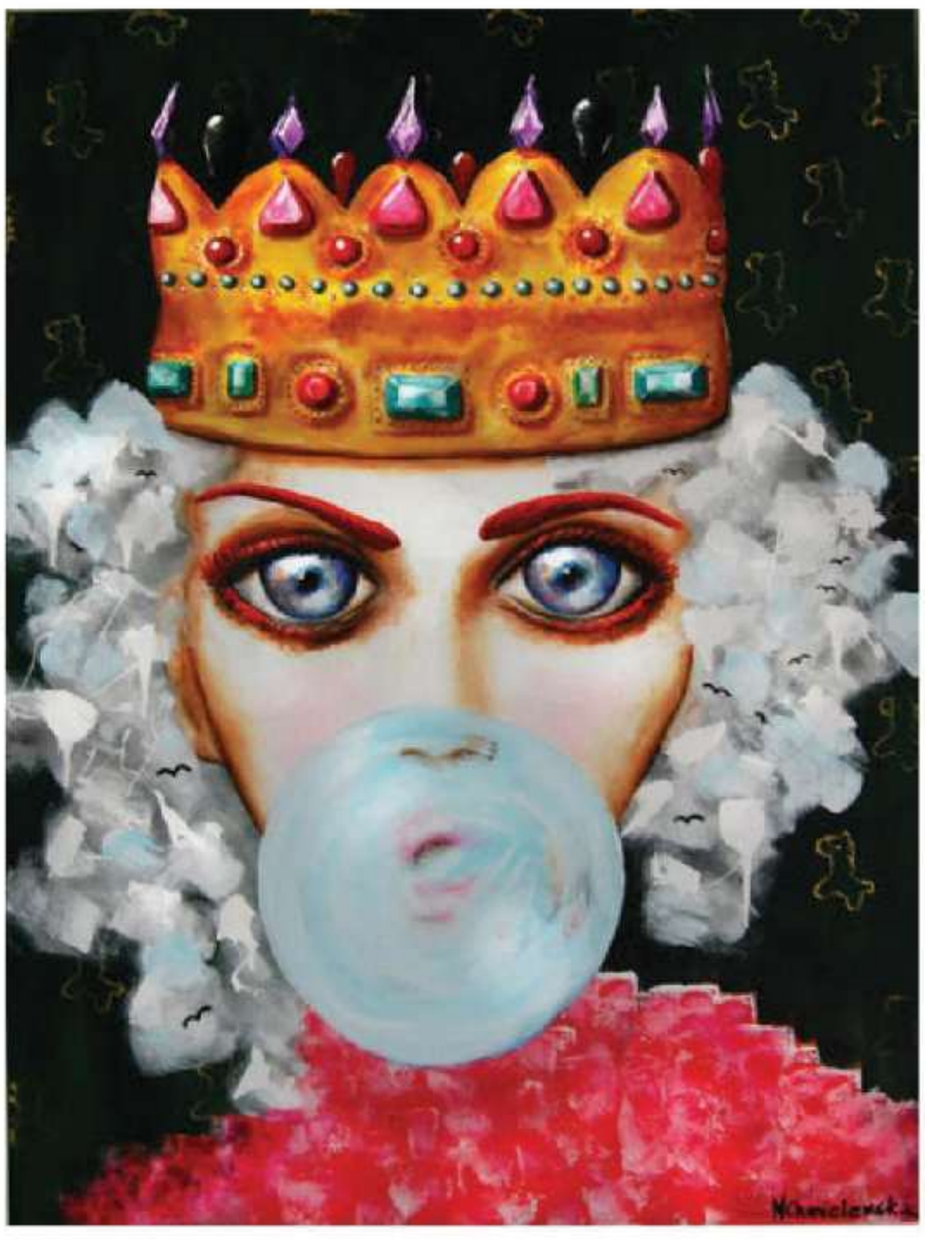
(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Przeczytaj fragment artykułu, a następnie omów motyw nudy w *Szewcach* Witkacego. Zwróć uwagę na związek między motywem nudy a dekadencką melancholią.

Jedni, by oddalić nudę, tworzą kulturę w różnych jej formach [...] *– inni zaciągają się do wojska, prowadzą wojny, odkrywają nowe lądy, są nawiedzani przez demony lub anioły i tak dalej. Wszelkie działania ludzkie, nawet jeśli nieświadomie, obliczone są na zapobieżenie nudzie – już odczuwanej lub tylko antycypowanej – i są wynikiem strachu, jaki istoty ludzkie odczuwają przed pustką* [...]. *Nuda jest*

zatem w swojej łagodnej formie stanem braku satysfakcji z tego, co się robi, charakteryzującym się brakiem zaangażowania i niecierpliwą chęcią podjęcia angażującego zatrudnienia, a w sensie głębszym odczuciem bezsensowności i pustki tego, co się robi, lub życia jako takiego, formą spotkania z samym sobą, świadomością pustki i marności. Jak stwierdzał Blaise Pascal [blez pas**kal**], *„odejmijcie im* [ludziom] *rozrywkę, ujrzycie, iż będą usychać z nudów; czują wówczas swoją nicość, nie znając jej; wielce snadź jest nieszczęśliwy ten, kto popada w nieznośny smutek, skoro tylko musi zważyć samego siebie i nic go od tego nie odrywa"*[1]. [...] – *nuda jest frustrująca, dołująca, nieprzyjemna dla większości ludzi, którzy nie umieją z nią obcować, nie oswoili jej, nie pogodzili się z ostatecznymi realiami ludzkiego losu. Nuda byłaby zatem objawem porażki w walce o nadanie (pozorów) sensu ludzkiemu życiu (nuda egzystencjalna) lub wykonywanej aktywności (nuda sytuacyjna)*[2].

2. Przyjrzyj się obrazowi Mileny Chmielewskiej. W jaki sposób autorka przedstawiła nudę? Czy zgadzasz się z jej interpretacją tego zjawiska? Uzasadnij swoje zdanie.
3. Obejrzyj film *Młyn i krzyż* w reżyserii Lecha Majewskiego (2011). Odczytaj motyw rewolucji obecny w filmie w kontekście dramatu Witkacego i teorii teatru okrucieństwa. ☆
4. Przypomnij sobie poglądy rewolucjonistów w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego i porównaj je z obrazem rewolucjonistów w dramacie Witkacego. Jakie dostrzegasz podobieństwa między wypowiedziami Sajetana a Chórem Rzeźników czy Chórem Lokajów?
5. Porównaj zakończenie *Szewców* z zakończeniem *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice?
6. Porównaj scenę, w której Sajetan *wali w pysk* Księżną, z motywem *dawania po gębie* w powieści *Ferdydurke* Gombrowicza. Odczytaj symboliczne znaczenie obu gestów.
7. Dramat Witkacego kończy się słowami wypowiedzianymi przez Głos straszliwy: *Trzeba mieć duży takt. / By skończyć trzeci akt. / To nie złudzenie – to fakt*. Natomiast w zakończeniu powieści *Ferdydurke* czytamy: *Koniec i bomba / A kto czytał, ten trąba!*. Na czym polega gra z czytelnikiem, którą podejmują obaj pisarze?
8. Zauważ, że autor *Szewców* kilkukrotnie przywołuje nazwisko Wyspiańskiego w kontekście chochoła. Wyjaśnij, na czym polega dyskurs kulturowy, który podejmuje Witkacy.
9. Scharakteryzuj lokaja Fierdusieńka. Omów jego kreację i funkcję na tle innych postaci literackich tego typu, odwołaj się np. do *Pana Tadeusza*, *Przedwiośnia*, *Ferdydurke*.
10. Przyjrzyj się obrazom zamieszczonym na s. 191 podręcznika i wykonaj polecenia.
    a) W jaki sposób artyści przedstawili rewolucyjny tłum? Oceń, jaki status ma dla Kustodijewa i Russola jednostka w tłumie rewolucjonistów.
    b) Określ symbolikę kolorów na obu obrazach.
    c) Czy, Twoim zdaniem, przedstawione obrazy mają wymowę katastroficzną? Uzasadnij swój pogląd.



Milena Chmielewska, *Nuda*, 2017

[1] Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1996, s. 106.

[2] Mariusz Finkielsztein, *Wstęp. Między cierpieniem a przyjemnością: krótka historia nudy i nudologii*, „Maska" 2018, nr 37, s. 11–12, http://www.maska.psc.uj.edu.pl/documents/40768330/43096068/Maska_37.pdf/091484f3-2948-4214-89d4-50a5c-b76e7b0 [dostęp: 05.02.2021].

R **Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania**

KOMENTARZ DO LEKTURY

Lech Sokół

Zagadnienie nudy w „Szewcach" Witkacego[1] (fragmenty)

Nuda jest czołową bohaterką Witkiewicza, nuda, nienasycenie, obrzydzenie i samotność[2]. [...]

Nuda, nienasycenie, obrzydzenie i samotność wyznaczają rzeczywiście kondycję bohaterów Witkacego zarówno dramatycznych, jak powieściowych. [...] [Dramat *Szewcy*] prezentuje problematykę nudy w kształcie nadzwyczaj rozwiniętym. Puzyna wskazuje, że właśnie w *Szewcach* o nudzie nie tylko rozprawiają postacie, nie tylko ją analizują, ale wręcz konstrukcja utworu „świadomie dąży do wstrząsu poprzez nudę". [...]

[...] bohaterowie [Witkacego] są samotni, niezależnie od tego, czy w danym momencie przeżywają samotność; nuda jest atrybutem ich egzystencji, nawet jeśli nie zawsze przeżywają nudę; w *Szewcach* szczególnie intensywnie doznają samotności, nudy, nienasycenia, obrzydzenia. Już pierwsza kwestia sztuki wprowadza problematykę nudy – Sajetan określa siebie: „wieczny tułacz, tym się tułający, że do miejsca zawsze przykuty" [...]. W tym antytetycznym wyrażeniu wskazuje on na nudę w znaczeniu monotonii: wieczna tułaczka (motyw ***homo viator***) odbywająca się w taki sposób, że tułacz jest na zawsze unieruchomiony. [...]

[...] [W dramacie] znajdujemy cały repertuar różnych rodzajów nudy i zjawisk pokrewnych: obrzydzenie, rozkład jednostek, indywiduów, którym grozi sprowadzenie do stanu bezosobowego, niemota wobec obrzydliwości i rozkładu, wreszcie wstępne określenie bicza Bożego nad ludem – nieustannej nędzy, i bicza Bożego nad klasami wyższymi, głównie arystokracją, co potwierdzi później Księżna [...] – niezmierzonej nudy. Nie znaczy to wcale, że klasy niższe, w tym wypadku szewcy, nie znają nudy; nie jest ona wszakże jedynym dopustem Bożym nad nimi. Natomiast arystokracja doznaje głównie nudy, mając tzw. kwestie bytowe załatwione niejako z założenia. W twórczości Witkacego nuda nie oszczędza nikogo: trapi arystokrację, gdyż należy ona do starej kultury, szczególnie łatwo zapadającej na nudę; trapi klasy niższe, mimo że do starej kultury nie należą – ale trapi, ponieważ nuda jest u niego konstytutywną cechą wszelkiej egzystencji.

Wśród czynników, które wzmagają nudę jako monotonię, szczególnie ważną rolę gra praca oraz podział życia na niewolne (w czasie pracy) i wolne (po pracy), oba wszakże jednako poddane monotonii. Życie wolne od pracy, niewolne od nudy, traci w stopniu bardzo dużym jakość wolności. [...]

[...] Bywa, że podjęcie jakichś działań rozprasza nudę nie nazbyt głęboką, ale nie może pomóc bohaterom Witkacego; są oni skazani na cierpienia nudy bez szansy na wyleczenie. Gwarantem dopełnienia się ich męki są przemiany świata, w którym żyją, a ten zdąża w kierunku mechanizacji społecznej, czyli w kierunku nudy jako monotonii – jak się okaże, przerastającej to, co społeczne i polityczne, wkraczającej na tereny zarezerwowane dla metafizyki.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 4, s. 33–38.

[2] Konstanty Puzyna, *Witkacy* [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. i wstęp Konstanty Puzyna, t. 1, Warszawa 1972, s. 41–42.

1. Dlaczego obaj badacze teatru – Lech Sokół i Konstanty Puzyna – uważają, że nuda jest głównym tematem *Szewców* Witkacego?
2. Wymień zjawiska, które są, zdaniem autora artykułu, różnymi rodzajami nudy.
3. Czy – w świetle *Szewców* – istnieje ucieczka od nudy? Uzasadnij odpowiedź.

Słowa klucze

KATASTROFIZM GROTESKA

ABSURD

PESYMIZM PARODIA



CZYSTA FORMA

KOMIZM

TRAGIZM

SURREALIZM

Tematy i motywy

- Groteskowa wizja świata, w którym nie obowiązują reguły logiki ani związki przyczynowo-skutkowe.
- Kryzys kultury i koniec cywilizacji człowieka, który utracił metafizyczną perspektywę i wyzbył się wyższych uczuć, umożliwiających m.in. twórczość artystyczną.
- Motyw rewolucji, której nadejście jest nieuchronne i która przyniesie kres cywilizacji zachodniej.
- Technokracja, dążenie do ograniczenia roli jednostki na rzecz zbiorowości, rozrost biurokracji jako największe zagrożenie dla cywilizacji i kultury.
- Motyw dyktatora, którego dążenie do zapanowania nad starym, ulegającym rozpadowi światem okazuje się ostatecznie daremne wobec nieubłaganych mechanizmów przemian społecznych.
- Postać demonicznej kobiety znęcającej się psychicznie (a także fizycznie) nad mężczyznami, którym daje to jednak masochistyczną rozkosz.

Wybrane dzieła

Szewcy – sztuka teatralna, nad którą Witkacy pracował dłużej niż nad innymi utworami dramatycznymi, ukazała się dopiero po wojnie. Akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości w położonym w nieokreślonym miejscu warsztacie szewskim. Przedstawione wydarzenia, a także główne postacie i wypowiadane przez nie kwestie mają charakter groteskowy i absurdalny. Dramat ukazuje trzy następujące po sobie przewroty rewolucyjne, których zwycięzcy stają się ofiarami kolejnej rewolucji, co ostatecznie prowadzi do triumfu bezdusznej biurokracji i końca cywilizacji europejskiej.

O Czystej Formie oraz wcześniejsza rozprawa ***Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*** – rozważania filozoficzne dotyczące teorii Czystej Formy oraz próba zastosowania tej teorii do sztuki teatru.

Znaczenie

- Stworzenie w literaturze polskiej sztuk teatralnych opartych na awangardowych założeniach artystycznych bliskich teatrowi absurdu i koncepcjom surrealistów, a jednocześnie o całkowicie oryginalnej formie.
- Wprowadzenie do literatury problematyki kryzysu kultury i zagrożenia cywilizacji przez zanik uczuć metafizycznych i klęskę indywidualizmu w jego starciu z kolektywizmem, mechanizacją i biurokracją.
- Stworzenie groteskowego języka, którym mówią postacie w dramatach Witkacego; jego cechy to: komizm oparty na grach słownych, parodystyczne użycie języka nauki i filozofii, stylizowana gwara ludowa.
- Zarysowanie oryginalnej filozoficznej koncepcji Czystej Formy i zastosowanie jej do teorii sztuki, zwłaszcza teatru.

1885
narodziny w Warszawie

1904–1905
studia na ASP w Krakowie

1914
podróże na Nową Gwineę, Cejlon i do Australii

1917
pobyt w Rosji podczas rewolucji

1918
powrót do kraju

1918–1925
dramatopisarstwo

1927
założenie Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”

1931–1934
praca nad dramatem *Szewcy*

1939
samobójstwo

MŁODOŚĆ

LATA DOJRZAŁE

R

Franz Kafka
Proces

Na dobry początek

Jakie odczucia wywołuje w Tobie świadomość tego, że wielkie międzynarodowe koncerny nieustannie zbierają w internecie informacje na Twój temat: wiedzą, na jakie strony wchodzisz, co kupujesz w sieci, jakiej muzyki słuchasz, czym się interesujesz? W jakich sytuacjach bez wahania udostępniasz swoje dane? Dlaczego? Podyskutujcie o tym w klasie.



Franz Kafka (1883–1924)

Prozaik austriacki pochodzenia żydowskiego, piszący w języku niemieckim, związany przez całe życie z Pragą. Urodził się tam w rodzinie zasymilowanego żydowskiego kupca, a po skończeniu gimnazjum odbył – na wyraźne życzenie ojca – studia prawnicze na praskim Uniwersytecie Karola. W 1906 r. otrzymał tytuł doktora nauk prawnych. Był zatrudniony w firmie ubezpieczeniowej i choć w dziennikach nie krył znudzenia codziennymi obowiązkami, uważano go za świetnego pracownika. Często wyjeżdżał do Berlina, Wiednia, Paryża i Włoch, w latach 1917–1924 kilkakrotnie przebywał w sanatoriach. Na tryb życia pisarza wpłynęła gruźlica, nieuleczalna wówczas choroba, która ostatecznie doprowadziła do jego śmierci. Oprócz ojca – mężczyzny o władczej osobowości, spod którego dominacji Kafka długo starał się uwolnić – ważną dla niego osobą był przyjaciel, pisarz Max Brod. To on doceniał Franza i namawiał go do pisania. Kafka stawiał swej twórczości bardzo wysokie wymagania i mimo że miał w notatkach wiele utworów (często nieukończonych), za życia opublikował tylko kilka opowiadań. Wbrew prośbie pisarza, by po jego śmierci zniszczyć pozostawione rękopisy, Brod doprowadził do wydania trzech powieści: *Ameryka*, *Proces* i *Zamek*. Opiekował się też pozostałą spuścizną przyjaciela. Kafka zmarł w sanatorium w Kierling [kirlink] pod Wiedniem i został pochowany na cmentarzu żydowskim w Pradze.

Wprowadzenie do lektury

■ Kto i o co oskarża Józefa K.?

Głównym bohaterem *Procesu* jest urzędnik bankowy Józef K. (nieprzypadkowo inicjał jego nazwiska, tak samo jak geometry K., głównego bohatera *Zamku* Kafki, jest zarazem inicjałem autora). Pewnego ranka w jego sypialni zjawia się dwóch nieznajomych mężczyzn, którzy przekazują mu wiadomość, że jest aresztowany, choć nie wiadomo z jakiego powodu. Może prowadzić dalej codzienne życie i chodzić do pracy, ale powinien stawiać się na wezwania sądu, ponieważ rozpoczyna się proces w jego sprawie. Od tego momentu życie mężczyzny zostaje podporządkowane jednemu celowi. Józef K. usiłuje się dowiedzieć, o co jest oskarżony, i stara się dowieść własnej niewinności. Próbuje też dociec, jaka instancja jest odpowiedzialna za wszystkie dotyczące go decyzje. Przekonany, że cała sytuacja to pomyłka albo rezultat fałszywego oskarżenia, stara się za wszelką cenę dotrzeć do tajemniczego sądu. Jednak okazuje się, że ta instytucja nie ma stałego miejsca urzędowania i w niczym nie przypomina sądu. Jednocześnie Józef K. wciąż napotyka ludzi związanych z sądem – pracujących dla niego lub oczekujących na jego decyzje. Jak bowiem mówi poznany przez niego malarz wykonujący portrety sędziów – *wszystko należy do sądu*.

Sytuacja kafkowska

W *Procesie* Józef K. usiłuje dociec, dlaczego toczy się przeciwko niemu sprawa sądowa. W powieści *Zamek* geometra K. bezskutecznie próbuje dotrzeć do usytuowanej w tajemniczym zamku władzy, by ta zaakceptowała jego status. Obaj bohaterowie próbują osiągnąć wyznaczony cel, a przynajmniej zrozumieć przyczyny niepowodzeń swoich wysiłków. Sytuację, w jakiej zostali postawieni, zwykło się określać jako **kafkowską**. Samotna jednostka jest w niej zniewolona przez anonimowe instytucje lub potężne siły, których istoty i zasad działania nie rozumie. Podobne wrażenie można odnieść, oglądając rysunki pisarza, który w symboliczny sposób przedstawiał w nich bezradność człowieka.



Franz Kafka, *Mężczyzna między kratami*

Powieść paraboliczna

Józefa K. można traktować jako figurę **everymana** [ewrymena] ze średniowiecznego moralitetu – jest postacią, z którą każdy człowiek może się utożsamiać. Historia Józefa K. ma cechy uniwersalne, jest XX-wieczną **parabolą**, czyli przypowieścią. Obok znaczeń dosłownych są w niej zawarte sensy alegoryczne lub symboliczne dotyczące ludzkiej egzystencji, odnoszące się do prawd ponadczasowych.



Franz Kafka, *Myśliciel*

Franz Kafka

Proces (fragmenty)

Rozdział pierwszy. Aresztowanie [...]

Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany. [...]

Co to byli za ludzie? O czym mówili? Jakiej władzy podlegali? K. żył przecież w państwie praworządnym, wszędzie panował pokój, wszystkie prawa były przestrzegane. Kto śmiał go we własnym mieszkaniu napadać? Zawsze był skłonny wszystko lekko traktować, wierzyć temu, co najgorsze, dopiero kiedy ono nań spadło, nie zabezpieczać się na przyszłość, choćby zewsząd groziły niebezpieczeństwa – w tym jednak wypadku nie wydawało mu się to właściwe. [...]

K. wbrew własnej woli wdał się w wymianę spojrzeń z Franciszkiem, potem uderzył jednak w swoje papiery i rzekł:

– Tu są moje dokumenty.

– Cóż one nas obchodzą? – zawołał teraz wyższy strażnik. – Pan się zachowuje gorzej niż dziecko. Czego pan chce? Chce pan swój wielki, przeklęty proces załatwić w ten sposób, że dyskutuje z nami, strażnikami, o legitymacji i nakazie aresztowania? Jesteśmy tylko skromnymi funkcjonariuszami nieznającymi się na dokumentach, mamy tyle z pańską sprawą wspólnego, że musimy przez dziesięć godzin dziennie pilnować pana, i za to nam płacą. Oto wszystko, czym jesteśmy. Teraz jednak wiemy, że wysokie władze, którym służymy, informują się, nim zarządzą aresztowanie, bardzo dokładnie o powodach uwięzienia i o osobie uwięzionego. Nie może w tym zajść żadna pomyłka. Nasza władza, o ile ją znam, a znam tylko najniższe jej stopnie, nie szuka winy. Raczej wina sama przyciąga sąd, który ją wówczas ściga, jak mówi ustawa, i wysyła nas, strażników. Takie jest prawo. Gdzie więc może tu zajść jakaś pomyłka?

– Nie znam tego prawa – powiedział K.

Przydatne słowa

Everyman
([ewrymen], ang. 'każdy człowiek')
Postać literacka, teatralna lub filmowa o cechach uniwersalnych, reprezentująca każdego człowieka. Określenie to pojawiło się po raz pierwszy jako tytuł późnośredniowiecznego angielskiego moralitetu, w którym tak nazwany bohater był postawiony wobec personifikacji dobra i zła walczących o jego duszę.

Powieść parabola

Rodzaj epickiej przypowieści, w której bohaterowie i zdarzenia mają charakter ponadjednostkowy, stanowią przykład ogólnych zachowań i praw rządzących ludzką egzystencją. Zwykle czas lub miejsce zdarzeń pozostają nieokreślone, dzięki czemu obraz ukazanych zdarzeń ma charakter uniwersalny.

– Tym gorzej dla pana – odrzekł strażnik.
[...]

Rozdział drugi. Pierwsze przesłuchanie

K. został telefonicznie powiadomiony, że najbliższej niedzieli ma odbyć się małe przesłuchanie w jego sprawie. [...] Wybrano niedzielę jako dzień badań, aby K. nie doznał przeszkody w pracy zawodowej. Z góry zakłada się jego zgodę, a jeśli życzy sobie innego terminu, władze gotowe są pójść mu wedle możności na rękę. Te przesłuchania są na przykład możliwe i w nocy, ale o tej porze K. nie będzie prawdopodobnie dość rześki. W każdym razie, jeśli K. nie ma nic przeciwko temu, staje na niedzieli. Oczywiście musi przyjść na pewno, chyba nie trzeba mu na to specjalnie zwracać uwagi. Podano mu numer domu, w którym miał się stawić – był to dom przy jakiejś odległej ulicy przedmieścia, na której K. nigdy jeszcze nie był. [...]

Niedziela była pochmurna. [...]

Zdawało mu się, że już z daleka pozna dom po jakimś znaku, którego sobie dokładnie nie wyobrażał, czy po jakimś szczególnym ruchu u wejścia. Ale ulica Juliusza, przy której dom miał się znajdować i na początku której K. zatrzymał się przez chwilę, miała po obu stronach prawie całkiem jednakowe domy, wysokie, szare, przez ubogą ludność zamieszkałe domy czynszowe. [...]

K. zagłębiał się w ulicę powoli, jak gdyby miał już teraz czas albo jak gdyby z jakiegoś okna widział go sędzia śledczy i mógł stwierdzić, że K. już oto się stawił. Było niewiele po dziewiątej. Dom mieścił się dość daleko od ulicy, był wprost niezwykle rozległy, ze szczególnie wysoką i przestronną bramą wjazdową. [...] Niedaleko siedział na skrzyni jakiś bosy mężczyzna i czytał gazetę. [...]

K. zwrócił się ku schodom, by dojść do pokoju rozpraw, ale znowu przystanął, gdyż oprócz tych schodów zauważył w podwórzu jeszcze trzy różne klatki schodowe, a ponadto na końcu podwórza małe przejście, które zdawało się prowadzić na jeszcze inne podwórze. Gniewało go, że nie podano mu bliżej położenia pokoju; traktowano go doprawdy z osobliwym niedbalstwem czy obojętnością, postanowił to w stosownej chwili głośno i wyraźnie stwierdzić. Ostatecznie wszedł jednak na schody [...]. [...]

Właściwe szukanie zaczęło się na pierwszym piętrze. Ponieważ nie mógł się pytać o komisję śledczą, wymyślił jakiegoś stolarza Lanza [lanca] – to nazwisko nasunęło mu się, gdyż nazywał się tak kapitan, siostrzeniec pani Grubach – i chciał się teraz we wszystkich mieszkaniach pytać, czy tu mieszka stolarz Lanz, aby w ten sposób uzyskać możność zaglądania do wnętrz. Okazało się jednak, że to przeważnie i tak było możliwe, bo prawie wszystkie drzwi stały otworem, a dzieci wbiegały i wybiegały tam i z powrotem. Były to zazwyczaj małe, jednookienne pokoje, w których zarazem gotowano. Niektóre kobiety trzymały na ręku niemowlęta, a wolną ręką robiły coś przy kuchni. Niedorosłe, zdaje się w fartuszki tylko odziane dziewczynki biegały gorliwie tu i tam. We wszystkich pokojach stały łóżka jeszcze rozesłane; leżeli tam chorzy albo jeszcze śpiący, lub wreszcie ludzie, którzy położyli się w ubraniu. Do mieszkań, których drzwi były zamknięte, pukał K. i pytał, czy tu mieszka stolarz Lanz. Przeważnie otwierała jakaś kobieta, wysłuchiwała pytania i zwracała się w głąb pokoju do kogoś, kto podnosił się z łóżka.

– Pan pyta, czy tu mieszka stolarz Lanz.

– Stolarz Lanz? – pytał ten z łóżka.

– Tak jest – odpowiadał K., mimo że tu na pewno nie znajdowała się sala posiedzeń i jego zadanie było właściwie skończone. Wielu myślało, że K. na tym bardzo zależy, by

znaleźć stolarza Lanza, długo się zastanawiali, wymieniali stolarza, który jednak nie nazywał się Lanz, albo nazwisko mające z Lanzem jakieś dalekie podobieństwo, albo pytali sąsiadów, lub wreszcie odprowadzali K. do jakichś bardzo odległych drzwi, gdzie według ich mniemania taki człowiek, być może, jako sublokator mieszkał i gdzie miał być ktoś, kto udzieli lepszych od nich informacji. W końcu K. nie potrzebował już sam pytać, tylko włóczono go od jednego do drugiego mieszkania po wszystkich piętrach. Pożałował teraz swego pomysłu, który mu się z początku wydawał taki praktyczny. Przed piątym piętrem postanowił zaprzestać poszukiwań. Pożegnał się z uprzejmym młodym robotnikiem, który chciał go dalej prowadzić, i zszedł na dół. Już jednak po chwili zirytowała go bezużyteczność tego całego przedsięwzięcia, jeszcze raz wrócił i zapukał do pierwszych z brzegu drzwi piątego piętra. [...]

– Czy tu mieszka stolarz Lanz? – spytał.

– Proszę – odpowiedziała młoda kobieta z błyszczącymi czarnymi oczami, która prała właśnie w balii dziecięcą bieliznę, i mokrą ręką wskazała otwarte drzwi sąsiedniego pokoju.

K. miał wrażenie, że wszedł na jakieś zebranie. Stłoczona gromada najrozmaitszych ludzi – nikt nie troszczył się o wchodzącego – wypełniała średniej wielkości pokój o dwu oknach, otoczony tuż pod sufitem galerią, która również była szczelnie obsadzona i gdzie ludzie mogli stać tylko pochyleni, a głowami i plecami uderzali o sufit. K., któremu w tym powietrzu było za duszno, cofnął się do przedpokoju i powiedział do młodej kobiety, która go widocznie źle zrozumiała:

– Pytałem się o stolarza, niejakiego Lanza.

– Tak – odrzekła kobieta – proszę tylko wejść.

K. nie byłby może poszedł za nią, gdyby sama nie zbliżyła się do niego, nie chwyciła za klamkę u drzwi i nie powiedziała:

– Po panu muszę zamknąć, nikt już nie może wejść.

Przełożył Bruno Schulz

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

O czym jest *Proces*?

Jeżeli weźmiemy pod uwagę **aspekt historyczno-polityczny**, dostrzeżemy w *Procesie* zapowiedź pojawienia się w Europie systemów totalitarnych – komunizmu i nazizmu. Jednostka spotyka się w nich z bezlitosną przemocą i terrorem z absurdalnych powodów, od niej niezależnych: pochodzenia społecznego (klasowego) lub przynależności rasowej. Można też odczytywać powieść przez pryzmat **biografii autora**, uwzględniając interpretację psychologiczną (lub psychoanalityczną). Wówczas najważniejszym czynnikiem okazuje się toksyczna relacja z ojcem, która według wielu interpretatorów jest jednym z kluczy do zrozumienia twórczości Kafki. Pisarz zarzucał ojcu, że ten wzbudzał w nim lęk i nieustanne poczucie winy. Ten kompleks łączył się z niepowodzeniami Kafki w życiu osobistym, zwłaszcza w relacjach z kobietami. W czasie pisania *Procesu* autor zerwał zaręczyny z Felicją Bauer, za co czuł się odpowiedzialny. Jej inicjały nosi sąsiadka Józefa K. – Fräulein (panna) Bürstein [frojlajn byrsztajn]. Jeszcze inna interpretacja traktuje *Proces* jako **alegorię religijną**. Przy tym odczytaniu prawo to zbiór zasad ustanowionych przez samego Boga, Najwyższego Sędziego, którego wyroki są często dla człowieka niezrozumiałe, szczególnie gdy skazuje ludzi na niezawinione cierpienie. Jest to **uniwersalny, metafizyczny wymiar powieści**: każdy jest przecież skazany, każdy usłyszy kiedyś wyrok śmierci, a więc wszyscy w pewnym sensie jesteśmy „winni". Niezwykłość *Procesu* – i całej twórczości Kafki – polega między innymi na tym, że wszystkie te interpretacje znajdują uzasadnienia w tekście, wszystkie są uprawnione i żadna nie wyklucza pozostałych.

Warto wiedzieć

Polski przekład *Procesu*, opublikowany w 1936 r., przejrzał i podpisał Bruno Schulz, lecz w istocie było to dzieło przyjaciółki pisarza – Józefiny Szelińskiej. W 2008 r. ukazało się nowe tłumaczenie Jakuba Ekiera, oparte na autorskiej wersji tekstu odtworzonej przez badaczy twórczości Kafki. Niemniej przekład Schulza/Szelińskiej pozostaje wartościowym i niewątpliwie najpopularniejszym polskim tłumaczeniem *Procesu*.

R

▪ JEDNOSTKA WOBEC BIUROKRATYCZNEJ MACHINY

Słowo *biurokracja* oznacza dosłownie **władzę urzędu nad człowiekiem**, a więc systemu nad jednostką. Wszelkie biura, sądy, kancelarie to pośrednicy między obywatelami a tymi, którzy sprawują władzę i ustanawiają prawo. Na odczłowieczające działanie biurokracji zwraca uwagę w swoim eseju *Dialektyka zaciemnienia* Michał Paweł Markowski.

Struktura biura i urzędu nie jest pozioma i interakcyjna (jak relacje międzyludzkie w życiu), lecz pionowa i hierarchiczna: na dole drabiny znajduje się petent (zwany czasem dla zmyłki klientem), nad nim panuje urzędnik, nad nim zaś cała gromada zwierzchników, w których gęstwie całkowicie znika absolutne zwierzchnictwo. Jeśli jawnie wyznawanym celem biurokracji jest usprawnienie działania społecznego, to celem niejawnym jest wielokrotna izolacja petenta. Po pierwsze izoluje się go od niego samego, od jego prywatnego życia, zamieniając w petenta lub numer sprawy. Po drugie izoluje się go od jego własnej sprawy, przechwytując ją i przesyłając dalej, Bóg tylko wie gdzie, poza jakąkolwiek kontrolą ze strony zainteresowanego. Po trzecie izoluje się go od własnego działania, które okazuje się kompletnie bezużyteczne, bo nie na miejscu, a także nie na czasie, albowiem petent o rezultatach działania urzędu zostanie poinformowany „we właściwym czasie", co dowodzi tego, że czas petenta, czas jego życia jest czasem kompletnie niewłaściwym i niestosownym. Po czwarte izoluje się go od innych ludzi, ci bowiem nikną przed okienkiem urzędu, albo poczekalnią biura, zamienieni w numer sprawy, albo zamieniają się w konkurencyjnych petentów[1].

Jako prawnik pracujący w państwowej firmie ubezpieczeniowej Kafka poznał doskonale bezduszny aparat cesarsko-królewskiej administracji Austro-Węgier. W *Procesie* obraz biurokracji budzi grozę, ale równocześnie jest zabarwiony **ironią**: nieporadni posłańcy sądowi bywają komiczni, sąd pracuje w brudnych, zaniedbanych pomieszczeniach, a jego przedstawiciele – jak na to zwraca uwagę Józef K. – są niemoralni i nie mają żadnego autorytetu. Niemniej w zakończeniu powieści bezlitosna machina biurokratyczna zwycięża i miażdży bohatera. Jedna z interpretacji powieści mówi, iż jego klęska wynika z faktu, że do końca walczy wyłącznie o własną sprawę i nie próbuje szukać sojuszników wśród innych skrzywdzonych. Odległy widok człowieka w oknie, którego w ostatniej chwili przed egzekucją dostrzega Józef K., może stanowić sygnał, że podstawowym błędem – i prawdziwą winą – był z jego strony niedostatek międzyludzkiej solidarności.

[1] Michał Paweł Markowski, *Dialektyka zaciemnienia. Esej o biurokracji*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6106-dialektyka-zaciemnienia-esej-o-biurokracji.html [dostęp: 18.01.2021].



Kadr z filmu *Franz Kafka*, reż. Piotr Dumała, 1991

▪ ŚWIAT JAKO LABIRYNT

Cechą charakterystyczną pisarstwa Kafki jest połączenie **szczegółowego i realistycznego opisu z absurdalną wizją** świata. W efekcie powstaje **groteska** – rzeczywistość zaczyna przypominać senne urojenia, rządzące się swoimi nielogicznymi prawami. Kafka eksponuje często brzydotę świata, a przestrzeń, w której poruszają się bohaterowie, zamienia w **labirynt**. Nie jest on jednak terenem eksploracji, fascynujących poszukiwań, wielkiej przygody. Czym się więc staje? Sennym koszmarem? Pułapką? Więzieniem? Drogą prowadzącą nieuchronnie do śmierci?

Po przeczytaniu

I. Jednostka kontra urząd

(Pytania i polecenia do zamieszczonych fragmentów utworu)

1. Na podstawie wypowiedzi strażników omów funkcjonowanie prawa. Jak określają swoje miejsce w systemie, jaką wiedzą dysponują, jak wyrażają się o przełożonych?
2. Zinterpretuj słowa funkcjonariuszy: *Nie może w tym zajść żadna pomyłka*. Co one mówią o instancji osądzającej obywatela i możliwościach obrony?
3. Jak reaguje bohater na poranne zajście? Przedstaw jego zachowanie i emocje. Z czego one wynikają?
4. Scharakteryzuj narrację, którą posługuje się Kafka – weź pod uwagę podkreślony fragment z rozdziału pierwszego.
5. Opisz sąd, w którym Józef K. ma zostać przesłuchany. Zwróć uwagę na lokalizację, wygląd budynku oraz ludzi tam przebywających.
6. Jak określisz atmosferę miejsca opisanego w tekście?
7. Wymień te elementy świata przedstawionego, za pomocą których Kafka kreuje w powieści rzeczywistość groteskową i absurdalną.
8. Odpowiedz, do jakiego motywu odwołuje się autor, kreując przestrzeń miasta i sądu – weź pod uwagę podkreślone fragmenty z rozdziału drugiego.

II. Symboliczne odczytanie powieści

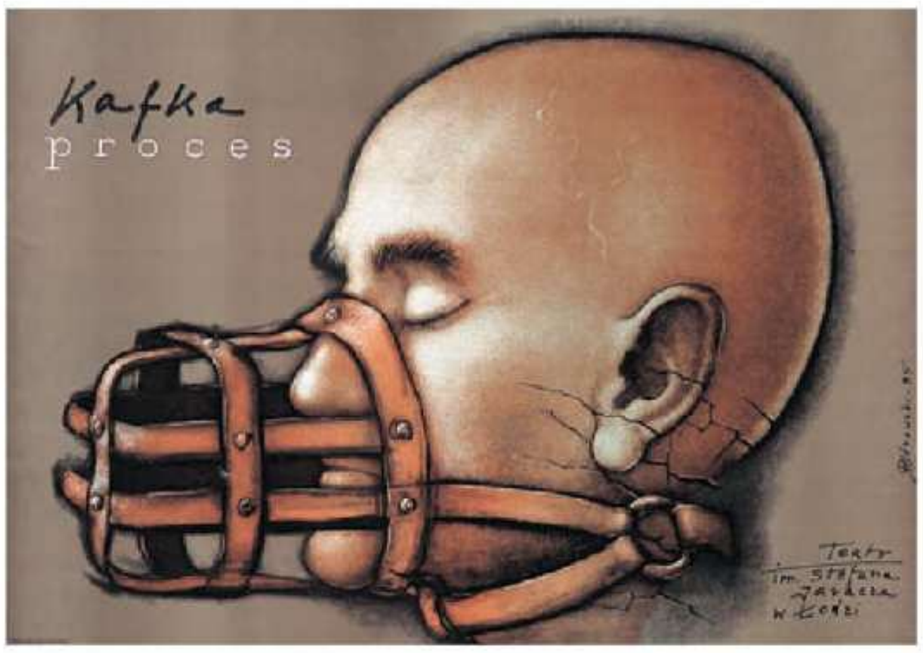
(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Przyjrzyj się kontaktom Józefa K. z innymi ludźmi. Jaką rolę w jego życiu odgrywają członkowie rodziny, znajomi, współpracownicy?
2. Przeczytaj uważnie przypowieść o odźwiernym (z rozdziału dziewiątego). Jaką niesie ze sobą naukę? Co mówi o ludzkim losie?
3. Przeanalizuj rozmowę Józefa K. z księdzem (w rozdziale dziewiątym). Jakich informacji dostarcza kapelan na temat funkcjonowania sądu? Jakich wskazówek udziela bohaterowi?
4. Jakie symboliczne znaczenia ma scena z człowiekiem w oknie (z rozdziału dziesiątego)?
5. Dlaczego Józef K. porównuje mężczyzn wykonujących wyrok do aktorów (rozdział dziesiąty)? Odczytaj tę scenę w odniesieniu do sytuacji egzystencjalnej człowieka.
6. Przyjrzyj się działaniom, które podejmuje Józef K. Na ich podstawie omów przemianę bohatera.
7. Odnajdź obecne w tekście aluzje biblijne. Jakie mają znaczenie?
8. Znajdź w powieści wypowiedzi i przemyślenia Józefa K., w których próbuje on opisać swoje położenie za pomocą porównania. Co łączy te fragmenty? O czym to świadczy?
9. Jakie symboliczne znaczenia może mieć instytucja sądu? Dlaczego zwykle budzi w człowieku strach? Rozważ problem, biorąc pod uwagę różne aspekty: socjologiczny, prawny, psychologiczny, moralny i metafizyczny.

Kadr z filmu *Proces*, reż. Timofey Kulyabin [timofiej kulebin], 2016.
Anton Voinalovich [wajnalowicz] wystąpił w roli Józefa K., Georgy Bolonev [dżordży balonf] zagrał sędziego.



R



Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, plakat autorstwa Mieczysława Górowskiego, 1985

10. Dzięki jakim zabiegom zastosowanym w kreacji świata przedstawionego (takich elementów jak czas, miejsce, bohater) pisarz uzyskał efekt ponadczasowości?
11. Zwróć uwagę na budowę utworu. Co, według Ciebie, może oznaczać zastosowanie kompozycji klamrowej?
12. Zinterpretuj ostatnie zdanie powieści: *„Jak pies!" – powiedział do siebie: było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć.*
13. W latach 50. XX w. Erich Fromm zaproponował nowatorskie odczytanie *Procesu*. Według niego Józef K. to osobowość pozbawiona wewnętrznej siły, nieproduktywna, która szuka wsparcia na zewnątrz i prowadzi jałowe życie, a tym samym wydaje na siebie wyrok. Czy zgadzacie się z tą opinią? Porozmawiajcie o tym w klasie.
14. Porównaj sposób ujęcia motywu labiryntu w prozie Schulza i w *Procesie* Kafki. Omów cechy wspólne i różnice. O czym one, Twoim zdaniem, świadczą?
15. Porównaj wizję ludzkiego losu ukazaną w *Procesie* Kafki z refleksjami zawartymi przez Witkacego w *Szewcach*. Co łączy owe spojrzenia, a co – dzieli? Z kim walczą bohaterowie tych utworów?
16. *Wszystko należy do sądu* (F. Kafka). Odnosząc się do cytatu, zaprezentuj koncepcję ludzkiego losu obecną w *Procesie*. Samodzielnie wybierz formę swojej pracy – może to być wypowiedź argumentacyjna, szkic krytyczny lub szkic interpretacyjny.

III. *Proces* Kafki w interpretacji innych artystów

1. Czy – Twoim zdaniem – zamieszczone fotografie przedstawiają sytuację kafkowską? Odpowiedź uzasadnij.





Kadry z filmu *Proces*, reż. Orson Welles [łels], 1962.
W roli Józefa K. wystąpił Anthony [antony] Perkins.

2. W jaki sposób Mieczysław Górowski, autor zamieszczonego plakatu teatralnego, zinterpretował powieść Kafki? Przedstaw swoje zdanie, odwołując się do zastosowanych środków wyrazu plastycznego.
3. Jakie znane Ci dzieła filmowe przedstawiają sytuację kafkowską? Przygotuj na ten temat prezentację.

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

Łukasz Trzciński

Wina Józefa K.[1] (fragmenty)

Być prawdą – dla Kafki – to przeżyć jedyność swego życia i przeżyć tym samym ogólność prawa z tym życiem związanego. Jest to możliwe o tyle, o ile potrafię uznać swoją winę, która stanowi jeden z elementarnych czynników mojej egzystencji: płynie stąd, że traktuję siebie jako byt wyróżniony spośród innych. Wina w tym ujęciu przestaje być tylko kwestią moralnie obowiązującego zachowania, wiąże się natomiast ze szczególną aktywnością człowieka, jaką jest poznanie. Stanowi jeden z warunków poznania prawdy; jednak zaniechanie tego poznania jest także winą. Kafka w swym pesymizmie nie odbiega od innych przedstawicieli filozofii egzystencjalnej. Jest jednak paradoksem, że u filozofa, przeciw któremu pierwotnie wymierzony był egzystencjalizm, znaleźć możemy myśl podobną. „Czyn sam jest [...] rozdwojeniem: zakłada siebie dla siebie oraz przeciwstawną temu obcą, zewnętrzną rzeczywistość. Że taka obca rzeczywistość istnieje, jest sprawą działania – tylko jemu zawdzięcza ona swe istnienie. Bez winy jest przeto tylko niedziałanie, taki byt, jak byt kamienia, ale nawet już nie byt dziecka" pisał Hegel.

Czy Kafka proponuje jakieś wyjście z sytuacji, w której stawia swego bohatera? Wyjście ze stanu winy możliwe jest jedynie poprzez uznanie się winnym, mimo że nie widzi się rzeczywistych podstaw do tego uznania. Przeżycie swej egzystencji jako związanej z winą nierozłącznie prowadzić może dopiero do zniesienia winy, przy czym zniesienie takie ma charakter dialektyczny[2].

[...] Józef K. jest postacią tragiczną. Nie widząc „na dwa kroki od siebie", zbliża się do katastrofalnego końca. W momencie śmierci nie zmienia swego stosunku do rzeczywistości, choć rozbłyśnie w nim myśl, która powinna towarzyszyć mu od początku: „Logika wprawdzie jest niewzruszona, ale człowiekowi, który chce żyć, nie może się ona oprzeć".

Józef K. miałby szanse przełamania owej logiki, gdyby był zdolny stanąć w polu absolutnych możliwości, gdyby podjął decyzję dojścia do kresu: uznania swej winy. Wtedy „wszedłby do Prawa".

Wolność Józefa K. stwierdzona jest ponad wszelką wątpliwość w słowach skierowanych do niego: „sąd niczego od ciebie nie chce. Przyjmuje cię, gdy przychodzisz, wypuszcza, gdy odchodzisz". W tym przypadku wolność i konieczność nie przeciwstawiają się sobie, ale łączą się w swym wspólnym, nieznanym dla K. źródle. Autor tego jednak nie rozstrzyga. Symbolika Procesu właściwa jest dziełom maksymalnie otwartym, dopuszczającym wielość interpretacji. Oczywiście nie oznacza to, że mogą one być dowolne. Podobnie jak wieloznaczność samego życia ludzkiego w świecie dopuszcza wielość określeń, które się nie wykluczają, tak też dzieło Kafki, będące próbą oddania prawdy o życiu, otwiera przestrzeń możliwych interpretacji, które tę prawdę przybliżają.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Teksty" 1977, nr 5–6, s. 177–179.

[2] **dialektyczny** – związany z dialektyką, teorią filozoficzną, zgodnie z którą rzeczywistość jest procesem rozwoju ducha. Teoria ta zakłada, że istnieje pewien stan rzeczy (teza), który jest następnie negowany przez stan opozycyjny (antyteza). Z tego konfliktu powstaje element pozytywny (synteza), który godzi dawne przeciwieństwa, i dzięki któremu możliwy jest postęp społeczny.

1. Wyjaśnij, czym jest wina, o której pisze autor tekstu. Na czym polega zawarta w niej sprzeczność?
2. Jak rozumiesz stwierdzenie, że *zniesienie winy* [...] *ma charakter dialektyczny*?
3. Uzasadnij na podstawie tekstu Łukasza Trzcińskiego, że Józef K. to postać tragiczna.

R

Michaił Bułhakow
Mistrz i Małgorzata

Na dobry początek

Poszukaj informacji na temat reguły zwanej społecznym dowodem słuszności. Następnie omów z koleżankami i kolegami z klasy zachowania ludzi postępujących zgodnie z tą zasadą. W jakich okolicznościach jej działanie okazuje się niebezpieczne?



Michaił Afanasjewicz Bułhakow (1891–1940)

Urodził się w Kijowie w rodzinie inteligenckiej – ojciec był teologiem, wykładowcą w Kijowskiej Akademii Duchownej, matka zajmowała się domem. Michaił Bułhakow ukończył studia medyczne na kijowskim uniwersytecie. Podczas I wojny światowej został zmobilizowany, pracował w szpitalach polowych i jako wiejski lekarz. Przewrót październikowy przyjął z niechętnym dystansem, przerażały go okrucieństwa wszystkich stron konfliktu. W 1920 r. postanowił porzucić wyuczony zawód i przeniósł się do Moskwy, gdzie chwytał się różnych zajęć, m.in. pisał reportaże i felietony dla miejscowych czasopism. Bułhakow uznał literaturę i teatr za swoje przeznaczenie, jednak utrzymywanie się z pisania nie było dla niego łatwe. Po sukcesie sztuki *Dni Turbinów* – scenicznej adaptacji własnej powieści *Biała gwardia* – zaczął być atakowany przez krytykę jako wróg rewolucyjnych przemian, a wystawienia większości jego dzieł dramatycznych blokowała cenzura. Także przy publikacji utworów prozatorskich Bułhakow napotykał trudności. Dzięki interwencji Stalina, któremu podobały się *Dni Turbinów*, pisarz otrzymał pracę asystenta reżysera w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym (MChAT), jednak ostatnie dziesięć lat życia spędził zepchnięty na margines życia kulturalnego. Zmarł, podobnie jak ojciec, na chorobę nerek, 10 marca 1940 r. Pochowano go w Moskwie, na Cmentarzu Nowodziewiczym.

Wprowadzenie do lektury

▪ Dzieło życia

Nad *Mistrzem i Małgorzatą* Bułhakow pracował przeszło jedenaście lat. Pierwszy pomysł powieści narodził się w 1928 r., a ostatnie poprawki do tekstu autor podyktował żonie na miesiąc przed śmiercią. Kolejne wersje utworu były porzucane lub nawet niszczone, jednak podstawowy pomysł pozostawał niezmienny: w sowieckiej, ateistycznej Moskwie pojawia się szatan wraz ze swoją świtą, a wątek współczesny przeplata się z drugim, nawiązującym do Ewangelii. Oba pisarz jedynie rozszerzał i wzbogacał o nowe szczegóły. Wprowadzenie do powieści postaci Małgorzaty i ustalenie ostatecznego tytułu wiązało się z pojawieniem się w życiu autora jego trzeciej żony, Jeleny Szyłowskiej, która była pierwowzorem bohaterki. To przede wszystkim dzięki jej opiece nad spuścizną pisarza powieść ujrzała światło dzienne. Początkowo opublikowano ją w skróconej i ocenzurowanej wersji w czasopiśmie „Moskwa", potem została wydana w całości za granicą i wreszcie – ogłoszona bez skrótów i skreśleń w ojczyźnie autora.

▪ Realia polityczne i aluzje osobiste

W *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakow ukazywał zjawiska społeczne w satyrycznej i groteskowej konwencji, co było sprzeczne z obowiązującymi wówczas ideologicznymi założeniami tzw. **realizmu socjalistycznego**. Wymagał on, by twórcy przedstawiali rzeczywistość nie taką, jaka w istocie jest, lecz taką, jaka być powinna zgodnie z aktualnym przekazem partii. Pisarz padł ofiarą nagonki krytyków i recenzentów, którzy prowadzili walkę z tym, co określali jako *buł-*

hakowszczyznę – aluzją do tego jest w powieści kampania przeciwko *piłatyzmowi*. Po 1928 r. Bułhakow praktycznie nie mógł wystawiać ani publikować swoich dzieł. Walka z cenzurą i bezsilność twórcy wobec wszechmocnej władzy również znalazły odzwierciedlenie w powieści.

ALUZJE AUTOBIOGRAFICZNE W POWIEŚCI

- **Spalenie rękopisu** – Bułhakow przez wiele lat poprawiał, zmieniał i udoskonalał swoje dzieło. Na początku lat 30., przytłoczony prześladowaniami ze strony krytyków i niemożnością publikowania, spalił rękopis pierwszych kilkunastu rozdziałów. Później jednak powrócił do pracy nad powieścią.
- **Wszechwładny redaktor** i **służalczy recenzent** – w postaci Berlioza autor ukazał posłusznego władzy politycznej redaktora, powołanego na stanowisko przez partię, który dba o właściwy przekaz ideologiczny czasopisma lub wydawnictwa. Także krytycy powieści mistrza (wzorowani na atakujących Bułhakowa recenzentach) w rzeczywistości nie szukają w opiniowanych dziełach prawdy i wartości artystycznych, lecz piszą to, co może im pomóc w karierze.
- **Massolit** – wymyślona przez Bułhakowa organizacja skupiająca literatów, której siedzibą jest Dom Gribojedowa (w rzeczywistości moskiewski Dom Hercena, w którym mieściło się stowarzyszenie pisarzy). Sceny rozgrywające się w Massolicie i należącej do niego restauracji dostarczają autorowi okazji do ironicznej i gorzkiej refleksji. Jak się okazuje, o tym, czy ktoś jest artystą, nie decydują talent i dorobek, lecz legitymacja związku pisarzy. Sami literaci zaś nie są twórcami, lecz pracownikami propagandy, a ich światek jest pomniejszonym odbiciem koszmaru totalitarnego państwa. W migawkowym, banalnym obrazku z restauracyjnego ogródka wyczuwamy grozę i cierpienie autora: *Owszem, jest przywiędła lipa, są żelazne sztachety i bulwar za nimi... Lód pływa w kompotierce, przy sąsiednim stoliku widać czyjeś przekrwione bycze oczy i jest strasznie,* [...] *... O, bogowie, o, bogowie moi, trucizny, trucizny!...*
- **Walka z religią** – Bułhakow był świadkiem wymierzonej w religię kampanii prowadzonej przez bolszewików w Moskwie, znał również antyreligijne wiersze Diemjana Biednego (jednego z pierwowzorów postaci Iwana Bezdomnego) i propagandowe materiały ukazujące się w wydawnictwie Atieist. Paradoksalnie w *Mistrzu i Małgorzacie* świadectwo życia i męki Jeszui daje Woland. Diabeł staje w obronie wiary, bo ateizm jego również skazuje na nieistnienie.

KOMPOZYCJA POWIEŚCI

W *Mistrzu i Małgorzacie* mamy do czynienia z trzema rozwijającymi się równolegle wątkami. Pierwszy, utrzymany w poetyce **fantastyki i groteski**, to opowieść o działaniach diabła w Moskwie w dobie urzędowo głoszonego ateizmu. Choć głównym celem jego wizyty jest wydanie corocznego balu, on i jego świta wywołują cały szereg incydentów i skandali. Szatan, występujący pod imieniem Woland, obnaża głupotę, fałsz i oszustwa moskwian. Jednocześnie działa na rzecz wartości, takich jak prawda, wierność i odwaga. Diabeł nie musi nikogo kusić, bo ludzie sami ochoczo popełniają złe uczynki. Przypada mu rola demaskatora nieprawości, który wymierza kary. Nie są one bardzo dotkliwe, bo też i grzechy wynikają ze zwykłych przywar ludzkiej natury: chciwości, próżności, karierowiczostwa. Znacznie gorszymi przewinami są tchórzostwo, pod którego wpływem człowiek zapiera się siebie, oraz zdrada, zwłaszcza gdy jej ofiarą pada osoba niewinna.

O tych największych grzechach mówi drugi wątek powieści, który można określić jako **historyczno-mityczny**. Dotyczy on Jezusa, zwanego tu Jeszuą, i jego spotkania z Poncjuszem Piłatem. Rzymski namiestnik zdaje sobie sprawę z niewinności więźnia, ale ze strachu

przed gniewem cezara skazuje Jeszuę na śmierć. Zostaje za to ukarany nieśmiertelnością i wiecznymi wyrzutami sumienia. W tym wątku najsilniej wyeksponowano moralne przesłanie powieści: tchórzostwo jest grzechem, ale może zostać odkupione. Jednakże łaski dostąpi tylko ten, kogo dręczy popełnione zło. Przebaczenie uzyskuje zarówno Piłat, jak i mistrz, który niszcząc pisaną powieść, odrzucił prawdę i dobro, lecz dzięki swojemu cierpieniu i miłości Małgorzaty zasłużył na wieczny spokój.

Z dwoma opisanymi wyżej wątkami przeplata się trzeci, w którym główne role odgrywa para tytułowych bohaterów. Bułhakow połączył w nim **liryczną opowieść o wielkiej miłości z realistyczną historią artysty** prześladowanego przez władzę. Nazywany mistrzem pisarz jest autorem powieści przedstawiającej prawdziwą historię Piłata i Jeszui. *Mistrz i Małgorzata* ma w związku z tym cechy **powieści szkatułkowej** – historia Jeszui i Piłata jest częścią utworu Bułhakowa, a jednocześnie stanowi tekst rękopisu mistrza. Bułhakowski szatan, tak jak Mefistofeles w *Fauście* Goethego [getego], jest wysłannikiem sił zła, który jednak czyni dobro: mistrz odzyskuje spalony manuskrypt powieści i łączy się – choć dopiero po śmierci – z ukochaną. Powieść Bułhakowa to nie tylko groteskowo-satyryczny obraz sowieckiej rzeczywistości, lecz także wielka pochwała wolności, którą zapewniają sztuka i miłość.

Język powieści

W warstwie językowej autor **różnicuje bohaterów**. Postacie wywiedzione z Biblii mówią językiem zgodnym z ich statusem i charakterem. Spotkanie Piłata i Jeszui to konfrontacja dwóch postaw – ich dialog ma więc charakter **dyskursywny i filozoficzny**. Opisując historię Jeszui, narrator rezygnuje z dosadnego języka, za pomocą którego opowiada o wydarzeniach w Moskwie. Podobną zależność między statusem postaci a ich językiem można dostrzec w kreacji diabelskich bohaterów. Swobodnie **łączą oni wzniosłość z językiem potocznym i ironią**, co **wywołuje efekt humorystyczny**. W powieści występuje też styl biurokratyczno-urzędowy, którym posługują się przedstawiciele środowiska literackiego.

Nawiązania do *Fausta* Goethego

Począwszy od zaczerpniętego z *Fausta* motta – *...Więc kimże w końcu jesteś? / – Jam częścią tej siły, / która wiecznie zła pragnąc, / wiecznie czyni dobro* – powieść Bułhakowa w wielu aspektach nawiązuje lub czyni aluzje do arcydramatu Goethego. Z niego też zostało przejęte imię Małgorzaty, której ani charakter, ani los nie przypominają jednak w niczym nieszczęśliwej i potulnej bohaterki I części *Fausta*. To nie mistrz, lecz właśnie Małgorzata zawiera pakt z diabłem i walczy o ocalenie ukochanego. Co istotne, symboliczne oddanie się Wolandowi i udział w balu u szatana nie pozostawiają na bohaterce żadnego złowrogiego piętna. Chroni ją miłość do mistrza lub może zdolność do miłosierdzia i bezinteresownego czynienia dobra. W każdym razie – Małgorzata pozostaje jedną z najpiękniejszych postaci kobiecych we współczesnej literaturze, a powieść Bułhakowa można odczytywać także jako hołd dla „wiecznej kobiecości", o której w zakończeniu *Fausta* pisał Goethe.



Andrzej Pągowski, plakat do spektaklu *Mistrz i Małgorzata* Teatru Polskiego w Bydgoszczy, 1988

Michaił Bułhakow

Mistrz i Małgorzata (fragmenty)

Ewa Lipska, *Wielki Zderzacz Hadronów, Miłość, Wybuch, Nasz świat*, **s. 232–233**

Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano

W minutę później zgasły na widowni kule, rzucające czerwonawy odblask na dolne partie kurtyny, zapaliła się rampa, kurtyna nieco się rozsunęła i w oświetlonej szparze stanął przed widownią tęgi, wesoły jak dziecko, gładko wygolony mężczyzna w wymiętym fraku z nieświeżym gorsem. Był to doskonale znany całej Moskwie konferansjer Żorż Bengalski.

– A więc, obywatele – rozpoczął z dziecinnym uśmiechem Bengalski – wystąpi teraz przed wami... – Tu Bengalski sam sobie przerwał i zaczął w innej tonacji: – Widzę, że po długim antrakcie mamy jeszcze więcej publiczności. Zwaliło się dziś do nas pół miasta! Parę dni temu spotykam przyjaciela i pytam: „Dlaczego do nas nie zajrzysz? Wczoraj było u nas pół miasta". A on mi na to: „Bo ja mieszkam w tej drugiej połowie!" – Bengalski zrobił pauzę, czekając na salwę śmiechu, ale ponieważ nikt się nie roześmiał, ciągnął dalej: – ... A więc wystąpi teraz z seansem czarnej magii znakomity artysta zagraniczny *monsieur*[1] Woland. Oczywista, i ja wiem, i państwo wiecie – tu Bengalski uśmiechnął się arcymądrym uśmiechem – że czarna magia w ogóle nie istnieje i że nie jest to nic innego jak tylko zabobon, *maestro*[2] Woland zaś po prostu mistrzowsko opanował technikę trików, o czym się zresztą dowiecie w najciekawszej części jego występu, to znaczy w części demaskującej całą tę technikę, no i ponieważ wszyscy jesteśmy entuzjastami techniki i jej demaskowania, to poprosimy teraz pana Wolanda!... [...]

Entrée[3] maga, któremu towarzyszył długi asystent i kot, wchodzący na scenę na tylnych łapach, ogromnie spodobało się publiczności.

– Fotel – rzucił niezbyt głośno Woland i w tejże chwili, nie wiadomo skąd ani jak, pojawił się na scenie fotel, po czym mag w nim zasiadł. – Powiedz mi, zacny Fagocie – zapytał Woland [...] – twoim zdaniem, mieszkańcy Moskwy bardzo się zmienili?

Mag popatrzył na ucichłą, wstrząśniętą wydobyciem fotela z powietrza publiczność.

– Tak jest, *messer*[4] – niezbyt głośno odparł Fagot-Korowiow.

– Masz rację. Ludność tego miasta bardzo się zmieniła... zewnętrznie, mam na myśli... zresztą i samo miasto... O ubraniach nie ma nawet co mówić, ale pojawiły się te... jak im tam... tramwaje, automobile...

– Autobusy – z szacunkiem podpowiedział Fagot. [...]

– Mnie jednak interesują nie tyle autobusy, telefony i inna...

– Aparatura – podpowiedział kraciasty.

– Właśnie, dziękuję – powoli mówił ciężkim basem mag – ile sprawa niepomiernie istotniejsza: czy mieszkańcy tego miasta zmienili się wewnętrznie?

– Tak, to najważniejsza sprawa, *messer*.

W kulisach patrzono po sobie, wzruszano ramionami [...]. Lecz wtedy mag, jak gdyby wyczuwając narastające zaniepokojenie, powiedział:

– Ale my tu gadu, gadu, drogi Fagocie, a publiczność zaczyna się nudzić. Bądź tak uprzejmy i pokaż nam na początek coś prościutkiego. [...]

– *Avec plaisir*[5]! – odpowiedział Fagot. [...] I zakomenderował: – Proszę popatrzeć w górę! Raz! – W jego dłoni znalazł się pistolet. Fagot zawołał: – Dwa! – Lufa pistoletu podskoczyła do góry. Fagot zawołał: – Trzy! – Błysnęło, buchnęło i zaraz spod kopuły, nurkując pomiędzy podwieszonymi trapezami, zaczęły spadać na widownię białe papierki. [...]

[1] *monsieur* [mes**je**] (fr.) – pan.
[2] *maestro* (wł.) – mistrz, tytuł wyrażający szacunek.
[3] *entrée* [ontr**e**] (fr.) – wejście, efektowne lub uroczyste wkroczenie, np. na scenę.
[4] *messer* (wł.) – pan (archaizm).
[5] *avec plaisir* [aw**e**k plez-ir] (fr.) – z przyjemnością.

R

Wznosiły się setki rąk, widzowie patrzyli poprzez papierki na oświetloną scenę i widzieli najprawdziwsze, najautentyczniejsze znaki wodne. Zapach także nie budził najmniejszej wątpliwości – był to ów niezrównany, najmilszy na świecie zapach świeżo wydrukowanych banknotów. [...] Tak, tak, nie wiadomo, czym by się to wszystko mogło skończyć, gdyby Bengalski nie znalazł w sobie dość siły i nie ruszył do akcji. Starając się jak najlepiej zapanować nad sobą, zatarł z przyzwyczajenia ręce i zaczął najdźwięczniejszym swoim głosem:

– Tak więc, obywatele, byliśmy oto świadkami tak zwanej masowej hipnozy. Jest to ściśle naukowe doświadczenie, które najlepiej dowodzi, że nie ma w magii żadnych cudów. Poprosimy teraz maestro Wolanda, żeby zechciał nam objaśnić to doświadczenie. Obecnie, obywatele, zobaczycie, że te rzekome banknoty znikną równie szybko, jak się zjawiły.

[...] Zapadła zupełna cisza, którą przerwał kraciasty Fagot.

– A oto przypadek tak zwanego łgarstwa – gromko oświadczył koźlim tenorem – te pieniądze są prawdziwe, obywatele.

– Brawo! – wrzasnął krótko bas kędyś z wyżyn.

– Nawiasem mówiąc, obrzydł mi ten facet – tu Fagot wskazał Bengalskiego. – Pcha się ciągle tam, gdzie go nie proszą, psuje cały seans kłamliwymi komentarzami! Co z nim zrobimy?

– Głowę mu urwać! – surowo powiedział ktoś na jaskółce[6].

– Jak pan powiedział? – Fagot natychmiast zareagował na tę niegodziwą propozycję. – Urwać głowę? To jest myśl! Behemot! – zawołał kota. – Do roboty! *Eins, zwei, drei*[7]!

I stała się rzecz niesłychana. Czarny kot zjeżył się i miauknął rozdzierająco. Potem sprężył się i jak pantera dał susa prosto na pierś Bengalskiego, a stamtąd przeskoczył mu na głowę. Z pomrukiem wbił napuszone łapy w wątłą fryzurę konferansjera, dziko zawył, przekręcił tę głowę raz, przekręcił drugi i oderwał ją od pulchnego karku.

Dwa i pół tysiąca ludzi na widowni krzyknęło jak jeden mąż. Krew z rozdartych tętnic chlusnęła fontannami, zalała półkoszulek i frak. Ciało bez głowy bezsensownie poruszało nogami i usiadło na podłodze. Na sali rozległy się histeryczne krzyki kobiet. Kot podał głowę Fagotowi, ten podniósł ją za włosy i ukazał publiczności, a głowa krzyknęła rozpaczliwie na cały teatr:

– Lekarza!

– Będziesz jeszcze plótł smalone duby? – groźnie zapytał płaczącą głowę Fagot.

– Już nie będę! – wyrzęziła głowa.

– Na litość boską, przestańcie go męczyć! – nagle, przekrzykując hałas, dobiegł z loży kobiecy głos i mag odwrócił się na ów głos.

– Więc jak, obywatele, darować mu czy nie? – zwracając się do widowni, zapytał Fagot.

– Darować, darować! – rozległy się najpierw pojedyncze, przeważnie kobiece głosy, które zlały się następnie w jeden chór z głosami mężczyzn.

– Co rozkażesz, *messer*? – zapytał Fagot [...].

– No cóż – odparł w zadumie tamten. – Ludzie są tylko ludźmi. Lubią pieniądze, ale przecież tak było zawsze... Ludzkość lubi pieniądze, z czegokolwiek byłyby zrobione, czy to ze skóry, czy z papieru, z brązu czy złota. Prawda, są lekkomyślni... No, cóż... I miłosierdzie zapuka niekiedy do ich serc... Ludzie jak ludzie... W zasadzie są, jacy byli, tylko problem mieszkaniowy ma na nich zgubny wpływ... – I rozkazał dobitnie: – Włóżcie głowę.

Kot, starannie się przymierzywszy, nasadził głowę na kark – trafiła precyzyjnie na właściwe miejsce, jakby się nigdzie nie oddalała. I, co najważniejsze, na szyi nie było nawet blizny. Kot strzepnął łapami frak i gors Bengalskiego i zniknęły z nich ślady krwi. Fagot podniósł siedzącego Bengalskiego, postawił go na nogi, wsunął mu do kieszeni fraka plik czerwońców[8] i ze słowami: – Zjeżdżaj stąd, bez ciebie będzie weselej! – przepędził go ze sceny. [...]

[6] **jaskółka** – dawniej: ostatni, najwyższy balkon w teatrze.

[7] ***Eins, zwei, drei*** [ajns, cfaj, draj] (niem.) – raz, dwa, trzy.

[8] **czerwoniec** – dawny rosyjski banknot.

– A teraz, skorośmy spławili już tego nudziarza, otwórzmy magazyn dla pań!

I natychmiast deski sceny pokryły perskie dywany, pojawiły się olbrzymie lustra oświetlone po bokach zielonkawymi rurkami, między lustrami zaś witryny, w których mile oszołomieni widzowie zobaczyli paryskie sukienki najróżniejszych kolorów i fasonów. Zajmowały one część witryn. W innych pojawiły się setki damskich kapeluszy z piórkami i bez piórek, z klamerkami i bez klamerek, a także setki par bucików – czarnych, białych, beżowych, skórzanych, atłasowych, zamszowych, z rzemyczkami i z kamuszkami. Pomiędzy pantofelkami pojawiły się perfumy w etui, zwały torebek ze skóry antylopy, zamszu, z jedwabiu, a między nimi całe sterty szminek w ozdobnych podłużnych złotych oprawkach.

Ruda pannica w czarnej wieczorowej toalecie, pannica, która diabli wiedzą skąd się wzięła i która byłaby bardzo przystojna, gdyby nie szpeciła jej dziwaczna blizna na szyi, uśmiechała się obok tych witryn zachęcającym uśmiechem właścicielki.

Fagot, słodko szczerząc zęby, oświadczył, że firma całkowicie bezpłatnie wymienia stare sukienki i obuwie na paryskie toalety i równie paryskie pantofelki. Dotyczy to, dodał, również torebek, perfum i całej reszty. [...]

I właśnie wtedy tamy runęły i kobiety ze wszech stron wdarły się na scenę. W ogólnym rozgwarze[9], wśród powszechnego podniecenia, wśród chichotów i westchnień rozległ się nagle męski głos: „Stanowczo ci zabraniam!" – i głos kobiecy: „Jesteś filister i tyran, puść, złamiesz mi rękę!". Kobiety znikały za zasłoną, pozostawiały tam swoje sukienki i ukazywały się widzom w nowych strojach. Na taborecikach o pozłacanych nóżkach zasiadło mnóstwo pań energicznie tupiących w dywan świeżo obutymi stópkami. [...]

Powszechny podziw wywołał mężczyzna, który wdarł się na scenę. Oświadczył on, że jego małżonka cierpi na grypę i że w związku z tym zmuszony jest prosić, aby przekazano jej to i owo za jego pośrednictwem. Obywatel ów, by dowieść, że rzeczywiście jest żonaty, gotów był okazać swój dowód osobisty. Oświadczenie zapobiegliwego męża przyjęte zostało chichotami. Fagot zaś wrzasnął, że ufa mu jak samemu sobie nawet bez okazywania dowodu, i wręczył owemu obywatelowi dwie pary jedwabnych pończoch, a kocur dodał od siebie paryską szminkę. [...]

Wówczas Fagot oświadczył, że z powodu spóźnionej pory magazyn zostanie zamknięty aż do jutrzejszego wieczora dokładnie za minutę, i na scenie powstał niewiarygodny rozgardiasz. Kobiety pospiesznie chwytały pantofle bez przymiarki. Jedna wpadła jak burza za parawan, zdarła tam z siebie kostium i zawładnęła pierwszą rzeczą, jaka nawinęła jej się pod rękę – jedwabnym szlafrokiem w wielkie bukiety, oprócz tego zdążyła porwać dwa flakony perfum.

Dokładnie w minutę później gruchnął wystrzał pistoletowy, zniknęły lustra, zapadły się pod ziemię witryny i taboreciki, dywan rozpłynął się w powietrzu podobnie jak zasłona. Jako ostatnia zniknęła wielgachna góra starych sukien i obuwia, scena była znów surowa, naga i pusta.

[9] **rozgwar** – gwar rozlegający się wokół, zgiełk.

Przełożyli Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Topos *theatrum mundi*

Teatr był wielką pasją Bułhakowa, tym trudniej było mu się pogodzić z podporządkowaniem tej dziedziny sztuki absurdalnym wymogom socrealizmu oraz z uzależnieniem pracy inscenizatora od urzędnika cenzury. Wyrazem buntu pisarza była komedia *Szkarłatna wyspa*, w której wykorzystał motyw teatru w teatrze. *Szkarłatna wyspa* opowiada o zorganizowanej dla cenzora

generalnej próbie „postępowej" sztuki młodego autora. Bułhakow bezlitośnie odmalował w niej oportunizm i tchórzostwo ludzi teatru terroryzowanych przez partyjnego nadzorcę.

W *Mistrzu i Małgorzacie* postacie dyrektora artystycznego teatru Variétés [wariete], Stiopy Lichodiejewa, oraz jego pomocników: Rimskiego i Warionuchy też nie zostały potraktowane łagodnie. Za swoje krętactwa i kłamstwa ponoszą oni dotkliwe kary.

W powieści moskiewski spektakl ma dodatkowy wymiar: Woland organizuje pokaz, żeby przyjrzeć się dokładniej mieszkańcom miasta. W ten sposób widzowie stają się aktorami – to ich zachowania składają się na przedstawienie, które ogląda Woland. Bułhakow odwołuje się w tej scenie do **toposu *theatrum mundi***, czyli postrzegania **świata jako teatru. Topos ten – obecny w całej powieści – został przekształcony**: ludzie są marionetkami w rękach sił diabelskich.

▪ Paradoks Wolanda

W opisie spektaklu w Variétés jest krótka scenka, która może ujść uwadze czytelnika. Kiedy bezgłowe ciało konferansjera zalewa krwią scenę, a jego trzymana przez Fagota głowa błaga o lekarza, anonimowa kobieta woła z loży: *Na litość boską, przestańcie go męczyć!*. Woland reaguje na ten głos miłosierdzia i po krótkiej refleksji, że *ludzie są tylko ludźmi*, rozkazuje oddać Bengalskiemu głowę. Można zapytać: dlaczego diabeł słucha próśb apelujących do boskiej litości? Czy to oznacza, że w rzeczywistości szatan nie jest tak potężny, za jakiego chciałby uchodzić?

▪ Przestrzeń znacząca

W powieści Bułhakowa każdej miejskiej przestrzeni, w której rozgrywa się akcja, jest przypisane znaczenie. Przykładowo: występujące w zawiązaniu akcji Patriarsze Prudy w średniowieczu nazywano Kozim Błotem i kojarzono z siłami nieczystymi. Miasto staje się świadkiem ludzkich upadków, a nawet bohaterem, który determinuje te upadki. Nie bez powodu Woland zwraca uwagę na to, że Moskwa zmieniła się zewnętrznie, podobnie jak jej mieszkańcy, i stawia pytanie: *Czy mieszkańcy tego miasta zmienili się wewnętrznie?*. Zachowanie widzów zebranych w Variétés odzwierciedla zło, głupotę i absurd, w którym żyją na co dzień. O czym świadczy ich reakcja na deszcz pieniędzy czy „magazyn dla pań"? Czy tylko o chciwości będącej elementem ludzkiej natury?

▪ Materializm

Konferansjer Żorż Bengalski reprezentuje w powieści poglądy **filozofii materialistycznej**. Próbuje – nieporadnie – wytłumaczyć wydarzenia w teatrze w racjonalny sposób. W jego światopoglądzie nie ma miejsca na magię, fantastykę, świat duchowy i wszystko to, czego nie da się wyjaśnić rozumowo. Dlatego tak dotkliwa jest dla niego kara, którą wymierza mu Behemot.

Po przeczytaniu

I. Czy mieszkańcy Moskwy zmienili się wewnętrznie?

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu utworu)

1. Scharakteryzuj bohaterów fantastycznych, którzy pojawiają się na scenie teatru Variétés. Czego dowiadujemy się o ich stosunku do rzeczywistości oraz do widowni na podstawie języka, jakim się posługują? Zwróć uwagę m.in. na niejednorodność stylistyczną wypowiedzi i obecność zapożyczeń.
2. Jaki jest stosunek narratora do bohaterów i opisywanych zdarzeń? Odpowiedz na to pytanie, analizując język narracji.

a) Czemu służy łączenie stylu potocznego z urzędowym?

b) Jaką funkcję pełnią określenia animizujące i wyrazy wartościujące?

c) Odszukaj fragmenty, w których narrator stosuje mowę zależną, i wyjaśnij, jaki jest cel takiego sposobu narracji.

3. Opisz sposób kreacji konferansjera Żorża Bengalskiego. Zwróć uwagę na komizm tej postaci. Za pomocą jakich środków został on osiągnięty?

4. Jakie wady mieszkańców stolicy ujawnia pokaz czarnej magii? Jakie wartości są dla nich ważne? Z czego to, Twoim zdaniem, wynika?

5. Jakiej nauki udzielił mieszkańcom Moskwy Woland? W odpowiedzi na to pytanie weź pod uwagę konsekwencje, które widzowie uczestniczący w pokazie ponieśli po opuszczeniu teatru.

6. W jaki sposób i w jakim celu Bułhakow wykorzystuje topos *theatrum mundi*?

7. Udowodnij, że przytoczony fragment powieści jest utrzymany w konwencji groteski.

8. Jeden z bohaterów komedii Nikołaja Gogola *Rewizor* zwraca się do widzów słowami: *Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!* (przełożył Julian Tuwim). Jaką prawdę o ludzkiej naturze oddają te słowa? Czego można się o naturze ludzi dowiedzieć podczas pokazu magii Wolanda? Napisz szkic interpretacyjny na ten temat.

9. Przeczytaj fragment wiersza *Happening* [**he**pening] Jima Morrisona [dżima morisona] w przekładzie Artura Brodowicza, a następnie odpowiedz na pytania i wykonaj polecenia.

Happening/wydarzenie, podczas którego wpuszcza się
poprzez wywietrzniki eter do pokoju pełnego ludzi,
sprawia, że chemik staje się aktorem. Jego
pośrednikiem lub iniektorem jest artysta-showman,
który tworzy spektakl po to, by samemu być jego
świadkiem. Ludzie uważają się za publiczność, grając
jedni dla drugich [...].

Celem happeningu jest zabicie nudy, obmycie oczu,
dziecięce odnowienie związków ze strumieniem życia.
Oczyszczenie percepcji jest jego najbardziej
ordynarnym i najczęściej spotykanym celem. Happening
próbuje zaangażować wszystkie zmysły, cały organizm i
otrzymać odpowiedź totalną na przekór sztukom
tradycyjnym, które skupiają się na węższych
wrażeniach zmysłowych.

a) Jaką funkcję pełni artysta-showman [szołmen]? Czy w kontekście wiersza Morrisona można nazwać Wolanda showmanem?

b) Jaką rolę Bułhakow i Morrison przypisują widzom pokazu?

c) Jaki jest cel happeningu zarysowany w wierszu Morrisona? Po co zorganizowano pokaz czarnej magii w powieści Bułhakowa? Sformułuj wnioski na podstawie podobieństw happeningu i pokazu oraz różnic między nimi.

10. Przyjrzyj się tryptykowi niemieckiego artysty Ottona Dixa *Wielkie miasto*, a następnie wykonaj polecenia.

PRZYDATNE SŁOWA

Happening
(ang. 'zdarzenie')
Jednorazowe, spontaniczne działanie artystyczne współtworzone przez publiczność. Przypomina spektakl, jednak nie jest reżyserowane i często opiera się na improwizacji.



Otto Dix, *Wielkie miasto*, 1927–1928

a) Opisz, jaki obraz społeczeństwa wyłania się z poszczególnych części dzieła. Czemu służy kontrast między częścią środkową a bocznymi?

b) Wyjaśnij, na czym polega groteskowość przedstawienia postaci.

c) Wskaż podobieństwa, jakie dostrzegasz w sposobie ukazania wielkomiejskiego społeczeństwa na obrazie Dixa i w powieści Bułhakowa.

11. Przygotuj prezentację zatytułowaną „Motyw iluzji w różnych tekstach kultury". W swojej pracy wyjaśnij, w jakim celu twórcy wykorzystywali ten element. Odwołaj się do powieści Bułhakowa oraz wybranego filmu, np. obrazu *Iluzjonista* w reżyserii Neila Burgera [nila bergera] czy *Iluzja* w reżyserii Louisa [luisa] Leterriera.

12. W jaki sposób i w jakim stopniu miejsce, w którym żyje człowiek, determinuje jego losy? Przeprowadźcie dyskusję na ten temat. W argumentacji odwołajcie się do znanych Wam tekstów literackich oraz własnych doświadczeń.

II. Miłość, która ocala

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Przeczytaj fragment powieści mówiący o pierwszym spotkaniu mistrza z Małgorzatą, a następnie wykonaj polecenia.

– Niosła obrzydliwe, niepokojąco żółte kwiaty. Diabli wiedzą, jak się te kwiaty nazywają, ale są to pierwsze kwiaty, jakie się wiosną pokazują w Moskwie. Te kwiaty rysowały się bardzo wyraziście na tle jej czarnego płaszcza. Niosła żółte kwiaty! To niedobry kolor! Skręciła z Twerskiej w zaułek i wtedy się obejrzała. No, Twerską chyba pan zna? Szły Twerską tysiące ludzi, ale zaręczam panu, że ona zobaczyła tylko mnie jednego i popatrzyła na mnie nie to, żeby z lękiem, ale jakoś tak boleśnie. Wstrząsnęła mną nie tyle jej uroda, ile niezwykła, niesłychana samotność malująca się w tych oczach. [...]

[...] *– Miłość dopadła nas tak, jak dopada człowieka w zaułku wyrastający spod ziemi morderca, i poraziła nas oboje od razu. Tak właśnie razi grom albo nóż bandyty! Ona zresztą utrzymywała później, że to nie było tak, że musieliśmy się kochać już od dawna, jeszcze się nie znając i zanim się jeszcze spotkaliśmy* [...]. [...]

No więc ona mówiła, że wyszła tego dnia z bukietem żółtych kwiatów właśnie po to, bym ją wreszcie odnalazł, i gdyby tak się nie stało, otrułaby się, bo jej życie było pozbawione sensu.

a) Na podstawie zacytowanego fragmentu oraz całego utworu wyjaśnij, dlaczego spotkanie mistrza i Małgorzaty było konieczne.

b) Czy uczucie łączące bohaterów można nazwać *miłością fatalną*? Uzasadnij swoją odpowiedź.

c) Za pomocą jakich środków stylistycznych mistrz opisuje miłość, która połączyła go z Małgorzatą? O czym to świadczy? Co mówią one o charakterze tego związku?

2. Dlaczego diabelskie i niegodne czyny Małgorzaty zostają jej wybaczone? Przypomnij sobie scenę, w której Woland chce nagrodzić Małgorzatę za jej obecność na balu. O co prosi wówczas bohaterka i jakie są jej motywacje?

3. Wymień bohaterów literackich z różnych epok, którzy w imię miłości dokonują złych lub niemądrych czynów. Porównaj ich z postacią Małgorzaty. Jaką różnicę dostrzegasz?

4. Przyjrzyj się obrazowi Marca Chagalla *Urodziny*, a następnie wykonaj polecenia.



Marc Chagall, *Urodziny*, 1915

a) Jakie dostrzegasz podobieństwa w ukazaniu tematu miłości w powieści Bułhakowa i na obrazie Chagalla? Zwróć uwagę na motywy unoszenia się, miasta i zamkniętej przestrzeni intymnej.

b) O swoim pierwszym spotkaniu z przyszłą żoną Chagall mówił: *Jej milczenie jest moim. Jej oczy – moimi. Tak jakby znała mnie już od dawna, jak gdyby wiedziała wszystko o moim dzieciństwie, o moim życiu teraźniejszym, o mojej przyszłości; jak gdyby czuwała nade mną, odgadując mnie głębiej, chociaż widzę ją po raz pierwszy. Poczułem, że to jest ona, moja przyszła żona*[1].

Określ podobieństwa między relacją Chagalla i wspomnieniem mistrza o pierwszym spotkaniu z Małgorzatą. Wymień przykłady dzieł literackich i innych tekstów kultury, w których jest ukazana podobna koncepcja miłości.

5. W jaki sposób Bułhakow dokonał reinterpretacji postaci Fausta i Małgorzaty z tragedii Goethego? O jakie wartości i sensy rosyjski pisarz wzbogacił historię swoich bohaterów?

6. Omów kreację Małgorzaty na tle powszechnych w kulturze wyobrażeń wiedźmy.

a) Zwróć uwagę na to, w jaki sposób bohaterka dojrzewa do swojej roli.

b) Opisz wygląd zewnętrzny Małgorzaty.

c) Jaką funkcję w budowaniu charakterystyki bohaterki pełni jej nagość?

[1] Marc Chagall, *Moje życie*, przeł. Jolanta Sell, Kraków 2003, s. 91.

PRZYDATNE SŁOWA

Fatalizm
Postawa życiowa i filozoficzna wyrażająca się w przekonaniu, że losami ludzkimi rządzą siły wyższe, a człowiek nie ma wpływu na swoje życie, całkowicie zdeterminowane przez ich działanie.

R

d) Zinterpretuj lot Małgorzaty nad Moskwą w kontekście umiejętności powszechnie przypisywanych wiedźmom.

7. Porównaj dom Małgorzaty i jej męża z sutereną mistrza. Co o bohaterach i ich relacjach ze światem mówią wnętrza, w których mieszkają? Czy suterenę mistrza można nazwać przestrzenią intymną i magiczną? Uzasadnij swoją odpowiedź.

8. Jak kończy się historia mistrza i Małgorzaty? Wyjaśnij, czym jest *wieczysty dom*, do którego się udali.

9. Rozważ sposoby poszukiwania miłości przez bohaterów literackich różnych epok. Czy w imię uczucia można podejmować niejednoznaczne moralnie wybory? W uzasadnieniu odwołaj się do powieści Bułhakowa, innego utworu literackiego oraz wybranych kontekstów. Napisz na ten temat szkic interpretacyjny lub wypowiedź argumentacyjną.

III. Woland i jego świta

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Scharakteryzuj Wolanda. Zwróć uwagę na to, w jaki sposób portretuje go narrator oraz jak postrzegają go Berlioz i Bezdomny. Jaki efekt został dzięki temu osiągnięty?

2. Odszukaj w postaci Wolanda nawiązania do Mefistofelesa z dramatu Goethego *Faust*. Zwróć uwagę na atrybuty, umiejętności oraz refleksje bohatera na temat świata i ludzi.

3. Jaką rolę w świecie przedstawionym powieści odgrywa świta Wolanda – Korowiow, Behemot, Azazello i Hella?

4. Wyjaśnij sens przemiany diabłów podczas ostatniego lotu w przestworzach.

   a) Kim są rycerz żartowniś, demon paź i demon morderca? Jaki dostrzegasz związek między rzeczywistą postacią diabłów a ich moskiewskimi wcieleniami?

   b) Jak, Twoim zdaniem, należy interpretować opis przemiany Wolanda – *leciał* [...] *w swej prawdziwej postaci*? Jaka to mogła być postać?

5. Przyjrzyj się ilustracji Karola Wieczorka *Bal u szatana*, a następnie wykonaj polecenia.



Karol Wieczorek – współczesny malarz i grafik, twórca m.in. cyklu ilustracji do powieści *Mistrz i Małgorzata*

a) Wskaż na ilustracji postacie, które biorą udział w balu u szatana – opisz ich historie i wyjaśnij, dlaczego znalazły się wśród gości Wolanda.

b) Odszukaj na ilustracji Wolanda i jego świtę. Oceń, na ile wyobrażenie Karola Wieczorka jest zbieżne z literackim opisem tych postaci.

c) Wyjaśnij, na czym polega groteskowy charakter sceny balu u szatana przedstawionej na ilustracji. Porównaj go z obrazowaniem w powieści Bułhakowa. Jaką funkcję w obu dziełach pełni groteska?

6. Omów funkcję motta w powieści Bułhakowa. Czy przytoczone w nim słowa Mefistofelesa z *Fausta* mogą charakteryzować Wolanda i jego świtę? Uzasadnij swoją odpowiedź.

7. W jaki sposób w dramacie Goethego i w powieści Bułhakowa zostało przedstawione dobro i zło w świecie? Czy zgadzacie się z takim rozumieniem obu pojęć? Przeprowadźcie w klasie dyskusję na ten temat. Uwzględnijcie m.in. sens motta oraz słowa Wolanda skierowane do Mateusza:

Zaledwieś się zjawił [...], *a już palnąłeś głupstwo. Chcesz wiedzieć, na czym ono polega? Na intonacji twego głosu. To, co powiedziałeś, powiedziałeś w sposób zdający się świadczyć, że nie uznajesz cieni ani zła. Bądź tak uprzejmy i spróbuj przemyśleć następujący problem – na co by się zdało twoje dobro, gdyby nie istniało zło, i jak by wyglądała ziemia, gdyby z niej zniknęły cienie? Przecież cienie rzucają przedmioty i ludzie. Oto cień mojej szpady. Ale są również cienie drzew i cienie istot żywych. A może chcesz złupić całą kulę ziemską, usuwając z jej powierzchni wszystkie drzewa i wszystko, co żyje, ponieważ masz taką fantazję, żeby się napawać niezmąconą światłością? Jesteś głupi.*

8. Omów symbolikę związaną z mieszkaniem nr 50 przy ulicy Sadowej.

9. Czym jest w rzeczywistości Dom Gribojedowa i jaką funkcję pełni w powieści?

10. Przyjrzyj się moskiewskiej rzeźbie przedstawiającej Korowiowa i Behemota, a następnie odpowiedz na pytania.

a) Na jakie cechy charakteru bohaterów wskazują atrybuty, w które zostali wyposażeni?

b) W jaki sposób ukazano relacje między bohaterami?

c) Na ile wizerunki postaci są zgodne z literackimi pierwowzorami?

11. Przygotuj prezentację na temat: „Różne wizerunki diabła oraz jego funkcje w kulturze i literaturze". Zwróć uwagę, że z biegiem czasu kultura wyposaża diabelskie postacie w kolejne atrybuty i przymioty. Jak myślisz, z czego to wynika?

12. Jaką funkcję w kulturze pełni szaleństwo? Jaka jest jego rola w *Mistrzu i Małgorzacie*?



Korowiow i Behemot stojący przed wejściem do Muzeum Bułhakowa w Moskwie

IV. Wątki biblijne

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Wymień w kreacjach Jeszui i Piłata elementy zgodne z ewangelicznym przekazem oraz te, które nie pochodzą z Biblii.

2. W jaki sposób Bułhakow dokonuje psychologizacji Jeszui i Piłata? Czemu to służy?

3. W jaki sposób i dlaczego pisarz wprowadza do powieści historię Jeszui i Piłata?

a) Która postać – poza Wolandem i mistrzem – pośredniczy w przekazywaniu treści związanych z Jeszuą i Piłatem? Jak myślisz, dlaczego właśnie ten bohater śni biblijną opowieść?

R

b) Omów funkcje, jakie w utworze pełnią motywy oniryczne oraz motyw powieści w powieści.

c) Jakie zabiegi stosuje Bułhakow, by zachować kompozycyjną spójność rozdziałów opisujących współczesność i przeszłość? Zwróć uwagę na stroje bohaterów, czas dobowy, zjawiska atmosferyczne.

d) Jakie sensy uniwersalne są wpisane w dzieje Jeszui i Piłata? W jaki sposób znaczenia te korespondują z historiami pozostałych bohaterów?

PRZYDATNE SŁOWA

Sekularyzować
Wyzwolić spod wpływów religii i Kościoła, zeświecczyć.

4. Jak sądzisz, dlaczego Bułhakow sekularyzuje ewangeliczną opowieść o Chrystusie i jego śmierci? Zauważ, że w powieści mistrza obecne są elementy historii zarówno świeckiej, jak i świętej. Odwołaj się do znaczenia cudu, którego doświadczył Piłat za sprawą Jeszui. Prześledź w powieści symbolikę chrześcijańską, np. róży i jaskółki – zwróć uwagę, w jakich scenach pojawiają się te elementy. Skorzystaj ze *Słownika symboli* Władysława Kopalińskiego.
5. Ha-Nocri to przede wszystkim filozof. Streść w punktach jego naukę. Zwróć szczególną uwagę na jego poglądy na temat dobra i zła. W jaki sposób przekonania te wpływają na ocenę ludzi?
6. Jak przedstawiony jest w powieści Piłat? Jakie emocje i refleksje budzi w nim spotkanie z Ha-Nocri?
7. Jakie są symboliczne znaczenia związane z tęsknotą Piłata do psa oraz z nękającą bohatera migreną?
8. Jaką rolę mają w powieści Mateusz Lewita i Juda z Kiriatu? Zwróć uwagę na podobieństwa tych bohaterów do ich biblijnych pierwowzorów i odstępstwa od nich.
9. Omów obecny w utworze Bułhakowa motyw miłosierdzia. Którzy bohaterowie go doświadczają i w jaki sposób? Kto i dlaczego może okazać miłosierdzie, a kto jest pozbawiony takiej mocy?
10. Porównaj ze sobą postaci Jeszui i mistrza. Jaki jest stosunek obu bohaterów do władzy? Jak rozumieją oni ideę wolności i jak wcielają ją w życie?
11. Przyjrzyj się obrazowi Jacopa [jakopa] Tintoretta, a następnie odpowiedz na pytania.



Jacopo [**ja**kopo] Tintoretto, *Ukrzyżowanie*, 1565

a) Jakie dostrzegasz podobieństwa obrazu Tintoretta i opisu kaźni w powieści Bułhakowa? Jakie aspekty wydarzenia podkreślają obaj twórcy?

b) Jakie modyfikacje i uszczegółowienia w stosunku do biblijnego opisu wprowadzają obaj artyści? Czemu służą te zmiany?

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

R

Jurij M. Łotman

Dom w „Mistrzu i Małgorzacie" Michaiła Bułhakowa[1]

(fragmenty)

Pośród uniwersalnych tematów światowego folkloru szczególną rolę odgrywa przeciwstawienie „domu" (swojego, bezpiecznego, kulturowego, strzeżonego przez opiekuńcze bóstwa przestrzenne) antydomowi, „domowi leśnemu" (przestrzeni obcej, diabelskiej, miejscu śmierci czasowej, do którego dostanie się jest równoznaczne z wędrówką do świata pozagrobowego). [...]

Tradycja ta jest [...] istotna również dla Bułhakowa, [...] symbolika Domu–Antydomu stanowi jedną z zasad strukturalnych całej jego twórczości. [...] Już na samym początku powieści dowiadujemy się, że jedyny bohater przewijający się przez wszystkie jej karty, który na koniec zostaje nazwany „uczniem", to „poeta Iwan Nikołajewicz Ponyriow, drukujący się pod pseudonimem Bezdomny". [...]

Obok tematu bezdomności [...] pojawia się również temat domu fałszywego. Realizowany jest w kilku wariantach, z których najważniejszym jest „mieszkanie komunalne". [...] Mieszkanie ogniskuje w sobie świat anormalny. [...] w jego przestrzeni krzyżują się wzajemnie figle sił infernalnych, mistyka funkcji biurokratycznych i życiowe swary. [...]

Cechy odróżniające antydom od domu nie sprowadzają się jednak wyłącznie do faktu, że mieszkania komunalne pozostawione są na pastwę losu, zapuszczone i bezdomne. „Małgorzata [...] nie zaznała udręk wspólnego mieszkania" [...], ale i ona wyczuwa, że w „willi" żyć nie sposób; można tu jedynie umrzeć. Poncjusz Piłat również nienawidzi pałacu Heroda [...]. [...]

Przeciwstawienie Domu żywych i antydomu pseudożywych realizowane jest u Bułhakowa za pośrednictwem całego zespołu stałych charakterystyk, w szczególności zaś oświetlenia i walorów akustycznych. Tak np. z wnętrza antydomu dochodzą dźwięki patefonu [...] lub też jednakowe we wszystkich mieszkaniach dźwięki audycji radiowej. Atrybutem Domu są dźwięki fortepianu. Dwoista natura mieszkania nr 50 sygnalizowana jest w szczególności na przemian dźwiękami fortepianu i patefonu.

Wykorzystując język przestrzeni dla wyrażania pojęć pozaprzestrzennych, Bułhakow czyni Dom ośrodkiem duchowości [*duchownosti*], która uzyskuje swój wyraz w bogactwie kultury wewnętrznej, twórczości i miłości. [...]

Świta Wolanda, przybywszy do Moskwy, zatrzymuje się w mieszkaniu, Afroniusz i Piłat spotykają się w pałacu, mistrzowi zaś potrzebny jest Dom. Poszukiwanie Domu to jeden z punktów widzenia, z których można opisać drogę mistrza. [...]

Mistrz zamieszkał teraz w „mieszkanku". W Dom przekształca go jednak nie zlew w przedpokoju, ale intymność kulturowej duchowości. [...]

Po przejściu przez próby pseudodomów [...], po oczyszczeniu przez lot [...], mistrz obdarowany zostaje światem prawdziwego zadomowienia [...], życia przepojonego kulturą – duchowym wysiłkiem poprzednich pokoleń, atmosferą miłości, światem, z którego wygnane zostało okrucieństwo [...].

Przełożył Roman Mazurkiewicz

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4, s. 311–318.

1. Wyjaśnij, na czym polega w kulturze opozycja dom – antydom.
2. Scharakteryzuj antydomy występujące w *Mistrzu i Małgorzacie*.
3. Co, zdaniem autora, powoduje, że mieszkanie staje się Domem?

Bolesław Leśmian, *Dusiołek*, **s. 41–44**

Jarosław Marek Rymkiewicz

Ogród w Milanówku, koty styczniowe

Wprowadzenie do utworu

Ogród w Milanówku, koty styczniowe to wiersz otwierający tom *Zachód słońca w Milanówku* (2002). Widać w nim motywy stale powracające w twórczości poetyckiej Rymkiewicza: nawiązania do barokowej i romantycznej poetyki, temat przemijania i śmierci. Organizatorzy Nagrody Literackiej Nike, którzy przyznali *Zachodowi słońca...* tytuł najlepszej książki roku, napisali o zawartych w niej utworach: *Wiersze Rymkiewicza, proste, skromne, tradycyjnie rymowane, bywają mroczne i smutne, przypominają tradycję leśmianowską, której Rymkiewicz jest znawcą*[1].

1 Jeszcze leży na lubczykach śnieg styczniowy
Przez mój ogród idzie przygłup istnieniowy

Brat leszczyny jarzębiny swat lubczyka
Tam za chrustem to się zjawia a to znika

5 W obu uszach w obu mózgach ma zdziwienie
Idzie przygłup istnieniowy – przez istnienie

Przez trzy progi trzy piwnice trzy pokoje
Ten co z moich istnieniowych wyszedł rojeń

Ten co wyszedł z istnieniowych przypowieści
10 Idzie przygłup – ale nie wiem czy się zmieści

Jak kret zimą wyliniały jak mysz chudy
Idzie przygłup – za nim idzie mój kot rudy

Za nim idzie mój kot żółty mój kot bury
I śpiewają jemu kotów wielkie chóry

15 Dwa są ostrza – w obu czaszkach skrzyżowane
Idzie przygłup przez istnienie jak przez ścianę

Idą za nim brzozy wierzby i jaśminy
Co istnieje nie ma żadnej tu przyczyny

Tu istnienie jak obierki jest w kompoście
20 Głupie koty to są moi tutaj goście

[1] Cezary Polak, *NIKE 2003 dla Jarosława Marka Rymkiewicza*, https://wyborcza.pl/1,75410,1707133.html [dostęp: 04.02.2021].

Jarosław Marek Rymkiewicz

(ur. 1935)

Poeta, dramaturg, eseista, tłumacz. Mieszka w Milanówku. Debiutował w 1957 r. tomem wierszy *Konwencje*, duże uznanie zdobył tomem *Metafizyka*, a za zbiór *Zachód słońca w Milanówku* otrzymał Nagrodę Literacką Nike dla najlepszej książki roku (2003). Jest zwolennikiem klasycyzmu jako odwoływania się do tradycji literackiej oraz rygoryzmu stylistycznego (*Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*). Drugi ważny nurt twórczości autora stanowi pisarstwo historycznoliterackie, w którym w barwny sposób przybliża współczesnemu czytelnikowi życie i twórczość XIX-wiecznych poetów: Adama Mickiewicza (*Żmut*), Juliusza Słowackiego (*Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, *Słowacki. Encyklopedia*), Aleksandra Fredry (*Aleksander Fredro jest w złym humorze*), Bolesława Leśmiana (*Leśmian. Encyklopedia*). Ważnym doświadczeniem formacyjnym poety była II wojna światowa (*Umschlagplatz* [umszlagplac], *Wieszanie*, *Kinderszenen* [kinderscenen]). Jest laureatem wielu prestiżowych nagród literackich, m.in. Nagrody Fundacji im. Kościelskich, Nagrody im. Stanisława Vincenza [winczenca], paryskiej „Kultury".

Idą za nim jeże szambo i derenie
Już totalne tu panuje – ogłupienie

Tu istnienie ma dwa mózgi jak dwie szpady
A ja stoję między nimi – bardzo blady

styczeń 1999

Wskazówki interpretacyjne. Od *przygłupa istnieniowego* do Dusiołka

Przydomowy ogród poety w Milanówku zamieszkuje raczej niewyszukana menażeria: tytułowe głupie koty, wyliniałe krety czy też chude myszy, żaden wielki świat. Zimowa pora dodatkowo wyostrza pospolitość tej scenerii. A jednak ten prosty, banalny – wydawałoby się – obrazek skrywa tajemnicę. Kim jest tajemniczy wędrowiec, który idzie przez ogród? A dokładniej rzecz biorąc – przez życie? Skąd się wziął ten *przygłup istnieniowy*? Poeta nie wyraża się o nim najlepiej. To stwór brzydki i budzący niepokój, jak pewien paskudny, wylazły niegdyś z rowu – czy może z głowy śniącego Bajdały – leśmianowski Dusiołek.

Po przeczytaniu

1. Opisz w kilku zdaniach zaprezentowaną sytuację liryczną.
2. Wymień elementy świata natury ukazane w utworze. Jaki stosunek ma do nich podmiot liryczny? W jakiej stawia się pozycji?
3. Postaw tezę interpretacyjną, za pomocą której wyjaśnisz, dlaczego cechą świata przedstawionego w wierszu jest *totalne ogłupienie*. Jak rozumiesz określenie *przygłup istnieniowy*? Jaki status ontologiczny ma istnienie, które *jak obierki jest w kompoście*?
4. Co mogą symbolizować dwa mózgi przygłupa porównane do szpad, pomiędzy którymi stoi osoba mówiąca w utworze?
5. Zinterpretuj motyw korowodu podążającego za *przygłupem istnieniowym*. Jak czuje się i zachowuje na jego widok osoba mówiąca? Znajdź cytaty z wiersza, które będą potwierdzeniem Twojej odpowiedzi.
6. Przywołaj znane Ci teksty literackie, w których pojawia się motyw ogrodu. Czego symbolem może być ogród? Które elementy tej symboliki można odnieść do ogrodu w Milanówku?
7. Policz zgłoski w każdym wersie utworu. Jak nazywamy taki format wiersza? Jaki efekt osiągnął poeta dzięki zastosowaniu takiej budowy? Czy istnieje współzależność między strukturą utworu a jego treścią? Uzasadnij swoją odpowiedź.
8. Porównaj utwór Rymkiewicza z wierszem Bolesława Leśmiana *Dusiołek*. Przyjrzyj się bohaterom lirycznym, motywowi wędrówki i roli natury.
9. Czym jest istnienie według Leśmiana? Czy w utworze Rymkiewicza objawia się ono podobnie? Napisz na ten temat szkic interpretacyjny.



Balthus [baltus] (właśc. Balthasar Kłossowski de Rola), *Król kotów*, 1935. Balthus nie należał do żadnej artystycznej grupy. Tworzył na uboczu głównych prądów epoki, choć bliskie mu było malarstwo surrealistyczne. Jego obrazy znane są z niepokojących onirycznych wizji i tajemniczego nastroju. Artysta malował głównie miasta, koty i młode dziewczęta.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Stara kobieta*, **s. 105–106**, *La Précieuse*, **s. 100–102**

Krystyna Miłobędzka

gubione (wybór)

gubione

Krystyna Miłobędzka
(ur. 1932)

Poetka i dramatopisarka. Debiutowała w 1960 r. cyklem *Anaglify*. Później wydała jeszcze pięć tomów poezji, jednak dla szerszej publiczności została odkryta dopiero na początku XXI w. Wówczas pojawiły się tomy: *Imiesłowy* (2000), *wszystkowiersze* (2000), *Po krzyku* (2004 – nominacja do Nagrody Literackiej Nike), *gubione* (2008 – Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius), *dwanaście wierszy w kolorze* (2012). Ostatnio ukazał się tom *Spis z natury* (2019) oraz obszerny wybór wierszy dokumentujący jej całą drogę pisarską – *jest / jestem* (2020). Drugim nurtem twórczości Miłobędzkiej jest teatr. Napisała sztuki teatralne dla dzieci – zebrane w tomie *Gdzie baba siała mak* (2012), pracowała w teatrach lalkowych w Słupsku i Wałbrzychu, a także prowadziła zajęcia z eksperymentalnych form teatralnych.

Wprowadzenie do utworów

Cechą charakterystyczną poezji Krystyny Miłobędzkiej jest radykalny ascetyzm formy, „maksimum treści w minimum słów". Utwory wydają się uchwycone w momencie stawania się, poszukiwania słów, które byłyby zdolne wiernie wyrazić myśl autorki. Surowe, ogołocone z efektownych środków stylistycznych, przykuwają za to uwagę formą graficzną, która wnosi do tych miniatur dodatkowe sensy. Motyw kontemplacji upływającego czasu łączy utwory z różnych okresów twórczości poetki.

[zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita...]

zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita –
przekwita – zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita –
rozkwita –

i kwita!

[bieg rzeczy...]

bieg rzeczy
domy auta suknie
narcyzy koty torebki torby chusteczki
bieg nic

Wskazówki interpretacyjne. Bieg ku starości

Wiersze Miłobędzkiej relacjonują, jak wygląda codzienny *bieg rzeczy*. Okazuje się, że wystarczy kilka słów, za pomocą których można wyrazić całe życie. Trzeba jednak pochylić się, tak jak robi to autorka, z czułą uważnością. Przyglądamy się wraz z poetką drobiazgom, które wypełniają zwykły, powszedni dzień. I kolejny, i następny... Wiemy, w jakim kierunku ów bieg zmierza, nie znajdziemy jednak w tych wierszach skargi ani tęsknoty za uciekającą młodością.

Po przeczytaniu

1. Dokonaj analizy porównawczej wiersza [zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita...] z utworem *Stara kobieta* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.
   a) Określ temat obu utworów.
   b) Wypisz z obu tekstów metafory dotyczące przemijania i starości.
   c) Scharakteryzuj sposób, w jaki poetki przedstawiły egzystencję kobiety. Jakie dostrzegasz podobieństwa między tymi obrazami?
2. Przypomnij sobie wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *La Précieuse*.
   a) Jak w tamtym utworze został przedstawiony świat kobiety? Odnieś go do wiersza [bieg rzeczy...].
   b) Zinterpretuj wers *bieg nic* i porównaj go do puenty wiersza Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: *I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?*.
3. Określ rolę czasu w wierszach Krystyny Miłobędzkiej. Jaki stosunek do czasu ma podmiot liryczny jej utworów?

Tadeusz Peiper, *Ulica*, **s. 115–119**

Dominik Bielicki

Piko

Wprowadzenie do utworu

Wiersz *Piko* pochodzi z debiutanckiego tomiku Dominika Bielickiego *Gruba tańczy* (2008). Warto zwrócić uwagę na to, że poeta już wtedy wypracował podstawy własnego stylu. Styl ten opiera się na skrótowości i kondensacji wypowiedzi, narracyjności wywodu lirycznego oraz skupieniu się na konkrecie, zwykłych, banalnych przedmiotach. Przykładowo wiersz *Piko* nawiązuje do modelu kolejki elektrycznej, zabawki będącej obiektem marzeń wielu dzieci (i ich ojców) w okresie PRL-u, epoce dzieciństwa podmiotu lirycznego.

Cybernetyko[1]! armio didżejów z offu
gmerająca w układach[2]! Podłączyć się
do stolika, przy którym by do mnie mówiono
„ten w plażowej koszuli jest obleśny".

No ale gość jest zwyczajnie lepszy, w dźwięki i w piłkarzyki
i trzeba z tym żyć na stojąco. Bezpiecznik[3]?
Tak tylko pytam, bo mi zapachniało
kolejką piko, co mnie kiedyś kręciła, a

ciebie? O winylowa płyto, wszedł nawijacz[4]! Wolność
i porymowane końce, i również w palemki. Będzie
bum? Wpiąć się do cyberwzmacniacza i czadu!
Ostrożnie, są ze śrubokrętem.

Wskazówki interpretacyjne. Imperatyw zwykłego życia

Już tytuł wiersza kieruje uwagę czytelnika ku obiektom codzienności. Poeta zwykłym przedmiotom codziennego użytku nadaje status figur mitycznych, obdarzonych swoistymi znaczeniami. Bielicki sam przyznaje w wywiadach, że programowo, może nawet dość skrajnie, dąży do realizmu w poezji. Postulat twórczości lirycznej bliskiej prozie życia oraz otwartość poezji na takie aspekty życia, jak postęp techniczny, przypomina wezwanie Tadeusza Peipera, aby sztuka pozostawała w „uścisku z teraźniejszością".

Po przeczytaniu

1. Jaką rolę odgrywa w wierszu apostrofa do cybernetyki?
2. Wyszukaj zabiegi stylistyczne użyte w wierszu i określ ich funkcję.
3. Rozważ, czy utwór *Piko* realizuje Peiperowską wizję tworzenia poezji jako budowania precyzyjnych konstrukcji, a rolę poety – jako „inżyniera słów".
4. Porównaj spojrzenie na wynalazki techniczne i świat technologii w wierszu *Piko* oraz w utworach Tadeusza Peipera. Czy tekst *Piko* spełnia wymogi Peiperowskiego 3 × M? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Dominik Bielicki

(ur. 1976)

Poeta, informatyk. Zadebiutował w „Filipince", niegdyś popularnym piśmie dla młodzieży. Wydał dotychczas dwa tomy wierszy, które dzieli długi okres milczenia: *Gruba tańczy* (2008 – wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie Literackim „Złoty Środek Poezji" 2009 za najlepszy poetycki debiut książkowy roku) oraz *Pawilony* (2017 – Nagroda Literacka Gdynia 2018).

[1] **cybernetyka** – powstała po II wojnie światowej nauka o sterowaniu oraz przesyłaniu i przetwarzaniu informacji. Od lat 70. w miarę rozwoju techniki komputerowej znalazła zastosowanie w informatyce.

[2] **układ [scalony]** – miniaturowy układ elektroniczny znajdujący zastosowanie w sprzęcie elektronicznym, komputerach, telekomunikacji itp.

[3] **bezpiecznik** – kolejka Piko miała napęd elektryczny, dlatego była wyposażona w bezpiecznik.

[4] **nawijacz** – gramofony odtwarzające muzykę z płyt gramofonowych zostały zastąpione przez magnetofony, w których taśma obracała się na trzpieniu nawijacza.

Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, **s. 145–154**

Tomasz Różycki

Szklane domy

Wprowadzenie do utworu

Tom *Litery*, z którego pochodzą *Szklane domy*, zawiera 99 utworów – rozłożonych na trzy równe części; dwa poprzednie tomiki składały się z 88 i 77 wierszy. Już w tym zabiegu widać zamiłowanie autora do regularnych układów i starannie dopracowanej formy. Potwierdzeniem tego są: kunsztowna rytmiczna fraza poezji, przejrzysta konstrukcja – zarówno pojedynczych utworów, jak i całego cyklu, częste stosowanie stałej miary wiersza, bogactwo misternych metafor. Poeta erudyta prowadzi w swoich utworach intertekstualny dialog z poprzednikami, z długą tradycją literacką. Wiersz *Szklane domy* jest przykładem takiej rozmowy – z zapowiedzianym już w samym tytule mitem szklanych domów z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego.

Do naszego miasteczka zagląda już jesień
kawiarnie zwijają ogródki, mgła o brzasku
zwiastuje znów nieszczęście – przybył nam poeta
albo ktoś się w łazience powiesił na pasku.

Którzy mieli wyjechać, dawno wyjechali,
pozostali żałują. Grupa A z uporem
ponawia plan ucieczki jedynym otworem
trudnej szyjki butelki. Gdyby się udało

zamieszkać w szklanym domu, można rzeką dotrzeć
do oceanu, może wytwórnia krewetek
wyłowi i wypromuje. Lecz ciało, niestety
takie mało plastyczne. Grupa B natomiast

zadaje się z maszyną, powierza jej swoje
sekrety i westchnienia, wprowadza się do niej,
w te kolorowe ściany, układa tam życie,
drugie, piąte, ósme. Śmierć ich nigdy nie liczy

Tomasz Różycki
(ur. 1970)

Poeta, eseista, wykładowca literatury francuskiej, tłumacz. Autor tomów poetyckich: *Vaterland* (1997), *Anima* (1999), *Chata Umaita* (2001), *Świat i antyświat* (2003), *Kolonie* (2006), *Księga obrotów* (2010), *Litery* (2016), *Kapitan X* (2020), poematu *Ijasz* (2021), a także esejów *Tomi. Notatki z miejsca postoju* (2013), *Próba ognia. Błędny przewodnik po Europie* (2020) oraz powieści *Bestiarium* (2012). Przekłady jego wierszy ukazały się w Niemczech, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Laureat Nagrody „Zeszytów Literackich" im. Josifa Brodskiego w dziedzinie poezji, kilkukrotnie nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Za poemat *Dwanaście stacji* (2004) otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich.



Edward Hopper, *Nocne marki*, 1942.
Na obrazie Hoppera zwracają uwagę smutek i samotność czwórki bohaterów siedzących nocą w typowym amerykańskim barze. Poczucie braku nadziei, wyalienowania i melancholii podkreślają dodatkowo puste, wymarłe ulice oraz brak drzwi w lokalu przypominającym szklaną pułapkę.

Wskazówki interpretacyjne. Od szklanych domów do *trudnej szyjki butelki*

Opowieść ojca Cezarego Baryki o krainie szklanych domów, prawdziwej ziemi obiecanej, robi na bohaterze silne wrażenie. Cezary komentuje: – *Oszaleć!*. A ojciec potwierdza: – *Oszaleć, ale z zachwytu*. Tak pięknie marzyli budowniczowie niepodległej Polski na początku lat 20., kiedy wszystko było jeszcze możliwe i wierzono, że uda się wydźwignąć świeżo odzyskaną ojczyznę na *wyżynę świata, gdzie jest jej miejsce* (Stefan Żeromski, *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym*). Tak było, kiedy panowało jeszcze przedwiośnie. U Różyckiego, sto lat później, dowiadujemy się, jak wygląda jesień. Mitycznego szkła nie wykorzystuje się do wznoszenia futurystycznych budowli, służy ono raczej do produkcji butelek. Symbol z powieści Żeromskiego staje się w wierszu pretekstem do ukazania, jak wygląda zderzenie marzeń o lepszym świecie – kiedy całe życie jeszcze przed człowiekiem – z realiami.

Po przeczytaniu

1. Jakie elementy dnia codziennego zostały opisane w wierszu?
2. Określ, w jaki sposób i za pomocą jakich środków stylistycznych autor oddaje jesienną aurę. Jak pora roku wpływa na zaprezentowany w wierszu obraz świata?
3. Zinterpretuj metafory: *ponawia plan ucieczki jedynym otworem trudnej szyjki butelki* oraz *zadaje się z maszyną*. Jakie postawy życiowe i wybory mogą się kryć za tymi określeniami? Czym może być rzeczona maszyna?
4. W jaki sposób podmiot liryczny charakteryzuje współczesne społeczeństwo? Jak żyją grupa A i grupa B? Czego się o nich dowiadujemy?
5. Wypisz do zeszytu przerzutnie i określ ich rolę. Jak mogą one wpływać na interpretację utworu?
6. W jaki sposób autor opisuje ruch, a w jaki – statyczność? Odpowiedz, jaką wizję świata tworzy ta dychotomia.
7. Przeczytaj na głos wiersz, tak aby zaobserwować pełen walor jego warstwy brzmieniowej.
   a) Policz głoski w każdym wersie i nazwij ten format wiersza.
   b) Przypomnij tytuły innych znanych Ci utworów, które są tak zbudowane.
8. Zinterpretuj motyw szklanych domów w powieści Żeromskiego i określ, na czym polega demitologizacja tej idei w wierszu Różyckiego.
9. Przeczytaj fragment wiersza Andrzeja Bursy *Sobota* i porównaj go z wymową utworu Różyckiego.

Boże jaki miły wieczór
tyle wódki tyle piwa
a potem plątanina
w kulisach tego raju
między pluszową kotarą
a kuchnią za kratą
czułem jak wyzwalam się
od zbędnego nadmiaru energii
w którą wyposażyła mnie młodość
możliwe
że mógłbym użyć jej inaczej
np. napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek
[...]

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, **s. 157–168**

Tomasz Wiśniewski

O pochodzeniu łajdaków... (fragment)

Tomasz Wiśniewski
(ur. 1987)

Prozaik, autor małych form literackich, krytyk literacki. Studiował filozofię, kulturoznawstwo i filologię klasyczną. Badacz ezoteryzmu i pasjonat filozofii Wschodu. Zadebiutował w 2015 r. zbiorem opowiadań *O pochodzeniu łajdaków, czyli opowieści z metra*, który został doceniony przez krytyków. Autora nominowano do Nagrody Conrada, Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza, Górnośląskiej Nagrody Literackiej „Juliusz" oraz uhonorowano Nagrodą Specjalną Krakowa – Miasta Literatury UNESCO. Kolejne książki w jego dorobku to *Wstrząsająco przystojny mężczyzna* (2016) oraz *Historie nie do końca zmyślone* (2019). Pisarz na stałe współpracuje z „Przekrojem" jako redaktor „działu zmyśleń", gdzie na bieżąco można śledzić jego najnowszą twórczość. Czytelnicy cenią go za niezwykłą wyobraźnię, niekonwencjonalny humor i wyczucie absurdu.

Wprowadzenie do utworu

Zbiór *O pochodzeniu łajdaków...* zawiera prawie 50 miniatur prozy poetyckiej utrzymanych w poetyce absurdu, groteski, surrealizmu. Pisarz bawi się tymi konwencjami, prowadząc postmodernistyczną grę z czytelnikiem. Oddaje hołd mistrzom awangardy, takim jak włoski autor prozy eksperymentalnej Italo Calvino [kalwino] czy argentyński pisarz i poeta Jorge Luis Borges[1] [horhe luis borhes]. Jednocześnie tworzy własne wielowymiarowe, fantastyczne miniświaty, w których bohaterowie zostają narażeni na serie dziwacznych, niepokojących zdarzeń. Finezyjne zabawy z językiem są drogą do nowego spojrzenia na otaczający świat.

Przykład wielkości

Pamiętam, że kiedyś, jeszcze chyba w latach dziewięćdziesiątych, spotkałem wybitnego człowieka. Była to prawdziwa lekcja pokory, która na trwałe unicestwiła moje młodzieńcze wady.

Sceneria parkowo-piknikowa, towarzystwo międzynarodowe: znajomi i nieznajomi znajomi znajomych. On należał do tej drugiej kategorii, od razu go wypatrzyłem: zainteresowała mnie jego fizjonomia wyrzeźbiona przez wieloletnie i dosadne kopniaki w tyłek. Niemniej to dopiero po tym, gdy zupełnie zignorował pytanie pewnej Francuzki, czy chce spróbować prowansalskiej czarnej oliwki, przekonałem się, że mam do czynienia z prawdziwym zawodowcem.

On też mnie dojrzał: rozpoczęliśmy pojedynek.

Kto dłużej nic nie powie.

Wokół nas zaczęły grawitować pytania-zabójstwa, prawdziwy huragan: co u nas?, czym się zajmujemy?, o czym myślimy?, co planujemy?, itp.

A my nic. Łatwizna.

Nieporuszeni, niezmienni, patrzymy tylko na siebie, a że któremuś czasem mrugnęło oko, było zwykłym złudzeniem optycznym.

Ludzie próbowali złapać nas podstępem:

– Czy filozofia ma wpływ na władzę polityczną? – spytała jedna.

– Dlaczego można zliczyć na palcach jednej ręki opowiadania Borgesa, które zostały poświęcone problematyce miłości? – spytał ktoś szczególnie złośliwy, zwykły lawirant.

Ale nie z nami te sztuczki.

W końcu zrozumieli, dali za wygraną, poszli. Zostaliśmy sami.

Zaczęło zmierzchać, Luna ujawniła swój majestat, pędząc po niebie w swym tajemniczym ruchu, gwiazdy zapalały się jedna po drugiej.

Zauważyłem, że mój przeciwnik zaczyna się uśmiechać, przyjmując pozycję lotosu.

Było oczywiste, że wiedział, iż wygra, a ja nie wytrzymałem, spytałem jak amator:

– Dlaczego pan nic nie mówi?

– Dla satysfakcji moralnej – uśmiechnął się szatańsko raz jeszcze i zniknął.

Skubany.

[1] **Jorge Luis Borges (1899–1986)** – argentyński pisarz i poeta, jeden z czołowych i najbardziej wpływowych twórców XX w., prekursor postmodernizmu. Jego oryginalny, przesycony metafizyką styl, fantastyczne wątki i motywy, koncepcje dzieła literackiego inspirowały wielu twórców prozy eksperymentalnej.

Wskazówki interpretacyjne. Po co pisarzowi absurd?

Absurdalność sytuacji, rozmowy czy zdarzenia jest cechą, którą stosunkowo łatwo dostrzec, ale trudniej zdefiniować. Absurd jest wykroczeniem przeciw logice, przeciw takiemu światu, jaki znamy z codziennego doświadczenia. W literaturze i sztuce stanowi chwyt wyjątkowo atrakcyjny – pozwala wzbudzić różnorodne emocje u odbiorcy: zaskoczyć go, rozbawić, zasiać ziarno niepokoju, z którego narodzi się nieufność do zastanych schematów. A głębiej – wyraża pewną koncepcję filozoficzną dziwności istnienia. Życie może wydawać się absurdem, gdy uzmysłowimy sobie całą grozę ludzkiej egzystencji. Anarchistyczny bunt dadaistów, paradoksy surrealistycznej wyobraźni, losy Józefa K. czy pojedynki Gombrowicza z dyktaturą Formy możemy potraktować jako reakcje XX-wiecznych twórców na odkrycie, że człowiek żyje w świecie pozbawionym metafizycznego sensu i pozostaje mu jedynie pusty śmiech.

Po przeczytaniu

1. Przytocz fragmenty świadczące o tym, że utwór jest niejednorodny pod względem stylistycznym. Jak wpływa to na odbiór tekstu?
2. Utwór *Przykład wielkości* to miniatura literacka. Przeanalizuj cechy jego konstrukcji, szczególnie znaczenie akapitów wprowadzających do tekstu oraz puenty.
3. Zinterpretuj tytuł opowiadania. Co czytelnik może myśleć na podstawie takiego tytułu o treści i przesłaniu utworu? Jak to pierwsze wyobrażenie może się zmienić po przeczytaniu całego tekstu?
4. Odszukaj nawiązania do innych tekstów kultury. Określ, na czym one polegają i jakie konteksty interpretacyjne wprowadzają.
5. Przypomnij sobie pojedynek na miny Miętusa i Syfona w powieści Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*. Porównaj to wydarzenie z sytuacją opisaną w *Przykładzie wielkości*. Uwzględnij kontekst społeczny rozgrywki i jej głównych bohaterów.
6. Rozważ, czy w przygodzie narratora *Przykładu wielkości* można dostrzec przejawy wszechobecnej Formy, która wymusza na ludziach określone zachowania. Uzasadnij swoją opinię.
7. Jak rozumiesz refleksję narratora, który ocenia, że opisane doświadczenie na trwałe unicestwiło jego młodzieńcze wady? Na czym polegała ta lekcja dojrzałości?
8. Dowiedz się, czym w fizyce kwantowej jest efekt obserwatora. Jak można odnieść to zjawisko do pojedynku z opowiadania Wiśniewskiego?
9. Groteska, karykatura, parodia. Omów pojęcia i do każdego z nich podaj przykłady tekstów kultury z różnych dziedzin sztuki (np. malarstwa, filmu, fotografii).



Scena ze spektaklu *Ferdydurke*, reż. Magdalena Miklasz, Teatr na Woli, 2018.
Marcin Bikowski w roli Miętusa oraz Mateusz Weber jako Syfon.

R

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, **s. 171–179**

Tadeusz Nowak

Przebudzenia (fragmenty)

Tadeusz Nowak

(1930–1991)

Prozaik, autor wierszy, tłumacz. Pochodził z Sikorzyc – wsi leżącej na ziemi tarnowskiej, w twórczości artysta wielokrotnie nawiązywał do rodzinnych stron. Jego dzieciństwo naznaczyły wojna oraz praca na wsi. Debiutancki tomik poety *Uczę się mówić* ukazał się drukiem w 1953, a w 1956 został wydany zbiór *Prorocy już odchodzą*. Od 1965 roku Tadeusz Nowak był redaktorem „Tygodnika Kulturalnego". Twórca wydał zbiory opowiadań *Przebudzenia* (1962), *W puchu alleluja* (1965) oraz powieści *Takie większe wesele* (1966), *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968), *Diabły* (1971), *Dwunastu* (1974), *Prorok* (1974), *Półbaśnie* (1976), *Wniebogłosy* (1982). Powieści pisarza utrzymane są w konwencji baśni i ballad, czerpią inspirację z kultury ludowej. Zalicza się je do tzw. nurtu wiejskiego, jednak tematyka wiejska jest zazwyczaj pretekstem do rozważań na tematy uniwersalne. *Psalmy* (1971), zbiór tekstów poruszających zagadnienia metafizyczne, stały się inspiracją dla innych artystów – muzykę do nich skomponowali m.in. Marek Grechuta czy Grzegorz Turnau. Tadeusz Nowak dwukrotnie był laureatem Nagrody im. Stanisława Piętaka. Pisarza uhonorowano też Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Wprowadzenie do utworu

Przebudzenia to zbiór opowiadań, które ukazały się w 1962 roku. Cechuje je niejednorodność gatunkowa, bywają zaliczane do prozy poetyckiej. Wspólnym mianownikiem wszystkich utworów jest narrator będący jednocześnie bohaterem. Jego opowieść, prowadzona z perspektywy dziecka, ma charakter wspomnieniowy. Tytuł tomu, powtórzony w nazwie jednego z opowiadań, nadaje zbiorowi cechy rejestru kolejnych etapów zmiany świadomości. Początkowe obserwacje dotyczące bliskich i rówieśników przechodzą w pierwsze erotyczne fascynacje, następnie – w spotkania ze śmiercią i przeżycia związane z wojną, a na końcu – wyjazd z domu rodzinnego.

Między zwierzętami (fragmenty opowiadania)

Początkowo zwierzęta przychodziły do mnie. Przynosiły ze sobą, a raczej w sobie, pachnący czosnkiem i fosforem świat. Pełno w nim było ogromnych lasów podszytych buszującą ciemnością, gdzie jedynym światłem był płomyk świętojańskiej paproci i małe wody scedzone w zagłębienia kopyt, racic, pazurów. Za tym paprociowym światłem, w odległości widocznej, jak patrzenie na słońce przez rozchylone palce, ich ojcowie i pradziadowie wozili na sobie całe stada sikorek, jemiołuszek i mysich królików. [...]

Za zwierzętami wychodziły z lasu na kocich łapach żelaziste skrzypy. A w wydeptane przez nie gliniane dróżki podbiały rozlewały swe włochate mleko. A za skrzypami wody, począwszy od rosy, a skończywszy na jeziorach, odwiedzały się potajemnie, idąc sobie naprzeciw leszczynową krainą. [...]

A w tym świecie, coraz większym z każdym dniem, jakby na podorędziu przędzącym się z konopnej i z lnianej kądzieli, miałem swoich przyjaciół. Do nich to, jak do dziadków na śliwki, przychodziłem gościć się wspólną nam łagodnością. Zwierzęta, zwłaszcza psy i konie, przyjmowały mnie jak bliskiego, podobnego sobie w każdym zakamarku krewniaka, który powolutku zaczyna wyrastać na ich patriarchę. [...] lizały mnie po rękach, wycierały moją twarz szorstkimi jak skoszona łąka jęzorami. I tańczyły przede mną [...]. Od nich dowiedziałem się, że mój ojciec i dziadek, zanim się stali dla nich patriarchami, przychodzili do akacjowego drzewa uczyć się gry na skrzypcach. Od nich też wiem, że u psów uczyli się pańszczyźnianej pokory, a u koni ciężkiej, jak przerzucanie pagórów w doliny, pracy. W zamian zostawiali zwierzętom swoją niezaradność i swoje milczenie. Była to zamiana dobra, ale jednostronna. Niepotrzebnie wprowadzało się zwierzęta między ludzi, gdzie udzielało się im ludzkich tajemnic tylko po to, aby je można było bić po braterskim łbie. [...]

W tych czasach wielkość zwierząt zupełnie dla mnie nie istniała. Sądziłem, że wszystkie zwierzęta są podobne do mojego młodszego rodzeństwa. Jeśli więc pozwalałem swoim młodszym siostrom wchodzić mi na kolana i targać mnie za uszy, sądziłem, że to samo mogą czynić ze mną zwierzęta. Dlatego nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego mnie bito, gdy do izby chciałem wprowadzić krowę, a na strych po drabinie wepchnąć kozę. Jeśli kot miał prawo sypiać ze mną, czemu nie miałbym wciągnąć przez okno indyka i ogrzać go gorącą jak stóg siana pierzyną.

Ponieważ w żaden sposób nie mogłem dojść do porozumienia z rodzicami, wymyśliłem co innego. Po prostu z moim nieustalonym jeszcze dla ludzi życiem przeniosłem się do stajni. Tu wchodziłem pod brzuch źrebięcia i [...] dzieliłem ze źrebięciem, a raczej wsuwałem się w jego, przerywany cichym rżeniem sen. Nie pamiętam też, abym, jeśli się ku temu nadarzyła okazja, nie podszedł do cielaka połechtać go pomiędzy wyrzynającymi się różkami. Wtedy cielak z rozkoszy lizał szorstko aż do podskórnej czerwieni dębowy kołek, do którego był przywiązany. A ja w tym czasie kombinowałem, jakby tu zdjąć z nieba pełny miesiąc, aby go osadzić w tych gałęzistych rogach, jakie cielak będzie miał za parę lat. Nawet się nie spostrzegłem, jak między zwierzętami zaczął się ustalać mój przekorny charakter. Podejrzewam, że w ten sposób broniłem się przed ludzkim światem, który wpychano we mnie razem z jęczmiennym chlebem, ziemniakami i żurem.

Jedynie zwierzęta były dla mnie w tym czasie czymś w rodzaju małych, czystych wód chodzących na czterech łapach, w których przeglądałem się od wewnątrz i na zewnątrz. Sądzę, że było również odwrotnie. Zwierzęta przychodziły do mnie, aby się ogrzać przy moim drobnym światełku, wywęszyć poza moją puszystą, jak gryczane pole skórą, swoich najbliższych naszczekujących we mnie, potrząsających drabiniastym łbem i łaszących się do bliskiej im mojej zwierzęcej samotności. [...]. Wtedy mój pies, z którym nigdy się nie rozstawałem, zachowywał się przy mnie tak, jakby obok niego tańczyło całe psie stado. Zupełnie się nie ukrywał przede mną, jakby przeczuwał we mnie bliską mu zwierzęcą czystość. I rzadko się zdarzało, abym w obecności moich rówieśników wychodził tak daleko z mego człowieczego wnętrza. Jeśli sobie przypominam, zawsze miałem przed nimi coś do ukrycia. Były to wprawdzie tajemnice drobne, ale dotyczyły pośrednio mojej zależności od dorosłych. Natomiast w obecności zwierząt spowiadałem się z najtajniejszych zakamarków mojego dzieciństwa.

Wskazówki interpretacyjne. Obcowanie z tajemnicą

Obserwowanie zwierząt i niemal symbiotyczne bycie pośród nich pozwalają bohaterowi na rozpoznanie własnego miejsca w porządku istnienia. To dzięki temu czuje się częścią większej całości, odkrywa krok po kroku tajemnicę świata. Pierwszoosobowa narracja uwypukla pragnienie bohatera, by zatrzymać ten sekret na zawsze. Jednak czy zachowanie tego mistycznego stanu jest możliwe? Czy rzeczywistość dziecka może obronić się przed rzeczywistością dorosłych?

Po przeczytaniu

1. Podaj przykłady nasycenia tekstu poetyckimi środkami wyrazu. Jak takie poetyzowanie wpływa na odbiór utworu?
2. Czy Tadeusz Nowak w utworze *Między zwierzętami* posługuje się – tak jak Bruno Schulz w opowiadaniach – mityzacją rzeczywistości? Uzasadnij odpowiedź.
3. Na czym polega obrazowanie biblijne Tadeusza Nowaka? Czy świat przedstawiony w utworze *Między zwierzętami* nosi cechy raju? W uzasadnieniu odpowiedzi podaj przynajmniej dwa przykłady.
4. Jaki efekt osiąga dzięki opisowi koegzystencji człowieka z przyrodą Tadeusz Nowak, a jaki – Bruno Schulz, np. w opowiadaniu *Sierpień*?
5. Podaj element wspólny wtajemniczania, którego doświadcza bohater *Przebudzeń*, i eksploracji, która staje się udziałem bohatera *Sklepów cynamonowych*.

R

Bruno Schulz,
Sklepy cynamonowe,
s. 171–179

Maciej Płaza

Skoruń (fragmenty)

Maciej Płaza

(ur. 1976)

Prozaik, literaturoznawca, tłumacz z języka angielskiego prac naukowych i dzieł literackich, współczesnych oraz klasyki (szczególnie ceniony jest jego przekład utworów Howarda Phillipsa Lovecrafta [hałarda filypsa lowkrafta], autora opowieści grozy, prekursora fantastyki). W 2006 r. opublikował książkę z dziedziny teorii literatury *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, jego literackim debiutem był zaś zbiór opowiadań *Skoruń* (2015), za który otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia 2016 i Nagrodę Fundacji im. Kościelskich 2016. Następnie wydał powieść *Robinson w Bolechowie* (2017), którą uhonorowano Nagrodą Literacką Europy Środkowej Angelus 2018. Jest także cenionym krytykiem literackim, publikuje między innymi w periodyku „Literatura na Świecie".

Wprowadzenie do utworu

Zbiór *Skoruń* składa się z siedmiu opowiadań, których akcja rozgrywa się na wsi, gdzieś w Sandomierszczyźnie, nad Wisłą, w latach 80. XX w. Głównym bohaterem opowiadań, i zarazem ich narratorem, jest chłopiec nazywany przez otoczenie skoruniem, co w lokalnej gwarze oznacza nicponia i lenia. Użycie takiego określenia charakteryzuje nie tyle chłopca, ile jego rodziców – dość surowych i wymagających dla syna, który w rzeczywistości nie unika ciężkich prac gospodarskich. Ojciec bohatera, pierwszy w rodzinie właściciel dyplomu wyższej uczelni, jest nauczycielem w prowincjonalnej szkole mechanicznej, sadownikiem, domowym konstruktorem wynalazków usprawniających życie; matka zajmuje się domem. Obdarzony bogatą wyobraźnią chłopak żyje nieco na uboczu, w świecie fantazji oraz przeszłości, która go fascynuje, a przy okazji pozostaje uważnym, wrażliwym obserwatorem dorosłych. Każde opowiadanie to zapis kolejnych etapów dorastania bohatera, co czyni ze *Skorunia* opowieść inicjacyjną.

Skoruń (fragment opowiadania *Stary*)

Raz, gdy byłem jeszcze knypkiem ledwie odrosłym od ziemi, ojciec nagle zniknął. Po paru miesiącach wrócił, ale co mi się we łbie zdążyło naroić, to moje. Myślałem, że umarł, choć prócz mnie nikt nie wierzył w tę śmierć, umarł więc tylko dla mnie, a gdy wrócił, było trochę tak, jakby urodził się na nowo. Właśnie tak: jakby on urodził się dla mnie, a nie ja dla niego. Musiałem go w sobie na nowo wychować, utrapieńca, skorunia.

Jego zniknięcie było nagłe, choć jak później mi się zdało, nie do końca, ale zwiastowanie czegoś, co jest niepojęte, też jest niepojęte, więc niczego się nie spodziewałem. Zresztą czego mógł się spodziewać taki knypek ledwie odrosły od ziemi?

No więc było tak, że któregoś dnia matka zbudziła mnie wcześniej niż zwykle, o wpół do szóstej, a ledwie przetarłem ślipia, wcisnęła mi w rękę łańcuch i powiedziała:

– Gnaj, skoruniu, nie ma czasu.

Pognałem więc na pastwisko za wałem i zostawiłem krowę przy pierwszej kępie wiklin. Bach, bach, wbiłem hak z łańcuchem w ziemię, powiedziałem:

– Czekaj tu na mnie, Gromka, nie wyrwij się tylko, przyjdę niedługo. Chyba.

I popędziłem do chałupy. Na stole czekały wystygła herbata, chleb i jajko na twardo. Nie mogłem nic przełknąć. Ojciec był już w garniturze. I dopiero wtedy, jakem go zobaczył, przypomniałem sobie, że dziś jadę z nim do szkoły, po raz pierwszy w życiu.

Do tej pory ojciec jeździł do szkoły sam, nie do mojej, tylko do swojej zawodówki, gdzie pracował parę godzin w tygodniu. Dwa razy w tygodniu wsiadał na rower i jechał do miasteczka, w marynarce, z teczką przewieszoną przez kierownicę. Nigdy nie brał samochodu, nawet w deszcz i śnieg, burczał, że na pioruńską szkołę szkoda mu paliwa. Za to wracał spiesznie, na złamanie karku, i byłem pewien, że tego dnia będzie tak samo, choć nic pilnego akurat śmy nie mieli wtedy do roboty: sad jeszcze spał, jabłka czekały, aż wrzesień dojrzeje. Teraz mieliśmy jechać obaj, no i pojechaliśmy: ojciec ubrał się w czarny garnitur, leżący mu trochę koślawo na rozrosłym ciele, wsiadł na rower, odczekał, aż wdrapię się na bagażnik, i ruszyliśmy. Jechaliśmy i jechali, bo trochę się tam jedzie, pół godziny, może

dłużej. Siedziałem spokojnie, z nogami rozstawionymi na boki, wczepiony w sprężyny siodełka. Podskakiwałem na wybojach, pókiśmy naszą żwirówką nie zjechali na szosę. Rower skrzypiał, pachniał skórą, gumą, smarem i ojcem.

Bywaliśmy już w Wierzbińcu razem, choć zwykle pieszo. Chadzaliśmy we trójkę, z matką: do kościoła, na dożynki, odpusty. Czasem ojciec wsadzał mnie na bagażnik, jak teraz, i zabierał do gminy, właściwie nie wiem po co – może by mnie przyuczyć, jak się urządza awantury w GS-ie[1] o zaopatrzenie i inne tajemne sprawy, których nie rozumiałem. Do siebie miał dalej, jego szkoła mieściła się hen, za miastem, przy fabryczce tłoków, niedaleko mostu. Moją miał po drodze, odwiózł mnie więc pod samą bramę. Spojrzał na zegarek, mruknął coś do siebie, pokazał palcem na szkołę i powiedział:

– No, szoruj. Nie zgubisz się. Pierwsza B. Pierwsze klasy są na parterze. Znajdziesz. – Potem rozpędził rower, wskoczył na siodełko i odjechał. Nim zdążyłem minąć bramę, obrócił się jeszcze i zawołał: – Tylko wróć szybko! Nie łaź nigdzie. [...]

W szkole było jasno i gwarno, czuć było kurz, a uroczystość przypominała mszę w kościele, ciekawiła i nudziła zarazem. Nauczycielki postroiły się w korale i pomalowały szminkami jak na odpust, dyrektor gadał o wojnie. Wśród dzieciaków widziałem tylko garstkę miastowych miękusiów, reszta podobna była do mnie, oderwana od krów. Niektórych znałem. Z mojej wsi nikogo, ale z sąsiednich wypatrzyłem Władka Leptucha i małego Robutę, syna kamieniarza, u którego ojciec zamawiał nagrobek dla dziadków. Gdy nas w końcu puścili, Leptuch zawołał na mnie, czybyśmy nie wrócili razem. Udałem, że nie słyszę. Mogła to być pułapka: jeden ze starszych Leptuchów odgrażał się kiedyś po kościele, że mnie złoi, bo dostał od mojego ojca dwóję z warsztatów i musiał zimować w drugiej klasie. Skręciłem w inną uliczkę i ruszyłem do domu naokoło miasta – ubrany odświętnie, w białą koszulinkę i garniturkowe spodnie, trochę tym dniem zadziwiony i przelękły zarazem.

Miasteczko, w którym po raz pierwszy byłem sam, kusiło mnie, jakby było ulane z piernika i czekolady. Skręcałem to tu, to tam, aż zaszedłem na rynek. Pomyślałem o lodach, choć nie miałem ani grosza, bo skąd? I nagle stanąłem przed straganem, właściwie nie straganem, tylko saturatorem z wodą sodową[2], który z ojcem i matką zawsze omijaliśmy, bośmy chodzili do kościoła drugą stroną ulicy. Po raz pierwszy widziałem go z tak bliska. Wszystko było świeżutkie, krystaliczne: biała beka saturatora, woda kapiąca z kranika, grube denka szklanek, błękitne oczy potężnego staruszka, który nagle wyrósł nade mną. Może nawet odruchowo wyciągnąłem do niego zaciśniętą dłoń, choć była pusta, nie miałem siedemdziesięciu groszy na wodę z sokiem ani nawet dwudziestu na zwykłą, bo pamiętam, że przez parę chwil nic się nie działo, czułem tylko na sobie to błękitne spojrzenie.

– Chcesz czystej? – spytał stary. – Kielicha?

Był wielki i szeroki jak wierzba, potężniejszy od ojca, nawet od stryja Bogdana, który zawsze wydawał mi się największy na świecie. Siwe włosy miał przycięte na jeża – nie zaczesane do tyłu ani na bok, jak to robią staruszkowie, tylko przystrzyżone w czochratą szczecinę. W jednym uchu miał kolczyk. I gdy tylko spostrzegłem to malutkie złote kółko, nie widziałem już niczego innego. Było jak klucz do obcego, dziwacznego świata.

– Nie masz forsy? – spytał stary.

Pokręciłem głową. Stary znów zachichotał, potem rozejrzał się i podstawił szklankę pod kranik.

– Taa. Wieśniak? – spytał. W szklance zapieniło się, zabulgotało. – Wieśniaki zawsze przystają tak jak ty, gapią się tylko i żebrzą. Nie mogą wam kmiecie dać grosza na szklankę wody? Może nie mają? – Znów zachichotał.

Woda bąbelkowała, kryształki wyskakiwały mi na rękę, słońce mówiło. – Napij się, napij – Ale stary dosypał do szklanki swojego chichotu, widziałem, jak musuje. Zawahałem się.

[1] **GS** – skrót od nazwy Gminna Spółdzielnia „Samopomoc Chłopska". W PRL-u spółdzielnie te zmonopolizowały handel na wsi. Zajmowały się sprzedażą wszelkich artykułów spożywczych i przemysłowych, nawozów, materiałów budowlanych, węgla, a także skupem żywca i przetwórstwem, prowadziły piekarnie, rzeźnie, masarnie, restauracje i bary. Niektóre z GS-ów przetrwały do dziś.

[2] **saturator** – w czasach PRL-u częsty element krajobrazu ulicznego. Był to specjalny wózek z urządzeniem do produkcji wody sodowej, czystej albo z dodatkiem słodkiego syropu, wydawanej w szklankach, które sprzedawca płukał pobieżnie na miejscu (przez co oferowany napój nazywano czasem gruźliczanką).

– No wypij, wypij. Tylko szybko, coby nikt nie widział, że daję ci za darmochę.

Wypiłem. Woda smakowała pysznie, chichot był zupełnie bez smaku.

– Ze szkoły?

Stary rozsiadł się na niskim murku. Za jego plecami wznosiła się pobielona ściana małego wierzbinieckiego szpitala. Obok przycupnął puchaty biało-czarny kot. Wyglądał jak porośnięty łaciatym mchem kamień, jego wąsy przypominały wierzbowe witki. Stary przyglądał mi się z lekko przechyloną głową, jak nasz pies, gdy ojciec gwizdał mu melodie z westernów.

Kiwnąłem głową.

– Gdzie mieszkasz?

Już, już otwierałem usta, by wypowiedzieć nazwę naszej wioski, ale chichot starego wepchnął mi ją z powrotem do gardła. Wyciągnąłem tylko rękę wzdłuż uliczki.

– Dojdziesz przed wieczorem? Aleś ty, kurde bele, rozmowny. A myślałem, że wreszcie będę miał rozrywkę. Pogadać bym chciał. Z człowiekiem, nie tylko z kotem. Kot gadatliwy nie jest, rozumiesz, wszystko ma, za przeproszeniem, w kocim tyłku, ale człowiek, nawet taki mały jak ty, powinien umieć coś powiedzieć, hę? Co będziesz mówił w szkole, jak cię zapytają?

Spod poskrzypującego głosu wciąż wychylał się chichotliwy diabełek. Gdy umilkł, znienacka wyciągnąłem palec i pokazałem kolczyk.

– Co to jest? – spytałem.

– O, przemówiliśmy! – Stary aż chwycił się za ucho. Pogładził kolczyk, popieścił palcami. – I to nie byle jak! Ha, nie będzie nas stary przepytywał, samiśmy ciekawi, sami go popytamy. Co to jest, pytasz? To jest, mój wiejski kolego, obrączka.

Chyba spojrzałem odruchowo na jego serdeczny palec, bo stary znów zachichotał i klepnął się w kolano.

– Siadaj no tutaj. Nie będziesz sterczał przede mną jak cygański żebrak. Siadaj.

Rozejrzałem się, a potem zrobiłem krok i jeszcze jeden, w stronę murku. Uliczką snuły się wciąż takie odświętne niedobitki jak ja, przed sklepem papierniczym stała kolejka spóźnialskich po zeszyty. Usiadłem w bezpiecznej odległości od starego.

– To obrączka po żonie – westchnął stary. – Po żonie, rozumiesz? – Pokręciłem głową. – Jak żona umiera, obrączkę zdejmuje się z palca i wkłada w ucho. Taki jest zwyczaj. Przynajmniej w mieście. No, może nie tu, ale tam, skąd pochodzę, taki był.

– To pan miał żonę?

– Miałem, przecież mówię wyraźnie. Zmarła. Gdy żyła, obrączkę nosiłem na palcu. Tobie umarł już ktoś?

Pomyślałem o starej ceglanej chałupie na końcu naszego sadu.

– Dziadkowie – powiedziałem. – Ale nie było mnie jeszcze wtedy na świecie.

– E tam, z dziadkami! – Stary machnął ręką. – Gówniarz jesteś, szybko zapomnisz.

– A pan już zapomniał swoją żonę?

Stary uniósł brwi.

– Żony się nie zapomina. [...] Ale już mnie nie odwiedza.

– Odwiedzała pana? – spytałem szeptem.

– Pewnie. Śniła mi się. Przez parę długich lat.

Byłem zawiedziony; myślałem, że odwiedza go duch. Ale i tak czekałem, zaciskając spocone dłonie, chciałem usłyszeć coś więcej o tych snach. Stary milczał, potem zagadnął:

– A ty, wiejski kolego? Śni ci się coś? Pewnie wykopki?

Zamyśliłem się, zapatrzyłem w szklaneczki.

– Raz śniło mi się, że umarł mi tata.

– O! Ciekawe. Więc jednak?

– Nie, on nie umarł naprawdę. – Pokręciłem głową. – Żyje. Ale kiedyś miał wypadek. Ciągnik zsunął się z wysokiej grąby na drogę i przewalił się na bok. Gruchnął na płask dużym kołem, gibnął się jeszcze, ale dalej się nie przetoczył, i tylko dlatego tata przeżył, że ciągnik nie ma kabiny. Matka krzyczała, że ojciec mógł zginąć. Potem przez miesiąc nie wychodziła z kościoła, nie mogła się Panu Bogu nadziękować. A mnie później przyśnił się pogrzeb taty, dziwny taki. Wzięliśmy tatę z matką i stryjem Bogdanem razem z łóżkiem, w pierzynie, i śmy go wynieśli do sadu.

Stary pacnął się w kolano z zadowoleniem.

– Ha! Te wasze chłopskie zwyczaje. No, dalej. Pochowaliście go?

– Nie, bo matka ze stryjem gdzieś się zawieruszyli, a jakem się rozejrzał dokoła, to zobaczyłem, że patrzę spoza jabłonek jak zza własnych rzęs, jakbym miał ślipia zaropiałe po nocy. Przetarłem je, ale nie widziałem już matki ani stryja, łóżka z ojcem też nie widziałem, tylko jak ruszyłem głową, to tłukło mi się od środka. Tak mi się śniło, naprawdę.

Zacisnąłem zęby i czekałem, aż diablik znów zachichocze. Chyba chciałem już odejść. Zerknąłem na straganiarza. Gładził się po podbródku. Palce miał jak powęźlone sznury. Spojrzał mi w oczy i zaśmiał się, ale inaczej, jakby ze zdziwieniem.

– No, kolego, to już zupełnie inna historia. Żadne tam wykopki. No, ładnie. Naprawdę ci się to przyśniło? – Skinąłem głową. – Niegłupi sen.

– Zna się pan na snach?

– E tam, znam się czy nie znam. Nikt się nie zna. Większość snów jest głupia jak kocie gówienko. Kitwasi się w nich wszystko bez ładu i składu. Ale czasem przyśni się coś niegłupiego. Ten twój był niegłupi. Wiesz, co ci się wyśniło? – Pokręciłem głową. – Że twój ojciec, jak już umrze, zamieszka ci w głowie.

Wskazówki interpretacyjne. Mit dzieciństwa

Twórcy często wracają do czasów dzieciństwa, pierwsze doświadczenia mogą być dla nich niewyczerpanym źródłem inspiracji. Narracja prowadzona z perspektywy dziecka daje autorowi wiele wolności, pozwala spojrzeć na świat świeżo, bez uprzedzeń i tak zwanej mądrości życiowej dojrzałego człowieka, który już nie zadaje pytań i niczemu się nie dziwi. Dla skorunia niesamowitość świata jest czymś zupełnie normalnym, jak dla małego Brunona Schulza, który błąkał się w labiryncie uliczek Drohobycza lub obserwował ojca.

Po przeczytaniu

1. Na podstawie dwóch pierwszych akapitów opowiadania określ, na czym polega subiektywny charakter tej narracji. Jakie ma on znaczenie dla interpretacji?
2. Omów sposoby kreowania bohaterów: pierwszoplanowego (chłopca-narratora) i drugoplanowych (ojca i starego). Zwróć uwagę na budowanie aury tajemnicy wokół tych postaci.
3. Przeanalizuj, w jaki sposób narrator opisuje swój pierwszy dzień w szkole. O czym może świadczyć takie opowiadanie o przeszłości?
4. Porównaj sposób przedstawiania ojca w zamieszczonym fragmencie *Skorunia* z obrazowaniem zastosowanym w *Sklepach cynamonowych*.
5. Za pomocą jakich środków zbudowany jest fantastyczny obraz świata przedstawionego w *Sklepach cynamonowych*? Wskaż podobieństwa i różnice w metodach zastosowanych przez Brunona Schulza i Macieja Płazę.

R

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, **s. 204–217**

Ewa Lipska

Miłość, droga pani Schubert... (wybór)

Wprowadzenie do utworów

Niektóre cechy twórczości Ewy Lipskiej sprawiają, że zestawia się ją czasem z poezją Wisławy Szymborskiej. Podobnie istotną rolę odgrywają w niej humor i ironia, sugestywność i zwięzłość przekazu, poruszanie ważnych, uniwersalnych problemów w bezpretensjonalny, bezpośredni sposób, bez używania wielkich słów. Charakterystyczne dla obu poetek są też błyskotliwa metaforyka i gęstość znaczeń, które każą czytelnikowi wracać do tych wierszy i odkrywać je wciąż na nowo. Postać pani Schubert [szubert] pojawiła się po raz pierwszy w poezji Ewy Lipskiej w tomie *Ludzie dla początkujących* (1997), a w 2012 r. została już samodzielną bohaterką tomu prozy poetyckiej (*Droga pani Schubert...*). Książka ta, podobnie jak wydana rok później *Miłość, droga pani Schubert...*, składa się z listów do kobiety pisanych przez tajemniczego adoratora. Para dawnych kochanków to ludzie dojrzali, wspominający miniony romans i wspólny szczęśliwy czas.

Wielki Zderzacz Hadronów[1]

Droga pani Schubert, ponieważ wierzę w życie pozagrobowe,
spotkamy się na pewno w Wielkim Zderzaczu Hadronów.
Zapewne będzie pani cząstką liczby, którą dodam do siebie.
Suma nie będzie wymagała żadnego wyjaśnienia. To mniej
więcej tyle ile wynosi miłość. Minus katastrofa.

Miłość

Droga pani Schubert, temperatura naszej miłości wynosi
1200 stopni Celsjusza. To wystarczy, aby stopiło się złoto. Czy
to, co zaczęło się w ogniu, ma szanse na pożar? I czy zdążymy
jeszcze uciec do chłodnej starości, która może przedłużyć
nam wszystkie terminy ważności?

Wybuch

Droga pani Schubert, niepokój, jak pani zapewne pamięta,
narodził się w bibliotece pośród odurzonych zdań. Żadne
z nas nie wierzyło wtedy w *Słownik Wyrazów Obcych*, który
próbował nas ostrzec. Pani kartkowała nerwowo ucieczkę,
chociaż będąc w promieniu pięciu metrów od wybuchu
naszej miłości nie miała pani szans na przeżycie.

Nasz świat

Droga pani Schubert, nasz świat, to niby odręczne pismo
Bogów, ale marny styl...

[1] Wielki Zderzacz Hadronów – akcelerator cząstek jądrowych znajdujący się w ośrodku CERN pod Genewą. Największe na świecie i najnowocześniejsze laboratorium fizyki zostało skonstruowane w celu zweryfikowania teorii dotyczących cząstek elementarnych. Naukowcy mają nadzieję, że uda im się odtworzyć warunki, które panowały tuż po Wielkim Wybuchu, i dzięki temu zrozumieć, jak powstał Wszechświat.

Ewa Lipska
(ur. 1945)

Poetka, felietonistka, autorka tekstów piosenek. Studiowała malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zadebiutowała w 1967 r. tomem *Wiersze*. Opublikowała ponad 30 tomów poezji, m.in. *Czwarty zbiór wierszy* (1974), *Piąty zbiór wierszy* (1978), *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane* (1979), *Przechowalnia ciemności* (1985), *Strefa ograniczonego postoju* (1990), *Gdzie indziej* (2005), *Droga pani Schubert...* (2012), *Miłość, droga pani Schubert...* (2013), *Czytnik linii papilarnych* (2015), *Pamięć operacyjna* (2017), *Miłość w trybie awaryjnym* (2019). Była redaktorką działu poezji Wydawnictwa Literackiego, współzałożycielką w 1989 r. Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, dyrektorką Instytutu Polskiego w Wiedniu. Otrzymała wiele nagród literackich, m.in. Nagrodę Fundacji im. Kościelskich (1973), Nagrodę PEN Clubu (1979), Nagrodę Literacką Gdynia (2011), wielokrotnie była nominowana do Nagrody Literackiej Nike.

Wskazówki interpretacyjne. Czy miłość ratuje przed śmiercią?

Bohaterami lirycznymi tomu jest dwoje byłych kochanków, obecnie ludzi dojrzałych, stojących u progu starości. Z poetyckich liścików pisanych przez mężczyznę poznajemy historię ich wielkiej miłości, która z niewiadomego powodu się skończyła. Albo raczej trwa – w czułych wspomnieniach, tęsknocie, rozpamiętywaniu wspólnie spędzonych chwil, zamierzchłych zdarzeń, spotkań, przeżyć. Poznajemy całą paletę emocji towarzyszących uczuciu. Powrót byłby dla bohaterów szansą na ucieczkę przed samotnością i śmiercią, przed powolnym odchodzeniem, które każdego dnia przybliża do ostatecznego końca. Jednak pani Schubert milczy, nie dowiemy się, co stanęło na przeszkodzie tej miłości i czy bohaterowie zdążą do siebie wrócić.

Po przeczytaniu

1. Znajdź fragmenty, które pozwalają sądzić, że miłość pani Schubert i jej ukochanego jest opisywana w kategoriach przeszłości.
2. Wypisz z tekstu metafory określające miłość. Które z nich wydają Ci się nietypowe w kontekście miłości?
3. Jaką katastrofę może mieć na myśli narrator *Wielkiego Zderzacza Hadronów*?
4. Określ cechy gatunkowe zacytowanych utworów. Uwzględnij ich tematykę i budowę.
5. Dokonaj krótkiej charakterystyki nadawcy listów. Przedstaw jego świat wartości, zainteresowania, stosunek do kwestii rozumu i wiary.
6. Wymień znane Ci utwory literackie skonstruowane w konwencji epistolarnej. Podaj ich tytuły i przyporządkuj do epok literackich. Czym – na tle tych utworów – wyróżniają się miniatury autorstwa Ewy Lipskiej?
7. Przypomnij sobie dzieje miłości mistrza i Małgorzaty, bohaterów powieści Michaiła Bułhakowa, i porównaj ich uczucie do miłości opisanej w utworach Ewy Lipskiej. Czy w obu wypadkach można je nazwać miłością mistyczną? ☆
8. Kochankowie z powieści Bułhakowa nie mieli szans uciec przed miłością: *Miłość dopadła nas tak, jak dopada człowieka w zaułku wyrastający spod ziemi morderca, i poraziła nas oboje od razu. Tak właśnie razi grom albo nóż bandyty!*. Jaką rolę odgrywa miłość w życiu bohaterów Ewy Lipskiej? ☆
9. Przygotuj prezentację multimedialną, w której przywołasz znane pary kochanków z różnych tekstów kultury cierpiące z powodu miłości. Przedstaw genezę i przebieg ich uczucia oraz wpływ epoki na sposób ukazania motywu miłości tragicznej.



Marc Chagall, *Kochankowie z Vence* [wans], 1957.
Pełna liryzmu kompozycja łączy teraźniejszość z przeszłością: ponad naszkicowanym w tle prowansalskim miasteczkiem Vence, w którym artysta mieszkał w latach 1949–1966, widać kozę, przeniesioną tu z nostalgicznych wspomnień dotyczących białorusko-żydowskiej wsi jego dzieciństwa.

Nawiązania do dwudziestolecia międzywojennego na dużym ekranie



ARTYSTA

reż. Michel Hazanavicius [mi**szel** azanawiszius]**, 2011**

Czarno-biały film zrealizowany w konwencji kina niemego. Akcja rozgrywa się pod koniec lat 20. ubiegłego stulecia w Hollywood, w momencie narodzin kina dźwiękowego. Tytułowy bohater, gwiazdor George Valentin [żorż wa**lą**tę] nie potrafi się odnaleźć w nowej sytuacji, jego kariera załamuje się. Film Hazanaviciusa pokazuje dramat artysty, którego pozycja zależy od kaprysów widowni i nieubłaganych praw rządzących rynkiem filmowym.

Zwróć uwagę na

- prezentację czasów złotej ery Hollywood, stronę wizualną, rolę dźwięku.



KABARET

reż. Bob Fosse [fos], **1972**

Berlin, lata 30. XX w.; Sally Bowles [sali bołls] pracuje jako piosenkarka kabaretowa w jednym z nocnych lokali. Tam spotyka Anglika Briana [brajana] Robertsa, z którym się zaprzyjaźnia. Z czasem w życie obojga wkracza baron Maximilian von Heune [fon hojne], co staje się początkiem wielu dramatycznych zdarzeń. Historia Sally rozgrywa się na tle groźnych przemian zachodzących w niemieckim społeczeństwie. Film jest przejmującym obrazem rodzącego się faszyzmu.

Zwróć uwagę na

- motyw katastrofizmu oraz kultową scenę z piosenką *Jutro należy do mnie*.



PEAKY BLINDERS [piki blajnders]

reż. Otto Bathurst [batharst], **Anthony Byrne** [antony bern], **David Caffrey** [dejwid kafri], **Colm McCarthy** [kolm mak karti], **Tom Harper**, **Tim Mielants** [mi**lents**], **2013**

Serial kryminalny, którego akcja rozgrywa się po I wojnie światowej w angielskim mieście Birmingham [**ber**mingem]. Thomas Shelby [tomas szelbi] to cierpiący na zespół stresu pourazowego weteran wojenny i przywódca gangu. Wraz z innymi członkami grupy przestępczej tworzy własne normy życia społecznego – często oparte na przemocy. W tle obserwujemy pogłębiający się kryzys ekonomiczny.

Zwróć uwagę na

- kontrast między światem przedstawionym a współczesną ścieżką dźwiękową.



PANNY Z WILKA

reż. Andrzej Wajda, 1979

Film jest ekranizacją opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza pod tym samym tytułem. Bohater, Wiktor Ruben, po latach odwiedza rodzinne strony. Po trudnych doświadczeniach szuka ukojenia w towarzystwie tytułowych panien z dworku Wilko, z którymi przyjaźnił się w młodości. Niestety okazuje się, że upływ czasu nie pozwala na powrót do przeszłości. Melancholijny, pełen zadumy film Wajdy jest refleksją nad pamięcią, przemijaniem i tragizmem ludzkiej egzystencji.

Zwróć uwagę na

- charakterystykę kobiecych bohaterek i ich dramaty.

OPINIA O FILMIE

GRAND BUDAPEST HOTEL

reż. Wes [łes] **Anderson, 2014**

Akcja filmu rozgrywa się w burzliwym dla Europy okresie międzywojennym, w kraju przypominającym nieistniejące już wówczas Austro-Węgry. Dzięki retrospekcjom reżyser przenosi nas ze współczesności do roku 1985, 1965 i właśnie do lat 30. XX stulecia. Tytułowy Grand Budapest to górski hotel uzdrowiskowy, położony w fikcyjnej republice Żubrówki, *siedzibie imperium* – między Sudetami i Alpami – będącej hipotetycznie geopolitycznym połączeniem Węgier, Czech i Polski. Hotel, jako relikt określonej epoki, łączy czasoprzestrzenie, dając widzom okazję do obserwacji różnych obyczajów i zmiennych nastrojów społecznych.

Trudno określić przynależność gatunkową filmu – są w nim elementy kina akcji, kryminału i komedii. Akcja koncentruje się wokół postaci konsjerża Gustave'a [gistawa] H. (w jego rolę wciela się Ralph Fiennes [rejlf fajns]), oskarżonego o morderstwo bogatej bywalczyni hotelu madame D. (Tilda Swinton [słinton]). W tej trudnej sytuacji pomóc może mu tylko jego podwładny, młody boy [boj] – Zero Moustafa [mustafa] (Tony Revolori [rewelori]). Opowieść o nich snuje pisarz (Jude Law [dżud loł]) wspominający dawne dzieje.

Wes Anderson nie ukrywał, że sposób konstruowania fabuły i budowania postaci zaczerpnął z twórczości Stefana Zweiga [cwajga], austriackiego pisarza, zwolennika teorii Zygmunta Freuda. Psychologiczne obserwacje Zweiga reżyser uznał za uniwersalny i ponadczasowy sposób spojrzenia na ludzi. Zastosowana przez Andersona narracja szkatułkowa buduje kilka warstw opowieści, dopełniając historie poszczególnych bohaterów i pogłębiając ich charakterystykę.

Reżyser prowadzi z nami grę nie tylko fabularną, lecz także wizualną, stylizując kadry na barwne obrazy o wysmakowanej, symetrycznej kompozycji, często będące aluzją do filmów innych znanych twórców – m.in. do dzieł braci Marx, Federica [federika] Felliniego czy Alfreda Hitchcocka. *Grand Budapest Hotel* zachwyca rozmachem scenograficznym, charakteryzacją i kostiumami. Na tym jednak Anderson nie poprzestaje – elementem jego dzieła jest również format kadrów filmowych. Każdy okres historyczny – lata 30., lata 60., 80. i plan współczesny – był kręcony w inny sposób, w innej estetyce. Dzięki takiej pracy operatorskiej odbywamy swoistą podróż w czasie. Nie bez powodu Wes Anderson jest nazywany wizjonerem kina artystycznego, u którego każda scena jest scenograficznym i narracyjnym majstersztykiem.

Film pozostawia nas z refleksją o zmierzchu świata dobrych manier, form i hierarchii. Karykaturalny sposób ukazania bohaterów reprezentujących środowisko wojskowe jest natomiast pacyfistycznym protestem Andersona przeciwko wojnie i faszyzmowi.

Wes Anderson

(ur. 1969)

Amerykański reżyser, scenarzysta, producent filmowy i aktor. Studiował filozofię na University [juniwersiti] of Texas w Austin [ostin] i to właśnie podczas studiów zainteresował się kinem. Zaczynał od reżyserowania filmów krótkometrażowych, dopiero w późniejszym okresie zajął się filmami fabularnymi. Pięć jego produkcji było nominowanych do Oscara, w tym film *Grand Budapest Hotel* (2014), który ma na swoim koncie także m.in. nagrodę BAFTA za najlepszy scenariusz oryginalny oraz Srebrnego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie za najlepszy film.



Kadr z filmu Wesa Andersona *Grand Budapest Hotel*, 2014

PO OBEJRZENIU

1. Zinterpretuj słowa Wesa Andersona: *„Grand Budapest Hotel" to opowieść o estetyzowaniu życia*. A czym – Twoim zdaniem – jest film *Grand Budapest Hotel*? Uzasadnij swoją opinię.
2. Wymień rozpoznane przez Ciebie w filmie nawiązania do znanych motywów, znaków kultury i dzieł filmowych. Określ ich funkcje.

Zygmunt Hübner

(1930–1989)

Reżyser, aktor, publicysta, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, wielka postać polskiego teatru. Ukończył kierunek aktorski i reżyserski warszawskiej PWST. Współpracował z instytucjami kultury w całej Polsce, był dyrektorem teatrów we Wrocławiu, w Krakowie i Warszawie. Zajmował się reżyserią teatralną, filmową i telewizyjną. Był autorem opracowań, felietonów i esejów na temat dramaturgii.

Opinia o spektaklu

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

reż. Zygmunt Hübner [hibner]**, 1987**

Rejestracja telewizyjna spektaklu została zrealizowana w 1987 r., cztery lata po premierze w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Zbigniew Hübner nie tylko wiernie przeniósł dramat Witolda Gombrowicza na deski teatru, lecz także zadbał o to, aby jego klasyczne, tradycyjne odczytanie zostało zachowane w spektaklu Teatru Telewizji.

Dramat Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* po raz pierwszy ukazał się na łamach czasopisma „Skamander" w 1938 r., wydania książkowego doczekał się jednak dopiero 20 lat później. Oś fabularna dramatu to historia tytułowej bohaterki, która po zaręczynach z księciem Filipem staje w centrum zainteresowania królewskiego dworu. Wybór księcia nie wiąże się z prawdziwym uczuciem wobec Iwony, jest raczej kaprysem, efektem znudzenia oraz rodzajem prowokacji i eksperymentu. Sytuacja wymyka się jednak spod kontroli – Filip nie wziął bowiem pod uwagę, że narzeczona rzeczywiście może go pokochać, a tym samym ubezwłasnowolnić. U rodziców Filipa, króla Ignacego i królowej Małgorzaty, zaistniała sytuacja wyzwala skrywane dotąd lęki, kompleksy i poczucie niedoskonałości. To wszystko doprowadza do pomysłu usunięcia Iwony z dworu.

Reżyser spektaklu uwzględnił sugestie autora dramatu, z których jedna brzmiała: *Najbardziej dziwaczne sceny powinny być odegrane trzeźwo. Bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji.* Akcja dramatu rozgrywa się w nieokreślonej, nierzeczywistej krainie, a autor efekt fantastyki potęguje za pomocą groteski i karykatury. Zabieg Hübnera polegający na osadzeniu akcji w domu warszawskiej rodziny czasów dwudziestolecia międzywojennego nie pozbawił adaptacji wymiaru uniwersalności, stworzył jedynie dodatkowy kontekst obyczajowo-społeczny.

Postać milczącej i nieporadnej Iwony – granej w spektaklu przez Darię Trafankowską – skłania widza do refleksji o ludzkich ułomnościach, o tym, że często udajemy kogoś, kim nie jesteśmy, że boimy się przeciwstawiać różnym formom nacisku. *Iwona, księżniczka Burgunda* to przedstawienie słynnej gombrowiczowskiej Formy, która wtłacza człowieka w różne życiowe role oraz wpływa na charakter relacji międzyludzkich. Spektakl Hübnera jest sztuką o potrzebie i poszukiwaniu wolności jako wartości najwyższej. Dramat Gombrowicza, wydany kilka miesięcy przed wybuchem II wojny światowej, ma w sobie zatem również echa ówczesnych nastrojów politycznych.



Scena ze spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda*, Teatr Telewizji, 1987

Iwona, księżniczka Burgunda doczekała się wielu adaptacji teatralnych. Po tekst dramatu Gombrowicza sięgnęli najwybitniejsi polscy reżyserzy, m.in.: Krystian Lupa (Stary Teatr, Kraków 1978), Jerzy Stuhr (Teatr Nowa Huta, Kraków 1990), Krzysztof Garbaczewski (Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole 2014), Agnieszka Glińska (Teatr Narodowy, Warszawa 2014), Grzegorz Jarzyna (Teatr Rozmaitości, Warszawa 2017).

Po obejrzeniu

1. Wytłumacz, w jaki sposób sztuka Zygmunta Hübnera nawiązuje do gombrowiczowskiej Formy znanej Ci z powieści *Ferdydurke*.
2. Scharakteryzuj środki wyrazu zastosowane przez Darię Trafankowską. Przedstaw swoje zdanie na temat kreacji aktorskich.
3. W jaki sposób twórca spektaklu ukazał umowność miejsca akcji dramatu?

Poprawność językowa. Norma językowa i innowacje językowe

Poprawne posługiwanie się językiem jest ważne nie tylko na lekcjach w szkole, lecz także we wszystkich sytuacjach, w których porozumiewamy się z innymi ludźmi. Poprawność językowa ułatwia komunikację i pozwala przekazać rozmaite treści zgodnie z naszymi intencjami i bez nieporozumień. Ponadto świadczy o wysokim poziomie intelektualnym człowieka, jego wiedzy oraz postawie wobec ludzi. Osoba, która dba o poprawność wypowiedzi i grzeczność językową, a przy tym bierze odpowiedzialność za swoje słowa, okazuje odbiorcy szacunek.
Pamiętaj, że poprawne posługiwanie się językiem wymaga regularnego ćwiczenia i doskonalenia swoich umiejętności. Dlatego, kiedy mamy wątpliwości dotyczące użycia języka, powinniśmy sięgać po słowniki i poradniki językowe.

Norma językowa

Poprawność językowa to zgodność wypowiedzi z obowiązującą normą językową pod względem wymowy, odmiany, zapisu, budowy wyrazów, składni, doboru słownictwa i frazeologii. **Normą językową** nazywamy z kolei zbiór tych elementów języka (wyrazów, ich form, związków wyrazowych oraz sposobów ich używania – tworzenia, wymawiania), które w danym momencie użytkownicy języka uznają za wzorcowe lub poprawne.

We współczesnej polszczyźnie wyróżnia się **normę wzorcową** (staranną, wysoką) oraz **normę użytkową** (potoczną, niską).

Norma językowa

- **Norma wzorcowa** to te elementy języka, które są zgodne z tradycją językową, regułami gramatycznymi i utrwalonym znaczeniem. Norma ta obowiązuje w wypowiedziach oficjalnych, a więc m.in. w szkole czy w wypowiedziach dziennikarzy, publicystów, polityków.
- **Norma użytkowa** obejmuje zbiór wyrazów, ich form, połączeń itp., które są mniej staranne, używane w kontaktach swobodnych, w sytuacjach nieoficjalnych, w języku mówionym. Jest to więc norma mniej rygorystyczna niż norma wzorcowa.

Zgodnie z normą wzorcową należy m.in.:	Zgodnie z normą użytkową można m.in.:
akcentować trzecią sylabę od końca w wyrazach obcego pochodzenia typu ***lo**gika*, ***fi**zyka*	akcentować drugą sylabę od końca w wyrazach obcego pochodzenia typu *lo**gi**ka*, *fi**zy**ka*
łączyć rzeczowniki r. nijakiego typu *zwierzę*, *cielę* z liczebnikami zbiorowymi, np. *dwoje zwierząt*, *troje cieląt*	łączyć rzeczowniki r. nijakiego typu *zwierzę*, *cielę* z liczebnikami głównymi, np. *dwa zwierzęta*, *trzy cielęta*
odmieniać nazwiska męskie zakończone na samogłoskę *-e* lub *-o*, np. *Krzysztofa Krauzego*, *Grzegorza Laty*	pozostawić w nieodmienionej formie nazwiska męskie zakończone na samogłoskę *-e* lub *-o*, np. *Krzysztofa Krauze*, *Grzegorza Lato*

stosować zestawienia, np. *alarm samochodowy*	tworzyć wyrazy złożone typu *autoalarm*
używać ustalonych form i tradycyjnych znaczeń frazeologizmów, np. *twardy orzech do zgryzienia*	stosować nowe formy i znaczenia niektórych frazeologizmów, np. *ciężki orzech do zgryzienia*

Elementy uznane za zgodne z normą są często spisywane w słownikach poprawnościowych: ortograficznym lub poprawnej polszczyzny. Wyrazy i połączenia wyrazów, które mieszczą się tylko w normie użytkowej i mogą być użyte jedynie w określonych sytuacjach, poprzedza się w słownikach kwalifikatorami: *pot.* (potocznie, np. *jeść kotleta* – wzorcowo: *jeść kotlet*), *środ.* (środowiskowe, np. *taksa* – wzorcowo: *taksówka*), *reg.* (regionalne, np. *oglądnąć* – wzorcowo: *obejrzeć*).

Warto pamiętać, że norma nie jest stała – może się zmieniać wraz z upływem czasu. Przykładowo jeszcze sto lat temu zgodne z normą były zapisy *żóraw*, *puhar* i *narazie* czy formy *z dobrem dzieckiem* (przymiotniki N. lp. r.n. z końcówką *-em*). Dziś napiszemy: *żuraw*, *puchar*, *na razie* i powiemy wyłącznie *z dobrym dzieckiem*.

Kryteria poprawności językowej

Aby ocenić, czy dany element językowy jest poprawny (a więc czy mieści się w normie językowej), stosuje się różnego rodzaju **kryteria poprawności językowej**. Przede wszystkim za poprawne uznaje się te elementy, które są uzasadnione i potrzebne – wypełniają luki w języku, pozwalają na jasny przekaz, skutecznie komunikują zamierzoną treść. Kryteria te są stosowane zarówno wobec elementów już istniejących w języku, jak i nowych.

Kryteria poprawności językowej		
Kryterium	**Poprawny tekst lub element języka**	**Niepoprawny tekst lub element języka**
wystarczalności	nazywa nowe rzeczy, zjawiska i pojęcia, pozwala precyzyjniej wyrazić emocje • np. *burgerownia*, *dresiarz*	dubluje rozwiązania już istniejące • np. *shop* zamiast *sklep*
ekonomiczności	wyraża treść precyzyjnie i krótko • np. *ogólniak* (zamiast *liceum ogólnokształcące*)	utrudnia nadawcy lub odbiorcy zrozumienie komunikatu • np. *dzieci zagryzły szczury*
funkcjonalności	jest zgodny z funkcją wypowiedzi, w której występuje • np. stosowanie skrótów w tekście technicznym, używanie wyrazów specjalistycznych w artykule naukowym	utrudnia pełnienie przez tekst zamierzonej funkcji • np. skróty w tekście literackim (z wyjątkiem zabiegów celowych), słownictwo specjalistyczne w codziennej rozmowie

rozpowszechnienia	jest używany powszechnie (choć często uważany za poprawny wyłącznie w ramach normy użytkowej) • np. *Cześć, Tomek!* (mianownik w funkcji wołacza dopuszczalny jedynie w normie użytkowej, wzorcowo: *Cześć, Tomku!*)	jest stosowany przez wąską grupę użytkowników języka • np. *Doktor przypisał mi leki.* (poprawnie: przepisał)
autorytetu kulturalnego	jest używany przez osoby posługujące się wzorcową polszczyzną, uznawane za autorytet kulturalny (np. wywodzące się z wielopokoleniowej inteligencji) • np. akcentowanie ***che**micy* i ***fi**zyka* (akcent na trzecią sylabę od końca)	nie występuje w języku osób uznawanych za autorytety kulturalne • np. akcentowanie *che**mi**cy* i *fi**zy**ka* (akcent na przedostatnią sylabę)
estetyczne	wywołuje pozytywne wrażenia, nie budzi niepotrzebnych skojarzeń, jest przejrzysty • np. staranna wymowa w wypadku tekstu mówionego	jest pozbawiony walorów estetycznych • np. wulgaryzmy

Innowacje językowe

Norma może się zmieniać dzięki temu, że w języku pojawiają się nowe wyrazy, a także dlatego, że istniejące już słowa zaczynamy w nowy sposób wymawiać, zapisywać, odmieniać lub łączyć w nieistniejące dotąd związki wyrazowe. Wszelkie nowe elementy w zakresie słownictwa (neologizmy i zapożyczenia), gramatyki (nowe formy odmiany, nowe połączenia składniowe), fonetyki (nowe sposoby wymowy) czy pisowni nazywa się **innowacjami językowymi**.

Mogą być one tworzone świadomie, kiedy wynikają z określonych potrzeb, np. potrzeby nazwania nowego zjawiska lub prostszego sformułowania myśli, lub nieświadomie, np. wskutek nieznajomości normy językowej.

W zależności od pełnionych przez nie funkcji oraz tego, w jakim stopniu użytkownicy języka je akceptują, innowacje językowe możemy podzielić na **zmiany językowe i błędy językowe**.

Innowacje językowe

Zmiany językowe – innowacje uzasadnione, zaakceptowane i włączone do normy językowej. Wypełniają luki w języku, pozwalają jasno i skutecznie przekazać zamierzoną treść, są akceptowane przez świadomych użytkowników języka oraz mają pewne walory estetyczne (np. dobrze brzmią i nie budzą niepożądanych skojarzeń).

Błędy językowe – innowacje nieuzasadnione, niezaaprobowane i niewłączone do normy językowej. Błędy językowe są innowacjami użytymi bez powodu, nie są potrzebne, nie wnoszą do języka nic wartościowego.

Innowacje językowe pełnią w wypowiedzi różne **funkcje**, np.:

- **uzupełniają** braki w języku – nazywają nowe rzeczy i zjawiska, np. *smartfon*, *strajk klimatyczny*, i umożliwiają precyzyjniejsze wyrażanie emocji, np. *mega*, *dzbańst*wo;
- **rozszerzają** i dostosowują reguły, tak by obejmowały większą liczbę elementów językowych, np. *pięćdziesięciu słuchaczy* zamiast *pięćdziesięcioro słuchaczy* (liczebniki zbiorowe są wypierane przez liczebniki główne, ponieważ mają węższy zakres);
- **stanowią alternatywę** dla słów już istniejących – powstają pod wpływem tendencji językowych, np. *aktualnie – obecnie*, *lider – przywódca* (zapożyczenia z języka angielskiego);
- **skracają** dłuższe wyrazy oraz związki wyrazowe i pozwalają zaoszczędzić wysiłek nadawcy (ekonomizacja języka), np. *przegubowiec* (zamiast dłuższego wyrażenia *autobus przegubowy*), *NWM* (zamiast zwrotu *nie wiem* w rozmowach prowadzonych przez komunikator internetowy);
- **precyzują** znaczenie, likwidując niepotrzebne synonimy, np. *przykładnie* – wzorowo, bez zarzutu, *przykładowo* – w formie przykładu, *wieczorowy* (strój), *wieczorny* (seans);
- **regulują** system językowy, usuwając z niego wyjątki, np. formy *dłoniami*, *rękami* (zamiast *dłońmi*, *rękoma*) pojawiają się na wzór częstszych form *gruszkami*, *nogami*, *dziewczynkami*.

Moda językowa

Niektóre elementy językowe – zwłaszcza określone wyrazy lub wyrażenia – bywają stosowane o wiele częściej, niżby to wynikało z potrzeb komunikacyjnych. Zjawisko takie nazywamy **modą językową**, a nadużywane słowa – **wyrazami modnymi**. Przyczyną występowania mody językowej jest przede wszystkim fakt, że niektóre słowa postrzega się jako atrakcyjniejsze od ich synonimów – bardziej wyszukane, erudycyjne – i dlatego często używa się ich w sytuacjach oficjalnych czy w wypowiedziach, których nadawca chce wywrzeć dobre wrażenie na odbiorcy, takich jak pisma urzędowe czy CV.

Przykładem takiego wyrazu jest m.in. czasownik *posiadać* stosowany – nie zawsze poprawnie! – zamiast słowa *mieć*, np. w wypowiedziach: *Rośliny posiadają liście*, *Nie posiadam nałogów*. Wyrazy modne są używane mechanicznie, bezrefleksyjnie, przez co tracą swoją wyrazistość. Z czasem ich **znaczenie się rozmywa**, co obrazuje np. błędne zdanie: *Tramwaj posiada gwałtowne hamowanie*. Słowo *posiadać* nie zastępuje tu już czasownika *mieć*, lecz ma służyć bardziej oficjalnemu przekazaniu informacji: *Tramwaj może gwałtownie zahamować*.

Do wyrazów modnych można zaliczyć takie słowa, jak: *kreatywny*, *lider*, *wiodący*. Wprawdzie mieszczą się one w normie językowej i można je uznać za poprawne, jednak ich nadużywanie świadczy o małych umiejętnościach językowych. Ponadto często inne, bardziej różnorodne słownictwo jest wypierane przez wyrazy modne. Zamiast *kreatywny*, *lider*, *wiodący* lepiej napisać i powiedzieć: *twórczy*, *pomysłowy*, *zaradny*, *przywódca*, *przełożony*, *zwierzchnik*, *główny*, *najlepszy*, *istotny*, *ważny*.

Po przeczytaniu

Więcej zadań w bloku *W kierunku matury*, **s. 279–281, 281**

1. Wybierz elementy zgodne z normą językową i uzupełnij nimi zdania. W razie potrzeby skorzystaj ze słownika poprawnej polszczyzny lub słownika ortograficznego.

Maciek został wybrany ? *(przewodniczącym / na przewodniczącego)* klasy.
Przeczytałam książkę silnie ? *(oddziałującą / oddziaływującą)* na emocje.
Moja siostra ? *(piszę / pisze)* wspaniałe wiersze i ciekawe opowiadania.
? *(Mimo że / Mimo, że)* byłem zmęczony, poszedłem na siłownię.
Postanowiliśmy ? *(zaadaptować / zaadoptować)* poddasze na sypialnię.
Nie lubię, gdy ktoś ? *(poddaje / podaje)* w wątpliwość moje słowa.
Moja prababcia od kilku lat niedosłyszy na ? *(oba uszy / oboje uszu)*.

2. Odszukaj w odpowiednim słowniku, jak się zapisuje i wymawia rzeczowniki *romantyzm* i *pozytywizm* w miejscowniku. Wskaż formy zgodne z normą językową.

zapisy: *romantyzmie*, *pozytywizmie*
zapisy: *romantyźmie*, *pozytywiźmie*

wymowa: *[pozytywizmie]*, *[romantyzmie]*
wymowa: *[pozytywiźmie]*, *[romantyźmie]*

3. Na podstawie informacji zawartych w zamieszczonej definicji ustal, w których spośród podanych zdań czasownik *posiadać* został użyty zgodnie z normą językową. Przekształć pozostałe zdania tak, aby były poprawne.

posiadać *ndk* / **1.** *książk.* «mieć coś na własność, być właścicielem czegoś» ▫ ktoś, coś posiada coś: Posiada duży majątek. Posiadają działkę budowlaną. ◊ *Niepoprawnie:* Posiadać, *poprawnie:* mieć, (szeroki) gest «być hojnym, wspaniałomyślnym» • *Niepoprawnie w połączeniu z nazwami rzeczy drobnych oraz z podmiotem nieżywotnym. Np.:* Posiadać, *poprawnie:* mieć, bilet, brodę, jakieś wymiary. Autokar posiada, *poprawnie:* ma, klimatyzację. • *Niepoprawnie:* Posiadać, *poprawnie:* zdobyć, rekord świata. • *Niepoprawnie:* Być w posiadaniu czegoś. *Poprawnie:* Posiadać coś. • *Niepoprawnie:* Coś znajduje się w czyimś posiadaniu. *Poprawnie:* Ktoś posiada, *lepiej:* ma, coś. **2.** *książk.* «mieć opanowaną wiedzę w jakiejś dziedzinie, znać się na czymś» ▫ ktoś posiada coś: Profesor posiada rozległą wiedzę z zakresu chorób płuc. • *Niepoprawnie:* Nie posiadam znajomości języka rosyjskiego. *Poprawnie:* Nie znam języka rosyjskiego.

Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN, pod red. Andrzeja Markowskiego, Warszawa 2004 (dodruk z 2006), s. 831–832

a) Mleko posiada białko.

b) Moi rodzice posiadają dwa samochody.

c) Posiada umiejętność obsługi komputera.

d) Spółka posiada duży kapitał.

e) Tomek posiada psa.

4. Wskaż w podanym tekście elementy językowe zgodne z normą użytkową. Zastąp je odpowiednikami należącymi do normy wzorcowej.

Mój tata zwinął swój sklep i teraz jeździ na taksówce. Mama jest akurat na zwolnieniu lekarskim, ale na co dzień pracuje w szkole na świetlicy. Mam jeszcze dorosłego brata, co zarabia, udzielając korków z matmy, ale marzy o robocie w korporacji.



5. W zamieszczonych fragmentach słownika ortograficznego z 1923 r. znajdź wyrazy, które sto lat temu zapisywano inaczej niż dzisiaj. Wyjaśnij, jak zmieniła się w tych wypadkach norma językowa.

bronz
brózda
brózdować
Bruksela
bruljon
Brunszwik (Brunświk)
brusznica
brutto
brygadier

na karb
nakładca
nakłuć, nakłuł (nakłóć)
nakłuwać
nakoniec
nakreślić
nakrzyż
nakształt
na lewo

Jan Łoś, *Pisownia polska. Przepisy. Słowniczek*, Kraków 1923

6. Wyjaśnij, jakim celom służą innowacje językowe wskazane w podanych wypowiedziach. Które z podkreślonych wyrazów należy uznać za błędy językowe, a które mieszczą się w normie?

Te studia są dedykowane osobom, które chcą rozpocząć pracę w księgowości.
Nie jestem obrzydliwa – naprawdę niewiele rzeczy wzbudza we mnie wstręt.
W moim mieście w parkach stawia się kaczkomaty z ziarnem dla ptaków.
Na naszym blogu znajdziesz przepis na przepysznego sojaburgera.

7. Znajdź przykłady innowacji językowych w prasie i internetowych serwisach informacyjnych. Jak myślisz, dlaczego w poszczególnych wypowiedziach pojawiły się właśnie te innowacje?

8. Oceń podane elementy pod kątem kryteriów poprawności językowej. Które kryteria zostały w ich wypadku spełnione, a które – nie?

chirurżka (kobieta chirurg)
komórka (telefon komórkowy)
koronakryzys (kryzys spowodowany epidemią koronawirusa)
PUPA (Powiatowy Uczniowski Przegląd Artystyczny)
sojonez (majonez sojowy)
wakajki (wakacje)

9. W podanych paskach informacyjnych wskaż wyrazy modne i wyjaśnij ich znaczenie. Jakimi słowami można je zastąpić?

FESTIWAL KŁAMSTW W SPRAWIE KATASTROFY

AKTUALNE PROBLEMY POLSKIEJ GOSPODARKI

PORA NA DIALOG Z MIESZKAŃCAMI

AMERYKANIE TESTUJĄ MYŚLIWIEC NOWEJ GENERACJI

10. Zapoznaj się ze słownictwem zgromadzonym na stronie Obserwatorium Językowego Uniwersytetu Warszawskiego (nowewyrazy.uw.edu.pl) i wskaż w nim wyrazy używane przez Twoich rówieśników. Jakie inne słowa powinny, Twoim zdaniem, zostać odnotowane na tej stronie?

11. Przeczytaj zamieszczone ogłoszenie o pracy. Wskaż w nim wyrazy modne i opisz efekt, jaki powoduje ich nagromadzenie. ☆

Jesteśmy wiodącą firmą meblarską. Aktualnie poszukujemy do naszego teamu lidera ekipy montażowej – osoby dynamicznej i kreatywnej, która posiada prawo jazdy. Oferujemy konkretne zarobki (adekwatne do umiejętności) i kompleksowe świadczenia. Prosimy o przesyłanie aplikacji drogą mailową.



Przeredaguj ogłoszenie tak, aby ograniczyć słownictwo budzące wątpliwości.

OKIEM ZNAWCY

Piękno języka i jego poprawność zawsze interesowały użytkowników polszczyzny o wyższym stopniu świadomości językowej. Z tego powodu popularnością cieszyły się dawniej i cieszą się do dziś porady udzielane przez wybitnych językoznawców. [...] [...]

Do II wojny światowej porad udzielano przede wszystkim na piśmie, w formie artykułów zamieszczanych w specjalistycznych czasopismach [...] oraz zwartych publikacjach[1] książkowych [...]. Radiowy Poradnik Językowy przez czterdzieści lat, od 1935 roku, poza przerwą w czasie wojny, prowadził profesor Witold Doroszewski [...]. [...]

Po II wojnie światowej rozszerzył się zakres mediów wykorzystywanych do podnoszenia poziomu kultury języka użytkowników polszczyzny. Obok modnych wówczas kącików porad językowych w prasie codziennej i czasopismach, np. *Na końcu języka* w „Głosie Wielkopolskim" czy *O, mowo ludzka!* w „Filipince", oraz wspomnianej audycji radiowej pojawiła się też telewizja, która i w tym, językowym zakresie pełniła funkcję edukacyjną. [...] O sile telewizji dziś świadczy też popularność wśród szerokich rzesz społeczeństwa profesorów Jana Miodka, Jerzego Bralczyka czy Andrzeja Markowskiego. Na przełomie wieków XX i XXI pojawiła się możliwość wykorzystania do szerzenia kultury języka nowego środka przekazu, jakim jest Internet. Zaczęły bowiem powstawać profesjonalne internetowe poradnie językowe zakładane przez ośrodki akademickie i wydawnictwa naukowe. Przemiany na polskim rynku wydawniczym w realiach gospodarczych po transformacji z 1989 roku przyczyniły się także do ogromnego bogactwa publikacji ortoepicznych[2]. W zakresie słowników ortograficznych i poprawnej polszczyzny oraz rozmaitych popularnonaukowych poradników językowych można nawet mówić o swoistej nadprodukcji. Nie wszystkie pisane są przez uznane autorytety naukowe, różna zatem jest ich wartość.

Anna Piotrowicz, Małgorzata Witaszek-Samborska, *Poradnictwo językowe a zmiany w normie skodyfikowanej*, „Język Polski" 2011, z. 2–3, s. 125–126

[1] **publikacja zwarta, wydawnictwo zwarte** – publikacja ukazująca się jeden raz jako zamknięta całość, np. książka. W odróżnieniu od **wydawnictw ciągłych**, które ukazują się w częściach i nie określa się daty ich zakończenia, takich jak czasopisma.

[2] **ortoepiczny** – dotyczący zagadnień związanych z poprawnością językową.

? Wymień znane Ci programy telewizyjne, audycje radiowe, strony internetowe i wideoblogi poświęcone zagadnieniom poprawności językowej. Które z tych źródeł wiedzy o normie językowej mają dużą wartość, a do których lepiej mieć ograniczone zaufanie? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Błędy językowe

Wszystkim, nawet najbardziej zaawansowanym użytkownikom języka, zdarza się źle zapisać lub odmienić jakiś wyraz albo użyć go w niewłaściwym połączeniu czy błędnym kontekście. Prawdopodobnie Ty też popełniasz czasem błędy językowe, czyli posługujesz się innowacjami, które nie spełniają kryteriów poprawności językowej: nie usprawniają porozumiewania się, nie wyrażają nowych treści, nie przekazują precyzyjniej Twoich emocji. Błąd językowy to **nieświadome i nieuzasadnione naruszenie obowiązującej w danym czasie normy językowej**. Jego popełnienie może się wiązać z negatywnymi konsekwencjami: prowadzić do nieporozumienia lub narazić nadawcę wypowiedzi na niekorzystny odbiór ze strony odbiorców.

Klasyfikacja błędów językowych

Błędy językowe dzieli się według dwóch kryteriów: obszarów języka, których dotyczą, oraz tego, jak bardzo naruszają normę. Ze względu na stopień naruszenia normy wyróżnia się błędy rażące, błędy pospolite i usterki.

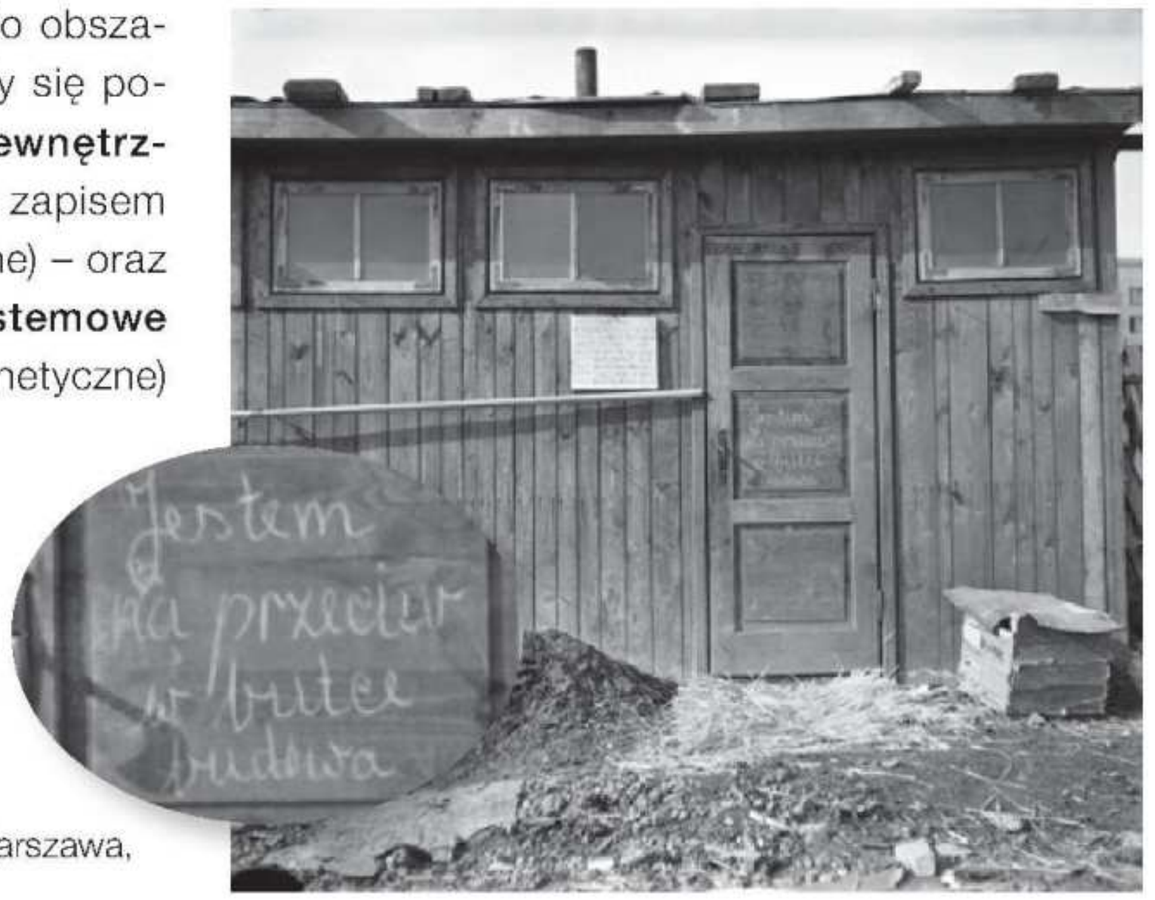
Podział błędów ze względu na **stopień naruszenia normy**

Błędy rażące (najpoważniejsze) naruszają podstawowe zasady poprawnościowe, np. zapis *ołuwek* (zamiast *ołówek*) czy forma *myszów* (zamiast *myszy*), często też prowadzą do nieporozumień.

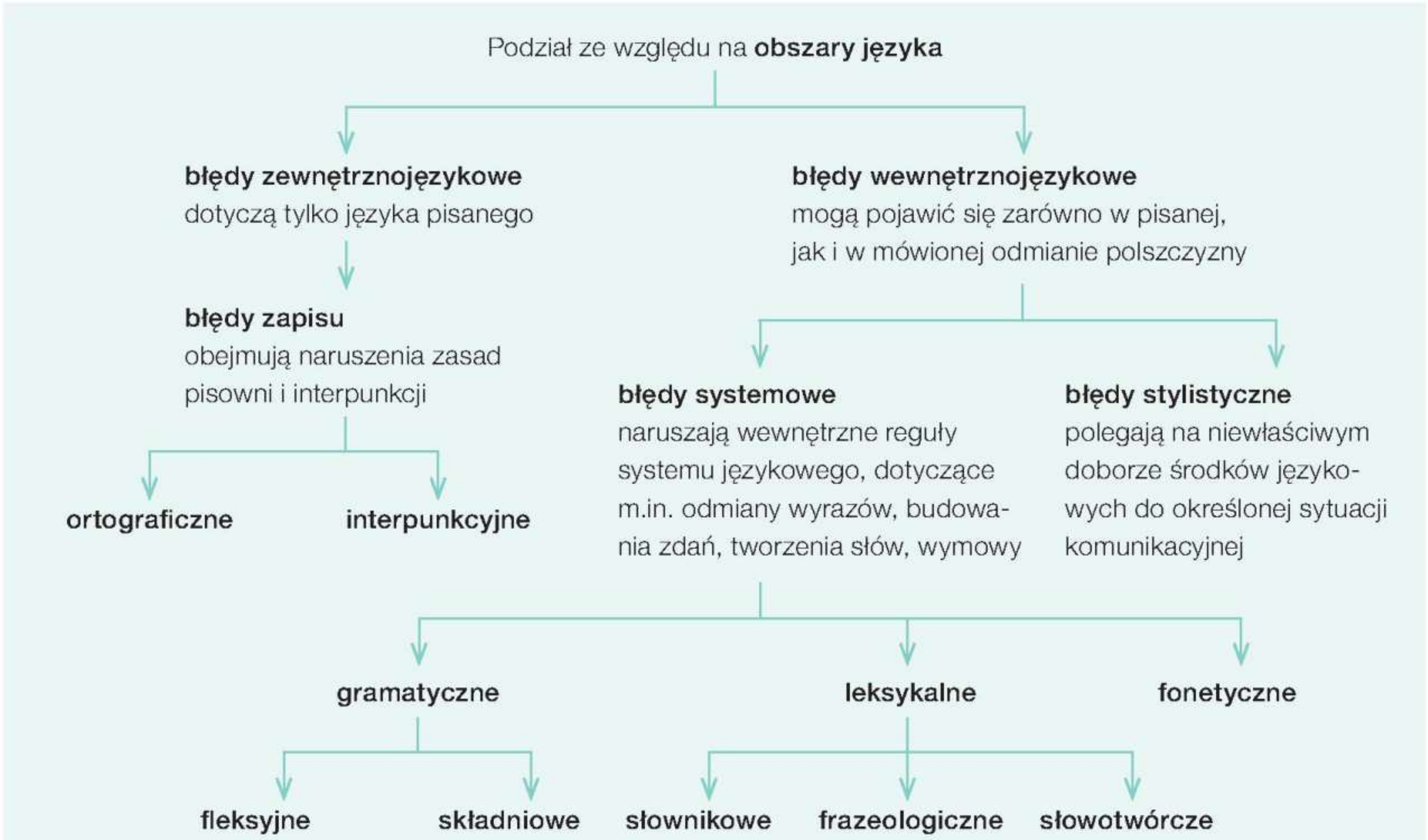
Błędy pospolite są popełniane częściej i na ogół nie zakłócają komunikacji, np. formy *włanczać* (zamiast *włączać*) czy *najbardziej optymalny* (zamiast *optymalny*).

Usterki językowe to odstępstwa od normy, które naruszają ją tylko w niewielkim zakresie, np. zbędne wtrącenia obcojęzyczne czy przestawny szyk zdania.

Podział odnoszący się do obszarów języka, w których błędy się pojawiają, obejmuje **błędy zewnętrznojęzykowe** – związane z zapisem (ortograficzne i interpunkcyjne) – oraz **wewnętrznojęzykowe: systemowe** (gramatyczne, leksykalne, fonetyczne) **i stylistyczne**.



Na budowie, Warszawa, lata 60. XX w.



Typy błędów językowych

1. Błędy zapisu

- **ortograficzne** – niewłaściwe litery i połączenia literowe, np. *bierzący* zamiast *bieżący*; niepoprawna pisownia łączna i rozdzielna, np. *nie kupowanie* zamiast *niekupowanie*; błędne użycie wielkich i małych liter, np. *Język Polski* zamiast *język polski*;
- **interpunkcyjne** – niewłaściwy znak interpunkcyjny, np. *Zdecyduj, czy przyjdziesz***?** zamiast *Zdecyduj, czy przyjdziesz.*; brak niezbędnego znaku interpunkcyjnego, np. *Był chory więc nie przyszedł* zamiast *Był chory, więc nie przyszedł*; znak interpunkcyjny w niewłaściwym miejscu, np. *wszedł mimo, że się spóźnił* zamiast *wszedł, mimo że się spóźnił.*

Kadr z serialu *Zmiennicy*, reż. Stanisław Bareja, 1986

2. **Błędy systemowe**
   - **błędy gramatyczne:**
     – **fleksyjne** – błędna postać wyrazu, np. *wziąść* zamiast *wziąć*; niewłaściwy wzorzec odmiany lub niewłaściwa końcówka fleksyjna, np. *czerwonej kafelki* zamiast *czerwonego kafelka*, *temu dniu* zamiast *temu dniowi*; niepoprawna postać tematu, np. *przyjacielom* zamiast *przyjaciołom*, *poszłem* zamiast *poszedłem*; odmiana wyrazu nieodmiennego, np. *awokada* zamiast *awokado*; nieodmienienie wyrazu odmiennego, np. *pana Nowak* zamiast *pana Nowaka*;
     – **składniowe** – niewłaściwe łączenie wyrazów w związki zgody i rządu, np. *weszła Ania i Ola* zamiast *weszły Ania i Ola*, oraz związki rządu, np. *używać lampę* zamiast *używać lampy*; niepoprawne użycie przyimka lub wyrażenia przyimkowego, np. *balsam dla skóry wrażliwej* zamiast *balsam do skóry wrażliwej*; niepoprawne skróty składniowe, np. *przed i po kolacji* zamiast *przed kolacją i po kolacji*; błędne użycie imiesłowowego równoważnika zdania, np. *Idąc przez park, padał deszcz* zamiast *Kiedy szedłem przez park, padał deszcz*; niewłaściwy szyk wyrazów w zdaniu, np. *zestaw, w skład którego wchodzą spodnie i bluza* zamiast *zestaw, w którego skład wchodzą spodnie i bluza*; niepotrzebne zapożyczenia składniowe, np. *wycieczka okazała się być ciekawa* zamiast *wycieczka okazała się ciekawa*;
   - **błędy leksykalne:**
     – **słownikowe** – używanie wyrazów w niewłaściwym znaczeniu, np. *wpływowy* 'ulegający wpływom' zamiast 'mający wpływy'; związki, w których jeden element powtarza niepotrzebnie treść drugiego, np. *spadać w dół* zamiast *spadać*; mylenie podobnych wyrazów, np. *bynajmniej* i *przynajmniej*, *adaptować* i *adoptować*; nadużywanie wyrazów modnych, np. *generacja*, *lider*;
     – **frazeologiczne** – zniekształcenie związku frazeologicznego, np. *po najmniejszej linii oporu* zamiast *po linii najmniejszego oporu*, *dolewać przysłowiowej oliwy do ognia* zamiast *dolewać oliwy do ognia*; użycie frazeologizmu w niewłaściwym kontekście, np. *kończ waść, wstydu oszczędź* w znaczeniu 'skończ, oszczędź sobie wstydu' zamiast 'skończ ze mną i oszczędź mi wstydu'; naruszanie łączliwości wyrazów, np. *odnieść porażkę* zamiast *ponieść porażkę*;
     – **słowotwórcze** – utworzenie wyrazu z naruszeniem reguł słowotwórstwa, np. *biznes partner* zamiast *partner biznesowy*; błędny formant, np. *babcia – babciowy* zamiast *babciny*; niewłaściwa podstawa słowotwórcza, np. *eurosejm* zamiast *europarlament*;
   - **błędy fonetyczne** – niepoprawna wymowa głosek lub ich połączeń, np. *mozaika* – [*moza-ika*] zamiast [*mozajka*], słuchają – [*słuchajom*] zamiast [*słuchają*], mistrzostwo – [*miszczostwo*] zamiast [*mistszostwo*], geniusz – [*gieniusz*] zamiast [*geniusz*]; pomijanie niektórych głosek, np. *zoo* – [*zo*] zamiast [*zo-o*], czytałam – [*czytaam*] zamiast [*czytałam*]; odczytywanie głosek zgodnie z zapisem literowym, gdy nie jest to pożądane, np. *zasnęli* [*zasnęli*] zamiast [*zasneli*]; błędne akcentowanie wyrazów, np. *oficer* z akcentem na pierwszą sylabę zamiast na przedostatnią – *oficer*.

3. **Błędy stylistyczne** – dobieranie środków językowych nieodpowiednich do charakteru wypowiedzi, w tym stosowanie elementów polszczyzny potocznej w tekstach oficjalnych i odwrotnie, np. *hospitalizacja przyszłych mamuś* zamiast *hospitalizacja kobiet w ciąży*, *uiściłem opłatę za twój bilet* zamiast *zapłaciłem za twój bilet*; nadmierne komplikowanie wypowiedzi, np. szyk przestawny, niepotrzebne ozdobniki – takie jak zbanalizowane przenośnie (*Wieczne Miasto* zamiast *Rzym*) czy modne sformułowania (*oskarżony przerywa milczenie*) – zbędne rozwlekanie tekstu, np. *podejmujemy zdecydowane kroki w celu usprawnienia* zamiast *usprawniamy*.

Przyczyny błędów językowych

Głównymi przyczynami powstawania błędów językowych są nieznajomość obowiązującej normy językowej oraz nieprzywiązywanie wagi do poprawności wypowiedzi. Ponadto błędy mogą wynikać z pośpiechu, zdenerwowania, zmęczenia, mogą być skutkiem niewłaściwego skojarzenia językowego czy przejęzyczenia. Błędy są popełniane nieświadomie, dlatego nie zalicza się do nich celowych naruszeń normy spotykanych niekiedy w reklamie lub w twórczości literackiej.

Po przeczytaniu

1. Wyjaśnij, na czym polegają błędy fleksyjne i składniowe w podanych przykładach. Przekształć zdania tak, aby były poprawne.

Więcej zadań w bloku *W kierunku matury*, **s. 279–281, 281**

Wstąp do nas na pyszne naleśniki z kakaem.
Najlepszy gofer w mieście? Tuż za rogiem!
Kup odżywkę dla włosów kręconych.
Promocja! Maliny – tylko 3 złote za 100 gram.
Nawet nie staraj się tłumaczyć zasad tej gry! Nic z tego nie zrozumią.
Truskawki z Maroko – świeże i soczyste.
Mam pytanie odnośnie poprzedniej lekcji.
Tylko u nas sok ze świeżo wyciskanych pomarańcz!
Te tabletki zapobiegają i leczą katar.
Tomek zwykle kupywał stare komiksy w antykwariacie.
Myślałam, że pogubiłam moje notatki, ale chyba nic nie brakuje.
Bohater utworu oddaje się rozmyślaniom o dobrze i źle.

2. Przeredaguj tytuły tak, aby odpowiadały treści zamieszczonych pod nimi fragmentów artykułów prasowych. Na czym polega błąd występujący w tych nagłówkach?

Jutro odbędzie się marsz milczenia przeciwko przemocy w Krakowie

– W Polsce i na całym świecie jest coraz więcej aktów przemocy – mówią krakowianie. – Dlatego postanowiliśmy czynnie wyrazić nasz sprzeciw na Rynku Głównym.

Nietrzeźwy kierowca woził pasażerów bez prawa jazdy

Nie dość, że u Jana K. stwierdzono 1,2 promila alkoholu we krwi, to jeszcze okazało się, że mężczyzna pół roku temu stracił uprawnienia do kierowania pojazdami mechanicznymi.

3. Wskaż błędy składniowe w podanym tekście. Wyjaśnij, na czym polega każdy z nich, i popraw błędne zdania.

Jeszcze tylko jeden odcinek i biorę się za naukę. Szkoda, że jutrzejszy sprawdzian jest pisemny. Egzamin ustny wydaje się być łatwiejszy w porównaniu do pisemnego. Nie trzeba zwracać uwagę na ortografię i interpunkcję. Mam nadzieję, że nauczę się wszystkiego do jutra. Przecież to nie moja wina, że przygotowując się do testu, wypadła akurat premiera nowego sezonu mojego ulubionego serialu. Nie mogę się doczekać, kiedy ten rok szkolny skończy się i będę mógł robić, na co mam ochotę.

4. Za pomocą słownika poprawnej polszczyzny ustal, jak wzorcowo wymawia się podkreślone wyrazy. Następnie odczytaj tekst na głos, starając się nie popełnić błędów fonetycznych.

> Z powodu sześćsetlecia miasta w technikum imienia Stanisława Staszica nie było dziś w ogóle standardowych lekcji. Nie zrezygnowano z nauki, ale uczniowie mogli opowiedzieć o swoich hobby. Zdzisław przygotował referat o asteroidach, a Eugeniusz – o muzyce w romantyzmie.

5. Wysłuchaj w telewizji lub w internecie wypowiedzi kilku osób publicznych – np. dziennikarzy lub polityków – i znajdź w nich błędy fonetyczne. Zapisz każdy z nich w zeszycie i objaśnij, na czym polega.

6. Wyjaśnij, czego dotyczą błędy leksykalne w podanym tekście. Określ typ każdego z nich i zaproponuj poprawną formę.

   Mail Jurka wbił nam noże w plecy. Wolelibyśmy nie dolewać oliwy, ale szala goryczy się przelała. Nie możemy sobie jakby pozwolić na ignorancję faktu, że pretensjonalność jednej osoby może całkowicie zlikwidować wyniki naszej pracy. Rozumiemy, że trudno mu się zaadoptować do nowych warunków, ale ciągłe pretensje kreują napiętą atmosferę w zespole. Pomimo tych trudności chcielibyśmy nadal kontynuować naszą współpracę.

7. Określ, którymi wyrazami należy uzupełnić podane zdania. Następnie objaśnij znaczenie każdego z utworzonych związków frazeologicznych. Na podstawie tych przykładów wyjaśnij, jakie mogą być przyczyny błędów frazeologicznych.

   Nie będziemy (*zasypywać/zasypiać*) gruszek w popiele.
   Nie lubię, gdy (*poddajesz/podajesz*) w wątpliwość moje słowa.
   Mieliśmy naprawdę (*twardy/ciężki*) orzech do zgryzienia.
   Kiedy uda się wprowadzić produkt na rynek, będzie można (*odtrąbić/otrąbić*) zwycięstwo.
   Wczorajszy huragan (*wyrządził/spowodował*) straty przede wszystkim na południu kraju.
   Miło jest rozmawiać z kimś, kto przywiązuje (*wagę/uwagę*) do poprawności językowej.

8. W podanym fragmencie utworu *Psalm powojenny* Brunona Jasieńskiego wskaż odstępstwa od normy ortograficznej. Dlaczego nie można ich uznać za błędy językowe?

   Już dawno, Pańe, duh muj gotuw
   i pszyszłość czeka uśmiehńęta, –
   w rytmicznym hszęśće kulomiotuw
   idą czerwone moje święta!

   Do pulsujących tętńic ulic,
   gdźe tłum pszewala swoje tważe,
   pszypadłem uho swe pszytulić
   i słyszę głuhy huk wydażeń. [...]

   1921

9. Podaj przykłady sytuacji komunikacyjnych, w których podkreślone sformułowania nie są błędami słownikowymi, mimo że ich poszczególne człony przekazują tę samą treść. Uzasadnij swoją odpowiedź.

Podnosimy ręce do góry.

Zabija owady na śmierć.

Tylko i wyłącznie jutro.

10. Jakie błędy popełniono w podanych wypowiedziach? Do jakich nieporozumień mogą prowadzić te błędy?





Nie rozumie tego zadania. Nie wiem, czy mam wypisać wszystkie środki stylistyczne, czy tylko metafory.

Jeśli odczuwasz kucie w sercu, powinieneś iść do lekarza.

11. Wypisz z zamieszczonego tekstu błędy językowe i podziel je na błędy składniowe, fleksyjne i leksykalne. Wybierz z tekstu trzy błędy i określ, czy są to błędy rażące, pospolite czy usterki językowe. Uzasadnij odpowiedź. Następnie przeredaguj tekst tak, aby jego poprawność nie budziła wątpliwości. ☆

Wybieranie prezentów dla młodzieży to nie lada wyzwanie – szczególnie, że są oni wymagający i bardzo różni. Jedna osoba będzie wolała wziąść te pudełko, druga – tamte. Co więc wybrać, aby okazało się to być strzałem w dziesiątkę?

Po pierwsze, najbardziej optymalna jest zawsze książka – uniwersalny i przekonywujący podarunek. Coraz częściej nastolatkowie grają w gry planszowe; w zbiorach księgarń jest ich ogromna ilość. Dobrym prezentem będzie też modny swetr lub orginalne spodnie (a najlepiej cały komplet!), które chętnie ubiera współczesna młodzież. Ponadto sprawdzą się gadżety do pokoju, na przykład futrzana pufa czy plakat z kimś uznawanym jako idol. Dziewczyny na ogół używają kosmetyki, więc można sprezentować im tusz do rzęs lub fluid; chłopaki zawsze lubili gadżety związane z piłką nożną. Warto też wymyśleć spersonalizowany prezent.

12. Jakie błędy stylistyczne dostrzegasz w podanych zdaniach? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Geografia była największą pasją jego życia, którą interesował się do końca życia.

Władze informują, że trupy z miejsca wypadku zostały przewiezione do kostnicy.

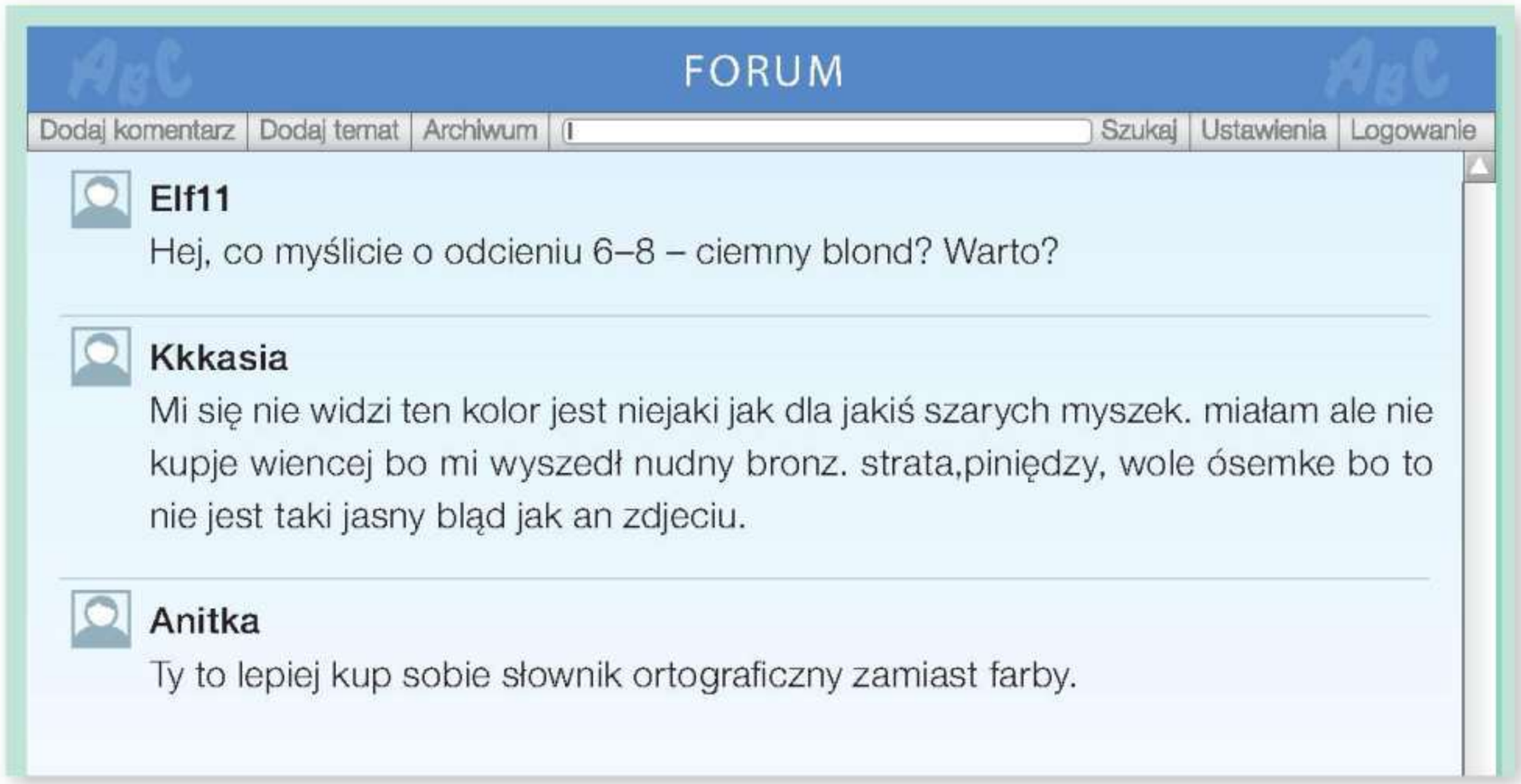
Niniejszym zawiadamiam, że zakupiony przeze mnie towar jest wadliwy.

Reprezentowana przez głównego bohatera postawa stanowi swego rodzaju wzór zachowania, który wskazuje, jak należy postępować.

Odkąd Bartek pozbierał się i wyszedł z dołka, śmiało spogląda w przyszłość, nie bojąc się niespodzianek, które szykuje dla niego los.

Zastępca dyrektora dokonał przedstawienia kandydatów wytypowanych do wzięcia udziału w konkursie.

13. Zapoznaj się z wypowiedziami internautek. Jak Ty odnosisz się do osób popełniających w internecie błędy językowe?



Popraw błędy językowe występujące w wypowiedzi Kkkasi. Na podstawie tego dialogu oraz własnych obserwacji ustal, jakiego typu błędy są najczęściej potępiane w internecie. Jak myślisz, dlaczego właśnie one spotykają się z największym sprzeciwem ze strony użytkowników języka?

Okiem znawcy

Objaśniając błąd językowy jako niezamierzone odstępstwo od normy, nie wyjaśniamy, skąd się biorą błędy. Prof. Witold Doroszewski, pytany o to, odpowiadał, że z lenistwa i bezmyślności mówiących. Wielu autorów udziela podobnej odpowiedzi, a przecież jest ona nie tylko ogólnikowa, lecz w dodatku niesprawiedliwa dla osób, którym nie można zarzucić językowej niefrasobliwości ani lenistwa. Błędy bowiem popełniamy wszyscy, i to z najrozmaitszych powodów. Przypadkowy błąd nie powinien być bardziej hańbiący niż pomyłka w rachunkach. Błędy częste, popełniane przez wielu, mogą zaś świadczyć o jakiejś tendencji rozwojowej języka. Zauważmy, że każda innowacja językowa stanowi odejście od istniejącej normy i może być oceniana jako błąd. Można powiedzieć więc, że język rozwija się między innymi dzięki błędom, gdyż zmiany w nim zachodzą na ogół spontanicznie, a kiedy się pojawiają, nie sposób przewidzieć jeszcze, czy zostaną zaaprobowane, czy nie.

Aby ułatwić sobie ocenę innowacji językowych, językoznawcy sformułowali szereg kryteriów ich oceny, takich jak rozpowszechnienie w zwyczaju językowym czy przydatność innowacji z punktu widzenia celów, jakim służy język. [...] W zasadzie istnieje zgoda co do tego, że najważniejszym kryterium powinien obecnie być zwyczaj językowy środowisk kulturalnych.

Mirosław Bańko, *Słownik wyrazów trudnych i kłopotliwych PWN*, Warszawa 2010, s. 37–38

? Objaśnij, na czym polegają wskazane błędy językowe. Jak można je wytłumaczyć? Które z nich wynikają, Twoim zdaniem, *z lenistwa i bezmyślności*?

Jedząc obiad, zgasło światło.
Mam pytanie odnośnie jednej rzeczy.
Rozegraliśmy już pięć meczy.
Siódmy zmysł cię nie zawodzi.
Zawołaj Bruna na kolację.
Zrozum, że Ci ludzie też pracują!

FELIETON

Po jakie teksty publicystyczne sięgasz najchętniej? Raczej te, w których piszący z zaangażowaniem komentuje wydarzenia, prezentując swój punkt widzenia, czy te, które skupiają się na rzeczowym, bezemocjonalnym przedstawieniu faktów? Wolisz, gdy autor zwraca się do odbiorcy bezpośrednio, czy gdy tekst jest napisany bezosobowo? Nie są Ci obcy tacy autorzy, jak Jerzy Pilch, Ludwik Stomma, Dorota Masłowska, Joanna Gierak-Onoszko? Jeśli na pierwszą część drugiego i trzeciego pytania odpowiadasz twierdząco, to prawdopodobnie lubisz felietony.

Nazwa *felieton* pochodzi od francuskiego wyrazu *feuille* [fei], czyli 'listek, skrawek papieru'. Początkowo felietonem nazywano dolną część kolumny w gazecie, oddzieloną linią od reszty tekstu. Za czas powstania tego gatunku uznaje się rok 1800, kiedy w piśmie „Journal des débats" [żur**nal** de de**ba**] zaczął się ukazywać *Feuilleton* [fei**tą**] – cykliczny dodatek o tematyce rozrywkowej. W polskiej publicystyce felieton pojawił się w pozytywizmie dzięki *Kronikom tygodniowym* Bolesława Prusa.

FELIETON JAKO GATUNEK PUBLICYSTYCZNY

Felieton to gatunek publicystyczny z pogranicza literatury i dziennikarstwa. Jest wykorzystywany w prasie, radiu i telewizji. Porusza tematy aktualne w danym czasie, bieżące wydarzenia i problemy. Tekst jest **subiektywny** – autor wyraża w nim swoje poglądy i uczucia, komentuje fakty często w sposób ekspresyjny i prześmiewczy, wykorzystuje humor, ironię, satyrę. Felieton cechują **dygresyjność oraz fragmentaryczność**, czyli swobodne przechodzenie od jednego zagadnienia do drugiego. Gatunek ten łączy **elementy literatury faktu i wypowiedzi artystycznej**. Często felieton jest publikowany cyklicznie w czasopismach. Ma w nich zazwyczaj stałe miejsce, które może być oznaczone zdjęciem, rysunkiem czy karykaturą autora.


KURJER CODZIENNY.

KRONIKA TYGODNIOWA

Kronika tygodniowa Bolesława Prusa w „Kurierze Codziennym" z 26 czerwca 1887 r.

Istnieje wiele odmian felietonów definiowanych na podstawie rozmaitych kryteriów. Ze względu na poruszaną tematykę wyróżnimy np. felieton obyczajowy, polityczny czy literacki. Jeśli za kryterium przyjmiemy sposób dotarcia do odbiorcy, wskażemy m.in. felieton satyryczny, logiczny, emocjonalny.

W drugiej połowie XIX w. felietony pisali – oprócz Bolesława Prusa – Eliza Orzeszkowa (np. *Kilka słów o kobietach*) i Henryk Sienkiewicz (np. cykl *Bez tytułu* w „Gazecie Polskiej"). W późniejszych czasach najpoczytniejszymi felietonistami byli: Tadeusz Żeleński (pseud. Boy), Stefan Wiechecki (pseud. Wiech), Stanisław Mackiewicz (pseud. Cat), Krzysztof Teodor Toeplitz [teplic] (pseud. K.T.T.), Daniel Passent, Jerzy Pilch, Stanisław Tym, Ludwik Stomma, Kinga Dunin, Michał Ogórek, Wojciech Młynarski, Michał Rusinek czy Sylwia Chutnik, a także Wisława Szymborska (cykl felietonów *Lektury nadobowiązkowe*). Za mistrzów tego gatunku uważa się m.in. Antoniego Słonimskiego (np. cykl *Kroniki tygodniowe*) i Stefana Kisielewskiego.

CECHY I FUNKCJE FELIETONU

Felieton jako forma wypowiedzi szkolnej to tekst przedstawiający **osobiste poglądy** piszącego na **bieżące sprawy**. Odznacza się: dużym **subiektywizmem** w ujęciu tematu, **swobodnym charakterem**, lekkim, żartobliwym lub ironicznym sposobem ukazania aktualnych wydarzeń, **dowolnością w zakresie kompozycji oraz stylu**. Celem takiego tekstu jest dotarcie do odbiorców i zwrócenie ich uwagi na poruszane problemy. Cechy te sprawiają, że w felietonie dominują funkcje perswazyjna (impresywna), ekspresywna i ludyczna.

R

Funkcje dominujące w felietonie

Funkcja impresywna (nakłaniająca, dydaktyczna, perswazyjna)
Felietonista, poruszając określony temat, ma wobec odbiorcy konkretne intencje. Chce kształtować jego postawę, wzbudzić jego zaangażowanie, zmusić do refleksji. Felieton może skłaniać do przyjęcia poglądów nadawcy lub weryfikacji własnych sądów i podjęcia polemiki.

Funkcja ekspresywna
Ponieważ felieton ukazuje osobiste poglądy piszącego, felietonista wartościuje rzeczywistość, wyraża emocje, jakie budzą w nim określone sytuacje i wydarzenia. W wypowiedzi są obecne komentarze, oceny, nierzadko krytyka. Piętnując, kompromitując lub ośmieszając opisywane zagadnienia, nadawca eksponuje własny stosunek do podjętego tematu i ujawnia swoją osobowość.

Funkcja ludyczna
Aby przykuć uwagę odbiorcy, felietonista wykorzystuje anegdoty, żarty, dowcipy sytuacyjne i językowe, ironię. Dzięki temu zaskakuje i intryguje czytelnika, dla którego tekst staje się intelektualną rozrywką i inspiracją do refleksji.

Aby tekst publikowany w czasopiśmie drukowanym lub internetowym mógł zostać uznany za felieton, musi spełnić określone warunki.

Cechy charakterystyczne felietonu

Aktualna i różnorodna tematyka – felieton porusza tematykę bieżącą, komentuje rzeczywistość, omawia wydarzenia z różnych dziedzin życia: społecznego, kulturalnego, politycznego, obyczajowego, sportowego itp. Aby swobodnie interpretować opisywane zagadnienia, autor musi wykazać się dobrą orientacją w problemach współczesności.

Subiektywizm – nadawca prezentuje indywidualny punkt widzenia, formułuje niezależne, subiektywne sądy, opinie, oceny. Często opowiada o tym, co sam przeżył lub odczuł. Czasem podkreśla własną perspektywę poprzez zastosowanie form pierwszoosobowych oraz zaimków *ja*, *mój* itd.

Błyskotliwy i lekki styl – aby uatrakcyjnić przekaz i oryginalnie zaprezentować temat, felietonista **swobodnie dobiera kompozycję tekstu**, łączy różne style i odmiany polszczyzny, stosuje różnorodne środki językowe. Jednocześnie dba o to, by wypowiedź była zrozumiała dla odbiorcy.

Cykliczność – w wypadku tego gatunku publicystycznego niezwykle istotna jest jego cykliczność – stałe miejsce i czas publikacji.

KOMPOZYCJA FELIETONU

Szczególną cechą felietonu jest brak ograniczeń w zakresie jego budowy. Poza uwzględnieniem uniwersalnego podziału na **wstęp, rozwinięcie i zakończenie** piszący sam decyduje o sposobie ujęcia tematu. **Swobodna forma** tego gatunku pozwala na dowolne kształtowanie kompozycji, fragmentaryczność wywodu, przechodzenie od tematu do tematu, dygresje, poświęcanie partii tekstu na nawiązywanie kontaktu z odbiorcami oraz ciekawe puentowanie.

Ze względu na strukturę (oś konstrukcyjną wypowiedzi) wyróżnia się kilka rodzajów felietonu.

Rodzaje felietonu

Felieton asocjacyjny, w którym piszący prezentuje swój stosunek do przedstawianego zagadnienia przez luźne skojarzenia, dygresje, aluzje, odwoływanie się do domyślności i erudycji odbiorcy.

Felieton logiczno-dyskursywny, w którym autor relacjonuje fakty oraz zjawiska w związku logicznym i je komentuje; ten rodzaj felietonu odznacza się krytycznym, ironicznym, zmuszającym do myślenia charakterem.

Felieton fabularny, którego kompozycja opiera się na wprowadzeniu fabuły – historii osadzonej w określonych realiach – i zakamuflowaniu opinii autora w pozornie obiektywnej narracji.

Felieton udramatyzowany, w którym oś kompozycyjną stanowi dialog pozwalający na przedstawienie poglądów, ocen czy postaw co najmniej dwóch stron.

Chociaż felieton nie ma ścisłych reguł kompozycyjnych, w jego budowie można wyróżnić kilka ważnych elementów konstrukcyjnych.

Konstrukcja felietonu

- **Uniwersalna zasada trójdzielności** – pomimo swobodnej kompozycji felieton musi się składać ze wstępu, rozwinięcia i zakończenia.
- **Intrygujący tytuł** – funkcja informacyjna tytułu w felietonie jest zredukowana, ważniejsze jest przyciągnięcie uwagi odbiorców. Sformułowanie atrakcyjnego tytułu wymaga od autora zręczności językowej i inwencji twórczej.
- **Wyrazisty wstęp** – podobnie jak tytuł, początek felietonu musi zaciekawić czytelników. Stanowi on wprowadzenie do rozważań i ukierunkowuje myślenie odbiorcy na poruszony w tekście temat.
- **Zaskakująca puenta** – zakończenie felietonu ma być celne, przewrotne i intrygujące. Może mieć postać apelu, pytania retorycznego, aluzji itd. Powinno wzbudzić w odbiorcy refleksję i sprawić, by o tekście pamiętał przez dłuższy czas.
- **Klamra kompozycyjna** – tytuł i puenta felietonu stanowią klamrę kompozycyjną. Początek i koniec utworu – zdanie, krótsza lub dłuższa wypowiedź, motyw – swoją treścią scalają tekst.

R

Język i styl wypowiedzi

Felieton dopuszcza stosowanie **rozmaitych zabiegów językowych**. Charakterystyczne dla tego gatunku są środki **służące ocenie i wartościowaniu**, które nadają wypowiedzi subiektywny, ekspresywny charakter, np. słownictwo oceniające, zdrobnienia, zgrubienia. Często pojawiają się też elementy **ośmieszające i obnażające** postawy czy zjawiska, takie jak ironia, hiperbola, paradoks. Ujawniają one zaangażowanie autora i jego krytyczny stosunek do tematu. Felietoniści używają też środków językowych, które **zwiększają obrazowość** wypowiedzi, np. frazeologizmów i metafor.

Przykłady zastosowania takich zabiegów można odnaleźć w felietonach Umberta Eco [eko] *Zapiski na pudełku od zapałek* (w przekładzie Adama Szymanowskiego):

- **słownictwo nacechowane emocjonalnie**, oceniające, np. *Ta fascynująca lektura pochłania mnie bez reszty* [...];
- **zdrobnienia i zgrubienia**, np. *Reklama, filmy animowane, książki z obrazkami są pełne misiów poczciwych jak aniołki, praworządnych i opiekuńczych pieszczoszków*;
- **czasowniki modalne**, np. *Czyżby chcieli zaznaczyć, że przesadzają, że widmo chwała Bogu miota się w okolicach Trewiru, więc gdzie indziej można spać nadal spokojnie?*;
- **ironia, humor**, np. *Ludzie zawsze postępowali bezlitośnie wobec zwierząt, a kiedy zdali sobie sprawę ze swojej niegodziwości, zaczęli, jeśli nie kochać wszystkie bez wyjątku (gdyż najspokojniej w świecie nadal je zjadają* [...]);
- **hiperbole**, np. *Młodzieńcom, którzy wyrwali się ze szponów polityki (albo się do niej rozczarowali), a mimo to pragną być na bieżąco w sprawach Trzeciego Świata, proponowałbym jakieś arcydzieło filozofii muzułmańskiej*;
- **paradoksy**, np. [...] *kiedy najbardziej rewolucyjne wynalazki stają się dostępne dla wszystkich, przestają być dostępne*;
- **obrazowe frazeologizmy, metafory, porównania**, np. *Zbija ich z tropu fakt, że mieszkaniec zbiorowej wyobraźni wtargnął niespodziewanie w rzeczywiste życie* [...];
- **zdania wtrącone**, np. *W maju 1981 roku jestem przejazdem w Amsterdamie, gdzie gubię (albo kradną mi w tramwaju, jako że nawet w Holandii są kieszonkowcy) portfel* [...].

Dla felietonu typowe jest także **zróżnicowanie stylistyczne**. Autorzy łączą różne style funkcjonalne języka, np. potoczny styl i kolokwialne słownictwo ze środkami językowymi charakterystycznymi dla stylu artystycznego, lub zestawiają ze sobą **różne odmiany języka**, np. oficjalną z nieoficjalną. W felietonach stosuje się również stylizację, np. parodię, groteskę, a także czasami nadaje się tekstowi cechy innego gatunku publicystycznego lub literackiego.

Te zabiegi także są widoczne w felietonach Umberta Eco:

- łączenie **różnych stylów funkcjonalnych**, np. *Ale tak to już jest, samochód nam wszystkim działa na nerwy, dzwonię więc do Rzymu do grubej ryby z Automobile Club, ta zaś kieruje mnie do innej grubej ryby, ale z mediolańskiego Automobile Club, mediolańska gruba ryba poleca zaś swojej sekretarce zrobić w mojej sprawie wszystko co się da*;
- posługiwanie się **różnymi odmianami języka**, np. językiem poetyckim: *Jesteśmy dwa kroki od siebie, już mam rozciągnąć usta w szerokim uśmiechu, wyciągnąć dłoń, kiedy nagle poznaję. To Anthony Quinn. Oczywiście nigdy nie byliśmy sobie przedstawieni. Zdążyłem w jakimś tysiącznym ułamku sekundy wyhamować i minąłem go ze spojrzeniem zagubionym w pustce*;
- stosowanie **stylizacji**, np. felieton *Jak urządzić bibliotekę publiczną* Umberto Eco wystylizował na instrukcję zapisaną w punktach: *9. Dział informacji winien być nieosiągalny. 10. Należy zniechęcać do wypożyczania*.

Jak napisać felieton?

Ze względu na różnorodność podejmowanych tematów i stosowanych środków językowych oraz brak sztywnych reguł kompozycyjnych pisanie felietonu może się wydawać sporym wyzwaniem. Zanim zabierzesz się do pracy, zapoznaj się z podanymi wskazówkami, a także poświęć nieco czasu na lekturę tekstów znanych felietonistów, by zrozumieć, jak piszą mistrzowie tego gatunku.

- Aby wybrać temat, przyjrzyj się otaczającej Cię rzeczywistości. Pisz o faktach i wydarzeniach istotnych zarówno dla innych, jak i dla Ciebie. Takich, które budzą emocje: podobają się lub drażnią, poruszają, intrygują, szokują. Zastanów się nad celem swojego tekstu. Jaki efekt chcesz uzyskać?
- Nadaj swojemu felietonowi przyciągający uwagę tytuł. Możesz zastosować np. słowa klucze, cytat, grę słów opartą na paradoksie czy hiperboli. Innym sposobem jest wykorzystanie jako tytułu zaskakującego pytania, niedokończonego zdania, kalamburu, dowcipu językowego albo parafrazy.
- Sformułuj intrygujący wstęp. Możesz posłużyć się aforyzmem, anegdotą, cytatem, prowokacją.
- Zadbaj o to, by podtrzymać zainteresowanie czytelnika. Prowadź logiczny wywód (przechodź od faktów do uogólnień), wprowadzaj oceny przez dygresje, luźne skojarzenia, konteksty, aluzje i paradoksy. Posługuj się żartem, ironią, groteską. Stosuj obrazową frazeologię, wprowadzaj cytaty, aforyzmy itp. Uatrakcyjnisz swój felieton, stosując tropy stylistyczne, np. metafory, hiperbole, peryfrazy czy porównania, które pobudzają wyobraźnię i emocje, nadają tekstowi dowcipny wydźwięk i urozmaicają wypowiedź.
- Postaraj się zaangażować odbiorcę w omawianą sprawę i wywołać w nim chęć podjęcia dyskusji. Nawiązuj z nim kontakt przez pytania, wykrzyknienia oraz używanie czasowników w 1. osobie liczby mnogiej.
- Zastosuj ciekawą kompozycję tekstu. Jako dominantę kompozycyjną możesz wykorzystać na przykład kontrast, paradoks, gradację. Pamiętaj, że użycie fikcji literackiej powinno być uzasadnione konkretnym celem.
- Felieton to gatunek zindywidualizowany, dopuszczający rozmaite zabiegi językowe. Pisz swobodnie, własnym stylem, językiem zrozumiałym dla przeciętnego odbiorcy. Dbaj o poprawność językową. Jeśli w tekście pojawiają się uchybienia lub błędy, powinny być zabiegiem celowym.
- Zakończ felieton efektownie – błyskotliwą, dowcipną, przemawiającą do odbiorcy puentą, ciekawym cytatem. Możesz związać zakończenie ze wstępem, tworząc klamrę.
- Długi tekst może zniechęcać do czytania. Zadbaj o rozsądną objętość swojego felietonu.

Piotr Choynowski (1885–1935), powieściopisarz i nowelista. Był także redaktorem „Tygodnika Ilustrowanego", w którym ukazywały się jego felietony. Czytając wstęp tekstu *Piec*, warto zwrócić uwagę na to, jak autor przyciąga uwagę czytelnika i rozbudza jego ciekawość, aby zachęcić go do dalszej lektury.

P I E C

Piec w gabinecie zaczął mi dymić. Ano cóż? Przykra historja! Trzeba posłać po zduna.

Przyszedł człeczyna niewielki, ogromnie wąsaty i pewny siebie.

— Panie! — rzekłem. — Piec dymi, trzeba coś poprawić. Ale zwracam panu uwagę, że konstrukcja tego pieca ma być, podobno, dosyć szczególna. Czy pan aby potrafi?

— Ja, panie szanowny? Ja, czy potrafię niby? Zęby, panie, na piecach zjadłem. Cóż jest taki piec dla przykładu? Przyrząd do ogrzewania jak inne.

Roześmiał się.

Uspokoiła mnie ta filozofja. Z pewną przykrością patrzałem jeszcze, jak wniesiono mi do gabinetu kubeł mokrej gliny, i dziwiło mnie, dlaczego mój majster chlapie tem błockiem aż do pół pokoju... Alem nic nie powiedział. Nie znam się na tej robocie. Umówiłem się o cenę i poszedłem na miasto.

Gdym wrócił, żona urągała nieco na brak poczucia porządku u rzemieślników, służąca sprzątała, zła, jak osa, obiad spóźnił się o dwie godziny — ale piec był gotów! Zatarłem ręce z zadowoleniem.

127

R

■ Przykładowy felieton

1. Intrygujący, przykuwający uwagę tytuł w formie żartu językowego
2. Żartobliwe wprowadzenie w temat przywołujące tekst satyrycznej piosenki
3. Aktualna tematyka dotycząca całego społeczeństwa
4. Język bliski przeciętnemu odbiorcy, zrozumiały, niekiedy potoczny
5. Krytyczna ocena opisywanego zagadnienia wyrażona za pomocą ironii
6. Humor i żart językowy
7. Cytaty uatrakcyjniające tekst

Wykorzystanie w kompozycji tekstu kontrastu między światem współczesnym a tym z początku XX w.

8. Słownictwo oceniające, zdrobnienia podkreślające osobisty stosunek nadawcy do tematu
9. Obrazowe frazeologizmy i metafory
10. Subiektywizm objawiający się przez wyrażanie emocji
11. Podkreślanie własnej perspektywy przez zastosowanie pierwszoosobowej formy czasowników oraz zaimków typu *ja*, *mój*
12. Angażowanie odbiorcy przez pytania, wykrzyknienia, użycie czasowników w 1. osobie liczby mnogiej

1. AUTO-destrukcja

2. *Teresa, daj spokój! Auto nie jest do zabawy!* – śpiewa w radiu Wiesław Gołas..., ale tytułowa Teresa chyba nie zamierza zwolnić, rwie setką i na końcu słyszę: *Aaaaaaa...*

3. Czy dzisiaj te żartobliwe słowa piosenki można byłoby zaśpiewać w kontekście sytuacji na polskich drogach? Przecież autem – tą **8.** ukochaną zabaweczką, najlepiej kultowej marki, **4.** „podtuningowaną" i z **8.** niebywałą mocą – ludzie nie tylko zmierzają do celu, lecz także upajają się jazdą – szybką, coraz szybszą. 100 km na godzinę, 120, 140, 160... i to nie tylko na autostradzie. **5.** Jest moc!

Ciekawe, co pomyślałby człowiek z początku XX wieku, kiedy auto skonstruowano, a stać na tę zabawkę było naprawdę niewielu, gdyby zobaczył dzisiejsze ulice? Samochód u progu ubiegłego stulecia także był źródłem fascynacji – no bo taki czas: *miasta, masy i maszyny*. Ówczesne auta – te **8.** niezwykłe maszyny – uzyskiwały zawrotną prędkość 20 km na godzinę i inspirowały twórców tamtej epoki. **7.** *Ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki* – pisał włoski autor Filippo Tommaso Marinetti, a polski poeta Bruno Jasieński podkreślał szybkość samochodu w słowach: **7.** *Przeleciało gdzieś auto w białych kłębach benzyny, / Zafurkotał na wietrze trzepocący się szal.*

Notabene już w tamtym czasie samochody stanowiły źródło zagrożenia, choć niekoniecznie z powodu prędkości... Słynna francuska tancerka – Isadora Duncan [izadora dankan] zginęła, gdy jej długi szal wplótł się w nieosłonięte koła samochodu, którym jechała. Uwaga! Apel do współczesnych dziewcząt: szykując się na przejażdżkę kabrioletem, zostawcie szale w domu!

Słowa Brunona Jasieńskiego prowokują do kolejnej refleksji: *Przeleciało gdzieś auto w białych kłębach benzyny*. Wyobraźmy sobie świat w pierwszej połowie XX wieku, gdy samochodów było niewiele... Jakże **8.** cudowne musiało być powietrze, **10.** jak chciałoby się nim pooddychać! **12.** A dziś? **3.** Wszędzie SMOG! **10.** Ja to nazywam Superniebezpiecznym Motoryzacyjnym Otruwaczem Gatunków, bo, **11.** według mnie, niemałą winę za zanieczyszczenie środowiska ponosi przemysł motoryzacyjny. **4.** Dostaliśmy bzika na punkcie samochodów, a bzik ten ogarnął cały świat. Panuje nieposkromiona zachłanność, chcemy, by były coraz większe, coraz szybsze, powstają nowe modele, a stare podlegają wciąż nowym liftingom. **9.** Wyścigi producentów samochodowych trwają.

Ktoś powiedział, że bez samochodu we współczesnym świecie nie da się żyć... Jest symbolem niezależności i nowoczesności. **5.** To prawda, pod warunkiem że to nie „igiełka" sprowadzona do Polski z Zachodu, bo wtedy z niezależnością i nowoczesnością nie ma nic wspólnego. Staje się natomiast źródłem dochodu kolejnych mechaników samochodowych.

9. Powoli się budzimy, **11.** zaczynamy dbać o powietrze, wprowadzamy na nasze ulice samochody elektryczne. Czy jednak one naprawdę służą ochronie środowiska? Coraz więcej pojawia się opinii przeciwnych temu przekonaniu. Wynika to z **8.** gigantycznych kosztów produkcji i utylizacji tego „gadżetu" motoryzacyjnego XXI wieku. Za kilka lat okaże się, czy **12.** poszliśmy dobrą drogą w ekologicznych staraniach. I oby nie było za późno.

WSTĘP

ROZWINIĘCIE

ROZWINIĘCIE

ZAKOŃCZENIE

12. Czy możemy tylko narzekać i beznadziejnie pragnąć powrotu do dawnej epoki? Niech każdy zacznie naprawianie świata od siebie. **12.** Na rower! **6.** Samochód „zużywa kasę, a oszczędza tłuszcz, rower zużywa tłuszcz, a oszczędza kasę". Wybór jest prosty. Nawet Hamlet nie miałby dylematu. Zresztą, jeśli **12.** nie zdecydujemy się na tę zmianę, pytanie **7.** „być albo nie być" może dla nas – w kontekście destrukcji ekologicznej – nabrać dramatycznego znaczenia.

12. Wysłać wszystkie samochody na księżyc, nie tylko Teslę! Chociaż... może nie. Nasza orbita i tak już jest wielkim wysypiskiem śmieci. **13.** Gdy patrzymy w *niebo gwiaździste nad nami*, nawet nie przypuszczamy, że nad naszymi głowami znajduje się prawdziwe złomowisko.

13. Intrygujące zakończenie wywodu, które wykorzystuje zaskakujące skojarzenie ze słowami Immanuela Kanta

Autor felietonu poddaje krytyce określony aspekt rzeczywistości, aby wpłynąć na odbiorców, zmusić ich do refleksji. Aby być bardziej przekonującym, obok subiektywnych opinii przedstawia fakty i przywołuje rzeczowe argumenty. W tekście możemy odnaleźć przykłady trzech funkcji (ekspresywnej, nakłaniającej i ludycznej) charakterystycznych dla felietonu.

Po przeczytaniu

1. Jakie współczesne problemy porusza autor felietonu?
2. Czy zgadzasz się z autorem tekstu? Sformułuj argumenty popierające jego stanowisko lub mu przeciwne.
3. *O ludziach posiadających samochód nie powinno mówić się zmotoryzowani, tylko skołowani* (Andrzej Majewski). Czy słowa polskiego aforysty mogą stanowić komentarz do felietonu *AUTO-destrukcja*? Uzasadnij odpowiedź, odwołując się do obu tekstów.
4. Wskaż dwa zabiegi językowe, za pomocą których autor felietonu utożsamia się z czytelnikami.
5. Wypisz z felietonu dwa różne sformułowania świadczące o emocjonalnym stosunku autora do problematyki podjętej w tekście i uzasadnij celowość ich użycia.
6. Przeczytaj fragmenty felietonów Antoniego Słonimskiego, Marka Kamińskiego i Michała Rusinka, a następnie wykonaj polecenia i odpowiedz na pytania. Uzasadnij każdą z odpowiedzi.
   a) Która z funkcji felietonu – ludyczna, perswazyjna, ekspresywna – dominuje w podanych fragmentach?
   b) Wyjaśnij, na czym polega oryginalność tytułu *Mniej znaczy więcej*.
   c) Znajdź w tekstach przykłady użycia: wyliczenia, pytania retorycznego, mowy niezależnej, słownictwa oceniającego oraz kolokwializmu. Ustal, jaką funkcję pełni każdy z tych zabiegów.
   d) W którym z fragmentów występuje ironia? Wyjaśnij, w jakim celu została zastosowana.
   e) W którym z felietonów emocjonalne zaangażowanie w przedstawiony problem jest najbardziej wyeksponowane?
   f) Który z felietonistów jest najbardziej krytyczny wobec rzeczywistości?
   g) Który z tekstów cechuje największa swoboda języka?
   h) Który felieton ma najbardziej erudycyjny charakter?

R

i) Który tekst najbardziej angażuje odbiorcę?

j) Który felieton najbardziej zaskakuje czytelnika?

Tekst nr 1. Antoni Słonimski, *Lechoń* (fragment)

Parę tygodni temu dostałem zaproszenie na wieczór poświęcony pamięci Jana Lechonia [...]. [...]

[...] Ze współczuciem patrzyłem na dwu recytatorów. Gdy muzyka ucichła, jeden z nich zaczął mówić. I oto powoli wracało, narastało naruszone skupienie. Młodzi aktorzy zwyciężyli. Mówili wiersze Lechonia, przeplatając je jakby rozmową, cytatami z pamiętnika poety. Piękne wiersze i nieprawdziwy pamiętnik pisany w smutnym hotelowym pokoju emigranta. Niesprawiedliwy w ocenie ludzi. [...] W małej salce wsłuchanej w poezję ja jeden, który te wszystkie wiersze umiem na pamięć, który o Leszku wiem niemal wszystko, czuję wzruszenie i radość. Nie mogę się jednocześnie opędzić od myśli, jak by ten wieczór przyjął Lechoń, adorator ceremoniału i solennej poprawności. Jakże to, Leszku, twój wieczór bez ministra i bez prezesów, bez przemówień i splendoru, nawet bez kolegów pisarzy? Taki wieczór byłby nieznośnym, okrutnym przeżyciem dla jego wstrętu do pospolitości, dla jego dumy i poczucia hierarchii. Dwaj młodzi chłopcy [...] i jeszcze przed chwilą rozchichotana salka przygodnych słuchaczy. I zwycięstwo. Pełne zwycięstwo jego poezji.

Tekst nr 2. Marek Kamiński, *Mniej znaczy więcej* (fragment)

[...] Często wydaje nam się, że gdybyśmy byli kimś innym, wszystko poszłoby jak z płatka i moglibyśmy dokonywać rzeczy niemożliwych, zrealizować każde marzenie. A będąc sobą, nie możemy nic zrobić, nie damy rady, nie mamy szans. Ja mam inne doświadczenia. Kiedy byłem dzieckiem, wiele nauczyłem się z książki „Twierdza" Antoine'a de Saint-Exupéry. Jest tam piękna opowieść o drzewach: te, którym brakuje światła, w pogoni za nim rosną wysoko w górę, a te, które mają go w nadmiarze, są niskie i powykrzywiane. Często w życiu chcemy więcej niż mniej i to samo w sobie nie jest złe. Ale jeżeli mamy za dużo priorytetów, za dużo celów, za dużo wątpliwości, to niestety stoimy w miejscu i nie możemy nawet wyruszyć w drogę. Kiedy rozpraszamy nasz czas i chcemy spróbować wszystkiego, w końcu mamy wrażenie, że życie przecieka nam przez palce, a my tak naprawdę nie spróbowaliśmy niczego. [...]

[...] Raz na jakiś czas warto zrobić remanent na różnych poziomach: rzeczy, priorytetów, idei, pomysłów, celów i warto sprawdzić, czy nie dzieje się tam zbyt wiele, czy zarządzanie nimi nie jest zbyt obciążające i czy nie czas, aby zrobić porządek i być może przestrzeń do czegoś nowego!

Tekst nr 3. Michał Rusinek, *Tort* (fragment)

Obiecałem sobie jednak, że będę dobrotliwy, a nie gderliwy, wracam więc do niebezpieczeństw związanych z dążeniem do elegancji. Otóż w otchłań potrafią nas także strącić frazy, które czerpiemy z języka oficjalnego i jego komunałów. [...]

Zaproszono mnie kiedyś na jubileusz biblioteki w niewielkiej miejscowości. Wygłosiłem coś w rodzaju wykładu i przyglądałem się potem dalszej części uroczystości. W pewnej chwili na scenę weszli dobroczyńcy i sponsorzy zasłużonej placówki, a wśród nich – cukiernik. Wręczył dyrektorce biblioteki tort, oczywiście w kształcie otwartej księgi, i powiedział solennym tonem: „Pani dyrektor! Mam nadzieję, że ten tort będzie dla pani pamiątką na długie lata".

[...] muszę pamiętać, że jeśli kiedyś, po długich latach, trafię znów do tej biblioteki i jej pracownicy poczęstują mnie tortem – będę musiał udawać, że jestem na diecie.

7. Jakie zagadnienia mogłyby być poruszane w felietonach dotyczących: życia szkoły, zatrucia środowiska, portali społecznościowych? Wymyśl po jednym temacie do każdego z wymienionych obszarów życia i zaproponuj przyciągający uwagę tytuł dla jednego z nich. Następnie do wybranego przez siebie tematu dobierz ciekawą kompozycję tekstu i przygotuj plan wypowiedzi.

8. Przyjrzyj się zamieszczonemu rysunkowi i wykonaj zadania.

   a) Określ, jaki problem współczesnej rzeczywistości został wyeksponowany na ilustracji.

   b) Ustal kontekst filozoficzny, do którego nawiązuje tekst na rysunku.

   c) Jakie są Twoje poglądy na temat komputeryzacji współczesnego świata? Do jakich faktów i zjawisk (np. media społecznościowe, encyklopedie internetowe) warto się odwołać, oceniając to zagadnienie? Wskaż pozytywne i negatywne aspekty.

   d) Zgromadź ciekawe cytaty i aforyzmy dotyczące komputeryzacji świata.

   e) Wypisz anegdoty i żarty, którymi możesz wzbogacić felieton.

   f) Znajdź ciekawostki dotyczące komputeryzacji świata.

   g) Sporządź plan swej wypowiedzi. Zadbaj o ciekawą kompozycję wywodu.

   h) Sformułuj ciekawy wstęp i zaskakujące zakończenie zwieńczone puentą.

   i) Przemyśl, jak urozmaicisz język swej wypowiedzi. Zaproponuj środki językowe, które można wykorzystać, np. hiperbole, metafory, zdrobnienia, wykrzyknienia, onomatopeje, ekspresywizmy, kolokwializmy.

   j) Wymyśl tytuł swojego felietonu oparty na grze słownej lub zabawie językowej.



Andrzej Mleczko, *Klikam, więc jestem*

9. Zredaguj felieton odwołujący się do rysunku Andrzeja Mleczki. Wykorzystaj zgromadzony wcześniej materiał.

10. Zastanów się, co Cię zadziwia, frapuje, irytuje, martwi we współczesnym świecie. Napisz o tym felieton.

SKARGA, ZAŻALENIE, REKLAMACJA

Codziennie korzystamy z różnych usług: robimy zakupy, odbieramy przesyłki z poczty, chodzimy do fryzjera lub weterynarza. Gdy wybieramy określoną firmę lub zakład, liczymy, że powierzone im zadanie zostanie zrealizowane z należytą starannością i w umówionym terminie. Nie zawsze jednak rezultat spełnia nasze oczekiwania. Jeśli mamy zastrzeżenia do wykonanej usługi, możemy skierować do świadczącej ją osoby lub instytucji reklamację. Zdarzają się też sytuacje, w których nie są przestrzegane jakieś przepisy, łamane są nasze prawa lub nie zgadzamy się z podjętymi w naszej sprawie decyzjami. Możemy wówczas reagować, pisząc skargę do odpowiednich instytucji lub zażalenie odwołujące się od postanowień danego organu, np. sądu.

SKARGA

Skarga – często mylona z zażaleniem – to kierowane do urzędu lub instytucji pismo, w którym nadawca powiadamia o zdarzeniach uznanych przez niego za krzywdzące i prosi o interwencję odbiorcy. Skarga może dotyczyć np. ciągłego zakłócania ciszy nocnej przez sąsiadów (w takim wypadku należy ją skierować do spółdzielni mieszkaniowej), natrętnego marketingu (adresatem powinien być Urząd Ochrony Danych Osobowych) czy niewłaściwego zachowania przedstawiciela danej instytucji (np. dziennikarza, który wtargnął na prywatny teren).

JAK SFORMUŁOWAĆ SKARGĘ?

Skarga jest pismem oficjalnym, dlatego należy ją przygotować według określonego schematu, typowego także dla innych podań.

- Zacznij od zapisania swoich danych – **imienia, nazwiska, adresu, numeru telefonu** – w lewym górnym rogu oraz **nazwy miejscowości i daty** w prawym górnym rogu.
- Po prawej stronie umieść **nazwę instytucji**, do której kierujesz skargę, oraz jej adres. Dobrze widziane jest podanie imienia, nazwiska i stanowiska konkretnej osoby, która powinna przeczytać Twoją skargę (np. naczelnika urzędu, prezesa spółdzielni, komendanta policji).
- Następnie określ cel swojego pisma. Na środku kartki zapisz stosowny **nagłówek**, np. *Skarga na przekroczenie uprawnień przez funkcjonariusza straży miejskiej*.
- Główny tekst pisma możesz rozpocząć w następujący sposób: *Składam skargę na...* albo *Proszę o interwencję w sprawie...*
- W drugim akapicie (lub kilku kolejnych akapitach będących rozwinięciem Twojej wypowiedzi) zwięźle **opisz sytuację** będącą przedmiotem skargi. Pamiętaj, aby logicznie powiązać ze sobą opisywane fakty. Przebieg zdarzenia przedstaw chronologicznie, aby uniknąć chaosu i bałaganu.
- W ostatnim akapicie wyraź **prośbę o interwencję lub sformułuj swoje oczekiwania**, np. *Proszę o podjęcie działań w celu..., Oczekuję rekompensaty...*
- Zakończ skargę **formułą grzecznościową**, np. *Z poważaniem*, *Z wyrazami szacunku*, i własnoręcznym **podpisem**.

PRZYDATNE WSKAZÓWKI

- Ogranicz opisywanie swojego stanu emocjonalnego i podkreślanie poczucia krzywdy. Postaraj się, żeby Twoja wypowiedź była merytoryczna, rzeczowa. Jeśli zależy Ci, by zaznaczyć swoje oburzenie, zrób to tak, aby nie obrazić odbiorcy i nie stosować agresji słownej.

- Niektóre instytucje udostępniają gotowe formularze (także internetowe), które wystarczy wypełnić, aby złożyć skargę – sprawdź, czy dotyczy to również organizacji, do której piszesz. Upewnij się, czy formularz został wypełniony poprawnie. Błędnie sformułowane pismo może spowodować opóźnienie rozpatrzenia skargi lub jej odrzucenie.
- Zadbaj o poprawność językową, w tym o właściwą ortografię i interpunkcję. W ten sposób wyrażasz szacunek do odbiorcy i zwiększasz szanse na pozytywne rozpatrzenie Twojej prośby. Pamiętaj też, że niewłaściwe postawienie przecinka może zmienić sens zdania.

PRZYKŁAD SKARGI

Justyna Markowska
ul. Jana Brzechwy 17/3
98-678 Bytykowo

Bytykowo, 5 listopada 2020 r.

Pan Adam Kownacki
Dyrektor Zakładu Komunikacji Miejskiej
ul. Fundamentowa 1
98-875 Bytykowo

SKARGA NA KIEROWCĘ AUTOBUSU LINII 169
W ZWIĄZKU Z UNIEMOŻLIWIENIEM PRZEWOZU ROWERU

Z przykrością kieruję do Pana i Pańskiej firmy skargę na kierowcę autobusu linii 169, który 4 listopada 2020 r. o godzinie 15.56, mimo złej pogody, uniemożliwił mi przewiezienie roweru.

Po południu tego dnia wsiadłam do autobusu linii 169 na przystanku przy ulicy Łódzkiej. Autobus był prawie pusty, więc wprowadziłam rower i przypięłam go do poręczy. Kierowca w bardzo nieuprzejmy sposób nakazał mi opuścić pojazd. Chociaż zwracałam uwagę, że Państwa regulamin zezwala na przewóz roweru, o ile jest on zabezpieczony, a w autobusie jest miejsce, kierowca nie dostosował się do tego przepisu i nie pozwolił na przejazd.

Proszę o pouczenie kierowcy, jak powinien się zachować w podobnej sytuacji, i upewnienie się, że w przyszłości pasażerowie będą mogli korzystać ze wszystkich usług, które – zgodnie z regulaminem – świadczy przedsiębiorstwo.

Z poważaniem

Justyna Markowska

- Miejsce i data składania skargi
- Dane nadawcy – skarżącego
- Dane odbiorcy skargi
- Nagłówek: określenie celu pisma
- Wstęp: uszczegółowienie celu pisma
- Rozwinięcie: opis sytuacji będącej przedmiotem skargi
- Zakończenie: sformułowanie oczekiwań wobec odbiorcy
- Formuła grzecznościowa i podpis

ZAŻALENIE

Zażaleniem nazywa się oficjalną skargę na decyzję wydaną przez określone władze, np. sąd, komornika lub prokuratora. Może je złożyć osoba, która nie zgadza się z dotyczącym jej postanowieniem. Pismo to wymaga ściśle ustalonej formy i odniesień do aktów prawnych – takich jak Kodeks postępowania administracyjnego – dlatego najczęściej jest przygotowywane przez osoby mające wykształcenie prawnicze.

PRZYKŁAD ZAŻALENIA

Data i miejsce napisania zażalenia

Katowice, dnia 1 czerwca 2009 r.

Dane wnoszącego zażalenie

Marian Kowalski
ul. Sienkiewicza 18
40-015 Katowice

Organy, do których skierowane jest pismo

Naczelny Sąd Administracyjny
Izba Ogólnoadministracyjna
ul. Gabriela Piotra Boduena 3/5
00-011 Warszawa
za pośrednictwem:
Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Katowicach
Wydział III Orzeczniczy
ul. Mickiewicza 10
40-013 Katowice

Wskazanie postanowienia, którego dotyczy zażalenie

Sygn. akt: III SA 120/08

Zażalenie
na postanowienie o cofnięciu prawa pomocy

Wskazanie podstawy prawnej zażalenia
Wniosek o uchylenie postanowienia

Na podstawie art. 263 p.s.a. zaskarżam postanowienie Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Katowicach, Wydział III Orzeczniczy, z dnia 23 maja 2009 r., sygn. akt III SA 120/08, doręczone mi dnia 27 maja 2009 r., w przedmiocie cofnięcia udzielonego mi prawa pomocy i wnoszę o uchylenie zaskarżonego postanowienia.

Uzasadnienie zażalenia uwzględniające nowe fakty i dowody na ich poparcie

Uzasadnienie

Postanowieniem z dnia 23 maja 2009 r. Wojewódzki Sąd Administracyjny w Katowicach cofnął prawo pomocy udzielone mi w zakresie całkowitym postanowieniem z dnia 15 stycznia 2008 r. Sąd uznał, że okoliczności, na podstawie których przyznano mi prawo pomocy, przestały istnieć.

W swoim wniosku o przyznanie prawa pomocy wskazywałem, że jestem osobą bezrobotną i mam na utrzymaniu żonę oraz dwójkę małoletnich dzieci. W czasie, kiedy składałem wniosek o przyznanie mi prawa pomocy, otrzymywałem jedynie zasiłek dla bezrobotnych w wysokości 410 zł miesięcznie.

W kwietniu 2009 r. zostałem zatrudniony jako elektryk, w wymiarze ½ etatu. Z tego tytułu otrzymuję miesięczne wynagrodzenie w wysokości 820 zł. Sąd uznał, że podjęcie przeze mnie pracy zarobkowej jest okolicznością przemawiającą za cofnięciem przyznanego mi prawa pomocy. Jednocześnie Sąd nie wziął pod uwagę tego, że w marcu 2009 r. moja żona urodziła trzecie dziecko. W związku z tym wydatki, które muszę ponosić na utrzymanie mojej rodziny, znacznie wzrosły [...]. Na potwierdzenie tego faktu przedstawiam zestawienie wydatków za okres ostatnich dwóch miesięcy, związanych z utrzymaniem nowo narodzonego dziecka.

Podpis

Marian Kowalski
(własnoręczny podpis)

Załączniki

Załączniki:
– odpis zażalenia
– kserokopia umowy o pracę
– zestawienie wydatków w okresie kwiecień–maj 2009 r.
– odpis aktu urodzenia

Wzory pism w postępowaniu sądowoadministracyjnym, Wzór nr 3 – Zażalenie na postanowienie, Sąd Rejonowy w Pszczynie, https://www.pszczyna.sr.gov.pl/informacje-interesantow/wzory [dostęp: 20.01.2021]

Pamiętaj, że zależnie od okoliczności – np. tego, jakiej decyzji dotyczy – zażalenie może mieć inną formę czy wymagać odmiennych załączników, zawsze jednak zawiera odwołanie do konkretnego postanowienia, odniesienia do odpowiednich paragrafów aktów prawnych oraz uzasadnienie.

Reklamacja

Reklamacja ma mniej sformalizowany charakter niż skarga czy zażalenie. Posługujemy się nią, kiedy żądamy od osoby bądź firmy, która nie wykonała usługi zgodnie z naszymi oczekiwaniami, naprawienia powstałej szkody. O ile oficjalną skargę adresuje się przede wszystkim do instytucji publicznych (np. urzędów), o tyle reklamację kierujemy najczęściej do prywatnych przedsiębiorstw – np. do sklepów lub usługodawców. Reklamacje mogą dotyczyć m.in. ujawnionych wad towaru czy niedokładności w jego dostawie, w rachunku lub w wykonaniu usługi. Często zgłasza się je ustnie (np. kasjerowi w sklepie, z zamiarem zwrócenia towaru), e-mailem lub telefonicznie.

Pamiętaj, że każdy – zatem także sprzedawca lub usługodawca – ma prawo do błędu, dlatego pisząc skargę czy reklamację, zachowujemy zasady grzeczności językowej i szacunku dla drugiego człowieka, np. ograniczamy sformułowania o negatywnym ładunku emocjonalnym.



JAK NAPISAĆ REKLAMACJĘ?

Aby reklamacja była skuteczna, powinna zawierać poniższe informacje:

- dane osoby składającej reklamację – **imię, nazwisko, adres, numer telefonu – oraz nazwę miejscowości i datę**;
- **nazwę i adres odbiorcy** (firmy, sklepu, przedsiębiorcy), do którego kierujemy pismo;
- dokładny **opis towaru lub usługi**, których dotyczy reklamacja, datę zakupu towaru lub usługi, numer zamówienia;
- **powód reklamacji:** określenie wady towaru, nieprawidłowości w wykonaniu usługi;
- sformułowanie **oczekiwań wobec odbiorcy:** naprawa, wymiana, obniżenie ceny, zwrot pieniędzy;
- **formułę grzecznościową** (*Z poważaniem*, *Z wyrazami szacunku*) i własnoręczny **podpis**;
- do reklamacji można też **dołączyć dokumenty** lub ich kopie: dowód zakupu, fakturę, paragon, umowę.

PRZYKŁAD REKLAMACJI

Miejsce i data napisania reklamacji

Dane nadawcy

Paulina Michałowicz
ul. Grabowa 34/89
98-140 Korobowo

Korobowo, 7 września 2020 r.

Dane odbiorcy

Pani Marta Skowron
Biuro Obsługi Klienta Sklepu E-But
ul. Grząska 2
85-998 Bardków

Zwrot grzecznościowy

Szanowna Pani!

Opis towaru lub usługi

W zeszłym tygodniu zamówiłam w Państwa sklepie czarne kozaki marki Carolla w rozmiarze 37. Było to zamówienie nr 79308940984.

Powód reklamacji

Niestety, kiedy otworzyłam paczkę, okazało się, że oba buty mają zarysowane noski, a lewy obcas się rusza.

Sformułowanie oczekiwań wobec odbiorcy

Proszę o przesłanie towaru wolnego od wad.

Informacja o załącznikach

Załączam kopię paragonu i zdjęcia przedstawiające uszkodzenia obuwia.

Formuła grzecznościowa i podpis

Z poważaniem
Paulina Michałowicz

Reklamacje coraz częściej wysyła się za pośrednictwem e-maili. Nie trzeba wówczas umieszczać w piśmie adresu nadawcy, miejsca i daty napisania reklamacji oraz danych odbiorcy.

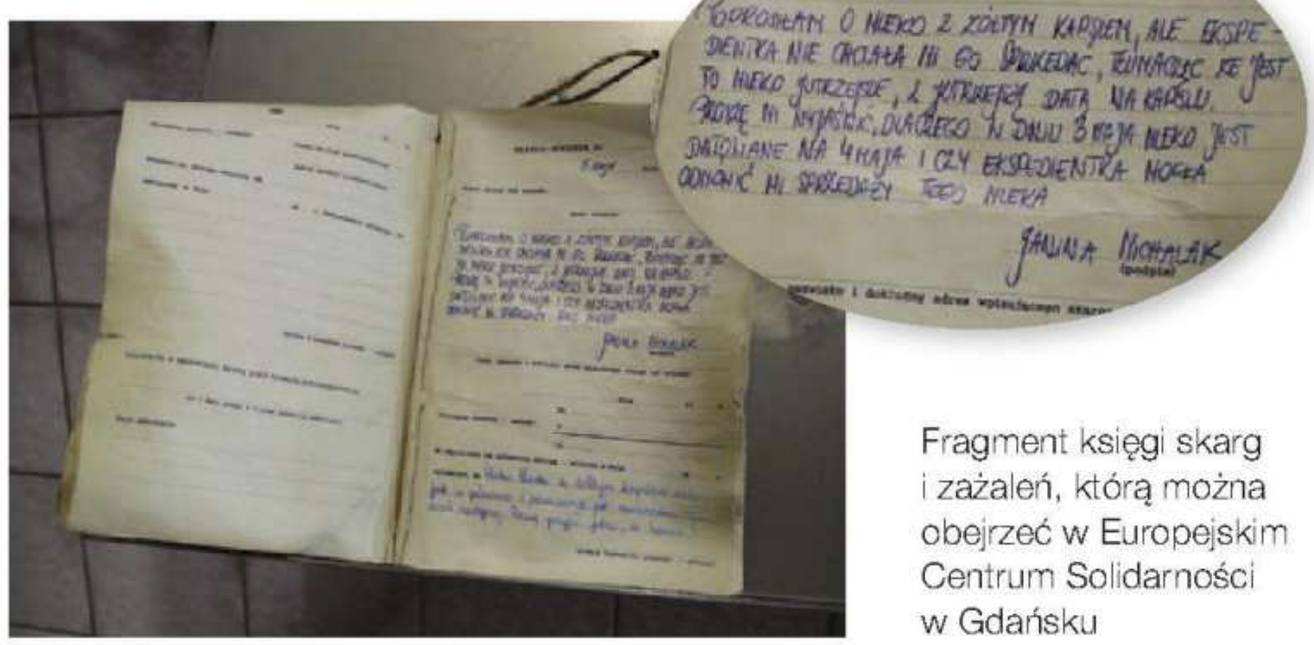
Na stronach internetowych niektórych sklepów i firm można znaleźć gotowe formularze reklamacyjne. Skorzystanie z nich może ułatwić nam kontakt z przedsiębiorcą i rozwiązanie problemu.

Po przeczytaniu

1. Podaj rodzaj pisma – skarga, zażalenie, reklamacja – najodpowiedniejszego w każdej z przedstawionych sytuacji.
   - Odebrany z serwisu laptop mimo naprawy nadal nie działa poprawnie.
   - Towarzystwo opieki nad zwierzętami wnioskowało o wszczęcie postępowania przeciwko pseudohodowcy, jednak jego żądanie odrzucono.
   - Po otworzeniu nowego pasa ruchu na ulicy, przy której znajdują się budynki mieszkalne, hałas przekracza dopuszczalne normy.
2. Określ, kto powinien być adresatem skargi w każdej z opisanych sytuacji.
   - Dziury w chodniku przy drodze osiedlowej.
   - Powtarzające się opóźnienia miejskich tramwajów.
   - Uciążliwe telefony od firmy telemarketingowej, której nie upoważniliśmy do przetwarzania naszych danych.
   - Pracodawca nie wyraża zgody na utworzenie związku zawodowego.

3. Napisz skargę na zachowanie kontrolera, który wręczył Ci mandat za jazdę autobusem bez biletu mimo wyjaśnień, że zabrakło Ci czasu, by go skasować. Powołaj się na odpowiednie przepisy porządkowe. Dowiedz się, do kogo w Twojej miejscowości kieruje się takie skargi, i zaadresuj pismo do właściwej osoby. ☆
4. W jakich sytuacjach – innych niż wspomniane w podręczniku – można złożyć skargę? Wybierz jeden z takich wypadków i przygotuj stosowne pismo.
5. Dowiedz się, czym są księgi skarg i zażaleń. Jaką formę miały one w przeszłości, a jak są prowadzone dzisiaj? Z czego wynika różnica?
6. Znajdź w internecie przykłady sytuacji, w których stosuje się zażalenie. Wymień trzy postanowienia, od których można się odwołać za pomocą tego pisma.
7. Czego mogą dotyczyć reklamacje składane w następujących punktach usługowych: pralnia, punkt dorabiania kluczy, stacja benzynowa, zakład krawiecki, cukiernia? Podaj po kilka propozycji. Następnie określ, w jaki sposób rozpoczniesz każdą z tych reklamacji.
8. Ułóż zdanie kończące reklamację w każdej z przedstawionych sytuacji. Sformułuj w nim swoje oczekiwania wobec adresata.
   - Okazuje się, że kupiona przez Ciebie lampka na biurko nie działa.
   - Sklep internetowy przysyła Ci bluzę w rozmiarze innym niż zamówiony.
   - Pociąg, na który masz bilet, nie przyjeżdża, ponieważ zerwała się trakcja kolejowa. Z tego powodu musisz jechać autobusem.
   - Wychodząc z salonu fryzjerskiego, zauważasz, że fryzjer obciął Ci włosy niezgodnie z Twoimi wytycznymi.
   - Film, który oglądasz w kinie, zostaje przerwany z powodu awarii prądu. Obsługa każe Ci opuścić salę kinową.

   Które reklamacje złożysz ustnie, a które – pisemnie? Uzasadnij swój wybór.
9. Przeczytaj treść reklamacji wysłanej e-mailem. Wskaż w piśmie brakujące elementy. Określ, które z nich można pominąć w korespondencji elektronicznej, a które są niezbędne do rozpatrzenia reklamacji.



Fragment księgi skarg i zażaleń, którą można obejrzeć w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku



10. Jakie wątpliwości wywołuje zamieszczona reklamacja? Przeredaguj ją tak, aby nie budziła żadnych zastrzeżeń.

Witam!

Wczoraj kupiłem u was zestaw trzech szczoteczek elektrycznych. Właściwie powinienem napisać „pół zestawu", bo jest on wybrakowany jak zęby dziecka z nieleczoną próchnicą. Jedna szczoteczka się zdematerializowała, druga nie działa, a trzecia jest różowa, chociaż zamówiłem wszystkie czarne (pomylić różowy z czarnym – współczuję daleko posuniętego daltonizmu). Nie wiem, ile płacicie swoim pracownikom albo skąd bierzecie takich rozgarniętych ludzi – w każdym razie w trybie natychmiastowym chcę widzieć na koncie zwrot mojej kasy. Nowej paczuchy nie przesyłajcie, bo nie mam czasu na zabawy w podchody i nie chcę mieć z wami więcej do czynienia.

Nie pozdrawiam
Marcin Oleski

11. Wymyśl wadę, jaką może mieć produkt przedstawiony na zdjęciu, i napisz dotyczącą jej reklamację. Swoją wypowiedź skieruj do sprzedawcy lub producenta wadliwego przedmiotu.



12. Przekształć zamieszczoną reklamację w skargę. Pamiętaj o wszystkich elementach tej formy wypowiedzi.

Dzień dobry, mówi Alicja Kowalik. Dzwonię, aby złożyć reklamację. W poniedziałek moja babcia, Krystyna Kowalik, miała umówioną u państwa wizytę domową – miała przyjść do niej doktor Kącka. Niestety pani doktor nie przyszła, nikt nas nie poinformował, że wizyta została odwołana, a stan babci się pogorszył i wieczorem musieliśmy wzywać pogotowie. Wszystko dobrze się skończyło, ale jest mi bardzo przykro, że narazili państwo zdrowie babci. Bardzo proszę o wyjaśnienia w tej sprawie i kontakt z babcią – niech wie, że mimo wszystko może liczyć na swoją przychodnię.

13. Jak sądzisz, z której formy wypowiedzi – skargi czy reklamacji – częściej korzystają osoby niezgadzające się z wysokością rachunku za prąd? Dlaczego? Wskaż podobieństwa i różnice między tymi pismami.

Interpretacja tekstu

Zestaw 1

Do realizacji po omówieniu twórczości J. Przybosia

Przeczytaj uważnie wiersz i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Julian Przyboś
Krajobraz
Zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wyróżnionych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które
przewleka dwa łby końskie, wzdłużone od pędu.

Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi
powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętym,
po czym słońce, zwieszone nisko, u strumieni poi.

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie
z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokręgu wpław.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte.

Julian Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, Kraków 1984

1. Wyjaśnij, na czym polega zróżnicowanie wypowiedzi podmiotu lirycznego w wierszu *Krajobraz*. Jakie ma ono znaczenie dla odczytania sensu utworu?
2. Uzupełnij w zeszycie podaną tabelę. Wypisz z wiersza wyrazy, które łączą się znaczeniowo z krajobrazem, i te, które łączą się z końmi i jazdą konną.

Grupa wyrazów powiązana znaczeniowo z krajobrazem	Grupa wyrazów powiązana znaczeniowo z końmi i jazdą konną

Wyjaśnij, jaki związek zachodzi między tym dwoma grupami wyrazów w utworze Juliana Przybosia. Jakie ma on znaczenie dla kreowanego w tekście obrazu przestrzeni?

- Zwróć uwagę na obecne w wierszu wyrażenia, zwroty i frazy typu: *droga, powtarzana kopytami; droga* [...] *jedzie w uprzęży z kasztanów*; *wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi powozi*. Co zauważasz? W jaki sposób te sformułowania wpływają na kreację świata w utworze Przybosia?

3. Przeanalizuj użyte w wierszu czasowniki oznaczające ruch. Określ, jaką funkcję pełnią one w tekście.

4. Przeczytaj fragment artykułu Jerzego Bartmińskiego.

Najciekawszą dziedziną poszukiwań poetyckich Awangardy jest kategoria metaforyki czasownikowej, przechodzenie od prostej metafory łączącej tylko dwa zjawiska do całego kompleksu zestawień. [...]

Powstaje strumień wizji, w którym nie da się wydzielić wyrazów użytych w znaczeniu właściwym od wyrazów użytych przenośnie. [...] *W wierszu złożonym ze zdań metaforycznych płaszczyzna sensu dosłownego w ogóle się nie ujawnia, ma miejsce stałe operowanie równoważnikami obrazowymi, co teoretycy Awangardy nazywali mianem metaforyzacji.* [...]

Zdanie metaforyczne znosi antynomię między przedmiotem martwym a żywym, między rzeczą konkretną i abstrakcyjną, między tym, co wyobrażalne, a tym, co wyobrazić się nie da. Znosi zasadę kompozycji opartą na układzie przestrzenno-czasowym oraz konsekwencji logicznej, stawiając w jej miejsce zasadę czysto poetycką, polegającą na swobodnym doborze elementów według ich wartości znaczeniowej, emocjonalnej, plastycznej itp.

Jerzy Bartmiński, *Metaforyka wierszy Awangardy Krakowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne" 1961, nr 16

Sformułuj dwa argumenty, którymi uzasadnisz, że Julian Przyboś zastosował w wierszu *Krajobraz* – charakterystyczne dla Awangardy Krakowskiej – metafory czasownikowe. W odpowiedzi odwołaj się do tekstu Jerzego Bartmińskiego i wiedzy o epoce.

- Zauważ, w jaki sposób Jerzy Bartmiński tłumaczy obecne w twórczości poetów Awangardy Krakowskiej zjawisko metaforyzacji. Zwróć uwagę na występujące w tekście wyrażenie *zdania metaforyczne*.
- Przypomnij sobie, czym jest metafora awangardowa. Co pisał o niej Tadeusz Peiper? W jaki sposób konstruował ją w swoich utworach Julian Przyboś? Jak to robi w wierszu *Krajobraz*?

5. Na czym polega klamra kompozycyjna w wierszu Przybosia? Jakie ma ona znaczenie dla konstruowanego w utworze obrazu świata?

- Przeczytaj pierwszy i ostatni wers wiersza. Zwróć uwagę na sformułowania *przejrzę się w rozstajnym krajobrazie* i *lustro zdmuchnięte*. Co je łączy? Zinterpretuj ich sens w kontekście całego wiersza. Odwołaj się do symbolicznych znaczeń słów: *lustro*, *odbicie*.

6. Przeczytaj uważnie komentarz dotyczący poezji Juliana Przybosia.

Pragnienie objęcia świata „polem wizualnym" jest tak wielkie, że wbrew prawom rzeczywistości, a na mocy poetyckiej wizji, umożliwia autorowi budowanie iluzji bezpośredniości doświadczenia wzrokowego, a jednocześnie jasnego i konkretnego spoglądania na podmiot tych doświadczeń. Warto przywołać [...] *dwie wypowiedzi samego Przybosia* [...]*:*

„Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy [...] *ku światu, atakujemy więc świadomość wzrokową.* [...] *Oczy – pierwsza największa broń człowieka. Ślepiec jest bezbronny"*[1].

„Prawdziwy obraz powstaje z całego człowieka, ale – streszczonego w oku"[2].

[...] *proces poznawczy, rozpięty między kolejnymi aktami percepcyjnymi, mówi tyle samo o świecie, ile o samym podmiocie postrzegającym. Proces ten jest wówczas budulcem osobowości, co więcej, osobowość daje się rozpoznać tylko w sposobie postrzegania.*

Damian Kaja, *Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia*, „Teksty Drugie" 2012, nr 5

[1] Julian Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 201.
[2] Tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 249.

Wyjaśnij, na czym polega w wierszu Przybosia „władanie światem za pomocą wzroku". W odpowiedzi wykorzystaj tekst Damiana Kai.

7. Uzasadnij, że w utworze *Krajobraz* następuje ekwiwalentyzacja uczuć – przeniesienie emocji i doznań podmiotu lirycznego na elementy pejzażu. W uzasadnieniu odwołaj się do podanej definicji słownikowej.

Ekwiwalent uczuć – jedno z podstawowych pojęć w koncepcji poezji Awangardy Krakowskiej wprowadzone przez T. Peipera; skonstruowany w utworze układ elementów przedstawionych, mający za zadanie reprezentować stan duchowy lub przeżycie podmiotu lirycznego. Postulat „ekwiwalentyzowania uczuć" związany był z rozumieniem liryki jako mowy [...] maskującej emocje, unikającej wynurzeń, aluzyjnej. [...]

Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2010

8. Obejrzyj zamieszczony poniżej obraz Georges'a Braque'a [żorża braka] *Domy w l'Estaque* [le**stak**].



Georges Braque, *Domy w l'Estaque*, 1908

Porównaj pejzaż przedstawiony na obrazie Georges'a Braque'a z krajobrazem ukazanym w wierszu Juliana Przybosia. Określ podobieństwo w sposobie dynamizowania przestrzeni w obu dziełach – malarskim i literackim.

- Zwróć uwagę na układ figur geometrycznych wyobrażających domy na obrazie Georges'a Braque'a. Przypomnij, jakie elementy dynamizują świat przedstawiony w wierszu Juliana Przybosia (wykorzystaj ustalenia wynikające z realizacji poprzednich ćwiczeń). Co dostrzegasz?

9. Jakie założenia programowe Awangardy Krakowskiej w zakresie języka poezji realizuje w wierszu *Krajobraz* Julian Przyboś? Wymień dwa i uzasadnij swój wybór. W odpowiedzi wykorzystaj znajomość programu poetyckiego sformułowanego przez Tadeusza Peipera w manifeście *Miasto, masa, maszyna*.

ZESTAW 2

Do realizacji po omówieniu twórczości J. Czechowicza

Przeczytaj uważnie wiersz i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Józef Czechowicz
przedświt
pół globu wypływa spod nocnych gwiezdności
śpiący już ręce unoszą a zasiani są gęsto jak sieć
przedświt schodzi łagodnie ma moc uspokoić uprościć
lecz zginie gdy się w niebo wleje płonąca miedź
północ sączyła udrękę cóż z tego zabłysła woda
można choć konno uciec uciec wzdłuż niskich wierzb
tu koń tu na wprost drogą pachnie jesienna uroda
zaranna rosa liże po rękach liże jak zwierz

jest wybawienie kupcy cieśle prorocy złodzieje
patrzeć młodo
widnokrąg ugnie się niby rzemień
zanim rozdnieje strzemię
powietrze rwiesz to pęd to pęd u czoła wiatr i wiatr
u pięt promienie wierzb unosi wiatr i wiatrem koń
w czerwony pęd w niebieski pęd w zielony pęd
ha w wodospadach pagórków tętent lotnej pogoni
najbliżsi nienawistni na koniach smolistych i rydzych
chcesz czy nie chcesz zaliczonyś do nich
widzisz
w świtaniu pałającym przewala się tłum jeźdźców
a oddalając się rosną
o klęsko
dno

zawrzały jednocześnie noc północ świt i wieczór
droga strumień wierzbiny burzą się wirują grzmią
a konie jak urastają gniotąc ogromem jesień
w potwornych obłoków leju znikasz i ty i oni i wszystko
i nie wiadomo gdzie się
ozwała trąbka żołnierska
grając opadłym z wierzb listkom

[z tomu *nuta człowiecza*, 1939]

Józef Czechowicz, *Poezje. Wybór*, Warszawa 2018

1. Określ sytuację liryczną w wierszu. Kim jest osoba mówiąca w utworze? Do kogo kieruje swoją wypowiedź? W jakich okolicznościach się wypowiada? Jakie wyraża obawy? Od czego pragnie uciec?
2. a) Zinterpretuj sens zacytowanych fragmentów wiersza odnoszących się do ludzi. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Cytat	Wyjaśnienie
śpiący już ręce unoszą a zasiani są gęsto jak sieć [...] *można choć konno uciec uciec wzdłuż niskich wierzb* [...] *powietrze rwiesz to pęd to pęd u czoła wiatr i wiatr / u pięt*	
ha w wodospadach pagórków tętent lotnej pogoni *najbliżsi nienawistni na koniach smolistych i rydzych* *chcesz czy nie chcesz zaliczonyś do nich*	
w świtaniu pałającym przewala się tłum jeźdźców [...] *a konie* [...] *urastają gniotąc ogromem jesień* *w potwornych obłoków leju znikasz i ty i oni i wszystko*	

b) Jakie miejsce wyznaczono człowiekowi w otaczającym go świecie w poetyckiej wizji Józefa Czechowicza?

3. Przeanalizuj występujące w tekście słownictwo związane z wodą, ogniem, ziemią i powietrzem. Wyjaśnij symboliczne znaczenie czterech żywiołów w wierszu *przedświt*. Odpowiedz, w jaki sposób ta symbolika wpływa na sens utworu.

4. Jakie nawiązania do Apokalipsy św. Jana odnajdujesz w wierszu Józefa Czechowicza? Jaką funkcję pełni w *przedświcie* odwołanie do tradycji biblijnej?

- Przypomnij, kim byli jeźdźcy w Apokalipsie św. Jana. Jaką rolę odgrywali w biblijnym tekście? Zauważ, jakie zjawiska zachodziły w przyrodzie i jakie klęski spadały na ludzkość po otwarciu kolejnych pieczęci przez Baranka. Zwróć uwagę na symboliczne znaczenie ukazanych w Apokalipsie gwiazd czy wichru.

5. Obejrzyj zamieszczony poniżej drzeworyt Albrechta Dürera [direra] *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*.



Albrecht Dürer, *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, koniec XV w.

Czy drzeworyt Albrechta Dürera może stanowić ilustrację do wiersza Józefa Czechowicza? Uzasadnij swoją odpowiedź.

6. Uzasadnij, że tytuł wiersza *przedświt* jest wieloznaczny. W odpowiedzi odwołaj się do całego utworu oraz informacji zawartych w podanej definicji słownikowej.

przedświt – 1. «chwila poprzedzająca świt, chwila przed świtem; brzask, jasność przed świtem, przed wschodem słońca» [...]. 2. *przen.* «chwila coś zapowiadająca, zapowiedź, zwiastun»

Słownik języka polskiego, pod red. Witolda Doroszewskiego, https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przedswit;5483404.html [dostęp: 08.02.2021]

- Przeanalizuj przytoczoną definicję słownikową i powiąż ją z treścią wiersza. Dlaczego można uznać, że słowo *przedświt* występuje w utworze zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i przenośnym, metaforycznym?
- Zinterpretuj sens ostatnich wersów wiersza Czechowicza. Zwróć uwagę na pojawiające się w zakończeniu wyrażenie *trąbka żołnierska*. Ustal, jaki związek ma to określenie z tytułem i wymową utworu.

7. Przeczytaj fragment tekstu Teresy Wilkoń dotyczący katastrofizmu w poezji lat 30. XX w.

Nierzadko [...] *duży wpływ na historię* [...] *miały niezależne od człowieka kataklizmy (*[...] *katastrofizm natury), a tragiczne skutki żywiołów często odczytywano i traktowano jako oznaki gniewu oraz ingerencji świata nadprzyrodzonego. Wielokrotnie w historii ludzkości „koniec świata" przychodził wraz z klęską żywiołową, która choć zwykle dotykała określony obszar, miała charakter klęski globalnej (szczególnie tak traktowanej, gdy dochodziło do niej w Europie!).*

Jeśli pod pojęciem „kultura" rozumie się [...] *m.in. religię, politykę, moralność, prawo, poezję, filozofię czy język, to tak szerokie ujęcie pozwala mówić o znaczącym oddziaływaniu kultury na historię, co z kolei sugeruje, że u źródeł wielu* [...] *kataklizmów tkwiły procesy i zjawiska kultury* [...].

Poetów XX wieku [...] *zajmują różnorodne kataklizmy, począwszy od wojny i rewolucji po upadek kultury i cywilizacji, kryzysy w sferze etyki, idei, poglądów filozoficznych i* [...] *wartości* [...]. [...] *Kolejnym przejawem upadku jest oderwanie się kultury europejskiej od tradycji i jej ciągłości* [...]. *Wiek XX stał się czasem wielkiego kryzysu, zbliżającej się zagłady.*

Teresa Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016

Sformułuj dwa argumenty, którymi potwierdzisz, że Józef Czechowicz przedstawia w wierszu *przedświt* katastroficzną wizję świata. W uzasadnieniu wykorzystaj tekst Teresy Wilkoń, wiedzę o twórczości poety i o katastrofizmie w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

R

8. Przeczytaj uważnie wiersz *Roki* Czesława Miłosza.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
chociaż ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.

I nienawidzieć pora, co kochałeś,
kochać to, co znienawidziłeś,
i twarze deptać tych, którzy milczącą
piękność wybrali.

Pustką, aleją, wąwozami niemych
– gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia
albo w sen twardy z odrzuconą głową –
iść. Wtedy... Wtedy wszystko we mnie było
krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem
ruń czarnych wiosen rozdzierała mnie.
Dosyć. Dosyć. Nic się przecie nie śniło.
Nikt nic o tobie nie wie. To wiatr tak w drutach dmie.

Więc pora. Ja tę ziemię tak kochałem,
jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,
kiedy są dnie szczęśliwe i pogodne noce,
kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą
obłoków, rośnie to wielkie przymierze
wiary i siły.

Teraz ty musisz ciasno oczy mrużyć,
bo góry, miasta i wody się spiętrzą,
i to, co przygniecione trwało – naprzód runie,
co naprzód szło – upadnie wstecz.
Tak, tylko ten, co krew od innych miał gorętszą,
na cwałującym stanie złotym głów tabunie
i z krzykiem w dół obróci ostry miecz.

Minione, minione, nikt nie pamięta win,
tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,
stada spływają z gór, zasłały ulice,
kręcą się szprychy, oplata nas dym.

Wilno, 1936
[z tomu *Trzy zimy*, 1936]

Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2018

Napisz interpretację porównawczą wierszy *przedświt* Józefa Czechowicza i *Roki* Czesława Miłosza. Zadanie wykonaj w zeszycie.

- Rozpoznaj wstępną zasadę zestawienia tekstów: odczytaj sensy załączonych wierszy, ich wymowę, przesłanie – określ podobieństwa i różnice, a następnie wskaż jeden zasadniczy wspólny obszar porównania. Sformułuj na tej podstawie tezę/hipotezę lub założenie interpretacyjne.
- Zauważ, że oba utwory wpisują się w nurt katastroficzny. Czesław Miłosz – podobnie jak Józef Czechowicz w *przedświcie* – realizuje w wierszu *Roki* poetycką wizję katastrofy, zagłady świata. Zwróć uwagę na wspólne w obu tekstach elementy budujące świat przedstawiony, na podobne motywy, toposy i symbole katastroficzne oraz na pojawiające się nawiązania do biblijnej Apokalipsy św. Jana.
- Uzasadnij tezę rzeczowymi argumentami wynikającymi z funkcjonalnej analizy i interpretacji obu wierszy. Wykorzystaj odpowiednie i szerokie konteksty interpretacyjne – zwróć uwagę na czas, w którym powstały utwory, odwołaj się do światopoglądu epoki, w której tworzyli obaj poeci, do ich biografii i twórczości, uwzględnij obecne w obu tekstach odwołania do tradycji biblijnej.
- Pamiętaj o sformułowaniu końcowych wniosków interpretacyjnych wynikających z dostrzeżonych podobieństw i różnic między utworami.

KRYTYCZNE CZYTANIE TEKSTU

ZESTAW 1

Do realizacji po omówieniu twórczości B. Leśmiana

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Agnieszka Kluba
Poeta oraz teoretyk poezji (fragmenty)

Poezja Leśmiana wyrasta wprost z jego poszukiwań filozoficznych. Podstawowe kategorie tej filozofii – pojęcia wieczystej przemienności oraz rytmu jako głównych zasad istnienia – sformułował poeta w esejach jeszcze przed wydaniem debiutanckiego tomu *Sad rozstajny* (1912). Jednak dopiero kolejne tomy, *Łąka* (1920) oraz *Napój cienisty* (1936), oddają w pełni oryginalność artystyczną i intelektualną poezji Leśmiana. Jej cechą charakterystyczną jest rzadko spotykane połączenie przenikliwych zamyśleń nad kwestiami ważnymi dla każdego człowieka z fascynującymi poetyckimi światami. Wędrując po nich wraz z zamieszkującymi je postaciami, jak Świdryga z Midrygą, Dusiołek, Dżananda, Znikomek, Srebroń, Migoń z Jawrzonem, Zmierzchun, Śnigrobek i z wieloma innymi, czytający niezauważalnie skonfrontowany zostaje z fundamentalnymi zagadnieniami filozoficznymi. Geniusz poety potrafił harmonijnie powiązać dociekliwą refleksję z poetyckim humorem, ofiarowując w efekcie niepowtarzalne miniaturowe traktaty poetyckie, będące jednocześnie dziełami sztuki oraz instrumentami poznania. [...]

Mistrzostwo poetyckie Leśmiana, decydujące o nienaganności kompozycji i wersyfikacji, wywołując pozór konserwatyzmu estetycznego autora, przesłaniać może jego nowatorstwo. Polem odkryć poety był – poza domeną filozoficznych dociekań – język. Kategoria rytmu, którą posługiwał się Leśmian w rozważaniach teoretycznych, pozwala objąć tylko niektóre właściwości jego poetyckiej mowy. Tymczasem na specyficzny, rozpoznawalny od razu Leśmianowski idiom składają się między innymi liczne zabiegi stylizacyjne, archaizmy, dialektyzmy, a przede wszystkim neologizmy, określane też mianem leśmianizmów. Wszystkie one, a także inne niecodzienne zjawiska językowe, są pochodną podstawowej właściwości tej poezji – jej twórczej nieufności do rzekomej autonomii znaczeniowej słów. U Leśmiana, pisał Janusz Sławiński, „znaczenie nie jest nieodwołalnie przytwierdzone do określonego znaku; [...] znajduje się w ustawicznej gotowości do przechodzenia z jednego znaku w inny znak, do przepływania ze słowa w słowo".

Leśmianizmy to charakterystyczne wyrazy, wymyślone przez poetę od nowa, modyfikujące jednak słowa istniejące i dzięki temu zrozumiałe. Do ulubionych zabiegów Leśmiana należało na przykład tworzenie słowa przez dodanie do innego słowa przedrostka *bez-*, i *nie-*, rzadziej *za-*. W jego poezji znajdziemy bezpiecze, bezśmiech, bezświat, bezcel, bezżałobę, niedobrzysk, niebywałki, niezjawioną, niewidziane, zachwiew i zaświat. Napotkamy też nieznane czasowniki (poistnieć, znicestwieć, wnicestwić się, rozmurawić się, zabóstwić się) oraz równie nieznane rzeczowniki (zniszczota, zamrocz, śniarz, dziewczura, próchniatka, soczystka). Natrafimy na dziwne pojęcia, wyraźnie drwiące z idei przeobrażania danych doświadczenia w abstrakcyjne kategorie: niepochwytność, najdalszość, zmorowanie; szczególnie przewrotnie postępował Leśmian z rzeczownikami pochodzącymi od czasowników, powstającymi w efekcie zamiany czynności w abstrakcję – poeta przywracał im na powrót konkretność, czyniąc je policzalnymi i mnogimi – pisał o zbrataniach, zapatrzeniach, zasłuchaniach... Uwielbiał wymyślać słowa z wyrażeń kilkuwyrazowych (bylejaczyć,

rozbiałośnieżyć), i odwrotnie – bawił się, tworząc niekiedy zrosty lub całe neologiczne frazy, np. mgła-nierozeznawka, dziewczyna-rozbiodrzyna, zniszczota wonnych niedowcieleń, niedowcieleń pełżliwe męcioły...

Poetycka zabawa miała jednak poważne przeznaczenie; celem Leśmiana było wydobycie z języka jak największej liczby znaczeń, a jednocześnie zachowanie go żywym, to znaczy – nieustannie odmieniającym się w naśladowaniu przemian realności. Jedną z cech tej przemienności świata, a zarazem jednym z przejawów jego rytmiczności, była dla poety oscylacja między serio a buffo. Tym tłumaczyć trzeba Leśmianowską skłonność do groteski i celowych kontrastów, pozwalającą mu swobodnie zestawiać grozę z najczystszym humorem, filozoficzne pytania z ludowym zaśpiewem, a rejestr wysoki z niskim. Symbolicznym wyrazem tego upodobania poety jest sposób nazywania bohaterów utworów.

Agnieszka Kluba, *Poeta oraz teoretyk poezji*,
https://nplp.pl/artykul/poeta-oraz-teoretyk-poezji/ [dostęp: 12.01.2021]

1. Na podstawie tekstu Agnieszki Kluby podaj dwie cechy charakterystyczne poezji Bolesława Leśmiana, które czynią ją jednocześnie tradycyjną i nowoczesną. W uzasadnieniu wykorzystaj wiedzę o twórczości poety.

2. a) Zinterpretuj znaczenie wskazanych w tabeli leśmianizmów. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Lp.	Leśmianizm	Interpretacja znaczenia
1.	*bezśmiech*	
2.	*znicestwieć*	
3.	*śniarz*	
4.	*najdalszość*	
5.	*niezjawiona*	
6.	*bylejaczyć*	

b) Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że obecne w poezji Leśmiana neologizmy są narzędziami poznawania świata? W uzasadnieniu odwołaj się do tekstu Agnieszki Kluby i znanych Ci wierszy poety.

- Pamiętaj, że jednym z narzędzi poznania świata jest dla człowieka język – słowa porządkują, nazywają, objaśniają świat.
- Zastanów się, w jaki sposób wymyślone przez poetę leśmianizmy odzwierciedlają rzeczywistość. Jakie informacje przekazują o człowieku i świecie? Czy można je zastąpić wyrazami już istniejącymi? Czy może ich znaczenie wykracza poza proste określenia?

3. Wyjaśnij, na czym polega znakowy charakter Leśmianowskiego języka poezji.

- Przypomnij sobie definicję znaku. Pamiętaj, że znak składa się z formy i treści (znaczenia). Każdy wyraz jest znakiem, a język – jako zbiór wyrazów i kombinacji ich użycia – jest systemem znaków.
- Zauważ, że język poezji Leśmiana również tworzy – swoisty i charakterystyczny dla tego poety – system znaków. Określ, na czym polega jego indywidualny charakter. Czym różni się on od podstawowego systemu językowego?

4. Rozstrzygnij, czy literackie imiona postaci: Dusiołek, Znikomek, Zmierzchun, Śnigrobek, mają wartość poznawczą i skłaniają do refleksji o świecie i człowieku. W uzasadnieniu wykorzystaj artykuł Agnieszki Kluby oraz znajomość poezji Bolesława Leśmiana.

5. Przeczytaj fragment tekstu.

[...] *Bergson ukazywał swój program filozofii adekwatnej, „rygorystycznej", polegającej na takiej pracy inteligencji, w której – uwalniając się od nawyków – osiąga się w wysiłku uwagi, w wysiłku koncentracji – dopasowanie* [...] *do badanego przedmiotu. Ten wysiłek intelektualny, którego znaczenie Bergson nieustannie podkreślał – a który tak kontrastuje z naiwnymi wyobrażeniami o Bergsonie jako piewcy „łatwego" doświadczenia bezpośredniego – jest źródłem twórczych odkryć, posuwających naprzód wiedzę o rzeczywistości.*

Stanisław Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984

Uzasadnij, że opisane w powyższym tekście elementy programu filozofii Henriego Bergsona znajdują potwierdzenie w poezji Leśmiana. W odpowiedzi odwołaj się do artykułu Agnieszki Kluby i znanych Ci wierszy poety.

- Przypomnij główne założenia filozofii Henriego Bergsona i przeanalizuj uważnie fragment tekstu Stanisława Borzyma. Zauważ, co o poszukiwaniach filozoficznych Leśmiana pisze w swoim tekście Agnieszka Kluba.
- Ustal, jaki wpływ na poetyckie rozwiązania obecne w twórczości Leśmiana ma filozofia Bergsona. Zwróć uwagę na związek tej koncepcji z Leśmianowskim językiem poezji.

6. Przeczytaj wiersz Bolesława Leśmiana [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...].

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna pląsy gwiezdne, wszechświatów taneczność
I wir, i turkot rozszalałych jazd –
Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność
W takt mego serca i nie moich gwiazd!

Gdy wieczór na noc do snu się układa,
Zmierzchami tłumiąc purpurowy żal,
Bóg, niby z nieba strącona kaskada,
W pierś mą uderza i rozdzwania w dal...

I drgają w piersi rozdzwonione losy,
Bije do głowy rozśpiewana krew,
I pieśnią całe ogarniam niebiosy,
I ziemię całą widzę poprzez śpiew!

[z tomu *Dziejba leśna*, 1938]

Bolesław Leśmian, *Poezje wybrane*, Wrocław 2019

a) Wyjaśnij, jakie zabiegi poetyckie obecne w wierszu Leśmiana służą kreowaniu postawy poznawczej podmiotu lirycznego.

b) Które cechy Leśmianowskiej poezji są elementem dziedzictwa młodopolskiego, a które oddają tendencje panujące w dwudziestoleciu międzywojennym? Omów zagadnienie w formie krótkiej wypowiedzi pisemnej. Wykorzystaj wiersz [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...], tekst Agnieszki Kluby oraz wiedzę o twórczości poety. Zadanie wykonaj w zeszycie.

- Zauważ, jaki stosunek do natury manifestowali w swojej twórczości poeci młodopolscy, a jak przyrodę postrzegali twórcy w dwudziestoleciu międzywojennym.
- Zwróć uwagę na różnice między typową postawą człowieka okresu Młodej Polski – dekadenta dotkniętego pesymizmem, smutkiem, poczuciem niemocy, a postawą człowieka ukształtowaną pod wpływem filozofii Bergsona – podkreślającego potrzebę zaufania siłom witalnym, doceniającego rolę intuicji w poznaniu rzeczywistości, pragnącego „zobaczyć świat inaczej".

ZESTAW 2

Do realizacji po omówieniu twórczości S. Żeromskiego

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Anna Nasiłowska
Nadzieje i rozczarowania niepodległości. Stefan Żeromski (fragmenty)

Pod względem ideowym twórczość Żeromskiego wyrasta ze społecznego nurtu Młodej Polski, wyraźne pokrewieństwa łączą ją zwłaszcza z publicystyką i dorobkiem powieściowym Stanisława Brzozowskiego, myśliciela prowokującego, atakującego społeczny konformizm i uważającego, iż powinnością inteligencji jest służba społeczna. [...]

Przedwiośnie (1924), ostatnia powieść Żeromskiego, jest niewątpliwie utworem najwybitniejszym. Styl staje się oszczędniejszy, liryzm – poddany dyscyplinie fabuły. Radykalna i krytyczna wymowa fragmentów utworu analizujących rzeczywistość międzywojennej Polski sprawiły, że publikacja *Przedwiośnia* wywołała atmosferę skandalu: jedni zarzucali autorowi jawne propagowanie komunizmu, drudzy – uważali powieść za paszkwil na piłsudczyków czy ziemiaństwo, antybolszewicki co prawda w swojej wymowie, ale zbyt radykalny. W świetle poglądów politycznych i społecznych Żeromskiego interpretacja powieści nie przedstawia większych trudności. Żeromski widzi wyłącznie złe cechy rewolucji w Rosji, niesie ona zdziczenie, będące zagrożeniem dla całej cywilizacji. Opis głodu i terroru w rozdziałach *Przedwiośnia* dziejących się w Baku oparty został zresztą na autentycznych wspomnieniach świadków. Rewolucja ma jednak poważne przyczyny. W artykule *Na probostwie w Wyszkowie*, będącym bezpośrednią relacją z wojny polsko-bolszewickiej, zawarł Żeromski znamienne zdanie: „Pokonawszy bolszewizm na polu bitwy, należy go pokonać w sednie jego idei". A takiej siły nie posiada Polska, odrodzona po latach niewoli i od razu uwikłana w drobne interesy, należałoby mu bowiem przeciwstawić ideę wyższą, piękniejszą, porywającą i czystą jak owe **szklane domy**, którymi stary Baryka łudził syna w drodze do wymarzonej ojczyzny. Zamiast jej realizacji młody Cezary Baryka spotyka się jednak w nowej Polsce z czym innym: absolutną nieodpowiedzialnością i zepsuciem moralnym ziemiaństwa, korupcją obozu rządzącego, widzi jawne niesprawiedliwości społeczne, biedę jednych warstw, a niezasłużony dostatek innych. [...]

Finałowy „marsz na Belweder" w *Przedwiośniu* to przede wszystkim kasandryczna przepowiednia, ostrzeżenie przed żywiołowym buntem. Po raz kolejny Żeromski dokonuje bolesnego zabiegu „rozdrapywania ran".

Warto jednak zapytać, jaka wizja społeczeństwa przyświecała autorowi *Przedwiośnia*. Na podstawie jego pism politycznych można dojść do wniosku, że Żeromski był zafascynowany, podobnie jak Brzozowski, myślą Georges'a Sorela, przedstawiciela syndykalizmu, czyli idei samoorganizacji społeczeństwa, przekształconego we wspólnotę wolnych wytwórców. Jego poglądy były wyrazem pewnej nierewolucyjnej **utopii moralnej**, którą umieścić można też na przedłużeniu tradycji ideowej polskiego romantyzmu.

Postawa ta wyraźnie ujawniła się w *Przedwiośniu*, powieści konfrontującej piękny symbol „szklanych domów" z rzeczywistością. Łatwo zauważyć, że sfera wyobrażeń idealnych nie zazębia się z realnością w żadnym punkcie. Żeromski jest w wymaganiach wobec nowej Polski maksymalistą.

Anna Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1995

1. Jak Anna Nasiłowska ocenia powieść *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego? Uzasadnij swoją odpowiedź.
2. Dlaczego *Przedwiośnie* można uznać – zdaniem autorki – za utopię moralną? W odpowiedzi wykorzystaj znajomość lektury.
   - Przypomnij sobie, czym jest utopia. Zauważ, jaki obraz kraju u progu niepodległości przedstawia Żeromski w *Przedwiośniu*. Które zachowania bohaterów powieści można uznać za niemoralne lub moralnie wątpliwe? Jaki wpływ miały one na uznanie przez Nasiłowską, że oczekiwanie na przełomowe zmiany społeczne jest mrzonką?
3. Żeromski twierdził: *Pokonawszy bolszewizm na polu bitwy, należy go pokonać w sednie jego idei*. Uzasadnij, że opinia ta znalazła potwierdzenie w *Przedwiośniu*. Odwołaj się do tekstu Anny Nasiłowskiej i powieści Stefana Żeromskiego.
   - Zauważ, w jakim świetle przedstawiono w *Przedwiośniu* rewolucję bolszewicką w Rosji. Zwróć uwagę na ewolucję postawy głównego bohatera powieści – Cezarego Baryki. Przeanalizuj te fragmenty utworu, w których ukazane są działania komunistów, i te, w których prezentowane są ich poglądy. Rozstrzygnij, w jaki sposób przytoczone zdanie odnosi się do analizowanych treści.
4. Przeczytaj fragment tekstu Włodzimierza Boleckiego.

   [...] *problem „Przedwiośnia" jest sformułowany prosto i jednoznacznie: skąd w państwie, które dopiero co odzyskało niepodległość, biorą się młodzi ludzie, którzy ulegają antyniepodległościowej propagandzie komunistycznej? Jakie doświadczenia, jakie argumenty, idee pchają ich w ręce partii, której celem jest unicestwienie Polski, a sposobem działania – czego Baryka doświadczył w Baku – „mordowanie ludzi przez ludzi z racji rzeczy, dóbr i pieniędzy". I kto okaże się silniejszy w walce o serca i umysły tego młodego pokolenia: „duchy z lewej" czy „duchy z prawej strony" – by odwołać się do metafory Mickiewicza z „Dziadów" części III.*

   Włodzimierz Bolecki, *Przedwiośnie oraz inne pory roku*, „Teksty Drugie" 2015, nr 2

   Porównaj ocenę problematyki *Przedwiośnia* sformułowaną w artykule Anny Nasiłowskiej z oceną zawartą w tekście Włodzimierza Boleckiego. Określ podobieństwo i różnicę.
5. Przeczytaj zamieszczony poniżej fragment wiersza Kazimierza Wierzyńskiego *Rozmowa z Baryką. Pochód*.

   – Co to za krzyk? I co za przybysz
   Tak się po placu głośno szasta?
   – To lud Warszawy. Czy nie widzisz,
   Epoka hurmą idzie z miasta.

   – Powiedzcie im, że wiem, że słyszę
   I chyba każdy mi to przyzna,
   Że tutaj rządzi...
   – Towarzysze,
   Niech głośniej mówi. Kto?
   – Ojczyzna.

On znów do blagi, sentymentu.
Odwal się, bracie, z czym do gościa.
Tu idzie burza znad zamętu,
Lud – słyszysz – z własną świadomością.

Czy nie rozumiesz tej gorączki,
Natchnienia mocy i wielkości?
Brać swoje z rączki wprost do rączki,
A nie, to naprzód. Łamać kości.

[z tomu *Wolność tragiczna*, 1936]

Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1991

a) Jaki związek z finałową sceną *Przedwiośnia* ma podany fragment wiersza Kazimierza Wierzyńskiego?

b) Wyjaśnij, co łączy refleksję o wolnej Polsce wyrażoną w wierszu Wierzyńskiego z problematyką poruszaną w tekście Nasiłowskiej. W odpowiedzi wykorzystaj znajomość *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego.

- Zwróć uwagę na te fragmenty artykułu, w których autorka pisze o ukazanym w powieści Żeromskiego stosunku młodych Polaków do komunizmu.
- Ustal, czy w wierszu Kazimierza Wierzyńskiego jest mowa o idei, czy o działaniu. A może o jednym i drugim?
- Jakie przesłanie płynie z wiersza *Rozmowa z Baryką. Pochód*? Jaką wymowę ma finałowa scena *Przedwiośnia*? Uwzględnij sądy Anny Nasiłowskiej dotyczące idei i działań komunistów.
- Odpowiedz, czy przesłanie zawarte w wierszu i w powieści można uznać za *kasandryczną przepowiednię*, jak pisze Anna Nasiłowska.

Kompetencje językowe i komunikacyjne

Zestaw 1

◀ Do realizacji po omówieniu tematów *Poprawność językowa. Norma językowa i innowacje językowe*, *Błędy językowe*

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Ewa Kołodziejek
„Będąc młodą lekarką..." (fragmenty)

„Będąc młodą lekarką, wszedł raz do mej przychodni pacjent usiany na skórze twarzy i szyi fioletową granulką"... – tak (lub podobnie) zaczynają się skecze radiowe Ewy Szumańskiej z cyklu „Z pamiętnika młodej lekarki". Owe teksty – jak mówi autorka – „to jest pomysł na załatwienie pewnego problemu – ukazanie polskiego idiotyzmu zarówno postaw, jak i sposobu mówienia". Pomijam warstwę treściową, wartą głębszej analizy, a skupiam się na jednej charakterystycznej konstrukcji składniowej, od której zaczyna się każdy skecz.

„Będąc młodą lekarką, wszedł raz do mej przychodni pacjent". Co jest w niej „idiotycznego" – by użyć słów satyryczki? Rażący błąd składniowy, niespójność między pierwszym a drugim zdaniem składowym. No bo spójrzmy: kto mówi słowa: ***będąc młodą lekarką***, kto jest podmiotem w tym zdaniu? Podmiotem jest „ja": to *ja*, będąc młodą lekarką,

przyjmowałam pacjentów, to *ja*, będąc młodą lekarką, *zdobywałam* doświadczenia. A kto jest podmiotem w zdaniu: *wszedł raz do mej przychodni pacjent*? Rzecz jasna – *pacjent*! Są tu więc połączone dwa zdania mające różne podmioty. Tymczasem – zgodnie z zasadami polskiej składni – w obu zdaniach musi być ten sam podmiot. [...]

Niestety, ta nieporadna konstrukcja składniowa ośmieszona przez Ewę Szumańską rozprzestrzenia się zarówno w języku pisanym, jak i starannym języku mówionym i już niewielu Polaków odczuwa jej ułomność. Takie wykolejone zdania pojawiają się w reklamach: *Kupując nasz produkt, torba plażowa gratis* [...], pojawiają się w pracach studenckich: *Szukając materiału badawczego, zainteresowało mnie słownictwo raperów* [...], a także w tekstach publicystycznych: *Biorąc do ręki codzienną gazetę, ten artykuł zwrócił moją uwagę* [...]. Niektóre zdania są wręcz komiczne: *Leżąc na łożu śmierci, powstawały jego najlepsze utwory* albo *Idąc przez most, wiatr zerwał mu czapkę.* Większość jednak nie tylko nie jest śmieszna, lecz także niezauważalna, dlatego tyle tych wykolejonych konstrukcji składniowych w tekstach pisanych i mówionych.

Dlatego teraz *ja, będąc językowym torreadorem, proszę* Czytelników o wsparcie w walce z tym składniowym bykiem.

Ewa Kołodziejek, *Walczymy z bykami. Poradnik językowy PWN*, Warszawa 2010

1. a) Ewa Kołodziejek podaje w artykule przykłady zdań niepoprawnych gramatycznie. Wyjaśnij, na czym polegają błędy składniowe występujące w tych zdaniach.

Kupując nasz produkt, torba plażowa gratis.

Szukając materiału badawczego, zainteresowało mnie słownictwo raperów.

Biorąc do ręki codzienną gazetę, ten artykuł zwrócił moją uwagę.

Leżąc na łożu śmierci, powstawały jego najlepsze utwory.

Idąc przez most, wiatr zerwał mu czapkę.

- Wykorzystaj informacje zawarte w drugim akapicie tekstu Ewy Kołodziejek.

b) Przeredaguj podane zdania tak, aby były poprawne. Zadanie wykonaj w zeszycie.

2. Wyjaśnij na podstawie tekstu, dlaczego błędne konstrukcje z imiesłowowym równoważnikiem zdania stały się dla użytkowników języka polskiego *niezauważalne*. Jakie są konsekwencje tego zjawiska?

3. a) Z czego wynikają błędy składniowe w każdym z podanych przykładów? Omów mechanizmy powstawania tych błędów. Popraw zdania. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Przykład	Mechanizm powstawania błędu	Zdanie poprawne
Kupił książkę dla koleżanki, która była bardzo ciekawa.		
Założył i kierował fundacją edukacyjną przez wiele lat.		
Do wyprawy dołączył kierownik ekspedycji i przewodnicy górscy.		
Nie zwracała uwagę na zaangażowanie wykonawców zlecenia.		

- Pamiętaj, że błędy składniowe wynikają często z naruszenia związków międzywyrazowych (rządu i zgody). Duża grupa błędów dotyczy niewłaściwego używania przyimków i zaimków, w tym zaimków względnych (niepoprawny szyk wyrazów w zdaniu), oraz nieuzasadnionego pomijania elementów w wypowiedzeniu.

b) Na podstawie jakiego kryterium poprawności językowej uznajemy podane przykłady za błędne? Uzasadnij swoją odpowiedź.

ZESTAW 2

Do realizacji po omówieniu tematów *Poprawność językowa. Norma językowa i innowacje językowe*, *Błędy językowe*

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Anna Cisowska
Dwa biurka

Na jednym biurku w moim gabinecie stoi komputer. Komputer jest moim podstawowym i głównym narzędziem pracy. W komputerze mam wszystko – ważne dokumenty, raporty, prezentacje, zdjęcia z wakacyjnych podróży, filmy z rodzinnych uroczystości. Chciałoby się powiedzieć – cały świat.

Na drugim biurku, bo mamy w domu dwa biurka, stoi maszyna do pisania. Maszyna marki Olivetii jest stara, starsza ode mnie, dużo starsza, niemal prawie zabytkowa i przez to bardzo cenna, warta sporo pieniędzy. Ma dla mnie wartość sentymentalną. Należała do mojego ukochanego dziadka. Dziadek uwielbiał pisać na tej maszynie. Bardzo o nią dbał. Mnie nigdy nie pozwalał jej dotykać.

Muszę przyznać, że przez długi okres czasu miałam do niego o to jakby żal. Ale po co ja Ci o tym wszystkim piszę. Nie będę już kontynuować dalej tej opowieści. Pewnie takie rodzinne historie są dla Ciebie nudne jak przysłowiowe flaki z olejem.

1. Przekształć zdania w pierwszym i drugim akapicie tekstu tak, by wyeliminować z nich powtórzenia leksykalne. Zadanie wykonaj w zeszycie.

- Pamiętaj, że nie wszystkie powtórzenia są błędne. Niektóre mogą być zabiegiem celowym, zastosowanym po to, by np. zwiększyć spójność wypowiedzi lub podkreślić znaczenie przekazywanych treści.
- Przeanalizuj powtarzające się wyrazy. Oceń, które powtórzenia możesz zastąpić synonimami, peryfrazami lub zaimkami osobowymi. Zwróć uwagę na występujące w tekście tautologie – zestawienia wyrazów o tym samym znaczeniu.

2. Przeredaguj drugi akapit tak, aby poprawić spójność między zdaniami. Wykorzystaj środki językowe spośród podanych w ramce. Zadanie wykonaj w zeszycie.

ale • a • a ponieważ • czyli • dlatego • dlatego też • gdy • jednak • który • lecz • następnie • oraz • ponieważ • to • toteż • więc • wprawdzie • zatem

3. a) Przeanalizuj uważnie wypowiedzenia w trzecim akapicie tekstu. Wskaż w nich słowa, które powinno się usunąć.

- Przypomnij sobie, czym są pleonazmy. Poszukaj ich w trzecim akapicie. Zwróć uwagę na występujący w tekście związek frazeologiczny. Co zauważasz?

b) Wyjaśnij, dlaczego obecność tych słów jest zbędna. Jakie kryterium poprawności decyduje o tym, że wskazane elementy językowe należy uznać za błędne?

MAPA MYŚLI

HISTORIA

- odzyskanie niepodległości przez Polskę
- Bitwa Warszawska 1920 r.
- przewrót majowy 1926 r.
- powstanie państw totalitarnych, np. III Rzeszy, ZSRR
- wielki kryzys ekonomiczny



NAUKA I TECHNIKA

- intensywny rozwój przemysłu i techniki
- powszechne zastosowanie elektryczności
- wynalazki, m.in. telewizor, tworzywa sztuczne
- upowszechnienie różnorodnych środków komunikacji

FILOZOFIA

- fenomenologia Edmunda Husserla
- psychoanaliza Zygmunta Freuda
- katastrofizm Oswalda Spenglera
- behawioryzm Johna Watsona

ŹRÓDŁA KULTUROWE

Antyk
Biblia
Renesans
Romantyzm
Młoda Polska

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

teksty kultury
1918–1939

ZŁOTE MYŚLI, HASŁA

- *Klatka wyrusza na poszukiwanie ptaka* (Franz Kafka)
- *Nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę* (Witold Gombrowicz)
- *Samochód wyścigowy* [...] *jest piękniejszy od Nike z Samotraki* (Filippo Tommaso Marinetti)
- *Sztuka pisania jest sztuką skreślania* (Julian Przyboś)
- *Rękopisy nie płoną* (Michaił Bułhakow)
- miasto, masa, maszyna (Tadeusz Peiper)
- bunt mas (José Ortega y Gasset)

BOHATEROWIE

prowokator, buntownik
- Julian Tuwim, *Wiosna. Dytyramb*
- Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*

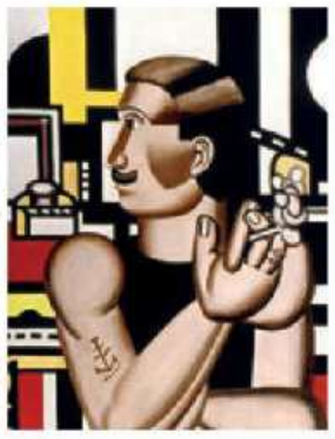
zwykły człowiek
- Julian Tuwim, *Do krytyków*

bohater analizujący własną psychikę
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*
- Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*

wędrowiec
- Bolesław Leśmian, *Topielec*

działacz polityczny
- Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*

kobieta nowoczesna
- Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Pocałunki*



SZTUKA

Architektura
- modernizm (funkcjonalizm, puryzm)

Malarstwo i rzeźba
- ekspresjonizm
- kubizm
- abstrakcjonizm
- dadaizm
- surrealizm

Muzyka
- ekspresjonizm
- dodekafonia
- nawiązania do tradycji narodowej
- jazz

Film
- ekspresjonizm
- komedia slapstickowa
- nowe gatunki filmowe

Teatr
- kabarety, sceny musicalowe
- teatr absurdu



CECHY EPOKI
- awangardowość
- kult codzienności
- fascynacja nowoczesnością
- urbanizm
- katastrofizm

LITERATURA

MOTYWY

miasto, nowoczesność
- Tadeusz Peiper, *Ulica*
- Julian Przyboś, *Gmachy*

codziennność
- Jan Lechoń, *Herostrates*

miłość
- Bolesław Leśmian, *W malinowym chruśniaku*
- Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Miłość, Nike*

bunt przeciwko Formie
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*

rewolucja
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*
- Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*

mechanizmy psychiki
- Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*

witalizm
- Julian Tuwim, *Wiosna. Dytyramb*

GATUNKI LITERACKIE

powieść

paraboliczna
- Franz Kafka, *Proces*

społeczno-polityczna
- Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*

awangardowa (groteskowa)
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*

opowiadanie w konwencji onirycznej
- Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*

ballada
- Józef Czechowicz, *ballada z tamtej strony*

dytyramb
- Julian Tuwim, *Wiosna. Dytyramb*

poemat
- Julian Tuwim, *Bal w Operze*

epigramat
- Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Miłość*

dramat awangardowy
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*



WIEDZIEĆ WIĘCEJ

- Jan Błoński, ***Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu***, Kraków 2003 (mistrzowskie interpretacje poświęcone m.in. *Ferdydurke, Ślubowi, Operetce, Dziennikowi*; analiza obecnych w utworach pisarza tematów, takich jak metafizyka, etos szlachecki, literatura, teatr, historia)
- Jan Błoński, ***Witkacy na zawsze***, Warszawa 2003 (omówienie drogi artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza, jego powieści i dramatów oraz poglądów na twórczość i sztukę)
- ***Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności***, red. Jerzy Święch, Lublin 2004 (szkice do portretu poety – odczytanie poezji Czechowicza w bogatych kontekstach, m.in. biograficznym, kulturowym, filozoficznym; wskazanie źródeł jego artystycznych inspiracji; analiza języka poetyckiego)
- Andrzej Drawicz, ***Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie***, Warszawa 2002 (monografia Michaiła Bułhakowa – nakreślenie portretu psychologicznego pisarza, ukazanie zmagań z epoką, w której żył, dramatycznej obrony własnego kodeksu etycznego)
- Jerzy Ficowski, ***Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia***, Sejny 2002 (synteza życia i twórczości pisarza, bogato zilustrowana grafikami i rysunkami Schulza oraz fotografiami rodzinnymi i starymi pocztówkami z Drohobycza)
- Michał Głowiński, ***Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana***, Kraków 1998 (interpretacja poezji Leśmiana, analiza jego poetyki, wskazanie ważnych motywów i tematów obecnych w utworach poety, takich jak śmierć, sen, przeznaczenie)
- Jerzy Kwiatkowski, ***Dwudziestolecie międzywojenne***, Warszawa 2001 (kompendium wiedzy o epoce – ukazanie całości zjawisk kulturowych, społecznych i politycznych dwudziestolecia międzywojennego, prezentacja najważniejszych utworów literackich i biogramów najwybitniejszych twórców tego okresu, omówienie powstałych w tym czasie programów literackich i twórczości krytycznej)
- Michał Paweł Markowski, ***Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy***, Kraków 2007 (odkrywcze odczytanie trudnych do interpretacji utworów trzech wybitnych „pisarzy metafizycznych", uznanych przez autora za współtwórców znaczącej przemiany w dziejach literatury polskiej)
- Piotr Matywiecki, ***Twarz Tuwima***, Warszawa 2008 (wszechstronna i wnikliwa monografia poety, prezentacja jego życia i twórczości w bogatych kontekstach – kulturowym, historycznym, filozoficznym, psychologicznym, społecznym)
- Anna Nasiłowska, ***Trzydziestolecie 1914–1944***, Warszawa 1995 (autorska synteza literatury polskiej obejmująca okres od czasu odzyskania przez Polskę niepodległości aż do lat II wojny światowej – informacje na temat literatury, nurtów artystycznych i pisarzy, charakterystyka twórczości poszczególnych autorów)
- Magdalena Samozwaniec, ***Zalotnica niebieska***, Warszawa 2012 (portret Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej naszkicowany przez jej siostrę – błyskotliwa i pełna humoru opowieść o życiu i twórczości poetki)
- ***Słownik literatury polskiej XX wieku***, red. Alina Brodzka i in., Wrocław 1996 (terminy dotyczące różnorodnych zjawisk literackich i kulturowych m.in. z epoki dwudziestolecia)
- ***Słownik schulzowski***, red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006 (omówienie – w formie haseł problemowych – życia i dorobku Brunona Schulza oraz różnorodnych kontekstów, w których funkcjonuje jego twórczość)

ZADANIA POWTÓRZENIOWE

1. Przedstaw historyczny i społeczny kontekst dwudziestolecia międzywojennego. Które zjawiska i wydarzenia miały największy wpływ na kształtowanie się światopoglądu i kultury epoki?
2. Omów koncepcje filozoficzne istotne dla rozwoju literatury międzywojennej. W jaki sposób idee sformułowane przez filozofów wpływały na kształt dzieł literackich? Podaj przykłady.
3. Scharakteryzuj główne kierunki artystyczne dwudziestolecia międzywojennego na podstawie wybranych dzieł sztuki. R
4. Zaprezentuj najważniejsze założenia programowe polskich grup literackich. Wymień głównych przedstawicieli. R
5. Wyjaśnij znaczenie terminu *awangarda*. Omów na wybranych przykładach cechy charakterystyczne dzieł awangardowych.
6. Scharakteryzuj zjawisko kreacjonizmu w wierszach *Topielec*, *Dusiołek*, *Świdryga i Midryga* Bolesława Leśmiana. Uwzględnij wpływ filozofii Henriego Bergsona na twórczość poety.
7. Czym wyróżnia się język poetycki Leśmiana? Omów oryginalną poetykę jego wierszy ze szczególnym uwzględnieniem środków słowotwórczych.
8. Odkrywanie codzienności w poezji dwudziestolecia międzywojennego. Przedstaw temat, odwołując się do utworów Juliana Tuwima, Jana Lechonia i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.
9. *A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.* Wyjaśnij, na czym polega rewizja mitów przeszłości w *Herostratesie* Jana Lechonia.
10. Obraz zakochanej kobiety w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Kazimiery Iłłakowiczówny. Przedstaw zagadnienie, odwołując się do wybranych utworów obu poetek.
11. Dialog z tradycją w poezji dwudziestolecia międzywojennego. Zaprezentuj na wybranych przykładach różne stanowiska poetów wobec dziedziczonych wzorców kulturowych.
12. Spór o Polskę w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego. Przedstaw problematykę społeczno-polityczną powieści.
13. Omów apokaliptyczne i katastroficzne nastroje literatury schyłku lat 30. Odwołaj się m.in. do utworów Juliana Tuwima i Józefa Czechowicza.
14. Jaką diagnozę polskiej rzeczywistości społecznej odnajdujemy w literaturze międzywojnia? Przedstaw temat, odwołując się do twórczości Jana Lechonia, Juliana Tuwima, Stefana Żeromskiego i Witolda Gombrowicza.
15. Z czym walczy Józio, główny bohater *Ferdydurke*? Wyjaśnij, na czym polega Gombrowiczowska koncepcja wszechobecnej Formy.
16. Mitologizująca wyobraźnia jako sposób kreowania świata w prozie Brunona Schulza. Omów zagadnienie na podstawie wybranych opowiadań z tomu *Sklepy cynamonowe*. R
17. Przygotuj prezentację na temat różnych realizacji motywu miasta w poezji i prozie dwudziestolecia międzywojennego.
18. Groteska jako sposób pokazania świata od podszewki. Omów funkcję konwencji groteskowej w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza i *Szewcach* Witkacego. R
19. Parabola ludzkiego losu w *Procesie* Franza Kafki. Wyjaśnij, na czym polega uniwersalizm historii Józefa K. R
20. Przedstaw konstrukcję powieści szkatułkowej na przykładzie *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa. R

SPRAWDŹ SIĘ

ZESTAW I

Do realizacji po omówieniu twórczości J. Tuwima, J. Lechonia, J. Przybosia, S. Żeromskiego, B. Schulza, S.I. Witkiewicza, W. Gombrowicza

CZĘŚĆ I

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Anna Szóstak
Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych: metafizyczne fundamenty ideowe poezji skamandrytów (fragmenty)

Wizja świata poetów Skamandra [...] bliska jest [...] mitom śródziemnomorskim i filozofii greckiej, dla których idea historii nie była istotna, bogowie nie oddzielali się od natury, a człowiek był jej częścią w wiecznym kole istnienia. Sądzę, że skamandryci bardzo szybko zdali sobie sprawę z tego, że – i powiedzmy to słowami Alberta Camusa – „Logika historii, akceptowana całkowicie, prowadzi rewolucję, wbrew jej wyniosłemu pragnieniu, do coraz większego okaleczenia człowieka, a sama przemienia się w zbrodnię obiektywną"[1]. Najwyraziściej zrozumienie tej prawdy zaznaczy się w poezji Juliana Tuwima, w której entuzjazm związany ze społecznymi zjawiskami masowymi, a właściwie pomieszany ze zgrozą podziw dla ich niepohamowanej dynamiki, ujawniony już w debiutanckiej *Wiośnie*, bardzo szybko i gwałtownie przeobrazi się w abominację[2] i przerażenie zbiorowością – jej psychologią i pierwotnymi instynktami. [...]

[...] Wiosna stała się dla Tuwima metaforą odnowy czasu, pogańskim świętem tłumu, który w pierwotnej ekstazie wylegał na ulice, by czcić nowych bogów: miasto, technikę, odmieniony, nieskrępowany sztywnymi normami i konwenansami styl życia. To jednak nie tyle pochwała witalizmu i biologizmu w jego barbarzyńskiej postaci, ile prowokacyjna manifestacja nowoczesnego liberalizmu postaw i wyraz dynamiki społecznego rozwoju rozpoczynanego od kolejnego punktu startowego. Procesy te postrzegał Tuwim zapewne także jako gwałtowną reformę społeczną i obyczajową, kolejną fazę antymieszczańskiego buntu, tym razem inicjowanego nie przez artystyczną bohemę, jak w okresie Młodej Polski, lecz najbardziej dotąd deprecjonowane warstwy społeczne, kruszące tradycyjny porządek i hierarchie wartości. [...] Spotworniały i rozpasany orgiastyczny seksualizm tłuszczy może jednak być metaforą również pierwotnego chaosu, z którego rodzi się nowy początek. Tłum, jak mitologiczni prabogowie nieba i ziemi, jest karykaturalnym ucieleśnieniem instynktu i chtonicznych potęg natury, które wkraczają wraz z wojnami i rewolucjami w życie społeczeństw. Tu nie liczy się ani jednostka, ani moralność – zgodnie z prawami przyrody wygrywają silniejsi i bardziej bezwzględni. [...] Misterium prokreacji i porodu odbywające się w miejskiej scenerii symbolizuje narodziny nowej epoki i jej aberracji, przeczuwanych, jak się zdaje, przez Tuwima, których zapowiedzią będzie masowość cywilizacji i kultury, symboliczne wyjście na światło dzienne („i tłum na ulice wylegnie, / Z kątów wypełznie, z nor wybiegnie") tego, co dotąd pozostawało w ukryciu. [...] Historia wojen i rewolucji pokazuje, że za każdym razem dokonuje się za ich sprawą archaiczny obrzęd *regressus ad uterum*[3], symbolicznego cofnięcia się ludzkości do pierwocin, w głąb, do łona matki ziemi, by opuścić je w zmienionej, rozpoczynającej wszystko od nowa postaci: „Święto naśladowało zniszczenie świata, by zapewnić jego okresowe odrodzenie". Nie jest to jednak, jak bywało w cywilizacjach pierwotnych, obrzęd wyłącznie radosny albo jest nim w wierszu Tuwima jedynie

z pozoru. Oznacza bowiem w tym przypadku zanegowanie i niepamięć dotychczasowych osiągnięć kulturowych, [...] gwałtowne przerwanie koła istnienia. [...]

[...] Mit miasta, postępu, cywilizacyjnej ekspansji jest w twórczości skamandrytów od samego początku mitem zdegradowanym, pozbawionym swych transcendentnych odniesień. Słynne wezwanie „Poezjo na ulicę!"[4] nie jest równoznaczne z pochwałą miasta, ale raczej z wyrazem aprobaty procesów demokratyzowania się sztuki i życia społecznego oraz postępującej globalizacji, otwierających w historii ludzkości zupełnie nowy, [...] rozdział. [...] Projekt wczesnej poezji skamandrytów był natomiast niewątpliwie [...] elementem swego rodzaju polityki kulturalnej, która miała prowadzić do „przebudowy mentalności Polaków: odrzucenia narodowego cierpiętnictwa i akceptacji życia we wszystkich jego wymiarach i przejawach. [...] Ważną rolę w tym procesie przyznawali [...] skamandryci, [...] poezji: demokratycznej, aktywistycznej, witalistycznej, optymistycznej, wpisującej się w paradygmat «poezji miejskiej», realizującej poetykę codzienności i konkretu, «uprozaicznionej»"[5].

Anna Szóstak, *Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych...* [w:] *Skamander*, t. 11, *Reinterpretacje*, red. Maciej Tramer, Agnieszka Wójtowicz, Katowice 2015

[1] Albert Camus [ka**mi**], *Człowiek zbuntowany*, przeł. Joanna Guze, Kraków 1991, s. 228.
[2] **abominacja** – wstręt, odraza.
[3] ***regressus ad uterum*** **(łac.)** – powrót do macicy, do łona matki; występujący w społecznościach tradycyjnych rytuał powrotu do stanu płodowego, który ma funkcję terapeutyczną, oczyszczającą.
[4] Kazimierz Wierzyński, *Heroica* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. 59.
[5] Barbara Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 153.

Zadanie 1.

Anna Szóstak przekonuje, że poezja skamandrytów nie zawiera jednoznacznej apoteozy miasta. Podaj dwa argumenty, którymi autorka uzasadnia swoje stanowisko.

Zadanie 2.

Autorka tekstu, analizując utwór *Wiosna* Juliana Tuwima, zauważa, że tłum miejski budzi w poecie ambiwalentne uczucia – od entuzjazmu po odrazę. Wyjaśnij źródła tych sprzecznych emocji, odwołując się do przykładów z wiersza.

Zadanie 3.

Przeczytaj fragment eseju *Bunt mas* (1929) hiszpańskiego filozofa i socjologa José Ortegi y Gasseta. Autor analizuje w tekście przyczyny kryzysu społecznego, który zapanował w Europie po I wojnie światowej i przyczynił się do narodzin faszyzmu oraz bolszewizmu.

Miasta pełne są ludzi. Domy pełne są mieszkańców. Hotele pełne są gości. [...] *Promenady pełne są spacerowiczów.* [...] *To, co kiedyś nie stanowiło żadnego problemu, a mianowicie: znalezienie miejsca, obecnie zaczyna być powodem niekończących się kłopotów.* [...]

Tłum stał się nagle widoczny, zajął w społeczeństwie miejsce uprzywilejowane. Przedtem, jeżeli nawet istniał, to pozostawał niezauważony, był gdzieś w tle społecznej sceny; teraz wysunął się na sam środek, stał się główną postacią sztuki. [...]

[...] *Masa miażdży na swojej drodze wszystko to, co jest inne, indywidualne, szczególne i wybrane. Kto nie jest taki sam jak wszyscy, kto nie myśli tak samo jak wszyscy, naraża się na ryzyko eliminacji.*

José Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. Piotr Niklewicz, Warszawa 2006

a) Anna Szóstak pisze o niepokojach skamandrytów przeczuwających nadejście nowej epoki. Omów te nastroje, odnosząc się do słów José Ortegi y Gasseta.

R

b) Uzasadnij, że Julian Tuwim w poemacie *Bal w Operze* diagnozuje choroby toczące społeczeństwo masowe lat 30. XX w. W odpowiedzi odwołaj się do tekstu Anny Szóstak i eseju *Bunt mas*.

Julian Tuwim
Bal w Operze (fragment)

A już ludzie pracy wstali:
W rzeźniach bydło zabijali,
Karabiny nabijali,
Interesy ubijali,
Wrogom zęby wybijali,
Wrogom czaszki rozbijali
I do krzyża przybijali,
Na stalowy pal wbijali
I do grosza grosz zbijali
I banknoty odbijali –
Odbijali, odbijali:
Precz z niedolą! Precz z niewolą!
Nad poziomy! W lot i w polot!
Czas uderzyć w czynów stal!
Ideolo – ideolo –
Udał się ten piękny bal!

Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986

Zadanie 4.

Anna Szóstak zauważa, że demokratyzacja społeczeństwa znalazła swoje odbicie również w języku poezji dwudziestolecia międzywojennego, bliskim prozie życia codziennego. Potwierdź istnienie takiego zjawiska, odwołując do znanych Ci wierszy z tego okresu.

Część II

Zadanie 5.

Jan Lechoń
Herostrates (fragmenty)

O! zwalcież mi Łazienki królewskie w Warszawie,
Bezduszne, zimnym rylcem drapane marmury,
Pokruszcie na kawałki gipsowe figury,
A Ceres kłosonośną utopcie mi w stawie.

Czy widzisz te kolumny na wyspie w teatrze,
Co widok mi zamknęły daleki na ścieżaj?
Ja tobie rozkazuję! W te słupy uderzaj
I bij w nie, aż rozkruszysz, aż ślad się ich zatrze. [...]

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badylach;
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.

Jan Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990

a) Jaką wizję nowego życia w kraju odradzającym się po zaborach ukazuje w wierszu *Herostrates* Jan Lechoń?

b) Porównaj dwie postawy wobec nowej rzeczywistości zaprezentowane w wierszu Jana Lechonia i w powieści *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego. Jak obaj twórcy postrzegają kwestię poczucia odpowiedzialności za Polskę?

R Zadanie 6.

Julian Przyboś
Na kołach
Jak swój dzień wywieść z obiegu?

Miasto kołami woła,
turkot zajeżdża do uszu robotników, którzy
zarobiony dzień niosą na plecach.
Stacje ruszyły z miejsca
wyprzedzając spóźnionych podróżnych,
trotuar staje z jezdnią do biegu.
Kable wiją ramionami u wyłomu
dnia, którego za mało!
Z placów, porosłych kołami, lecą
gościńce, które inżynier przedłuża
o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów.
Ulicę – od rogu do rogu zalewają domy,
domów – po dachy przybrało,
nadmiar dzieło pod dach wyprowadza co dnia.

Jak zatoczyć poemat na kołach?

Julian Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, Kraków 1984

a) Uzasadnij, że Julian Przyboś w wierszu *Na kołach* realizuje hasło 3 x M: miasto, masa, maszyna. Odpowiedź zilustruj przykładami z tekstu.

b) Sformułuj dwa argumenty, którymi potwierdzisz, że miasto w utworze Przybosia jest syntezą nowoczesnej metropolii wykreowanej zgodnie z poetyką Awangardy Krakowskiej. R

Zadanie 7. R

Źródło 1.

Groteska – [...] kategoria estetyczna realizująca się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich, które wyróżniają się szeregiem współdziałających właściwości: 1. fantastyką, upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych (stąd związek groteski z brzydotą i karykaturą); 2. absurdalnością wynikłą z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzania rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych, np. baśniowego i naturalistycznego, mitologicznego i satyrycznego, psychologicznego i religijnego itd., w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji; 3. niejednolitością nastroju, przemieszaniem pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady z motywami rozpaczy i przerażenia, demoniczności z trywialnością [...]; 4. prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości

społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego decorum i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych [...]; 5. [...] niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi itp. [...].

Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2010

a) Uzasadnij, że dramat *Szewcy* Stanisława Ignacego Witkiewicza i powieść *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza zostały napisane w konwencji groteskowej. Uzasadnienie zilustruj przykładami z tekstów. W odpowiedzi wykorzystaj podaną definicję słownikową.

b) Wyjaśnij, dlaczego twórcy dwudziestolecia międzywojennego tak chętnie posługiwali się groteską.

c) Podaj przykłady dwóch innych utworów z tego okresu, które prezentują groteskowy obraz świata. Uzasadnij swój wybór.

Zadanie 8.

Bruno Schulz

Sierpień (fragment)

Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęsistym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne.

A ku parkanowi kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego, chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół rozsiadłe przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową.

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sklepy-cynamonowe/ [dostęp: 10.02.2021]

Wyjaśnij, na czym polega kreacjonizm w konstruowaniu obrazu literackiego w podanym fragmencie opowiadania Brunona Schulza.

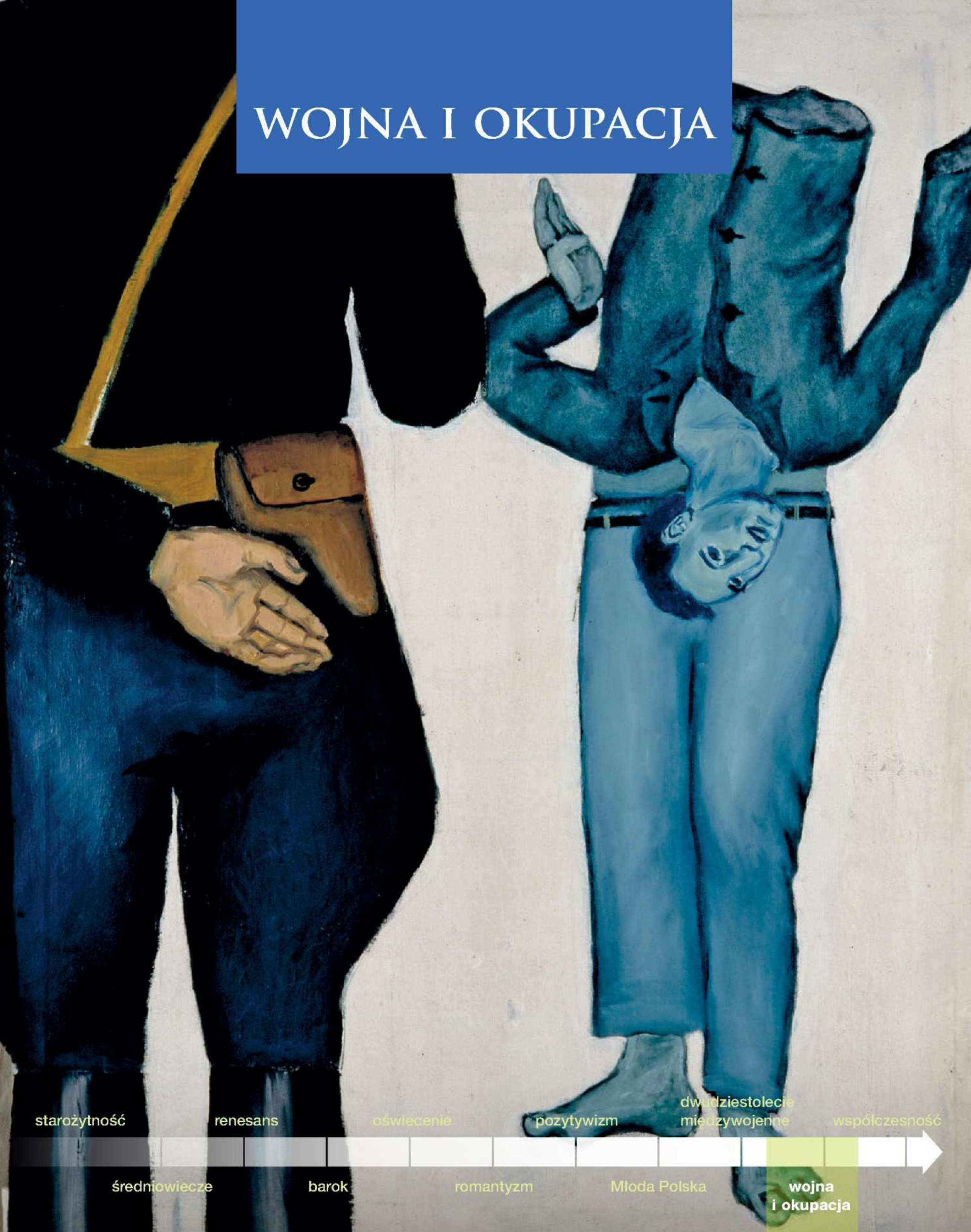
Część III

Zadanie 9.

Napisz wypowiedź argumentacyjną lub szkic krytyczny na podany temat.

Świat jako źródło społecznych nakazów i ograniczeń. Rozważ, jak konfrontacja z rzeczywistością społeczną wpływa na jednostkę. W argumentacji odwołaj się do powieści *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, innego tekstu literackiego oraz wybranych kontekstów.

WOJNA I OKUPACJA



Nazwa i ramy czasowe epoki

Druga wojna światowa rozpoczęła się **1 września 1939 r.** najazdem Niemiec hitlerowskich na Polskę. Był to największy i najkrwawszy konflikt militarny w dziejach ludzkości. Działania zbrojne prowadzono w Europie, Azji i Afryce, a także na wszystkich oceanach. Uczestniczyło w nich aż 61 państw. Globalny kataklizm spowodował gigantyczne straty wśród ludności cywilnej i ogromne zniszczenia materialne. Szacuje się, że w czasie wojny zginęło 20 milionów żołnierzy i aż 50 milionów cywilów. Przebieg wojny oraz jej skutki nie były takie same we wszystkich krajach, które w niej uczestniczyły. Życie codzienne w Paryżu czy Kopenhadze, po wkroczeniu tam Niemców, wyglądało zupełnie inaczej niż w okupowanej Warszawie. Ramy czasowe konfliktu także były zróżnicowane: dla Rosjan działania zbrojne rozpoczęły się dopiero w czerwcu 1941 r., gdy hitlerowskie Niemcy napadły na ZSRR, do niedawna swego sojusznika, a dla Amerykanów – w grudniu tego samego roku. W Europie za koniec konfliktu uznaje się kapitulację III Rzeszy **8 maja 1945 r.** Wojna na Pacyfiku, w którą były zaangażowane przede wszystkim Stany Zjednoczone i Japonia, trwała aż do 2 września 1945 r.



Max Ernst, *Europa po deszczu* (fragment), 1940–1942.
Obraz symbolicznie nawiązuje do wojennej apokalipsy. Przedstawia fantazyjne drzewiaste struktury, wewnątrz których majaczą kształty ludzkie i zwierzęce, splątane korzenie oraz obrosłe mchami ruiny i posągi.

W większości państw uczestniczących w działaniach zbrojnych wojna i okupacja nie wpłynęły w wyraźny sposób na rozwój literatury i sztuki. Dlatego też w tych krajach nie wyróżnia się tego okresu jako odrębnej epoki w dziejach kultury. Inaczej to wyglądało w Polsce. W reakcji na politykę okupantów, którzy bezwzględnie dążyli do zniszczenia polskiej kultury i nauki, rozwinęły się podziemne szkolnictwo, konspiracyjny ruch wydawniczy i życie artystyczne. Na powstających wówczas utworach wojna odcisnęła wyraźne piętno. Dlatego w naszym kraju lata wojny i okupacji wyodrębnia się jako osobny okres w historii literatury i sztuki. Jego ramy czasowe zasadniczo obejmują lata 1939–1945,



1 września 1939
– wybuch II wojny światowej

1939
– pakt Ribbentrop-Mołotow



1940
– bitwa o Anglię



1940 – na ekrany kin wchodzi *Dyktator* Charliego Chaplina

7 grudnia 1941
– atak na Pearl Harbor, Stany Zjednoczone przystępują do wojny

1942
– bitwa o Stalingrad

ŚWIAT

1930 **1940**

POLSKA



1 września 1939
– Niemcy napadają na Polskę

17 września 1939
– ZSRR zajmuje wschodnią część Polski



1940 – Sowieci mordują polskich oficerów, m.in. w Katyniu

1940 – Krzysztof Kamil Baczyński publikuje w konspiracji pierwszy tomik wierszy

19 kwietnia 1943
– wybuch powstania w getcie warszawskim

górną granicę zwykło się przesuwać jednak aż do **końca lat 40.**, gdyż wiele ważnych dzieł dotyczących wojny powstało lub zostało opublikowanych już po jej zakończeniu. Do takich dzieł należą np. opowiadania Tadeusza Borowskiego czy *Medaliony* Zofii Nałkowskiej. Tematy wojenne i okupacyjne w naszej literaturze wielokrotnie wracały w następnych dziesięcioleciach, jednak ich ujęcie odwoływało się już do wypracowanych w późniejszych czasach, nowych, konwencji literackich.

Europa pod okupacją

W 1940 r. większość krajów Europy znalazła się pod okupacją niemiecką. Terytoria opanowane przez III Rzeszę były bezwzględnie **eksploatowane gospodarczo**. Wywożono z nich surowce, żywność i produkty przemysłowe. Na masową skalę wykorzystywano pracę **robotników przymusowych**, pochodzących głównie z Europy Wschodniej. Hitlerowcy przejmowali również zgromadzone w bankach oszczędności obywateli podbitych państw, majątki osób wysiedlonych lub zgładzonych, zmuszali ludność do płacenia kontrybucji. Na opanowanych terenach grabili dzieła sztuki i inne dobra kultury. Także różnego typu obozy były włączone w system gospodarczy Rzeszy. W większości **obozów koncentracyjnych** zmuszano więźniów do niewolniczej pracy, która obok głodu i terroru była jedną z głównych przyczyn wysokiej śmiertelności. W **obozach zagłady** ludzi zabijano zaraz po przywiezieniu, kosztowności ofiar rabowano, a rzeczy osobiste oraz ubrania wykorzystywano ponownie. Narzędziem i stałym elementem terroru były **publiczne egzekucje**, które stanowiły odwet za akcje wymierzone w okupanta i służyły zastraszaniu miejscowej ludności. W miastach niemieccy żołnierze przeprowadzali łapanki, żeby pozyskać robotników przymusowych, wziąć zakładników lub schwytać ukrywających się Żydów i członków konspiracji.

Polityka okupanta na podbitych terenach wynikała nie tylko z potrzeb wojennej gospodarki III Rzeszy i z dążenia do złamania ducha oporu miejscowej ludności, lecz także z realizacji zbrodniczej nazistowskiej ideologii. Zgodnie z nią hitlerowcy dążyli do całkowitej **eksterminacji Żydów i Romów**. **Słowianie** – w tamtym okresie uważani przez Niemców za ludność gorszą rasowo – mieli natomiast najpierw służyć jako siła robocza, a dopiero w dalszej perspektywie zostać unicestwieni. Skala **terroru** w Europie Zachodniej była nieporównanie mniejsza niż



Adolf Hitler w otoczeniu generałów po wkroczeniu wojsk niemieckich do Paryża, lato 1940 r.

Warto wiedzieć

Druga wojna światowa jest przykładem **wojny totalnej**, czyli prowadzonej wszystkimi dostępnymi środkami i metodami, zmierzającej do zniszczenia nie tylko wojsk przeciwnika, lecz także ludności danego kraju. To wojna, podczas której nie respektuje się zasad prawnych czy moralnych.



6 czerwca 1944 – lądowanie aliantów w Normandii

4–11 lutego 1945 – konferencja w Jałcie, na której przedstawiciele Stanów Zjednoczonych, ZSRR i Wielkiej Brytanii ustalają powojenny porządek polityczny w Europie



8 maja 1945 – zakończenie II wojny światowej w Europie

6 i 9 sierpnia 1945 – Amerykanie zrzucają bomby atomowe na Hiroszimę i Nagasaki

2 września 1945 – Japonia podpisuje kapitulację

1950

1944 – przejęcie władzy przez komunistów na terenach opanowanych przez wojska sowieckie

1 sierpnia 1944 – wybuch powstania warszawskiego

1946 – cykl grafik Bronisława Wojciecha Linkego *Kamienie krzyczą*



1947 – po sfałszowanych wyborach komuniści przejmują władzę w Polsce

1948 – wydanie opowiadań *Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego

1949–1950 – Gustaw Herling-Grudziński pisze *Inny świat*



Zagłada Żydów – Holokaust

Już pod koniec 1939 r. w niektórych polskich miastach Niemcy przystąpili do działań mających na celu koncentrację Żydów na określonych obszarach oraz ich izolowanie od ludności nieżydowskiej. W następnym roku powstały **getta**, m.in. w Łodzi (położonej na terenach wcielonych do Rzeszy), w Warszawie i innych dużych miastach Generalnego Gubernatorstwa, utworzono także dzielnice żydowskie w wielu mniejszych miejscowościach. W gettach gromadzono nie tylko ich żydowskich mieszkańców, lecz także Żydów wysiedlonych z okolicznych terenów, a od jesieni 1941 r. – także przewiezionych z Niemiec, Czech i Austrii. Stłoczenie wielu osób na małej przestrzeni i fatalne warunki higieniczne były przyczynami chorób, które dziesiątkowały mieszkańców gett. Przede wszystkim jednak zamknięci w nich Żydzi padali ofiarami głodu. Kartkowy przydział żywności w getcie warszawskim (200–300 kalorii na osobę) stanowił ok. 15 procent normalnego dziennego zapotrzebowania dorosłego człowieka. Po ataku Niemiec na ZSRR w 1941 r. te formy pośredniej eksterminacji zmieniły się w planowe **masowe ludobójstwo**. Na terenach wschodnich zajętych przez armię niemiecką specjalne jednostki operacyjne bezpieczeństwa i policji rozstrzeliwały Żydów – początkowo głównie mężczyzn, później także kobiety i dzieci. Prowokowały też wystąpienia antyżydowskie i zachęcały miejscową ludność do przeprowadzania **pogromów**, w których zabito co najmniej kilkanaście tysięcy osób. W styczniu 1942 r. w Wannsee [wanze] pod Berlinem na polecenie Hitlera przedstawiciele różnych nazistowskich władz uzgodnili plan „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej", co oznaczało **całkowitą eksterminację Żydów** zamieszkujących zajęte przez Niemców obszary Europy. Plan miał zostać zrealizowany w ośrodkach zagłady zlokalizowanych głównie na obszarze Generalnego Gubernatorstwa, początkowo za pomocą tlenku węgla (spalin samochodowych), a potem gazu (cyklon B). Szacuje się, że w czasie wojny zginęło ok. 5,8 miliona Żydów, w tym blisko 3 miliony Żydów polskich, co stanowiło prawie 90 procent ich populacji w naszym kraju. **Holokaust** to termin oznaczający zagładę narodu żydowskiego. Wywodzi się on od greckiego wyrazu *holókauston* nazywającego całopalenie, ofiarę całopalną. Jego odpowiednikiem w języku hebrajskim jest *Szoa* (także: *Szoah*, *Shoah*) – słowo oznaczające całkowite zniszczenie.



Wartownia i brama główna obozu koncentracyjnego i zagłady Auschwitz [ałszwic] II

Warto wiedzieć

Medal **Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata** to najwyższe izraelskie odznaczenie cywilne przyznawane obywatelom innych krajów przez Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem [jad waszem] w Jerozolimie. To wyróżnienie otrzymują ludzie z całego świata za bezinteresowną, często heroiczną pomoc Żydom prześladowanym w czasie II wojny światowej. Do tej pory ten tytuł otrzymało ponad 27 tysięcy osób, w tym prawie 7 tysięcy Polaków. Wśród nagrodzonych była m.in. Irena Sendlerowa (1910–2008) – działaczka społeczna organizująca akcje ratowania dzieci z getta i umieszczania ich w polskich rodzinach, sierocińcach czy klasztorach. W ten sposób ocaliła ok. 2,5 tysiąca dzieci.

na Wschodzie. We wszystkich podbitych krajach Niemcy zabijali mieszkających tam Żydów, w środkowej i wschodniej Europie niszczyli także miejscowe elity społeczne. Ich przedstawicieli rozstrzeliwano, zamykano w więzieniach i obozach koncentracyjnych.

W całej okupowanej Europie rozwinął się **ruch oporu**, który w poszczególnych krajach miał różną skalę i przybierał rozmaite formy. Dzięki działalności wywiadowczej ruchu oporu w wielu krajach alianci zdobywali cenne informacje, np. o nowych technologiach wojskowych Niemców czy o lokalizacji fabryk zbrojeniowych. Podziemie organizowało też m.in. akcje sabotażowe i zamachy na szczególnie bezwzględnych przedstawicieli władz okupacyjnych.

Polska pod okupacją niemiecką i sowiecką

W 1939 r. państwo polskie zostało zaatakowane niemal równocześnie przez dwóch wrogów: **1 września przez Niemcy, a 17 września przez Związek Radziecki**. Druga wojna światowa była jednym z najtragiczniejszych doświadczeń w dziejach naszego narodu. Szacuje się, że życie mogło stracić nawet 6 milionów obywateli (dane są trudne do ustalenia), najwięcej polskich Żydów i Polaków żydowskiego pochodzenia (ok. 3 milionów). Po klęsce wrześniowej terytorium II Rzeczypospolitej zostało podzielone przez okupantów na trzy części. W każdej z nich sytuacja była inna. Na **ziemiach wcielonych do Rzeszy**, czyli w Wielkopolsce, na Śląsku i Pomorzu, hitlerowcy dążyli do całkowitego wyeliminowania polskości. W tym celu likwidowali inteligencję i działaczy patriotycznych, których rozstrzeliwali lub zamykali w obozach koncentracyjnych. Niemal 3 miliony osób wpisano, w większości przymusowo, na niemiecką listę narodowościową (tzw. volkslistę [folkslistę]). Natomiast z centralnych województw

hitlerowcy utworzyli **Generalne Gubernatorstwo**. Traktowali te ziemie jak swoją kolonię, która miała dostarczać niewykwalifikowanej siły roboczej, surowców, płodów rolnych i produktów przemysłowych. Obowiązywały tam restrykcyjne zarządzenia służące sterroryzowaniu społeczeństwa. Zlikwidowano większość polskich szkół i organizacji, zakazano działalności wszystkich partii politycznych. Często przeprowadzano łapanki i publiczne egzekucje. Półtora miliona mieszkańców wywieziono na przymusowe roboty do Niemiec, a część działaczy podziemia i inteligencji zamknięto w obozach koncentracyjnych. Na **terenach zajętych przez ZSRR w 1939 r.** władze sowieckie prowadziły metodyczną **eksterminację elit społecznych**. W Katyniu i innych miejscach wymordowano ponad 20 tysięcy wziętych do niewoli polskich oficerów i policjantów. Sowieci wywozili też liczne grupy ludności w głąb ZSRR oraz zsyłali do **obozów pracy**, które stanowiły jeden z filarów stalinowskiego systemu gospodarczego.

Polskie Państwo Podziemne

W okupowanej przez Niemców Polsce niemal natychmiast zaczęły powstawać konspiracyjne struktury wojskowe i cywilne, a terror hitlerowski dodatkowo wzmógł reakcję społeczeństwa w postaci **ruchu oporu**. Polacy zaczęli organizować **struktury państwa podziemnego**, z rządem na uchodźstwie, szkolnictwem, wojskiem i sądownictwem. Celem cywilnym tajnych instytucji było podtrzymywanie ducha w społeczeństwie, a celem wojskowym – przygotowanie powszechnego powstania. Militarnie miało być ono wymierzone w Niemcy, politycznie zaś w ZSRR, by zapobiec przejęciu władzy przez komunistów po wkroczeniu wojsk sowieckich na ziemie polskie. Strategii tej nie udało się zrealizować. Największa akcja zbrojna ruchu oporu w okupowanej Europie, plan „Burza" z 1944 r., zakończyła się klęską. Polskie Państwo Podziemne było niewątpliwie fenomenem w okupowanej Europie. Zorganizowało i wyszkoliło Armię Krajową liczącą ok. 400 tysięcy żołnierzy. Duże znaczenie miała działalność jego struktur cywilnych, m.in. tajnego szkolnictwa i ruchu wydawniczego. W Warszawie w 1944 r. na podziemnych uczelniach studiowało ponad 9 tysięcy osób, ok. 24 tysiące uczyło się w konspiracyjnych szkołach średnich. Na terenie Polski pojawiło się w czasie wojny wiele pism konspiracyjnych – głównie o charakterze informacyjnym, ale były wśród nich także tytuły prasy literackiej i kulturalnej, a nawet satyrycznej. W podziemiu wydawano również książki, m.in. przedruki publikacji emigracyjnych (jak *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera [fidlera]), a także antologii i zbiorków poezji żyjących polskich autorów (m.in. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego, Tadeusza Borowskiego), którzy ogłaszali swoje utwory anonimowo lub pod pseudonimami.



Znak Polski Walczącej

Warto wiedzieć

W maju 1943 r. w Warszawie w ciągu kilku dni zostało nielegalnie rozprowadzonych na czarnym rynku tysiące bułgarskich żółwi. Pochodziły one z niemieckiego transportu do fabryk produkujących konserwy dla żołnierzy. Konwojenci sprzedali kilka wagonów tych zwierząt Polakom zajmującym się nielegalnym handlem. Nie wszystkie żółwie trafiły do garnków. Nieliczne przeżyły nawet powstanie warszawskie. Mieszkańcy stolicy natrafiali na nie w ruinach po zakończeniu wojny.

Życie codzienne podczas wojny i okupacji

Wpływ II wojny światowej na życie codzienne obywateli państw zaangażowanych w konflikt wyglądał różnie w zależności od kraju. Miliony żołnierzy znalazły się na froncie, ludność cywilna musiała podporządkować się rygorystycznym ograniczeniom, szczególnie w krajach znajdujących się pod okupacją. Skrajnie trudne warunki panowały w obozach koncentracyjnych i więzieniach. W zbiorowej pamięci Polaków najsilniej utrwalił się obraz okupacyjnego życia codziennego w Generalnym Gubernatorstwie. Wprowadzone przez władze przydziały kartkowe na żywność były trzykrotnie niższe od minimum ustalonego przez Ligę Narodów. Przykładowo dzienna racja Niemca wynosiła 2310, Polaka – 654, a Żyda – 184 kilokalorii. W związku

z tym szybko rozkwitł **czarny rynek**. Ze wsi przemycano do miast m.in. mięso, chleb, nabiał, mimo że groziła za to kara śmierci. Ceny skórzanego obuwia wzrosły nawet kilkaset razy, dlatego popularne stały się drewniaki. Wiele kobiet chodziło w przerobionych męskich ubraniach. Niemal wszyscy nosili plecaki, niezbędne do prowadzenia nielegalnego handlu. Nastąpiło **gwałtowne zubożenie społeczeństwa**. Prawie cała inteligencja straciła dotychczasowe źródła utrzymania. Niemcy zamknęli większość szkół, instytucji artystycznych i czasopism. Życie kulturalne toczyło się w dużej mierze w podziemiu. W mieszkaniach prywatnych odbywały się koncerty, przedstawienia teatralne oraz seanse filmowe. Z ulic Warszawy niemal zniknęły taksówki, pojawiły się natomiast riksze (rowery przystosowane do przewozu pasażerów). Za słuchanie radia, uprawianie sportu groziła kara śmierci. Tak jak za nadmierny pobór prądu, co spowodowało rozpowszechnienie lamp zwanych karbidówkami. W środkach komunikacji i miejscach publicznych zostały wydzielone strefy „tylko dla Niemców" (*nur für Deutsche* [nur fir dojcze]). Przez całą okupację na obszarze Generalnego Gubernatorstwa obowiązywała **godzina policyjna**. Na ulicach miast często urządzane były **łapanki**. Schwytanych ludzi wysyłano na przymusowe roboty do Niemiec, a podejrzanych o współpracę z ruchem oporu osadzano w więzieniach i obozach koncentracyjnych lub rozstrzeliwano. Nie należy jednak tego obrazu uogólniać, gdyż inna sytuacja panowała pod okupacją sowiecką w latach 1939–1941, a jeszcze inna na terenach włączonych do Rzeszy, gdzie część ludności podpisała volkslistę i stała się obywatelami Niemiec.



Żołnierze niemieccy wysiadający z tramwaju linii 0 w Warszawie.
Warszawska linia 0, zarezerwowana tylko dla Niemców, została uruchomiona 16 kwietnia 1942 r. Tramwaje tej linii kursowały co pięć minut i zaczynały kurs na placu Teatralnym. Na każdym wagonie znajdowała się tabliczka z polskim napisem *Dla nie-Niemców wzbronione.*

Po przeczytaniu

1. Dlaczego w kulturze polskiej wyodrębnia się okres związany z II wojną światową?
2. Opisz sytuację panującą w okupowanej Polsce.
3. W jaki sposób działalność Polskiego Państwa Podziemnego wpłynęła na kulturę i sztukę?
4. Scharakteryzuj życie codzienne w Generalnym Gubernatorstwie.
5. Przygotuj prezentację dotyczącą życia codziennego w czasie wojny w miejscowości, z której pochodzi Twoja rodzina. Możesz skorzystać z dowolnych materiałów, także wspomnień różnych osób.



Łapanka uliczna w Warszawie, 1944 r.

SZTUKA WOBEC WOJNY

Druga wojna światowa w rozmaity sposób oddziałała na sytuację twórców i wpłynęła na kierunek rozwoju sztuki w poszczególnych krajach. W państwach uczestniczących w światowym konflikcie działalność artystyczna została podporządkowana **celom propagandowym**. Różne formy popularnej kultury wizualnej – przede wszystkim kino i fotografia, ale także grafika reklamowa oraz komiks – stały się instrumentami wojennej agitacji. Zarówno w Niemczech, jak i w Wielkiej Brytanii, ZSRR czy Stanach Zjednoczonych powstawały filmy i plakaty mające mobilizować do walki oraz podsycać nienawiść do wrogów. W okupowanej Polsce propagandowe funkcje pełniły malowane na polecenie państwa podziemnego symbole oporu (znak Polski Walczącej w formie kotwicy), a także rozlepiane w czasie powstania warszawskiego plakaty (np. z hasłami: *Nie jesteśmy sami* lub *Każdy pocisk – jeden Niemiec*). Dużą rolę odgrywała **fotografia**, za pomocą której dokumentowano zmagania żołnierzy na froncie. Wykorzystywano ją również w celach propagandowych, np. słynne zdjęcie przedstawiające zdobycie Iwo Jimy [iło dźimy] w 1945 r.



Polski plakat propagandowy z 1939 r.

W **państwach alianckich** zaangażowanie wojenne **nie sprzyjało tworzeniu** znaczących **dzieł artystycznych**, chociaż w brytyjskim i amerykańskim malarstwie objawiło się w tym czasie kilka wybitnych osobowości, m.in. Anglik **Francis Bacon** [frensis bejkon] czy Amerykanin **Jackson Pollock** [dżekson polok]. Ich ówczesna twórczość nawiązywała do wcześniejszych dokonań i nie miała większego związku z wydarzeniami historycznymi.



Joe Rosenthal [dżo rozental], zdjęcie przedstawiające zdobycie Iwo Jimy 23 lutego 1945 r.
Fotografia obrazuje triumfalny moment zatknięcia flagi Stanów Zjednoczonych na japońskiej wyspie Iwo Jima. Rosenthalowi zarzucano, że zdjęcie nie utrwalało autentycznego wydarzenia, lecz było aranżowane. Mimo to stało się ono dla Amerykanów symbolem dumy narodowej i patriotyzmu, reprodukowano je potem na znaczkach pocztowych i plakatach. Fotograf otrzymał za nie prestiżową Nagrodę Pulitzera [pulicera].



Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z gestapowcem (Rozstrzelanie VI)*, 1949.
Obraz należy do cyklu ośmiu płócien poświęconych tematowi egzekucji. Pojawia się na nim oprawca – widziany tyłem esesman w mundurze, z charakterystyczną kaburą pistoletu. Symbolami śmierci są kolor niebieski i dekompozycja ciała.

Podobnie było we Francji, największym kraju podbitej przez Niemcy Europy Zachodniej. Po okresie chaosu, kiedy to wielu twórców (zwłaszcza Żydów i uchodźców politycznych z Niemiec) wyemigrowało, życie artystyczne na pozór wróciło tu do normy. Malarze i rzeźbiarze nadal tworzyli, na ogół rozwijając istniejące przed wojną tendencje i prądy. Mimo oficjalnego potępienia przez nazistów sztuki awangardowej, nazwanej przez nich *zdegenerowaną*, wielu artystów, m.in. **Pablo Picasso, Henri Matisse** [ąri matis] czy **Georges Braque**, malowało obrazy i bez przeszkód wystawiało je w prywatnych galeriach. W tej sytuacji lata wojny, choć burzliwe, okazały się dla licznych twórców przedłużeniem okresu wcześniejszego.

Zupełnie inne warunki panowały w **okupowanej Polsce**. W dużej mierze sztuka stworzona wówczas w naszym kraju była reakcją na ciężkie warunki okupacji. Nie powstały w tym okresie wybitne dzieła. Przede wszystkim kwitła **sztuka okolicznościowa**, będąca odpowiedzią na represje i mająca podtrzymywać w Polakach ducha walki. Na ulicach Warszawy pojawiły się **graffiti**. Dużą popularnością cieszyły się też **karykatury** zamieszczane w wydawanej w podziemiu prasie. Szyderstwo i kpina z nazistów odgrywały w tych ciężkich latach ważną rolę. Pokazywały małość i nikczemność wroga, pozbawiały go grozy, odbierały mu atrybuty władzy. Choć malarze i graficy starali się pracować twórczo, a nawet urządzać konspiracyjne wystawy (np. grupa krakowskich artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora), to dramatyzm lat wojennych często znajdował wyraz dopiero w ich późniejszych



Alfred Lenica, *Getto II*, 1948–1959.
Obraz artysty powstał już po wojnie, ale nawiązuje do tragicznych wydarzeń z tamtych czasów. Czerwień i czerń kojarzą się z płomieniami i dymem płonącego getta.



Alina Szapocznikow, *Ekshumowany*, 1954–1955.
Ciało ludzkie przybiera zazwyczaj w pracach artystki postać zniekształconych szczątków. W ten sposób rzeźbiarka zwraca uwagę na kwestie pamięci – m.in. tego, jak zmienia się ona w miarę upływu czasu.

dziełach. Przykładem może być twórczość **Bronisława Wojciecha Linkego**, który w 1946 r. przedstawił cykl wstrząsających grafik poświęcony zburzonej Warszawie *Kamienie krzyczą*, oraz malarstwo **Andrzeja Wróblewskiego**, zwłaszcza seria płócien zatytułowanych *Rozstrzelanie* z 1949 r. Obrazy Wróblewskiego, utrzymane w niebiesko-zielonej, zimnej tonacji, ukazują anonimowe postacie, często pokawałkowane lub rozpadające się i wtapiające się w tło, jak gdyby przekraczały granicę oddzielającą życie od śmierci. Echa wojennych przeżyć powracały także w rzeźbach **Aliny Szapocznikow**, więźniarki obozów Auschwitz i Bergen-Belsen [bergen-belzen], której *Ekshumowany* z 1955 r. stanowi swoisty hołd dla wszystkich bezimiennych ofiar wojennego bestialstwa i przemocy. Innym twórcą, na którego dziełach wojna odcisnęła piętno, był **Józef Szajna**, więzień obozów Auschwitz i Buchenwald. Doświadczenia obozowe to ważny motyw prac tego artysty.



Bronisław Wojciech Linke, *Plucha*, 1946.
Pochodząca z cyklu *Kamienie krzyczą* akwarela ukazuje przerażającą wizję ruin powojennej Warszawy. Głównymi elementami obrazu są utrzymany w ponurych barwach katastroficzny pejzaż oraz przypominające ogromnego kościotrupa pozostałości zabudowy miejskiej.

Muzyka

Wojna ograniczyła rozwój życia muzycznego, choć niektóre powstające wówczas utwory z przejmującą siłą ukazywały tragizm i heroizm zmagań walczących narodów, np. poświęcona obrońcom Leningradu *VII Symfonia C-dur* **Dymitra Szostakowicza**. Polscy kompozytorzy, m.in. **Witold Lutosławski i Andrzej Panufnik**, w czasie okupacji zarabiali na życie, grając w kawiarniach. Równocześnie jednak tworzyli dzieła kameralne i symfoniczne, z których wiele zostało publicznie wykonanych dopiero po wojnie. W kraju i na emigracji powstawały cieszące się dużą popularnością piosenki patriotyczne, np. *Marsz Mokotowa*, *Pałacyk Michla*, *Czerwone maki na Monte Cassino* [kass-ino].

Film

Propagandowe zaangażowanie kina na ogół nie sprzyja znaczącym osiągnięciom artystycznym. Mimo to w okresie wojny, szczególnie w kinie amerykańskim, pojawiło się kilka znakomitych filmów, np. *Dyktator* (1940), *Obywatel Kane* [kejn] (1941), *Sokół maltański* (1941) oraz *Casablanca* (1942). W Europie realia były zupełnie inne, dlatego liczba dzieł wybitnych, które wówczas powstały, nie jest znaczna. Można stwierdzić, że próbę czasu przetrwał np. film **Siergieja Eisensteina** *Iwan Groźny*, część 1 (1944). W okupowanej Polsce kinematografia w zasadzie zamarła – władze niemieckie zakazały nie tylko używania, lecz także posiadania sprzętu filmowego.



Kadr z filmu *Obywatel Kane*, reż. Orson Welles, 1941



Kadr z filmu *Dyktator*, reż. Charlie Chaplin, 1940. Komedia Chaplina to satyra na rządy Hitlera. Zdjęcie przedstawia zabawną scenę, w której dwaj konkurujący ze sobą dyktatorzy szykują się do walki na półmiski wypełnione jedzeniem.

Teatr

Sytuacja teatrów w okupowanych krajach bardzo się różniła. Na przykład we Francji teatry działały bez większych przeszkód i wystawiały sztuki rodzimych, często wybitnych dramaturgów (np. **Jeana-Paula Sartre'a** [żana pola sartra], **Alberta Camusa** [kamisa]). Na ziemiach polskich Niemcy zezwolili na funkcjonowanie tylko kilku scen z repertuarem rozrywkowym i kilkunastu z programem rewiowym. Większość aktorów bojkotowała te licencjonowane przez okupanta instytucje. Tradycję teatralną podtrzymywały konspiracyjne inscenizacje, m.in. **Leona Schillera** w zakładzie sióstr benedyktynek w Henrykowie pod Warszawą czy Mieczysława Kotlarczyka w krakowskim Teatrze Rapsodycznym (z którym związany był Karol Wojtyła, przyszły papież Jan Paweł II).

Po przeczytaniu

1. W jaki sposób wojna wpłynęła na rozwój sztuki i sytuację artystów?
2. Przygotuj wystąpienie na temat: „Fotografia w czasach wojny". Opisz jej cechy i przedstaw kilka zdjęć z tego okresu. Skorzystaj z różnych źródeł.
3. Zinterpretuj zdjęcie zamieszczone na s. 297 podręcznika. Wyjaśnij, dlaczego zyskało ono znaczenie symboliczne.
4. Poszukaj w różnych polskich źródłach rysunków satyrycznych związanych z walką z okupantem. Przedstaw najciekawsze przykłady i krótko je omów. ☆



Kadr z filmu *Zakazane piosenki*, reż. Leonard Buczkowski, 1946; na zdjęciu Alina Janowska jako śpiewaczka uliczna.
Zakazane piosenki w reżyserii Leonarda Buczkowskiego były pierwszym powojennym polskim filmem fabularnym. Obraz upamiętnia partyzancką i uliczną twórczość muzyczną w okupowanej Polsce (m.in. szlagiery *Siekiera, motyka*, *Teraz jest wojna*). Przedstawia też epizody z czasów okupacji niemieckiej – od kapitulacji Polski do wkroczenia Armii Czerwonej w 1944 r.

Wprowadzenie

Podczas trwania II wojny światowej doszło w Polsce do podziału na **literaturę krajową i emigracyjną**. Do **twórczości krajowej** zaliczamy przede wszystkim twórczość powstającą na ziemiach polskich pod okupacją niemiecką i trafiającą do odbiorcy za pośrednictwem konspiracyjnych wydawnictw. Wprawdzie na terenach okupowanych przez ZSRR także znalazło się wielu wybitnych ludzi pióra, ale większość z nich nie chciała kolaborować z oficjalnymi wydawnictwami. Niektórzy zostali osadzeni w sowieckich więzieniach lub obozach (m.in. **Aleksander Wat, Władysław Broniewski, Gustaw Herling-Grudziński**), więc na utwory zdające relację z ich przeżyć trzeba było poczekać do czasów powojennych. **Literaturę emigracyjną** na Zachodzie tworzyli poeci (m.in. **Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska**), twórcy reportaży i dzieł literatury faktu (najsłynniejsze z nich to *Bitwa o Monte Cassino* **Melchiora Wańkowicza** i *Dywizjon 303* **Arkadego Fiedlera**), a także prozaicy (m.in. **Maria Kuncewiczowa, Ksawery Pruszyński**). Do uchodźców z kraju dołączyli później pisarze, którym udało się wraz z wojskiem polskim opuścić ZSRR (m.in. Herling-Grudziński, **Józef Czapski, Teodor Parnicki**).

W utworzonym przez Niemców Generalnym Gubernatorstwie wokół podziemnych periodyków, których redakcje skupiały ludzi o podobnych poglądach, tworzyły się grupy literackie o wyrazistych programach estetycznych, a także ideowych i politycznych. Tak było w wypadku konspiracyjnego pisma **„Sztuka i Naród"**, nawiązującego do międzywojennych idei nacjonalistycznych (w nim publikowali m.in. poeci **Andrzej Trzebiński i Tadeusz Gajcy**), czy też bliższych ideałom socjalistycznym periodyków **„Droga" i „Płomienie"** (z pierwszym był związany poeta **Krzysztof Kamil Baczyński**, w drugim drukował swoje wiersze **Tadeusz Borowski**). W konspiracyjnym życiu literackim uczestniczył również **Czesław Miłosz**. Publikowanie obszerniejszych utworów było szczególnie trudne, toteż **autorzy opowiadań i powieści** (np. **Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Stefan Kisielewski**) pisali na ogół do szuflady, a ich dzieła ukazały się drukiem dopiero po wojnie, podobnie jak teksty pisanych wówczas **dzienników** (np. **Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej**). Poeta **Julian Przyboś** mieszkał, pracował i tworzył w rodzinnym gospodarstwie rolnym w Gwoźnicy.

Większość dzieł czasu wojny – zarówno w kraju, jak i na emigracji – miała charakter okolicznościowy, przede wszystkim **patriotyczny i martyrologiczny**. Literatura starała się dawać świadectwo prawdzie i upamiętniać ofiary, ale też krzepić narodowego ducha i zagrzewać do walki, nawiązując do romantycznej tradycji tyrtejskiej. W poezji krajowej wyróżniali się kontynuujący idee międzywojennego katastrofizmu i awangardy młodzi twórcy nazywani **poetami apokalipsy spełnionej**, na czele z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim. W prozie dokumentalnej ukazywano **heroizm bohaterów ruchu oporu** (w konspiracyjnie wydanych *Kamieniach na szaniec* **Aleksandra Kamińskiego**), ale też rozważano moralne dylematy związane z walką zbrojną. Osobny nurt tworzyła literatura mówiąca o człowieku w **sytuacjach granicznych**, jakie stały się udziałem Polaków osadzonych w hitlerowskich obozach koncentracyjnych i sowieckich łagrach, a także Żydów zamkniętych w gettach. Tworzyli ją m.in. **Tadeusz Borowski i Gustaw Herling-Grudziński**.



Kadr z filmu *Kamienie na szaniec*, reż. Robert Gliński, 2014.
Kamienie na szaniec to ekranizacja opartej na faktach powieści Aleksandra Kamińskiego z 1943 r. Utwór opowiada o formowaniu się młodzieżowych grup oporu w latach okupacji niemieckiej w Warszawie. Tytuł książki został zaczerpnięty z wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój*.

Krzysztof Kamil Baczyński
Historia

Na dobry początek

Literatura wojenna, filmy, dzieła sztuki poświęcone II wojnie światowej – co Cię w nich interesuje, przyciąga, fascynuje, a co – odpycha? Co może decydować o tym, że w czasie wolnym ludzie sięgają po książki o wojnie czy oglądają filmy o tej tematyce?



Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944)

Poeta, reprezentant pokolenia wojennego (tzw. pokolenia apokalipsy spełnionej) – grupy artystów i poetów, którzy w momencie wybuchu drugiej wojny światowej mieli ok. 19 lat. Urodził się w Warszawie. Pochodził z rodziny inteligenckiej kultywującej patriotyczne tradycje. Ukończył elitarne gimnazjum im. Stefana Batorego, gdzie zapamiętano go raczej jako aktywistę i satyryka niż pilnego ucznia. Maturę zdał w 1939 r. i podjął studia polonistyczne już po wybuchu wojny – na tajnym Uniwersytecie Warszawskim. W roku 1940 w podziemnym obiegu ukazały się jego debiutanckie tomiki: *Zamknięty echem* i *Dwie miłości*, publikował również w pismach podziemnych, m.in. pod pseudonimem Jan Bugaj. Współtworzył komitet redakcyjny miesięcznika akademickiego „Droga" oraz działał w organizacji politycznej Płomienie. W lipcu 1942 r. ożenił się z Barbarą Drapczyńską. Mimo problemów zdrowotnych był aktywnym żołnierzem AK – należał do harcerskich batalionów „Zośka" i „Parasol". Po wybuchu powstania warszawskiego brał udział w walkach przy placu Teatralnym, gdzie zginął tragicznie 4 sierpnia. W tym samym miejscu został pochowany.

Przydatne słowa

Pokolenie apokalipsy spełnionej
Pokolenie artystów, dla którego wspólnym doświadczeniem egzystencjalnym było przeżywanie młodości i dojrzewania w czasie wojny. W swojej twórczości zapisywali oni refleksje historiozoficzne, a także przeczucie zbliżającej się katastrofy i apokaliptyczne obrazy końca europejskiej cywilizacji w znanej im dotąd formie.

Wprowadzenie do lektury

Charakterystyka twórczości

Baczyński to jeden z najbardziej rozpoznawalnych poetów swojego pokolenia. Zaczął pisać jeszcze przed rokiem 1939, ale rozkwit jego twórczości przypada na lata okupacji. We wczesnych wierszach widoczna jest **opozycja między sielankową wizją dzieciństwa a przeczuciem lub obrazem wojennego kataklizmu**. Utwory te, jako próba powrotu do arkadyjskiego świata beztroski, często pisane są w konwencji baśniowej. Świadczą o tym już ich tytuły: *Magia*, *Ballada o rzece*, *Piosenka*, *Kołysanka*, *Legenda*. W wierszach tego okresu pojawiają się fantastyczne krajobrazy, egzotyczna sceneria, motyw wędrówki.

Rozwój poezji dojrzałej można podzielić na dwa etapy. Pierwszy przypadał na **lata 1941–1942**, kiedy to Baczyński stał się **kontynuatorem tradycji romantycznej i katastroficznej**. W utworach z tego okresu łączył apokaliptyczne opisy wojny totalnej z historiozoficzną, metafizyczną i egzystencjalną refleksją nad losami świata oraz jednostki uwikłanej w dziejowe przemiany. Nawiązywał wówczas do takich autorów, jak Norwid, Słowacki, Miłosz czy Rainer Maria Rilke. Z kolei **lata 1943–1944** – etap drugi – przyniosły zwrot w stronę **tematyki patriotycznej i żołnierskiej**. W wierszach dominował podniosły ton, a poeta chętniej przedstawiał perspektywę jednostki niż całej generacji.

W twórczości Baczyńskiego można odnaleźć regularnie powracające tematy. Należą do nich – obok arkadii utraconej i katastrofizmu – **obrazy przyrody i motywy temporalne**. Poezje z tego kręgu tematycznego cechuje styl wizyjno-symboliczny. Osobną grupę utworów stanowią **wiersze miłosne** niosące silny ładunek **emocjonalny i erotyczny**. Poeta tworzy w nich wizerunek efemerycznej kobiety – kruchej, pięknej i nierealnej. Na uwagę zasługuje też

Warto wiedzieć

Rainer Maria Rilke (1875–1926) – wybitny austriacki poeta, prozaik i eseista, twórca liryki symbolistycznej, prekursor egzystencjalizmu. Jego wiersze na temat sztuki, kondycji człowieka oraz miłości i śmierci miały wpływ na twórczość wielu polskich pisarzy.

groteska, po którą Baczyński sięgał w tekstach prozatorskich pisanych jeszcze przed wojną, np. w opowiadaniu *Gimnazjum imienia Boobalka I* inspirowanym powieścią *Ferdydurke*.

GENEZA WIERSZA *HISTORIA*

Wiersz pochodzi z 1942 r. Stanowi **historiozoficzną refleksję** nad dziejami ludzkości i ujawnia związek poezji Baczyńskiego z twórczością jego wielkich poprzedników – romantyków i żagarystów. Poeta wielokrotnie sięgał w swojej twórczości po motywy i obrazowanie charakterystyczne dla polskiego **romantyzmu**, które łączył z poetyką **katastroficzną**.

PRZYDATNE SŁOWA

Motywy temporalne
Motywy związane z czasem, jego upływem i przemijaniem.

Krzysztof Kamil Baczyński

Historia

Arkebuzy[1] dymiące jeszcze widzę,
jakby to wczoraj u głowic lont spłonął
i kanonier[2] jeszcze rękę trzymał,
gdzie dziś wyrasta liść zielony.
W błękicie powietrza jeszcze te miejsca puste,
gdzie brak dłoni i rapierów[3] śpiewu,
gdzie teraz dzbany wrzące jak usta
pełne, kipiące od gniewu.
Ach, pułki kolorowe, kity u czaka[4],
pożegnania wiotkie jak motyl świtu
i rzęs trzepot, śpiew ptaka,
pożegnalnego ptaka w ogrodzie.
Nie to, że marzyć, bo marzyć krew,
to krew ta sama spod kity czy hełmu.
Czas tylko warczy jak lew
przeciągając obłoków wełną.

Płacz, matko, kochanko, przebacz,
bo nie anioł, nie anioł prowadzi.
Wy te same drżące u nieba,
wy te same róże sadzić jak głos
na grobach przyjdziecie i dłonią
odgarniecie wspomnienia i liście jak włos
siwiejący na płytach płaskich.
Idą, idą pochody, dokąd idą,
których prowadzi jak wygnańców łaski
ląd krążący po niebie. A może
niebo po lądzie dmące piaskiem
tak kształt ich zasypuje. Jak noże
giną w chleb pogrążone – tak oni
z wolna spływają. Piach ich pokrywa.

Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni.

dn. 8 III 42 r.

[1] **arkebuz** – dawna broń palna, używana od XV do XVII w.
[2] **kanonier** – dawny najniższy stopień wojskowy w artylerii.
[3] **rapier** – rodzaj białej broni, popularnej w Europie w XVI i XVII w.
[4] **czako** – wysoka czapka wojskowa z końca XVIII w., często zdobiona np. kitami, czyli piórami upiętymi w pęk.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Historiozofia romantyczna

Historiozofia to inaczej **filozofia dziejów**, czyli refleksja nad regułami, które rządzą historią ludzkości, narodów i państw. Szczególne miejsce znalazła w polskiej literaturze romantyzmu, gdy toczono spory o przyczyny i sens upadku kraju oraz rozważano sposoby odzyskania niepodległości. Głos w tych rozważaniach zabrali najważniejsi twórcy epoki.

Krasiński sięgnął do **heglowskiej dialektyki** i uzupełnił ją o koncepcję **prowidencjalizmu**. W *Nie-Boskiej komedii* ukazał bowiem zderzenie dwóch sił: walkę wartości, których reprezentantami są Pankracy i hrabia Henryk. Z ich konfliktu nie powstaje jednak nowa jakość, obaj bohaterowie ponoszą klęskę, a porządek w świecie przywraca pojawiający się *deus ex machina* Chrystus. Okazuje się więc, że dzieje ludzkości to realizacja boskiego planu, a każda próba zburzenia społecznego porządku to wystąpienie przeciw woli Boga.

Mickiewiczowi bliższe były idee **polskiego mesjanizmu** – poeta sakralizował naród polski, któremu przypisywał szczególną, metafizyczną rolę w dziejach Europy. Los Polaków pod zaborami uważał za odzwierciedlenie męki i śmierci, ale też zmartwychwstania Chrystusa, które musiało nadejść z czasem. Takiemu podejściu zdecydowanie sprzeciwiali się Słowacki i Norwid. Autor *Kordiana* poddał krytyce ideę mesjanizmu, przeciwstawiając jej koncepcję **winkelriedyzmu** – czyli odrzucenia biernego męczeństwa na rzecz walki czynnej. Podobną dyskusję z Mickiewiczem podjął Norwid w swoich utworach poetyckich i prywatnych listach.

Przydatne słowa

Historiozofia
(gr. *historía* 'badanie', 'informacja', *sophía* 'mądrość')
Filozofia historii, rozważania na temat przebiegu dziejów, sensu i rozwoju historii, znaczenia praw historycznych, sposobów rozumienia i interpretowania procesów dziejowych; dziedzina badań znana od starożytności, jako samodzielna dyscyplina naukowa nabrała znaczenia od czasów G.W.F. Hegla.

Prowidencjalizm
Pogląd historiozoficzny, zgodnie z którym losami jednostek, państw i świata kieruje opatrzność Boża.

Historiozofia Baczyńskiego

Do romantycznej dyskusji na temat historiozofii włącza się również Baczyński. Proponuje jednak bardziej katastroficzne i tragiczne rozumienie dziejów ludzkości. Autor wiersza *Historia* sięga po zmitologizowane symbole polskiej walki z zaborcami i zestawia je z doświadczeniem II wojny światowej. Historia, która się dotąd wydarzyła, to – zdaniem Baczyńskiego – element pamięci zbiorowej. Poeta mówi jednak również o współczesnym doświadczeniu kataklizmu. Łączy zatem w utworze refleksję intelektualną z przejmującym obrazem końca znanego nam świata. Dlatego można powiedzieć, że wiersz ma charakter zarówno **dyskursywny, jak i elegijny**.

Przydatne słowa

Deus ex machina
(łac. 'bóg z maszyny')
Pojęcie wprowadzone do dramatu greckiego przez Eurypidesa. Oznaczało nagłe pojawienie się boga, który przerywał akcję sztuki, aby nie trwała zbyt długo. Maszyną było urządzenie, za pomocą którego aktor wcielający się w rolę boga był opuszczany na scenę. Metaforycznie wyrażenie to oznacza niespodziewaną i nieprawdopodobną zmianę biegu wydarzeń lub nieoczekiwane pojawienie się samego Boga.

Poetyka wiersza

Poeta swojej refleksji nad dziejami świata nadaje **wizyjny i metafizyczny charakter**. Podmiot liryczny, który ujawnia się już w pierwszej strofie, wydaje się mieć wgląd tak w przeszłość, jak i w przyszłość, przenikać spojrzeniem kolejne epoki i pokolenia. Efekt wizyjności został wzmocniony przez liczne środki stylistyczne. Autor sięga po **rozbudowaną metaforykę**, **wyliczenia**, uplastycznia swój przekaz **porównaniami i epitetami** oraz dramatyzuje wypowiedź, stosując znaczącą, emocjonalną **apostrofę**.

Po przeczytaniu

1. W jaki sposób podmiot liryczny opisuje przebieg i sens dziejów? Przeanalizuj dokładnie pierwszą strofę wiersza.
   a) Zwróć uwagę na trzykrotnie powtarzające się słowo *jeszcze* – w którym fragmencie odnosi się ono do przeszłości, a w którym do przyszłości? O czym to świadczy?
   b) Zinterpretuj znaczenie figur stylistycznych odwołujących się do upływającego czasu.
   c) Jakiemu celowi służą w wierszu wyliczenia? Zacytuj je.

d) Jakie epitety i sformułowania oznaczają w wierszu idealizowanie historii? Jaki stosunek ma do takiej idealizacji podmiot liryczny?

e) Jak rozumiesz sens słów: *krew ta sama spod kity czy hełmu*?

2. Porównaj poetycki zapis Baczyńskiego z obrazem Artura Grottgera *Pożegnanie powstańca*. Wyjaśnij, na czym polega polemiczny charakter wiersza *Historia*.

3. Zinterpretuj obecną w utworze apostrofę. Nazwij doświadczenie, które jest wspólne wielu kobietom, niezależnie od czasu historycznego.

4. Oceń sugestywność poetyckich porównań Baczyńskiego: *dzbany wrzące jak usta / pełne, kipiące od gniewu*; *pożegnania wiotkie jak motyl*; *Czas* [...] *warczy jak lew*; *wspomnienia i liście jak włos / siwiejący*; [pochody] *Jak noże / giną w chleb pogrążone*. Jakie szczególne znaczenie mogą mieć porównania do ust, włosów, chleba i zwierząt? Uzasadnij odpowiedź.

5. *Nie anioł prowadzi* – dwukrotnie powtarza podmiot liryczny. Odpowiedz na pytanie: jeśli nie anioł, to kto?

6. Wyjaśnij sens metaforycznego pytania: *dokąd idą, / których prowadzi jak wygnańców łaski / ląd krążący po niebie*. Czy Baczyński udziela odpowiedzi na to pytanie? Jeśli tak, to jakiej?

7. Wyjaśnij sens ostatniej strofy wiersza. Jak sądzisz, dlaczego ma ona tylko jeden wers?

8. Wyjaśnij swoimi słowami, na czym polega elegijność i dyskursywność wiersza. Podaj odpowiednie przykłady. ☆

9. Wykorzystując wnioski z analizy utworu, przedstaw koncepcję dziejów zawartą przez Baczyńskiego w wierszu *Historia*.

10. Porównaj romantyczne koncepcje historiozoficzne z koncepcją Baczyńskiego. Która z nich jest, według Ciebie, najbardziej dramatyczna? Uzasadnij swoją odpowiedź. R

11. Posłuchajcie muzycznych aranżacji wierszy Baczyńskiego, np. w wykonaniu zespołu Ankh, Ewy Demarczyk, Basi Raduszkiewicz, Meli Koteluk, Grzegorza Turnaua. Porównajcie różne wykonania tych samych utworów. Podzielcie się wrażeniami po wysłuchaniu interpretacji.



Krzysztof Kamil Baczyński, *Poeta*, niedatowana akwarela

Krzysztof Kamil Baczyński
Pokolenie [Wiatr drzewa spienia...]

Na dobry początek

Zastanów się, czy czujesz więź z rówieśnikami z powodu przynależności do tego samego pokolenia. Co Was łączy? Jakie wydarzenia, doświadczenia, przeżycia, postawy uważasz za szczególnie ważne dla wszystkich przedstawicieli Waszej generacji?

Wprowadzenie do lektury

Głos pokolenia

Krzysztof Kamil Baczyński to poeta generacyjny – w wierszach często mówi w imieniu całego pokolenia, którego jest przedstawicielem, tzw. **pokolenia Kolumbów**. Należących do niego ludzi łączy nie tylko czas urodzenia, lecz także wspólne doświadczenie wojny i przyspieszone dojrzewanie w nieludzkich warunkach. Utworem programowym tej generacji był napisany w roku **1941** wiersz ***Pokolenie***. Baczyński zawarł w nim przerażające obrazy wojennej rzeczywistości (*Stanęły rzeki ognia / ścięte krą purpurową; / po nocach sen jak pochodnia / straszy obciętą głową*) i stwierdzał gorzko: *Tak się dorasta do trumny, / jakeśmy w czasie dorośli*. W 1943 r. poeta napisał drugi wiersz zatytułowany *Pokolenie*. Dwa lata, które dzielą te utwory, pełne były bolesnych przeżyć okupacyjnych. ***Pokolenie*** z **1943** r. stanowi poetyckie wyznanie uczynione w imieniu **straconego pokolenia**, pokolenia młodych ludzi, którzy zginęli w czasie wojny. Tym utworem Baczyński wpisuje się w europejską tradycję przełomowych lub buntowniczych wystąpień młodych twórców. Na ich tle głos Baczyńskiego ma wymiar szczególnie dramatyczny, bo podszyty świadomością bezsilności wobec wojny i historii.

Przydatne słowa

Pokolenie Kolumbów (lub pokolenie 1920, nazwa pochodzi od tytułu powieści Romana Bratnego *Kolumbowie. Rocznik 20*) Pokolenie obejmujące polskich pisarzy urodzonych ok. 1920 r., których młodość i czas wejścia w dorosłość przypadły na okres II wojny światowej. Wspólne doświadczenie walki zbrojnej, traumy wojennej, a także przeżycia okupacyjne i obozowe ukształtowały ich wrażliwość, sposób postrzegania świata i charakter twórczości.

Krzysztof Kamil Baczyński

Pokolenie [Wiatr drzewa spienia...]

Wiatr drzewa spienia. Ziemia dojrzała.
Kłosy brzuch ciężki w górę unoszą
i tylko chmury – palcom czy włosom
podobne – suną drapieżnie w mrok.

Ziemia owoców pełna po brzegi
kipi sytością jak wielka misa.
Tylko ze świerków na polu zwisa
głowa obcięta strasząc jak krzyk.

Kwiaty to krople miodu – tryskają
ściśnięte ziemią, co tak nabrzmiała,
pod tym jak korzeń skręcone ciała,
żywcem wtłoczone pod ciemny strop.

Ogromne nieba suną z warkotem.
Ludzie w snach ciężkich jak w klatkach krzyczą.
Usta ściśnięte mamy, twarz wilczą,
czuwając w dzień, słuchając w noc.

Pod ziemią drążą strumyki – słychać –
krew jak nabiera w żyłach milczenia,
ciągną korzenie krew, z liści pada
rosa czerwona. I przestrzeń wzdycha.

Nas nauczono. Nie ma litości.
Po nocach śni się brat, który zginął,
któremu oczy żywcem wykłuto,
któremu kości kijem złamano;
i drąży ciężko bolesne dłuto,
nadyma oczy jak bąble – krew.

Nas nauczono. Nie ma sumienia.
W jamach żyjemy strachem zaryci,
w grozie drążymy mroczne miłości,
własne posągi – źli troglodyci.

Nas nauczono. Nie ma miłości.
Jakże nam jeszcze uciekać w mrok
przed żaglem nozdrzy węszących nas,
przed siecią wzdętą kijów i rąk,
kiedy nie wrócą matki ni dzieci
w pustego serca rozpruty strąk.

Nas nauczono. Trzeba zapomnieć,
żeby nie umrzeć rojąc to wszystko.
Wstajemy nocą. Ciemno jest, ślisko.
Szukamy serca – bierzemy w rękę,
nasłuchujemy: wygaśnie męka,
ale zostanie kamień – tak – głaz.

I tak staniemy na wozach, czołgach,
na samolotach, na rumowisku,
gdzie po nas wąż się ciszy przeczołga,
gdzie zimy potop omyje nas,
nie wiedząc: stoi czy płynie czas.
Jak obce miasta z głębin kopane,
popielejące ludzkie pokłady
na wznak leżące, stojące wzwyż,
nie wiedząc, czy my karty iliady
rzeźbione ogniem w błyszczącym złocie,
czy nam postawią, z litości chociaż,
nad grobem krzyż.

22 VII 1943 r.





Francisco Goya, grafiki z cyklu *Okropności wojny*, ok. 1810–1815

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Obrazowanie – wizyjność, arkadyjskość, katastrofizm

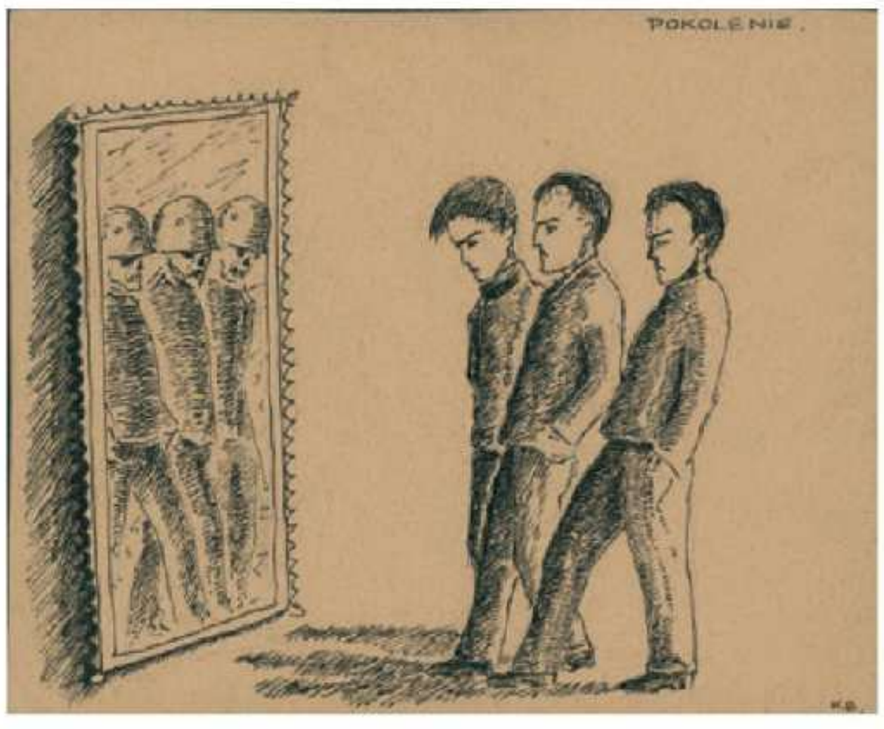
W *Pokoleniu* Baczyński buduje charakterystyczną dla swojej poetyki **opozycję między szczęśliwym światem natury (motywy arkadyjskie) a upiornym wymiarem wojny (motywy katastroficzne)**. Oba te obrazy kontrastują ze sobą, ale zarazem się przenikają – natura jest bowiem skażona śmiercią, a arkadia została na zawsze utracona. Pierwsza strofa przynosi idylliczną wizję pełni lata, tuż przed żniwami. Niepokój budzi jedynie słowo *drapieżnie* pojawiające się w ostatnim wersie. W każdej kolejnej zwrotce w opisy bujnej natury stopniowo wkrada się coraz więcej **naturalistycznych**, a także **ekspresjonistycznych** wojennych obrazów: obciętej głowy, żywcem zakopanych ciał, krzyczących ludzi, wykłutych oczu, tryskającej krwi. Dodatkowo fragmenty *W jamach żyjemy strachem zaryci* / [...] *Jakże nam jeszcze uciekać w mrok / przed żaglem nozdrzy węszących nas* mogą wskazywać na doświadczenia ukrywających się, prześladowanych Żydów. Podmiot liryczny wymienia w utworze straty mające wymiar zarówno materialny, jak i duchowy, dowodząc w ten sposób, że egzystencja człowieka została zniszczona we wszystkich jej aspektach.

Warto wiedzieć

Wiersz *Pokolenie* z 1943 r. powstał dzień po schwytaniu przez Niemców wuja poety, filozofa Adama Zieleńczyka, jego żony i dwóch córek. Rodzina o żydowskich korzeniach ukrywała się po aryjskiej stronie muru getta. Możemy na tej podstawie przypuszczać, że Baczyński pod wpływem tych dramatycznych wydarzeń odniósł się w utworze także do doświadczeń polskich Żydów w czasie okupacji niemieckiej.

Po przeczytaniu

1. Podziel wiersz na trzy części tematyczne i krótko je omów. Czego dotyczą? Kto jest podmiotem lirycznym każdej z nich?
2. Odszukaj w opisie nieba, pól i kwiatów te sformułowania, które w pozornie idylliczną wizję wprowadzają niepokój. Omów sposób, w jaki elementy katastroficzne przenikają obraz arkadyjskiej natury.
3. Przedstaw podobieństwa w kompozycji strof środkowej części wiersza. Jaką funkcję pełnią zastosowane w nich paralelizmy składniowe i anafory?
4. Na podstawie środkowej części utworu wyjaśnij, jakie niematerialne wartości tracą ludzie podczas wojny. Dlaczego je tracą?
5. Co odróżnia ostatnią strofę wiersza od pozostałych? Oceń, czy nadaje ona tekstowi formę otwartą, czy zamkniętą, klamrową.
6. Znajdź w ostatniej strofie nawiązania biblijne i antyczne, a następnie wyjaśnij ich sens.
7. Omów obecny w wierszu motyw ciemności. Jaką odgrywa rolę?
8. Zinterpretuj metafory zbudowane wokół słowa *serce*.
9. Wyjaśnij, na czym polega deklaratywny, a na czym – refleksyjny charakter ostatniej strofy. ☆
10. Na podstawie przeprowadzonej analizy zinterpretuj tytuł wiersza. Przedstaw wizję pokolenia, jaką kreśli w utworze młody poeta.
11. Przyjrzyj się rysunkowi Baczyńskiego *Pokolenie*, a następnie sformułuj myśl, jaką – Twoim zdaniem – wyraził artysta.



12. Zapoznaj się z grafikami Francisca Goi *Okropności wojny* (s. 307 podręcznika) i porównaj je z wierszem Baczyńskiego. Na jakie aspekty wojny zwracają uwagę obaj artyści?
13. Przygotuj prezentację o sposobach obrazowania w utworach literackich i filmowych poświęconych wojnie. Uwzględnij poezję Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz wybrane filmy o tematyce wojennej i obozowej.

Krzysztof Kamil Baczyński

Z głową na karabinie

Na dobry początek

Jakie sprawy są obecnie w kręgu zainteresowań młodych ludzi? Na czym przede wszystkim powinien się skupiać w życiu człowiek, gdy ma około 20 lat? Dlaczego tak uważasz?

Wprowadzenie do lektury

O polskiej poezji żołnierskiej i patriotycznej

W rodzimej literaturze ważną postacią jest **poeta żołnierz**. Poezja Baczyńskiego wpisuje się w tradycję polskiej liryki żołnierskiej, której **rozkwit przypadł na początek romantyzmu**. Wiązało się to z wojnami europejskimi, kampanią napoleońską, utratą przez Polskę państwowości oraz wojskowymi i partyzanckimi próbami jej odzyskania. Powstanie Legionów Polskich we Włoszech oraz późniejsze **walki zbrojne i zrywy niepodległościowe** znalazły odzwierciedlenie w ówczesnej liryce. Była to **poezja zarówno bojowa, tyrtejska, jak i mesjanistyczna**. Poeci żołnierze, tacy jak Cyprian Godebski, Wincenty Pol czy Mieczysław Romanowski, łączyli w twórczości doświadczenia wojenne z liryczną wrażliwością. Wśród gatunków literackich o tematyce żołnierskiej szczególne miejsce zajmuje **pieśń**. Jak napisała w swojej książce *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa* badaczka romantyzmu, Maria Janion, trzy polskie pieśni patriotyczne – *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Warszawianka*, obok pieśni modlitewnej *Boże, coś Polskę – wyznaczają rodowód nowożytnego patriotyzmu polskiego, ukształtowanego w przeważającej mierze przez romantyzm*[1]. Później, na początku XX stulecia i w trakcie I wojny światowej, powstawało szczególnie wiele pieśni o tematyce żołnierskiej, np. *Hej, hej, ułani*, *Pierwsza Brygada*, *O mój rozmarynie*. Z czasów II wojny światowej pochodzą takie utwory, jak *Czerwone maki na Monte Cassino* czy *Warszawskie dzieci*.

[1] Maria Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 7.

O losie żołnierza – bez złudzeń

Wiersz *Z głową na karabinie* Baczyński napisał w wieku 22 lat, gdy wojna trwała już czwarty rok. Poeta miał zapewne świadomość, że ojczyźnie poświęcił ważny okres swojego życia. Zdążył też na tyle poznać wojenną rzeczywistość, by pozbyć się optymizmu, złudzeń, a może nawet i nadziei. Podobnie jak romantyczni bohaterowie poeta wybiera jednak walkę mimo beznadziejnej sytuacji, kieruje się bowiem poczuciem obowiązku wyrastającym z **etosu żołnierza i patrioty**. Gdy zaś uświadomimy sobie, że Baczyński zginął w pierwszych dniach powstania warszawskiego, wiersz *Z głową na karabinie* nabiera szczególnego dramatyzmu i wręcz **profetycznego charakteru**.

Przydatne słowa

Profetyzm
Przepowiadanie przyszłości; umiejętność poznania tego, co się wydarzy, zdolność prorokowania.

Krzysztof Kamil Baczyński

Z głową na karabinie

Nocą słyszę, jak coraz bliżej
drżąc i grając krąg się zaciska.
A mnie przecież zdrój rzeźbił chyży,
wyhuśtała mnie chmur kołyska.

A mnie przecież wody szerokie
na dźwigarach swych niosły płatki
bzu dzikiego; bujne obłoki
były dla mnie jak uśmiech matki.

Krąg powolny dzień czy noc krąży,
ostrzem świszcząc tnie już przy ustach,
a mnie przecież tak jak i innym
ziemia rosła tęga – nie pusta.

I mnie przecież jak dymu laska
wytryskała gołębia młodość;
teraz na dnie śmierci wyrastam
ja – syn dziki mego narodu.

Krąg jak nożem z wolna rozcina,
przetnie światło, zanim dzień minie,
a ja prześpię czas wielkiej rzeźby
z głową ciężką na karabinie.

Obskoczony przez zdarzeń zamęt,
kręgiem ostrym rozdarty na pół,
głowę rzucę pod wiatr jak granat,
piersi zgniecie czas czarną łapą;

bo to była życia nieśmiałość,
a odwaga – gdy śmiercią niosło.
Umrzeć przyjdzie, gdy się kochało
wielkie sprawy głupią miłością.

4 grudnia 1943 r.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Baczyński na tle tradycji tyrtejskiej

Wiersz Baczyńskiego *Z głową na karabinie* można odczytywać w kontekście **poezji tyrtejskiej**. Termin ten pochodzi od imienia greckiego poety z VII w. p.n.e., Tyrtajosa (Tyrteusza). Pisał on utwory zagrzewające do walki, w których gloryfikował patriotyzm oraz postawę

gotowości, by oddać życie za ojczyznę. Baczyński wyraża taką gotowość, ale wyraźnie ukazuje spustoszenia spowodowane wojną, jej tragizm, wyraża żal za utraconą beztroską młodością i podkreśla wysoką cenę patriotyzmu – w ten sposób podejmuje polemikę z Tyrtajosem.

■ Kompozycja utworu

Podmiot liryczny wiersza wypowiada się w czasie przeszłym, teraźniejszym oraz przyszłym i w ten sposób snuje refleksję na **trzech płaszczyznach czasowych**. W tekście pojawiają się ślady perspektywy generacyjnej, tym razem jednak Baczyński mówi przede wszystkim we własnym imieniu – sięga do dzieciństwa, młodzieńczych marzeń, wspomnień z rodzinnego domu, a jednocześnie notuje swoje odczucia dotyczące współczesności i prorokuje to, co – jego zdaniem – nieuchronne.

Po przeczytaniu

1. W jaki sposób Baczyński kontrastuje ze sobą przeszłość i teraźniejszość?
   a) Uwzględnij znaczenie epitetów *zdrój* [...] *chyży*, *wody szerokie*, *bujne obłoki*, *ziemia* [...] *tęga*, *gołębia młodość*.
   b) Zinterpretuj występujące w wierszu motywy: światła, nocy, nieba i wody.
   c) Jaką funkcję pełni powtarzające się sformułowanie: *A mnie przecież...*?
2. Jaką metaforą Baczyński posługuje się, żeby opisać przeczucie zbliżania się śmierci? Jak wpływa ona na odbiór tekstu? Zacytuj właściwe fragmenty.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób Baczyński dynamizuje tekst. Zwróć uwagę na nagromadzenie i formę czasowników. Jakiemu celowi służą te zabiegi?
4. Jaką postawę przyjmuje osoba mówiąca w wierszu? Jak opisuje przyszłość?
5. Wyjaśnij sens metafory: *a ja prześpię czas wielkiej rzeźby / z głową ciężką na karabinie*.
   a) Uwzględnij kontekst biograficzny.
   b) Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią zastosowane w przenośni epitety.
   c) Jakich dodatkowych znaczeń nabiera wiersz Baczyńskiego, jeśli uwzględnić etymologię słowa *rzeźba*, ale także jego symboliczne znaczenie? Skorzystaj z odpowiednich słowników. Przedstaw różne interpretacje.
6. O jakich przemyśleniach niewspomnianych w wierszu *Z głową na karabinie* pisze Baczyński w podanym fragmencie utworu *Dwie miłości*?

Więc pokochałeś kruche, ciepłe ciało,
które się w formach słowiczych ustało,
jak mleko płynie w szklanym smukłym dzbanie,
skrzypiec ma smutek i roślin śpiewanie.
[...]

I pokochałeś jeszcze ziemię grozy
z ognistym śladem wielkich kroków bożych,
ziemię, gdzie bracia popielejają z tobą,
gdzie śmierć i wielkość jak dwa gromy obok
[...]

22 V 1943 r.

7. Zinterpretuj zakończenie utworu. Wyjaśnij, czym są *wielkie sprawy* i *głupia miłość*. Na czym polega sentencjonalny charakter ostatniego zdania?
8. Porównaj sytuację liryczną i postawę podmiotu lirycznego wiersza *Z głową na karabinie* oraz osoby mówiącej z wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój*.
9. Napisz szkic krytyczny przedstawiający różne aspekty walki, o których Baczyński mówi w swoich utworach: o wolność ojczyzny, ale też – o zachowanie godności, marzeń, prawa do normalnego życia, miłości i człowieczeństwa. Odwołaj się do wierszy *Z głową na karabinie* i *Dwie miłości* oraz do innych tekstów tego autora.

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Michał Sporoń

Bohater melancholiczny – „Kręgiem ostrym rozdarty na pół". O wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie"[1] (fragmenty)

Z obfitego zbioru spójników języka polskiego w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Z głową na karabinie* najczęściej pojawia się spójnik „a" [...]. [...]

[...] Stwierdzić możemy, że „a" jest spójnikiem, który nie tylko „wprowadza rację przeciwną do poprzedniej, podkreśla siłę ekspresji protestu przeciw okrucieństwu wojny", [...] ale używany w zdaniach kreuje podwójne plany literackie i wyobrażeniowe. [...] Wprowadzony do struktury wiersza czyni jego świat przedstawiony dwoistym, binarnym[2]. [...]

„Bohater mistyczny wierszy Baczyńskiego to człowiek żyjący »między«, wciąż na krawędzi dwóch światów, doczesnego i nadprzyrodzonego [...]" – opierając się na takiej charakterystyce bohatera, możemy stwierdzić, że spójnik „a", istniejący również jako samotna litera, jest figurą graniczną. [...] możemy uznać, że „a" jest figurą melancholiczną, a co za tym idzie – również transgresywną[3]. Pełni funkcję łącznika, co jest paradoksalnym zdarzeniem, uobecniającym stan rozsunięcia. Wykazuje on istnienie dwóch światów i łączącą je krawędź. [...]

„Ten dziwaczny i zaskakujący zbiór przedmiotów, pod ponurym niebem pełnym złowrogich znaków, ten »nieszczęsny geniusz« bezradny i świadomy swej bezradności wytwarzający nastrój, któremu niepodobna się oprzeć"[4]. Jakżeż te słowa Jana Białostockiego pasują, aby oddać klimat wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Z głową na karabinie*. Wskazują na ważne szczegóły świata literackiego, które przykuwają uwagę czytelnika – przedmioty, przestrzenie i postać geniusza. Są jednak opisem jednego z najsłynniejszych miedziorytów Albrechta Dürera *Melancholia*. [...]

Główny bohater – postać siedząca na pierwszym planie, pochylona, oparta na ręce w geście zamyślenia i inercji – spogląda w przestrzeń, gdzieś poza obraz. [...] Wygląda jak postać rozdarta, rozsunięta [...] – jak cyrkiel spoczywający w rękach, którego dwie nóżki są rozsunięte w rozpiętym wykroku. Jedna podpórka cyrkla spoczywa na jednym kolanie, druga na przeciwnym. Tworzy pomost między dwoma światami. Cyrkiel odkrywa swą symbolikę doskonałości, łączącą symbolikę prawej i lewej strony, ciemności i jasności, cielesności i duchowości, przemijania i trwania. [...]

Istniejący w przestrzeni literackiej spójnik „a" jest jak cyrkiel z miedziorytu Dürera. Jest symbolem, figurą, która łączy dwa stany istnienia. Jest węzłem zawijającym dwa zdania, dwa światy, czasy, dwa obrazy. [...]

Bohater literacki toczy walkę z kręgiem, który jest uwspółcześnionym tańcem melancholii (*danse melancolique*). Walczy [...] z bezustanną świadomością nieustającego powrotu, doprowadzającą do melancholicznego obłędu. Walczy ze wspomnieniami, walczy z czasem cyklicznym, wyobrażanym przez koło lub okrąg. Zmaga się z kołem fortuny. [...]

[1] Tekst pochodzi z książki *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. Aleksander Nawarecki, Dariusz Pawelec, Katowice 1999, s. 21–25.

[2] **binarny** – dzielący się na dwie różne części.

[3] **transgresywny** – dotyczący przekraczania ustalonych norm.

[4] Jan Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956, s. 43.

1. Wyjaśnij, jakie funkcje w omawianym wierszu Baczyńskiego pełni spójnik „a".
2. Jaką rolę odgrywa w tekście zestawienie wiersza Baczyńskiego z opisem miedziorytu Dürera?
3. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że bohater wiersza Baczyńskiego jest postacią melancholiczną? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Krzysztof Kamil Baczyński

Elegia o... [chłopcu polskim]

Na dobry początek

Jakie powinno być dzieciństwo? Co Ty możesz zrobić, aby poprawić los współcześnie żyjących dzieci, którym odebrano beztroskę dzieciństwa? Zapisz swoje pomysły.

Wprowadzenie do lektury

■ Elegia – geneza i cechy gatunkowe

Elegia wywodzi się z literatury antycznej. Początkowo gatunek ten był uprawiany w Grecji, później – również w Rzymie, między innymi przez Owidiusza. W starożytności elegię pisano w formie **dystychu** (stąd nazwa *dystych elegijny*). Zwykle była **pieśnią żałobną**, lamentacyjną, śpiewaną podczas pogrzebu, powstawały jednak – zwłaszcza w Rzymie – także elegie miłosne, polityczne czy biesiadne. Z biegiem czasu rygory wersyfikacyjne uległy rozluźnieniu. W czasach nowożytnych (od XVI w.) elegię rozumie się jako **poważny, refleksyjny utwór** utrzymany **w tonie skargi, żalu**, dotyczący przemijania, śmierci, dawnej miłości czy utraconej ojczyzny. W odróżnieniu od **trenu**, który opowiada o zaletach i zasługach konkretnej, bliskiej osoby zmarłej, elegia mówi zwykle o śmierci w sensie ogólnym, śmierci osób publicznych, narodzie czy pojęciach abstrakcyjnych i wyraża generalne refleksje na temat bólu i nieszczęścia. Często indywidualne przeżycia łączą się w niej z metafizycznym namysłem nad światem i ludzką egzystencją.

Krzysztof Kamil Baczyński

Elegia

Elegia o... [chłopcu polskim]

Oddzielili cię, syneczku, od snów, co jak motyl drżą,
haftowali ci, syneczku, smutne oczy rudą krwią,
malowali krajobrazy w żółte ściegi pożóg,
wyszywali wisielcami drzew płynące morze.

Wyuczyli cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,
gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami.
Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg,
przemierzyłeś po omacku najwstydliwsze z ludzkich dróg.

I wyszedłeś, jasny synku, z czarną bronią w noc,
i poczułeś, jak się jeży w dźwięku minut – zło.
Zanim padłeś, jeszcze ziemię przeżegnałeś ręką.
Czy to była kula, synku, czy to serce pękło?

20 III 1944 r.



Pomnik Pękniętego Serca, wykonany według projektu Jadwigi Janus, upamiętnia dziecięce ofiary II wojny światowej, szczególnie więźniów niemieckiego obozu dla polskich dzieci, który znajdował się w Łodzi przy ul. Przemysłowej. Pomnik stoi w Łodzi, w parku im. Szarych Szeregów.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Motyw matki

W literaturze polskiej motyw matki ma bardzo długą tradycję. Początkowo był związany z **kultem maryjnym**, czego przykładem jest pierwsza polska pieśń religijna *Bogurodzica*. Bardzo popularny był również, zaczerpnięty z liryki łacińskiej, topos ***stabat Mater Dolorosa*** [doloroza] (łac. 'stała matka boleściwa'), mówiący o cierpieniu Matki Boskiej pod krzyżem. Najbardziej znanym średniowiecznym utworem, który porusza ten temat, jest *Lament świętokrzyski*, znany też jako *Posłuchajcie, bracia miła* lub *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*. Figurę Matki bolejącej odnajdziemy m.in. w III części *Dziadów* Mickiewicza w postaci pani Rollison. Motyw ten znalazł szczególne miejsce w literaturze romantycznej, zwłaszcza w poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Mickiewicz w wierszu *Do matki Polki* wykreował charakterystyczną dla polskiej kultury **postać cierpiącej matki** żołnierza i patrioty. W późniejszych epokach do motywu matki nawiązywali m.in. Maria Konopnicka, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, poeci Skamandra, Julian Przyboś, Józef Czechowicz, Konstanty Ildefons Gałczyński czy Tadeusz Różewicz.

Po przeczytaniu

1. Kto jest podmiotem lirycznym wiersza, a kto – jego odbiorcą?
2. W jaki sposób osoba mówiąca wyraża swój ból? Czy mówi o tym wprost? Jakie środki językowe świadczą o uczuciach osoby mówiącej?
3. Czy wiersz Baczyńskiego można odczytywać w kontekście toposu *stabat Mater Dolorosa*? Uzasadnij swoją odpowiedź.
4. W jaki sposób poeta skontrastował niewinność dziecka z okrucieństwami wojny? Formułując odpowiedź, zwróć uwagę na opozycję jasności i ciemności.
5. Kim są wrogowie, oprawcy dziecka? Na czym polega wieloznaczność wynikająca z takiego zabiegu poetyckiego?
6. Jakie znaczenie dla interpretacji wiersza ma zastosowanie w tytule słowa *elegia*? Skorzystaj z informacji zawartych w podręczniku na s. 313.
7. Przygotuj prezentację na temat: „Motyw *stabat Mater Dolorosa* i jego różne realizacje w sztuce i literaturze". Odwołaj się do tekstów omówionych w szkole oraz utworów spoza kanonu.
8. Obejrzyj pomniki przedstawione na zdjęciach (s. 313 i 314 podręcznika), przeczytaj informacje na ich temat i odpowiedz na pytania.
   a) W jaki sposób rzeźbiarze przedstawili swoich bohaterów?
   b) Na czym polega idealizacja w jednym dziele i deheroizacja w drugim?
   c) W jaki sposób oba dzieła korespondują z wierszem Baczyńskiego?
   d) Dziecko – bohater, żołnierz i dziecko – ofiara, więzień. Który sposób upamiętnienia jest dla Was bardziej poruszający? Porozmawiajcie o tym na forum klasy.



Pomnik Małego Powstańca, wykonany według projektu Jerzego Jarnuszkiewicza, upamiętnia dzieci, które brały udział w powstaniu warszawskim. Znajduje się w Warszawie na Starym Mieście, przy ul. Podwale.

Krzysztof Kamil Baczyński

Erotyk

Na dobry początek

Motywy miłości i śmierci często się przenikają. Jak myślisz dlaczego? Odwołaj się do wybranego przykładu z literatury, np. z epoki romantyzmu lub współczesnego, znanego Ci utworu – piosenki, filmu, grafiki.

Wprowadzenie do lektury

Kontekst biograficzny utworu

Baczyński to nie tylko poeta wojenny, lecz także twórca **liryki miłosnej**. Swoje wiersze dedykował ukochanej żonie – **Barbarze Drapczyńskiej**. Poznał ją 1 grudnia 1941 r., a oświadczył się trzy dni później. Ślub odbył się po pół roku. Młodych łączyła wielka miłość. Przyjaciele bali się powiedzieć Basi o śmierci męża, ale – według relacji świadków – brak wieści o Krzysztofie sprawił, że domyśliła się prawdy. Miłość w utworach Baczyńskiego, choć opisywana językiem lirycznym, skażona jest wojną i przeczuciem tragicznego końca. Opatrzony dedykacją: *Mojej najdroższej Basi* wiersz *Erotyk* datuje się na rok 1942.

Warto wiedzieć

Barbara Drapczyńska została ranna podczas powstania, 26 sierpnia 1944 r. Przeprowadzona w prymitywnych warunkach operacja mózgu nie przyniosła rezultatu. Dziewczyna umierała, trzymając w ręku tomik wierszy męża. Mówiła, że bez Krzysztofa nie chce żyć. Według zachowanych relacji w noc poprzedzającą śmierć Basi jej matka miała sen, w którym Baczyński przyszedł po żonę.

Krzysztof Kamil Baczyński

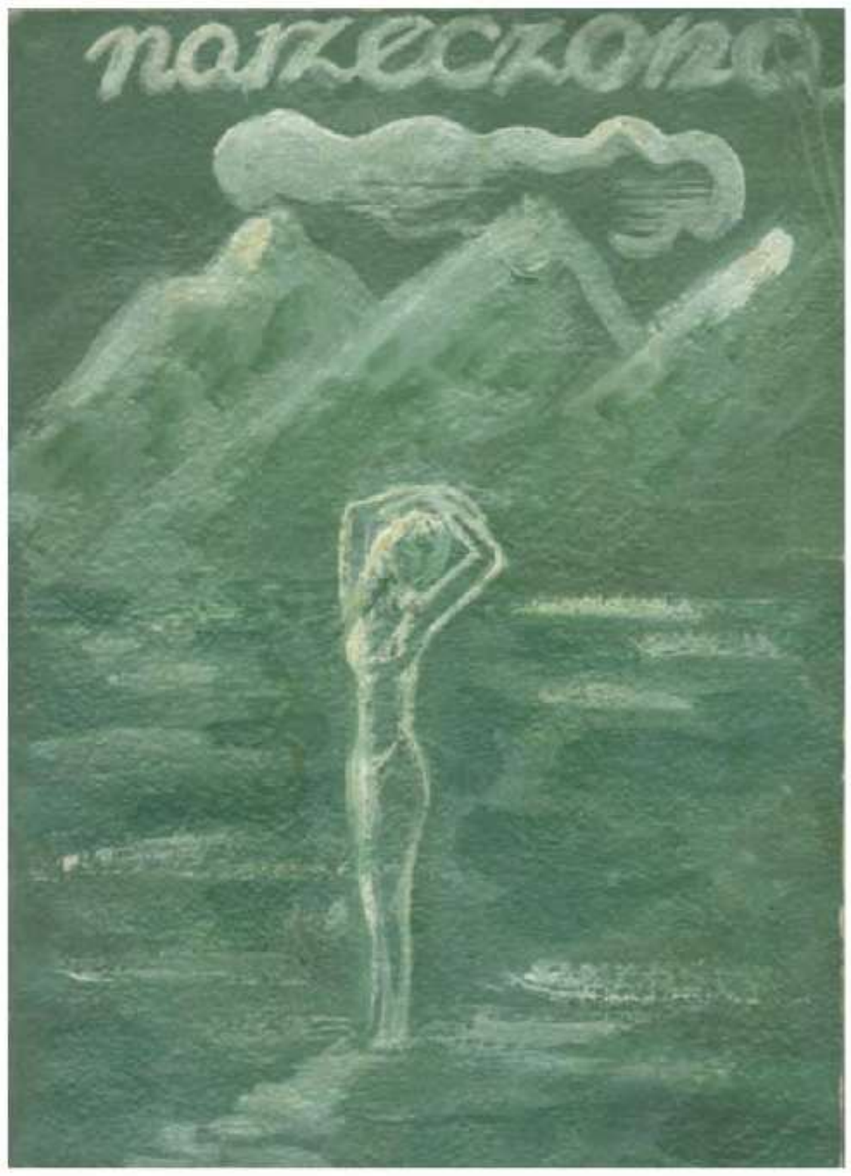
Erotyk

W potoku włosów twoich, w rzece ust,
kniei jak wieczór – ciemnej
wołanie nadaremne,
daremny plusk.

Jeszcze w mroku owinę, tak jeszcze różą nocy
i minie świat gałązką, strzępem albo gestem,
potem niemo się stoczy,
smugą przejdzie przez oczy
i powiem: nie będąc – jestem.

Jeszcze tak w ciebie płynąc, niosąc cię tak odbitą
w źrenicach lub u powiek zawisłą jak łzę,
usłyszę w tobie morze delfinem srebrnie ryte,
w muszli twojego ciała szumiące snem.

Albo w gaju, gdzie jesteś
brzozą, białym powietrzem
i mlekiem dnia,
barbarzyńcą ogromnym,
tysiąc wieków dźwigając
trysnę szumem bugaju



Krzysztof Kamil Baczyński, *Narzeczona*, 1942

w gałęziach twoich – ptak.
Dedykacja:
Jeden dzień – a na tęsknotę – wiek,
jeden gest – a już orkanów pochód,
jeden krok – a otoś tylko jest
w każdy czas – duch czekający w prochu.

Mojej najdroższej Basi – Krzysztof

dn. 2 II 42 r.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Mityzacja miłości

Tytuł utworu Baczyńskiego nie jest przypadkowy. Wiersz stanowi bowiem **liryczną egzemplifikację intymnego zbliżenia**. Liczne metafory powodują, że miłość rozgrywa się w świecie fantastycznym, we śnie, w wyobraźni. Obraz wzbogacają dodatkowo nawiązania do innych tekstów literackich, w tym do biblijnej Pieśni nad Pieśniami, w której Oblubienica mówi np.: *Jak jabłoń wśród drzew leśnych, / tak ukochany mój wśród młodzieńców. / W upragnionym jego cieniu usiadłam, / a owoc jego słodki dla mego podniebienia* (Pnp 2,3). W ten sposób miłość dwojga ludzi – zarówno duchowa, jak i fizyczna – zostaje poddana **mityzacji**, „dzieje się" w nieokreślonej przestrzeni i nieokreślonym czasie.

Po przeczytaniu

Więcej zadań dotyczących twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w blokach: *W kierunku matury*, **s. 427–430, 433–436**; *Sprawdź się*, **s. 446–448**

1. Opisz przestrzeń i czas – porę dnia, nocy, światło – w wierszu.
2. Jak została przedstawiona w utworze głębia wody, a jak – gęstwina gaju? Z czym kojarzą się te miejsca?
3. Opisz szczegółowo relacje między kochankami.
   a) W jakie role wchodzi mężczyzna, w co się przemienia?
   b) Jakim przeobrażeniom ulega kobieta?
4. Określ nastrój wiersza. Porównaj go z nastrojem innych poznanych utworów Baczyńskiego.
5. Zinterpretuj ostatnią strofę wiersza – dedykację.
6. Tadeusz Borowski w opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* napisał: *Uśmiecham się i myślę, że człowiek zawsze na nowo odnajduje człowieka – przez miłość. I że to jest rzecz najważniejsza i najbardziej trwała w życiu ludzkim*[1]. Czy zgadzasz się z tą tezą? Napisz na ten temat szkic interpretacyjny. Odwołaj się do liryki Baczyńskiego oraz innych tekstów literackich.
7. Podzielcie się na cztery grupy i przygotujcie prezentacje poświęcone różnym aspektom twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Przedstawcie efekty swojej pracy na forum klasy. Zaprezentujcie tematy i poetykę omawianych przez Was utworów.

   Grupa I – wczesne wiersze z lat 1938–1941

   Grupa II – wiersze wojenne z lat 1941–1942

   Grupa III – wiersze wojenne z lat 1943–1944

   Grupa IV – wiersze miłosne

[1] Tadeusz Borowski, *U nas, w Auschwitzu...* [w:] tegoż, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1974, s. 100.

Tadeusz Gajcy
Wczorajszemu

Na dobry początek

Stanisław Bereś, historyk literatury, pisał o akcie artystycznym, który *obowiązek wobec zbiorowości pojmuje jako wyraz jednostkowej prawdy. Ta bowiem jest rzeczywistym wyrazem duchowej niepodległości pisarza wobec zniewalających praw wojny*[1]. Jakiego typu utwory są, Twoim zdaniem, *wyrazem duchowej niepodległości*? Czy poezja czasów wojny powinna realizować obowiązek obywatelskiego zaangażowania, czy może nie musi służyć żadnej „sprawie", a jedynie potrzebie wewnętrznej? Uzasadnij swoją odpowiedź.

[1] Stanisław Bereś, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, e-book, Wołowiec 2016.

Tadeusz Gajcy (1922–1944)



Poeta, dramatopisarz, prozaik, żołnierz AK, reprezentant pokolenia wojennego. Pochodził z rodziny robotniczej, jego ojciec był ślusarzem, a matka – akuszerką. Ukończył bielańskie gimnazjum ojców marianów, gdzie kładziono nacisk na wychowanie katolicko-patriotyczne. W czasie wojny wraz z Tadeuszem Borowskim i Władysławem Bartoszewskim studiował polonistykę na podziemnym Uniwersytecie Warszawskim. Był członkiem konspiracyjnej organizacji politycznej Konfederacja Narodu, której program odwoływał się do ideologii katolicko-narodowej. Współtworzył wydawane w podziemiu czasopismo literackie „Sztuka i Naród", a w 1943 r. został jego redaktorem naczelnym.

Pierwsze próby literackie Gajcy podejmował już w gimnazjum. W 1942 r. napisał poemat *Z dna* będący zapisem wydarzeń z września 1939 r. oraz cykl poetycki *Wiersze niewymierne*. Jego oficjalnym debiutem był napisany w tym samym roku wiersz *Wczorajszemu*. Wydał dwa tomiki poezji: *Widma* (1943), w którym znalazł się także poemat katastroficzny pod tym samym tytułem, oraz *Grom powszedni* (1944), a także dramaty *Misterium niedzielne* oraz *Homer i Orchidea* (1943). Pozostawił także próby prozatorskie: dwa opowiadania i początek powieści *Trzy śmierci* (1944) opisującej grozę kampanii wrześniowej. Tworzył m.in. pod pseudonimem Karol Topornicki.

Po wybuchu powstania warszawskiego walczył na Starym Mieście w grupie szturmowo-wypadowej. Zginął prawdopodobnie 16 sierpnia 1944 r. wraz z poetą Zdzisławem Stroińskim w kamienicy wysadzonej przez wojsko niemieckie. Jego grób znajduje się w kwaterze powstańczej na Powązkach. W 2009 r. został pośmiertnie odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. Spuścizna literacka Gajcego przetrwała dzięki zapobiegliwości młodszego brata poety, Mieczysława, który ukrył rękopisy w piwnicy rodzinnego domu.

Wprowadzenie do lektury

▪ Poeta osobny apokalipsy spełnionej

Podobnie jak Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego określa się jako **poetę apokalipsy spełnionej** oraz przedstawiciela **pokolenia Kolumbów**. Dzieła Gajcego nie poddają się prostym interpretacjom. Są wymagające w odbiorze i dowodzą, że poeta należy do najoryginalniejszych artystów swoich czasów. W wierszach bowiem przeczucie nadchodzącego końca i niepokój w obliczu rosnącego w siłę zła łączy z groteską, naturalistycznymi przedstawieniami rzeczywistości oraz konwencją oniryczną czy baśniową. Według Stanisława Beresia, badacza twórczości Gajcego, poetę wyróżnia: *poczucie naznaczenia przez los, tęsknota za niespełnionym prawdziwie życiem i niezaznaną w całej pełni miłością, silna podatność na stany lękowe, fascynacja poezją katastroficzną, skłonność do metafizycznej zadumy i wiara w terapeutyczne możliwości liryki*[2].

[2] Stanisław Bereś, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, e-book, Wołowiec 2016.

WARTO WIEDZIEĆ

Twórczość Gajcego inspiruje współczesną polską popkulturę. W 2009 r., w 65. rocznicę powstania warszawskiego, ukazał się album muzyczny *Gajcy!* składający się z utworów różnych artystów – takich jak: Lech Janerka, Kazik, Karolina Cicha oraz zespoły Armia, Dezerter, Pogodno – śpiewających teksty poety. Rok później pojawiła się płyta *Gajcy Szyc Pierończyk*, która zawiera wiersze recytowane przez Borysa Szyca, z akompaniamentem jazzowym Adama Pierończyka.

Peryfraza

Zastąpienie nazwy jakiegoś zjawiska przez jego opis.

Język poetycki Gajcego

Styl Gajcego charakteryzuje się przede wszystkim **rozbudowanymi, oryginalnymi metaforami** oraz grą wyobraźni. Stworzone przez niego wizje są więc często niejednoznaczne – poeta łączy konwencję realistyczną z oniryczną, zaskakuje skojarzeniami, sięga po porównania, które budują kolejne piętra znaczeń. W jego utworach onomatopeje oraz opisy żywiołów czy przenikania się światła i ciemności ukazują świat natury z perspektywy kosmicznej, przypominającej biblijne obrazowanie apokaliptyczne. W poezji Gajcego jest obecna groza wojny, ale brak w niej bezpośrednich odwołań do okupacyjnej rzeczywistości. Słowo *wojna* Gajcy zastępuje wyrazami związanymi z metalem (np. *żelazo*, *spiż*, *stal*) lub określeniami narzędzi czy ekwipunku żołnierskiego (np. *karabin*, *granat*, *hełm*). Rezygnuje z dosłowności na rzecz peryfrazy (np. zamiast *wojna* – *gniewne lata*, zamiast *śmierć* – *oczy zaświatowym oddane znakom*).

Organizator wyobraźni narodowej

Za wiersz *Wczorajszemu* – uznawany za debiut literacki Tadeusza Gajcego – poeta otrzymał w 1942 r. III nagrodę w konkursie organizowanym przez **podziemny miesięcznik „Sztuka i Naród"**. Sukces ten otworzył mu drzwi do środowiska artystów związanych z pismem, takich jak Andrzej Trzebiński czy Zdzisław Stroiński, dla których ważne było hasło Cypriana Norwida: ***Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej***. Dążyli oni do stworzenia programu kultury narodowej, a ich głównymi założeniami było propagowanie postawy czynnej oraz wyrażanie uznania dla walki zbrojnej. Wczesny, aktywistyczny wiersz Gajcego *Wczorajszemu* dobrze więc odzwierciedlał ideologiczne zaplecze „Sztuki i Narodu".

Tadeusz Gajcy

Wczorajszemu

Wczorajszemu

Ufałeś: na niebo jak na strunę miękko złożysz dłoń,
muzykę podasz ustom, utoczysz dotknięciem,
łukiem wiersza wysokie księżycowe tło
wprowadzisz w bezmiar dolin –
Modlitwę nocnych cieni rozwiesisz jak więcierz[1]
na słodkich oczach dziewann[2] i szumach topolich.

Ufałeś: trzepot ptaków rozsiejesz ziarnisty,
rozległą piersią ujmiesz horyzonty, w których świat
pływa mały jak z dzieciństwa okręcik.

Klechda[3] z omszałych lat
– świty w klechdzie powiewały krwawe –
do snu kołysała dzieci.

Taką klechdą przełamał się dzień
walczącej
Warszawy.

[1] **więcierz** – pułapka na ryby w kształcie cylindra około dwumetrowej długości, zrobiona z drewnianych obręczy, na których jest rozpięta wiklina lub sieć.
[2] **dziewanna** – roślina o wysokiej łodydze i żółtych kwiatach zebranych w kłos.
[3] **klechda** – legenda, podanie ludowe.

Wtedy –
rozwiodły się nad miastem ornamenty łun
na złotych kolcach wieżyc i bełkocie Wisły,
muzyka – lecz nie nieba – krążyła jak sen,
dziś wiesz:
to skowyt strzałów na brukach się wił,
otaczał, chodził wokół jak zbłąkany zwierz.

A tobie – dni wczorajsze w oczach nie ostygły,
ufałeś...
Księżyc sierpem zmrużone rzęsy kosił,
wśród krzyży zwijał światła purpurową nitkę;
żołnierze nieśli drżące, spokorniałe oczy
na sfruwającą powietrzem
białą Nike.

Falował spokój w ciepłej darni,
kiedy młodzi plecami wsparci o wieczność
odchodzili w głębokie posłania.
Więc nakryły ich obłoki podobne kulistym mleczom
i wiatr, któremuś wierzył – składał pocałunki umarłym.

Nie wiedziałeś, że dłoń, którą uczyłeś śpiewać
potrafi nienawidzić i pięścią grubieć pełną,
gniewu unosić żagiew –
Ufałeś. Nie ukoił twoich ust śpiew drzewa
i oczu blask nie zajął pod kopułą hełmu
i serca nie nasycił krzyk wbity na bagnet.

Dzień rozbrój z woni siana. Sandały zielone
niech zostawi przed progiem, na którym go czekasz –
odejmij pustkę oczom, gdy w smutku zatoną
i nie daj mówić wiatrom o liliowych zmierzchach.

Bo kłamią. Bo śpiewają gorejącą lawą,
że znowu dłoń na niebo jak na strunę złożysz,
muzykę podasz ustom –

Dzisiaj –
w piaskach cmentarzy
powiędły echa strzałów,
wiruje błękit niski jak wczoraj łaskawy,
jak lustro.

Każ trawie, by milczała. Jej śpiew cię zadławi,
spowije watą wzruszeń i ciśnie w niepamięć.
Nim ockniesz się, już serce zagubisz w obrazie
i dłonie w przerażeniu milcząco załamiesz.



Zdzisław Beksiński, *Pełzająca śmierć*, lata 70. XX w.

Dzisiaj
inaczej ziemię witać!
Wierzyłeś: słowiczym pieniem wierszy popłynie sława harda
i wzejdzie w barwnych tęczach, obudzi się w mitach.

Nie tak.

Nazbyt duszno jest słowom na wargach
ciosanym z łun i żalu o wadze kamienia –
Myślałeś: będzie prościej.
A tu słowa, śpiewne słowa trzeba zamieniać,
by godziły jak oszczep.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Zadanie poezji w czasie wojny

W wierszu *Wczorajszemu* Gajcy **konfrontuje dwie koncepcje poezji**. Pierwsza kształtuje lirykę opartą na wyobraźni, kontemplacyjną, nastrojową i prywatną. Druga zaś wymaga, by poezja wyszła poza ramy artystyczne i odpowiadała na wyzwania wojennej rzeczywistości, w której słowa mają mobilizować do walki i umacniać patriotyzm. Forma wiersza nasuwa skojarzenie z dialogiem wewnętrznym, w którym podmiot liryczny żegna się z dotychczasową formułą poezji, ponieważ dostrzega konieczność stworzenia nowej. „Wczorajsza" liryka nastroju musi zostać zastąpiona „dzisiejszą" poezją czynu i walki. W takim ujęciu wiersz *Wczorajszemu* nabiera cech **utworu programowego**.

Po przeczytaniu

1. Kim jest, Twoim zdaniem, tytułowy *wczorajszy*? Do jakich tradycji poetyckich się odwołuje? W jaki sposób osoba mówiąca określa te wzorce? Zacytuj odpowiednie fragmenty wiersza.
2. Jaką funkcję pełni w tekście anafora *ufałeś*? Co ma podkreślić?
3. Zinterpretuj obraz poetycki: *Taką klechdą przełamał się dzień / walczącej / Warszawy*.
4. Jakich środków wyrazu artystycznego użył poeta, by ukazać wojenną rzeczywistość? Wybierz odpowiednie cytaty i przedstaw ich analizę.
5. Jakiego odkrycia dokonuje podmiot liryczny w wierszu? Jaką bolesną prawdę odsłania mu wojna?
6. Jaką rolę w utworze odgrywa świat natury? Czego jest symbolem?
7. Omów rolę kontrastu w wierszu. Porównaj jego funkcje na różnych płaszczyznach utworu.
8. Scharakteryzuj postawę, którą jest zmuszony przyjąć podmiot liryczny. Jakie idee musi uznać, a z jakimi się pożegnać?
9. Omów dwa modele poezji zestawione w wierszu. Do jakich tradycji literackich, Twoim zdaniem, nawiązują?
10. Oceń, z jakimi emocjami osoba mówiąca przyjmuje nowe wyzwania. Czy jest przekonana o słuszności wyboru? Uzasadnij swoją opinię.

Tadeusz Gajcy
Widma. Poemat

Na dobry początek

Za pomocą jakich symboli czy obrazów można wyrazić grozę wojny – wszechobecną śmierć, cierpienie, ciągłe poczucie zagrożenia?

Wprowadzenie do lektury

Obrazowanie katastroficzne

Zbiór ***Widma* opublikowany w 1943 r.** jest uważany przez badaczy literatury wojennej za jeden z **najoryginalniejszych tomików** poetyckich, jakie powstały w tamtym okresie. Tytułowy poemat, złożony z dziesięciu części, nasycony onirycznymi wizjami, które przeplatają się z obrazami śmierci i zagłady, jest prawdopodobnie **lirycznym zapisem koszmaru wojennego**, który szczególnie dał się odczuć mieszkańcom okupowanej Warszawy. Na ten czas przypadły bowiem likwidacja getta (1942–1943) oraz masowe egzekucje przeprowadzane przez Niemców na ulicach miasta (1943–1944). Poczucie rosnącego zagrożenia przełożyło się na katastroficzne obrazy, z których jest zbudowany poemat Gajcego. Współcześni poecie twórcy doceniali artyzm utworu świadczący o niezwykłym talencie autora, zarzucali mu jednakże uleganie katastroficznym nastrojom, nawoływanie do bierności czy poddanie się złu.

Tadeusz Gajcy

Widma. Poemat (fragmenty)

I

Czy znasz ten kraj pod soplami sczerniałych gorących gromnic
skrzypiący dawniej żywicą – dzisiaj błonami skrzydeł
nietoperzy ogromnych.
Czy znasz ten kraj,
gdzie ścieżkami westchnień
płyną nieżywe
kwiaty zwęglone i kości zwierząt łąkowych i leśnych.

Gdzie płaski wypasał krajobraz
stulone uśmiechy wiosek
i kwitły długo przy ustach łąki łagodne jak flety –
schodzą do jezior z siarki
i węgla lasy brzozowe.
Stanęły w martwym powietrzu głosy psalmistów letnich,
kiedy czerwony tulipan ze strzechy wyrósł drzemiącej
i ronił płatki gorące.



Zdzisław Beksiński, *AB79*, 1979

Miasta pogięte jak muszle na czarnoziemnych wybrzeżach,
w których się echo strzępiaste wylewa pod strumień wiatru –
oto latarnie uliczne w ślimaki skręcone leżą
i wieże cieką ku ziemi w ceglasty zimny stalaktyt.
Marszczy się skóra globu, lasami zapada i pęka,
w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie,
ziewają krwiste zachody przy ziemi rozwartym pyskiem
i czarne słońce zmalało do kształtu serca człowieka.
Ryby na rzekach z fioletu wypływają brzuchami do góry,
jawią się niebom obcym geometryczne stygmaty,
a to zapowiedź złowieszcza,
bo u serca dzwonów wiszą już nietoperze
i znaki z morowego powietrza
jak obłoki wędrują nad światem.

Ptaki nieznane nikomu po długich roślinach świstu
spadają w dłonie łun
jak w sieci listków.
Jabłko ziemi błądzące w zdwojonych mocnych obrotach
o obręcz blasku ociera sypką sosnową sierść.
Rwie się niebieski bulgot
i pustkę złą ustokrotnia,
pustkę o wnętrzu płomienia.

W płomieniu wklęsłym i szklanym mówią – śmierć.

Przymknięte są oczy pożarów, spod których łzy jak katedry –
łzy wyścielane wrzosami miękkie i dziwnie ciche –
a są to farby żałobne rozłożone w skrzydłach motyli,
a są to dźwięki bolesnej muzyki.

Pada śmiertelny deszcz z gromnic wysokich,
bezpańskie zwierzęta straszą między nocą a dniem,
ślepną źrenice ludzi pod cięciem puchowej lotki
ptaków niebieskich przemienionych w złe.

A domy łamią się lekko, domy, w których zamieszkał człowiek
naszeptujący do kopców cmentarnych u granic.
Ludzie o twarzach z wosku i oczach łagodnej łani
czekają na gałązkę oliwną, a może
na gałązkę zwykłego śpiewu.

Skłębiona puchnie darń,
skwierczą rozwiane knoty gromnic,
noce wtulone w skrzydła nietoperzy ogromnych
kołyszą kraj.

Ten kraj.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Pejzaż zagłady

Na tle powstających podczas okupacji utworów poemat Gajcego był dziełem nowatorskim, dowodzącym niezależności artystycznej poety. Apokaliptycznemu obrazowaniu towarzyszy bowiem niekonwencjonalny język, który czerpie z **ekspresjonizmu, groteski oraz barokowej metaforyki**. Podmiot liryczny, niczym Dante, oprowadza czytelnika po piekle XX w., odsłaniając najbardziej przerażające pejzaże katastrofy.

Po przeczytaniu

1. Określ typ liryki zastosowany w przytoczonym fragmencie poematu. Jaką rolę odgrywa w nim powtarzające się pytanie *Czy znasz ten kraj*?
2. Opisz ukazaną przez Gajcego przestrzeń. Jakie znaczenia nadaje poeta jej poszczególnym elementom?
3. Odszukaj w wierszu fragmenty, w których zastosowano kontrast. Zacytuj je i wyjaśnij, jaką funkcję pełnią w utworze.
4. Znajdź występujące w tekście nawiązania biblijne. W jakim celu się pojawiają?
5. Przeanalizuj podane peryfrazy zastosowane w wierszu. Do czego się odnoszą, jakie określenia zastępują? Jak wpływają na odbiór utworu?
   a) *schodzą do jezior z siarki / i węgla lasy brzozowe*
   b) *czerwony tulipan ze strzechy wyrósł drzemiącej / i ronił płatki gorące*
   c) *ziewają krwiste zachody przy ziemi rozwartym pyskiem*
   d) *pada śmiertelny deszcz z gromnic wysokich*
   e) *ślepną źrenice ludzi pod cięciem puchowej lotki / ptaków niebieskich przemienionych w złe*
6. Które fragmenty poematu mają, Twoim zdaniem, cechy ekspresjonistyczne? Wyjaśnij, jak zastosowanie tego stylu wpływa na znaczenie utworu.
7. Jakie miejsce w pejzażu zagłady zajmuje człowiek? Jak widzi go Gajcy?
8. Zaproponuj interpretację tytułu utworu. Czym są *widma?*
9. Zacytuj fragmenty tekstu, które ukazują świat w groteskowej konwencji. Jak oceniasz ten zabieg poetycki? Uzasadnij odpowiedź.
10. Jeden z interpretatorów twórczości Tadeusza Gajcego, Wiesław Paweł Szymański, określił jego poezję jako *specyficzny konglomerat*[1] *malarstwa Hieronima Boscha* [bosa] *z malarstwem nadrealistycznym*[2]. Przygotuj prezentację, w której przedstawisz elementy łączące obrazowanie poetyckie z malarskim. Wykorzystaj fragment poematu *Widma* oraz wybrane obrazy.
11. „Motywy infernalne w poezji pokolenia Kolumbów". Napisz na ten temat szkic interpretacyjny. Odwołaj się do wybranych utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i Tadeusza Borowskiego.
12. Napisz wypowiedź argumentacyjną na temat: „Wizja zagłady skłania do bierności czy do aktywności?". Rozważ zagadnienie katastrofizmu w literaturze międzywojennej i w czasach apokalipsy spełnionej. W argumentacji odwołaj się do twórczości poetów Drugiej Awangardy, Franza Kafki, Tadeusza Gajcego oraz wybranych kontekstów.

Warto wiedzieć

Gajcy nie był jedynym twórcą, który wykorzystywał groteskę do przedstawienia wojennej rzeczywistości. Sięgali po nią także np. Krzysztof Kamil Baczyński w opowiadaniu *Gimnazjum im. Boobalka I*, Andrzej Trzebiński w dramacie *Aby podnieść różę* czy Anna Świrszczyńska w dramacie *Orfeusz*.

[1] **konglomerat** – całość będąca połączeniem różnorodnych elementów.

[2] Wiesław Paweł Szymański, *Przerwana młodość (poezja Tadeusza Gajcego)* [w:] tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 359.

Przydatne słowa

Motywy infernalne
Motywy dotyczące piekła, przerażające.

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Stanisław Bereś

Dziwne przypadki katastrofizmu[1] (fragmenty)

[...] *Widma* są propozycją szczególną, gdyż cechują ją wyjątkowe stężenie i plastyczność poetyckiego horroru. Nie takiego jednak, którego funkcją jest wywoływanie strachu. Wręcz przeciwnie, intencją młodego autora było odnalezienie nowego języka dla grozy, jaka stała się udziałem prawie każdego mieszkańca Generalnej Guberni. [...]

Rzecz to naprawdę zdumiewająca: *Widma* przynoszą jedną z najbardziej wyrazistych realizacji polskiego katastrofizmu, tymczasem krytycy zapewniają nas o wyzwoleniu się poety z katastrofizmu. [...] naiwnością trąci mniemanie, że jakakolwiek wojna czy kataklizm jest kresem człowieczego doświadczenia. [...] Katastroficzna antycypacja[2] przerywa się tam, gdzie przecięta zostaje świadomość pisarza.

[...] sprawą, deformującą obraz zjawisk katastroficznych w poezji doby okupacji, jest negatywna ocena, jaką przyklejono im na skutek powierzchownych ich interpretacji. Na ogół polegały na utożsamianiu katastrofizmu z postawą bierności, bezradności, fatalizmu i jałowej rozpaczy. [...]

Proces „rehabilitacji" katastrofizmu rozpoczął się dopiero w połowie lat siedemdziesiątych [...]. Przywołajmy dwie opinie. Pierwszą z nich wyraził Janusz Kryszak w pracy pod znaczącym tytułem *Katastrofizm ocalający*:

> [...] katastrofizm jest [...] nie tylko wyrazem przekonań opierających się na zdecydowanie pesymistycznym rozpoznaniu [...], przekonań wpisanych w poetyckie wizje zagłady świata, ale i takim ujęciem tych wizji, które orzekać chce także o ich [...] optymistycznej zawartości. [...] Jest to więc katastrofizm, który nie tylko niszczy, ale i ocala. [...] Katastrofizm, który [...] jest przede wszystkim próbą sensu, wewnętrznego ładu człowieka[3].

W pełni z opinią tą współgra teza Bronisława Maja:

> Rozpoznanie kryzysu to pierwszy warunek jego przezwyciężenia. Prawda, nawet najboleśniejsza, nie jest „pesymistyczna". Wyjawienie jej ma znaczenie alarmujące, mobilizujące do odważnego, wyzbytego złudzeń spojrzenia na świat, choćby dojrzał on już do tragizmu, zmuszał do zmierzenia się z obnażonymi w nim siłami samozagłady. Przeciw bierności, fatalizmowi. Ku odpowiedzialności, aktywności[4]. [...]. [...]

Zabiegiem deformującym było również pomijanie ewolucyjnego aspektu tej poezji. W wypadku Gajcego ma to szczególne znaczenie, gdyż jego cykle poetyckie [...] stanowią kolejne, nieraz zasadniczo różne ogniwa artystycznego rozwoju. I tak, o ile w *Widmach* katastrofizm stanowi dominantę, o tyle w zbiorze ostatnim (a także w poemacie *Do potomnego*) uległ on znaczącym przemianom i został przezwyciężony. Przemiana ta dotyczy jednak [...] dopiero ostatniego okresu twórczości Gajcego [...].

[1] Tekst pochodzi z książki autora pt. *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, e-book, Wołowiec 2016.

[2] **antycypacja** – oznaka, zapowiedź przyszłych wydarzeń.

[3] Janusz Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy"*, Bydgoszcz 1985, s. 4, 174.

[4] Bronisław Maj, *„Badający uparcie ciemność". O twórczości Tadeusza Gajcego*, „Więź" 1977, nr 8, s. 38.

1. Dlaczego niektórzy badacze uważają, że katastrofizm w poezji zakończył się przed wojną?
2. Jakie ujęcie katastrofizmu prezentują cytowani przez autora literaturoznawcy – Janusz Kryszak i Bronisław Maj? Odpowiedz własnymi słowami, nie cytuj.
3. Jakie znaczenie dla zrozumienia istoty katastrofizmu Gajcego ma fakt, że był to tylko jeden z etapów rozwoju jego twórczości?

Tadeusz Gajcy
Żegnając się z matką

Na dobry początek

Przeczytaj fragment powieści Wiesława Myśliwskiego.

Co chciałem wtedy powiedzieć? Nie pamiętam. Może nic ważnego. Ale dla mnie to były najważniejsze słowa w moim życiu, jakie chciałem powiedzieć, a których nie powiedziałem. Tak zastanowić się, to ile takich niewypowiedzianych słów przepadło na zawsze. A może ważniejsze były od tych wszystkich wypowiedzianych[1].

[1] Wiesław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2010, s. 242.

Relacje dzieci z rodzicami często są naznaczone słowami niewypowiedzianymi lub takimi, które zostały wypowiedziane nieopatrznie. Przygotujcie listę dzieł, w których twórcy w jakiś sposób rozliczają się ze swoimi rodzicami. Porozmawiajcie o tym, jakich problemów najczęściej dotykają te utwory. Możecie sięgnąć np. po filmy Xaviera Dolana, Pedra Almodóvara, książki *Mała zagłada* Anny Janko, *Reisefieber* [rajzefiber] Mikołaja Łozińskiego, *Kontener* Marka Bieńczyka, *Umarł mi* Ingi Iwasiów, *Bezmatek* Miry Marcinów, tomik Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*.

Wprowadzenie do lektury

Pożegnanie ze światem

Wiersz *Żegnając się z matką* pochodzi z drugiego tomiku Gajcego zatytułowanego *Grom powszedni*. W zbiorze tym wyraźnie widać towarzyszącą poecie myśl o śmierci – końcu, który przychodzi zbyt szybko. Nieustanne poczucie zagrożenia wpływa na odbiór codzienności. To, co piękne, zostaje naznaczone tymczasowością, a uroda świata i intensywność uczuć są zestawione z grozą wojenną. Dramat młodego człowieka oczekującego podświadomie na śmierć znajduje także odzwierciedlenie w tytułach zamieszczonych w tym tomiku wierszy – np. *Temu, który przyjdzie*, *Przed odejściem*, *Do potomnego*. Mają one formę pożegnań, testamentów, przesłań.

Tadeusz Gajcy

Żegnając się z matką

Żegnając

Jak do Ciebie będę pisał
pochylony nad sobą w żalu.
Serce chłodne świeci jak kryształ
i choć wczoraj się z Tobą rozstałem,
jak Ci słowo do dłoni podam
badający uparcie ciemność,
skoro mówisz: lekka jest młodość
chociaż ognia bukiet nad ziemią,
skoro mówisz: ciałem człowieczym
trzeba schodzić nisko, najniżej,
bo radosna w locie tym wieczność
jest kołyską zrodzoną na krzyżu.

Jak Ci sercem odpowiem jak źródłem
wykuty głosem śpiewnym,
kiedy tłum przerażonych jaskółek
niosę po ręce lewej,
jak mych ust niewyczutych graniem
mam zawołać bohaterski i bliski,
gdy po mej ręce prawej
drży ojczyzny pogięta kołyska
i piosenka wieczorna leży
jak owocu zniszczone grono,
dalej niebo, dom mój i księżyc
opuszczony jak Ty i młodość.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Liryka osobista

Wiersz *Żegnając się z matką* ma charakter wyznania lirycznego. Osoba mówiąca występuje w podwójnej roli – syna i poety – jednak tylko pozornie, ponieważ nie może oddzielić od siebie tych dwóch aspektów. W utworze wyraźnie słychać ton żalu podmiotu lirycznego, który ze względu na wojnę nie może rozmawiać z matką tak, jak by tego pragnął. Wydaje się, że matka daje synowi radę, by mimo tymczasowości i bezradności, na którą skazuje człowieka wojna, czerpał z życia tyle, ile zdoła (*lekka jest młodość / chociaż ognia bukiet nad ziemią*), by przyjął pokorną postawę (*ciałem człowieczym / trzeba schodzić nisko, najniżej*).

Po przeczytaniu

1. Jakie uczucia towarzyszą podmiotowi lirycznemu? Jak określa swoją sytuację emocjonalną? Co możesz powiedzieć o jego relacjach z matką?
2. Co w wierszu jest symbolizowane przez postać matki? Jakie wartości ona reprezentuje?
3. Wymień obrazy poetyckie, za pomocą których został wyrażony niepokój. Jakie środki poetyckie zostały w nich zastosowane?
4. Opisz rzeczywistość, jaka została skontrastowana z postacią matki.
5. Co w tekście oznacza opozycja światłości i ciemności? Jaką funkcję pełni ten zabieg?
6. Z czym jeszcze, oprócz matki, żegna się w wierszu podmiot liryczny?
7. Porównaj literackie portrety matek obecne w poezji pokolenia Kolumbów: *Żegnając się z matką* Tadeusza Gajcego i *Do matki* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jakie wnioski można wyciągnąć z tego zestawienia?
8. *W każdym siedzi matka, zwłaszcza w każdym facecie.* [...] *Książki o matkach to cały podgatunek męskiej literatury, tego jest zatrzęsienie. Przeturlałem się przez niektóre z nich. I z reguły – z reguły, jest trochę wyjątków – to są książki sentymentalne, wspomnieniowe* [...]. [...] *Kobiety piszą bardziej trzeźwo o swoich matkach. Ostrzej, bez sentymentów*[1].

   Czy zgadzasz się ze słowami Marka Bieńczyka? Czy mężczyźni mają do powiedzenia swoim matkom coś innego niż kobiety? Z czego to może wynikać? Porozmawiajcie o tym w klasie.

[1] Marek Bieńczyk, *Marek Bieńczyk: w każdym siedzi matka, zwłaszcza w każdym facecie* [wywiad], rozm. przepr. Emilia Padoł, https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/marek-bienczyk-w-kazdym-siedzi-matka-zwlaszcza-w-kazdym-facecie-wywiad/qg1ewb8 [dostęp: 08.02.2021].

Tadeusz Gajcy
Miłość bez jutra

Na dobry początek

Oficjalne statystyki podają, że podczas powstania warszawskiego ślub wzięło aż 256 par. Jak myślisz, czym można to wytłumaczyć? Jaką rolę w życiu pokolenia wojennego odgrywała miłość?

Wprowadzenie do lektury

▪ Liryka miłosna

Wśród utworów Tadeusza Gajcego można znaleźć pięć erotyków. Poeta napisał je najprawdopodobniej pod wpływem uczucia łączącego go z Wandą Suchecką, siostrą kolegi z konspiracji. Poznali się, gdy miała 15 lat, a kilka lat później Gajcy poprosił o rękę dziewczyny w liście do jej rodziców. Nie został jednak przyjęty. Powody odmowy były dwa: młody wiek narzeczonych i brak stałej pracy w niepewnych czasach wojny.

Tadeusz Gajcy

Miłość bez jutra

Mój sen śmiertelny ciałem spełniasz
i słowem płochym w śnie poczętym;
puszysta włosów twoich perła
jak promień krągły w pościel spływa,
gdzie dłoń pierzasta jak z igliwia
rozdziela cienie ciał od lęku.

Mówimy szeptem krwi łagodnej
słuchając w sobie: niech w nas płynie,
niech niesie – światło jak w roślinie
prześwietli serc planety małe
i obudzimy się słuchając
szelestu chmur i grania wody.

Bo tyle tylko jest w nas ciepła,
co dłoń zdziwiona objąć zdoła
i trwogi tyle, co zakrzepła
wyryje w twarzy łza jak z ognia
i głosu w nas, co wydać może
w kielichu warg języka ostrze.

Niech płynie w nas – mówimy jeszcze
ten szmer ciemności, póki księgę

obłoków wiatr przegina miękką.
Bo tyle tylko wiary w pieśni,
ile obrazu pod powieką
ziemi odbitej ostatecznie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Miłość tu i teraz

Erotyki Gajcego są powściągliwe. W wierszu *Miłość bez jutra* nie ma wielkiego uniesienia, poeta ukazuje obraz uczucia, które pozostaje czyste, niewinne i doskonałe, nie może się bowiem spełnić w realnym czasie wojny. Piękno takiej miłości kontrastuje z niszczącą wszystko apokalipsą. Aby ocaleć, zakochani muszą wyjść poza biologiczny wymiar życia skazanego na klęskę. Tym, co może ich uratować, jest ucieczka w sferę marzeń, w której wraz z ukochaną osobą można odgrodzić się od lęku, gdzie nie obowiązują gorzkie prawa przemijania, a instynkt życia jest silniejszy od instynktu śmierci.

Po przeczytaniu

1. Zinterpretuj tytuł wiersza. Jak, Twoim zdaniem, wpływa on na odczytanie utworu?
2. Odszukaj fragmenty, dzięki którym można zidentyfikować wojenny kontekst wiersza. Zaproponuj ich interpretację.
3. Jaką rolę odgrywa pojawiający się w pierwszej strofie motyw snu? Jakie skojarzenia przywołuje?
4. W jaki sposób zostali przedstawieni zakochani? Co zyskują dzięki swojej miłości?
5. Wyjaśnij, jakie pragnienie kochanków jest wyrażone w wierszu. Zwróć szczególną uwagę na wymowę ostatniej zwrotki.
6. Co oznacza obecny w wierszu obraz krwi? Omów możliwości interpretacyjne, które daje zastosowanie tego motywu.
7. Z czym kontrastuje przywołana w wierszu natura? W jakim celu pojawia się ona w tekście?
8. Jakie środki wyrazu artystycznego posłużyły poecie do zbudowania obrazu miłości w czasie wojny? Wybierz kilka przykładów i omów ich funkcję.
9. Zapoznaj się z muzyczną interpretacją *Miłości bez jutra* w wykonaniu Karoliny Cichej. Czy artystce udało się uchwycić myśl Gajcego? Uzasadnij swoją odpowiedź.
10. „Miłość w czasach apokalipsy". Napisz na ten temat szkic interpretacyjny, w którym zaprezentujesz poetyckie obrazy miłości i jej rolę w świecie wojny. Odwołaj się do wybranych erotyków przedstawicieli pokolenia Kolumbów. Zwróć uwagę na cechy wspólne i ewentualne różnice.



Wanda Suchecka, narzeczona Tadeusza Gajcego

Tadeusz Gajcy
Do potomnego

Na dobry początek

Przeczytaj fragment wywiadu z Adamem Zagajewskim, a następnie zastanów się, czy możliwe jest budowanie duchowej relacji między pokoleniami. Porozmawiajcie o tym w klasie.

Pisze pan też: „Jesteście moimi mistrzami, umarli”...

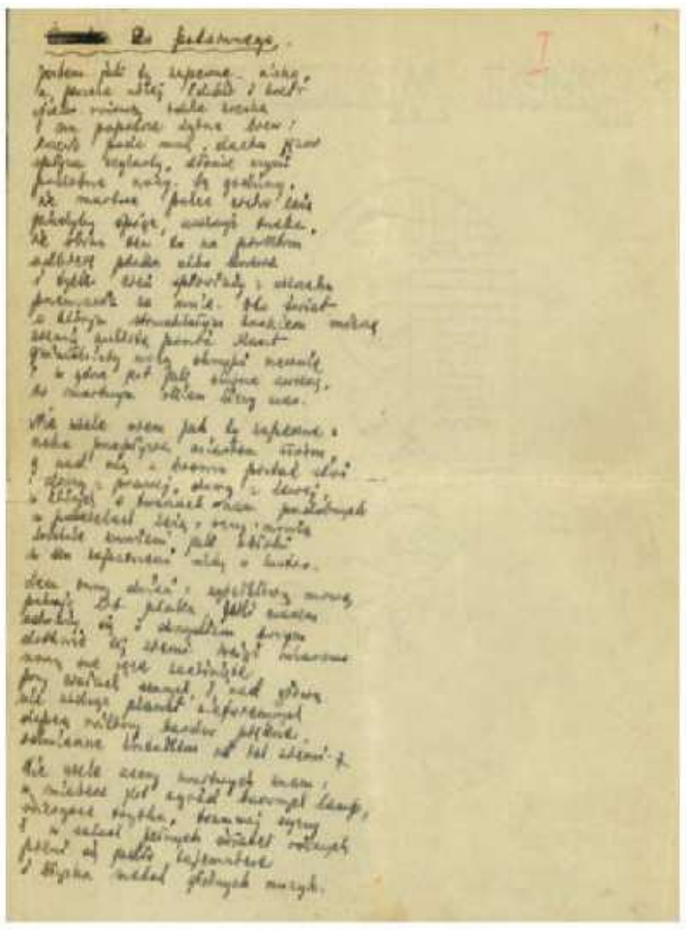
Częściowo to wynika z oczywistej konstatacji, że jak idziemy do muzeum lub na koncert, na ogół przemawiają do nas umarli: wielcy kompozytorzy, którzy niekiedy kilkaset lat nie żyją, albo wielcy malarze. Ci umarli uczestniczą w naszym życiu i to też nie jest celebrowanie śmierci, tylko przeciwnie – oni nam dają życie. Często ktoś słucha Bacha i Bach daje mu siłę. To jest niesamowite! Człowiek, który nie żyje od kilkuset lat, potrafi dać komuś siłę, prawda?[1]

[1] Adam Zagajewski, *Interesuje mnie wiersz, którego jeszcze nie napisałem* [wywiad], rozm. przepr. Svetlana Gutkina, https://culture.pl/pl/artykul/adam-zagajewski-interesuje-mnie-wiersz-ktorego-jeszcze-nie-napisalem-wywiad [dostęp: 09.02.2021].

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Poemat *Do potomnego* Gajcy napisał pod koniec kwietnia 1944 r., podczas dwutygodniowego pobytu w konstancińskiej willi „Irena”. Jest to jeden z jego ostatnich utworów. Stanowi w pewnym sensie dopełnienie wiersza *Wczorajszemu* – jest sprawozdaniem z realizacji założeń zawartych w debiutanckim wierszu, z ich konfrontacji z rzeczywistością.



Rękopis wiersza *Do potomnego*

Tadeusz Gajcy

Do potomnego (fragmenty)

Jestem jak ty zapewne: nisko,
a jeszcze niżej źdźbło i kret.
Niebo różową idzie kreską
i na papierze zgina brew;
krzesło pode mną, dachu jęzor
spływa ceglasty, dłonie czyni
podobne nocy. Są godziny,
że martwe palce cicho leżą
jak gdyby śpiąc, uwierzyć trzeba,
że obraz ten to na powietrzu
odbicie ptaka albo drzewa
i tylko cień spłowiały z wierzchu
przemawia za mnie. Oto świat,
w którym struchlałym krokiem mierzę
ziemię kulistą ponoć. Maszt
gwiaździsty nocą skrzypi rzewnie
i w górze jest jak czujne zwierzę,
co martwym okiem liczy czas.

Niewiele wiem jak ty zapewne:
rzeka przepływa miastem moim,
a nad nią z brązu postać stoi
i domy z prawej, domy z lewej,
w których o twarzach nam podobnych
w pościelach leżą, oczy mrużą
ludzie znużeni jak obłoki
w sen zapatrzeni niby w lustro.

Lecz inny dzień: zgiełkliwą mową
pchają lot ptaka, jeśli czasem
odważy się i skrzydłem bosym
dotknie tej ziemi. Wciąż miarowo

noszą swe ręce zaciśnięte
przy ciałach sennych i nad głową
nie widząc planet nieforemnych
depcą rośliny bardzo piękne,
odmienne kształtem od fal ziemi.
[...]

Jedna jest ziemia, która niesie
ciebie i mnie, i jedna młodość;
w niej nauczony lęku – pięści
wznosiłem krnąbrne ponad głową
i w szczęk żelaza zasłuchany
mijałem dzień po dniu jak krzyże
jak ty – podniesiesz na mnie kamień
lub rzucisz z wzgardą ziemi grudę.

Kochałem tak jak ty zapewne,
ale mi serca dano skąpo
na miłość moją niepotrzebną,
bowiem stawały nad epoką,
której imiona dajesz teraz
olbrzymia śmierć i przerażenie.

Nie żebym ulękł się lub płakał,
nie żebym czekał już skazany
na trwałość kruchą – szukam w gwiazdach
zarysu twego. Między nami
jak dłonie dwie złączone są
pamięci nasze i miłości,
a jeden tylko wspólny dom,
który nade mną w tobie rośnie.
Piszę – jak grabarz dół wybiera
na ciała bezruch, dłoni rozpacz
i słowo małe staje nieraz
jak krzyż lub wieniec. Jeśli zostać
dane mu będzie – ręka twoja
otworzy je i sercem spełni,
a czas, co młodość ku jesieni
przechyla twardo – twarz wywoła
kamienną już i nocną wiecznie.

I teraz noc. Dalekie niebo
jaskrawe krzyczy niby paw.
Wysoka świeca jak ołówek
na stole moim. Ojca twarz
w żałobnej ramie... Szeptem mówię
a wiem, że głos mój silny nazbyt
wysoko idzie. Uśmiech gwiazdy
miłości pełen i ironii
niedbałym cierniem wokół skroni,
i cisza, w której śpiących oddech
nasila się, fujarką ciecze,
źrenicom zwartym każe odejść
na krawędź rzeczy nieczłowieczej.

Kiedy spłowieje chmury brzeg
zahuczą dzwonki i weselne
młyny potoczą koła swe,
błazen zapieje, skrzypce pełne
melodii będą. Śpiew i gwizd
poniesie człowiek w przestrzeń znaną
i swej ojczyzny wierny syn
rozkoszy sennej odda ciało.
A blisko – mur omszały chroni
spokoju tych, co dłoni wierząc
i miłość mierząc ostrzem broni
upadli w piasek twarzą szczerą.
Szyderczy krzyż imiona proste
ocienia chętnie; jeszcze słychać
bojowy marsz i bliski pocisk,
co grobem był im i kołyską.
[...]

Ten czas, ta noc, ta ziemia czarna
potrafi zwodzić, serca grono
zaciskać mocno jak ty wargę,
która znów słowo da potomne.

Jesteś jak ja zapewne: czas
opływa lekko ciało twoje
jak rybę szybką; oczy masz
pojone światłem, co koronę
wijąc nad ziemią twą przemija.
Może jak ja w swej dłoni chwilę
dymiącą pieścisz, w pierś kierujesz
człowieka, który mową dziwną
na krzyżach także imię pisze.

I może ty znów nad ojczyzną
posępny szlak pocisku widzisz
i drzewa kształty jak szubienic
skrzypią ci groźnie, ostro lśnią,
a serce dzwoni jak zły pieniądz,
gdy patrzysz chmurnie poprzez noc.
A wtedy kochać ci wypadnie
niewielki obszar, gdzie piramid

malutkie grudki leżą na dnie,
a z wierzchu zwiędły kwiat lub kamień.
A wtedy – mierząc sercem skąpym
swój krok i słowo już daremne
podasz jak laur dłonie obie
i kochać będziesz razem ze mną.

Cokolwiek pieszczą dłonie nasze
niewierne jest: czy liść czy woda
przecieka poprzez palce; twarz się
odsuwa bliska w cienie gęste
i tak odsuwa się nam młodość
i radość prosta, że jesteśmy.
A wtedy tęsknić nam wypadnie
i patrzeć w czas jak w księżyc wsteczny,
gdzie płomień huczał, broni granie
głuszyło szmer i brzóz i leszczyn,
a wtedy chmur ponury krąg
będzie nam dziwny, bo nieznany,
gdy zamiast cienia lotnych maszyn
objawi się pogodny gołąb
i księżyc w trawach niby dłoń
co niegdyś hełmem wieńczył czoło.
Tak będzie tylko. Miasto, w którym
do ciebie piszę – stoi ciemne,
choć zwykłe słońce liże mury
spryskane pismem krwi daremnej.
Człowiek przechodzi tam niewielki
i oczy zwraca żalem zbrojne,
jak ja do ciebie poprzez wieki
bezbronne słowo i opowieść.

Oto na papier mój upada
jak ćma lub niewiadomy komar
brzęczenie stali. Ślepy granat
usta położył na powietrzu
i ten jest śpiew, co uczył wcześnie
miłości mojej i pokory.
I ta jest wiedza we mnie mocna
i ten jest tylko chudy śpiew:
fujarką był mi grom i pocisk
i ogień barwił krzepko sen.

I spełnić więcej się nie może,
bo to już kres i płynność wieczna.
Stalówki mojej sine ostrze
jak serce trwanie me określa –
i znowu noc. Powieka spada
jak trumny wieko, pióro zaś
wysmukłym krzyżem w palcach rośnie
i ledwie błyska ciemna gwiazda
jak odblask niklu albo kości.

W tym kraju smutnym pełnym gwiazd
samotne trwanie, młodość chrobra[1]
i sen pod pługiem, co jak orła
złamane skrzydło idzie nisko.
Dalekie niebo się nachyla
i ufnie błyska lot motyla
lecz człowiek ręce nie jak skrzydła,
a broń śmiertelną z sobą dźwiga.
I nigdy ust nie zmieni w skrzypce,
a oczu w światło. Ogień czysty
na bark męczeństwo, serca trwogę
przyjmuje w siebie. Własny portret
wśród chmur spalonych siarką widzi.

I wtedy spada jękiem miedzi
mozolne słowo, warga puchnie
jak mnie, choć znowu szeptem tylko
do ciebie mówię.
I wiem, że chyląc głowę trudną
nad liter bruzdą – widzisz jeszcze
mój obraz: idę przez powietrze,
a za mną miasto moje idzie.
Niebiosa górą, echo trąb
i mocny oddech tych, co śpią
podwójnym trwaniem: pierwsze chroni
omszały mur za stosem broni,
a drugie – pościel biała spiętrza.
Ten czas, ta noc i ja bez miejsca
nad tobą ważą się i uczą:
ostatni sen, a boleść pierwsza
i słona miłość nad ojczyzną.

I znowu noc i ziemia jedna
powiąże nas. Na stole moim
warkoczem jasnym cichnie świeca
i dom nade mną cicho stoi,
a z głębi czarnej, jakby z mieszka
wychodzą światy. Starczy oczom
powieki małej, aby tło
powstało jasne, gwiazdy szpon
i nierozumny krzyk stworzenia.

Niewiele wiem jak ty zapewne:

[1] **chrobry** – dawniej: odważny, dzielny, mężny, śmiały.

idziemy razem patrząc czujnie:
ty – na gwiaździstym, prostym niebie
szukasz płomienia i mnie w łunie,
ja – odwrócony – serce pełne
miłości smutnej niosę jak
żołnierz mogiłę pod swym hełmem
niesie przez czas.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Przesłanie poety żołnierza

Osobisty ton utworu pozwala widzieć w osobie mówiącej samego autora – poetę i żołnierza. Wiersz przypomina rozmowę, w której spotyka się on z tytułowym potomnym, podkreślając łączącą ich więź. Wypowiedź podmiotu lirycznego jest szczera, przyznaje się on bowiem do niewiedzy, strachu i rozpaczy spowodowanych wojennymi przeżyciami. Przedstawia siebie jako kogoś, kto podjął trudną decyzję o walce zbrojnej, wybierając działanie w imię wartości moralnych, nawet za cenę własnego życia. Tekst Gajcego pozbawiony jest jednak romantycznego patosu, nie przypomina tyrtejskiego nawoływania do walki, ponieważ uwaga poety koncentruje się na ukazaniu przewagi miłości nad nienawiścią i budowaniu etycznego wymiaru człowieczeństwa. Poemat *Do potomnego* dowodzi ewolucji w poezji Gajcego – jest wyrazem **przezwyciężenia katastrofizmu** i próbą przywrócenia moralnego ładu.

■ Znaczenie czasu

Istotną rolę odgrywa w utworze **figura czasu**. Wspólna poecie i *potomnemu* jest niezmienna przestrzeń, wyznaczana przez ziemię, niebo, gwiazdy, słońce i księżyc. Czas natomiast ich dzieli. Teraźniejszość jest określana za pomocą rzeczowników, takich jak: *noc*, *cień*, *czerń*, *lęk*. Przyszłość jawi się w jaśniejszych barwach: *czas / opływa lekko ciało twoje / jak rybę szybką*; *oczy masz / pojone światłem*. Czas występuje w wierszu także jako **punkt odniesienia**. Przyszłość ma bowiem przynieść ocenę działań podmiotu lirycznego.

■ Potomni nas ocenią

Poeta nie podaje w wątpliwość sensu walki, choć – wbrew tradycji tyrtejskiej – jej nie gloryfikuje. Nie jest jednak pewny, w jaki sposób zostanie w przyszłości ocenione jego pokolenie i jakie będą konsekwencje ofiary, którą składają przedstawiciele wojennej generacji. Niepokój o to jest obecny w całym utworze (*jak ty – podniesiesz na mnie kamień / lub rzucisz z wzgardą ziemi grudę*). Tak jakby sens ofiary ponoszonej przez osobę mówiącą mógł się dopełnić dopiero w przyszłości. Nie ma w słowach poety pewności podobnej do tej, którą wyrażał Słowacki w swoim testamencie poetyckim: *Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna, / Co mi żywemu na nic, tylko czoło zdobi; / Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna, / Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi*. Podobne obawy związane z **oceną potomnych** mieli także inni Kolumbowie: choćby Tadeusz Borowski i Krzysztof Kamil Baczyński.

Po przeczytaniu

Więcej zadań dotyczących twórczości Tadeusza Gajcego w bloku *W kierunku matury*, **s. 433–436**

1. W jakiej sytuacji znajduje się podmiot liryczny? Czy można go utożsamiać z samym poetą? Uzasadnij swoją odpowiedź.
2. Wyjaśnij, jak podmiot liryczny postrzega otaczających go ludzi. Co jest wpisane w ich los?
3. Odszukaj w tekście fragmenty, w których osoba mówiąca opisuje siebie. Wynotuj wybrane obrazy poetyckie i zaproponuj ich interpretację. Jakie emocje dominują w tym opisie?

4. Na czym polega tragizm losu młodego przedstawiciela pokolenia Kolumbów opisany w utworze? Jaka przyszłość, według Gajcego, czeka jego i jego rówieśników? Odpowiadając, odwołaj się do występującego w utworze motywu śmierci ofiarnej (grobu-kolebki).
5. Sporządź listę wskazówek, które Gajcy przekazuje w swym poetyckim testamencie *potomnemu*. Co, według Ciebie, jest najcenniejszym dziedzictwem?
6. Jaki efekt daje zestawienie w wierszu podmiotu lirycznego z istniejącym w przyszłości *potomnym*? Co ich łączy?
7. Zaproponuj interpretację symbolicznego obrazu nocy ukazanego w utworze.
8. Stanisław Bereś, badacz poezji Tadeusza Gajcego, zwrócił uwagę, że w tomiku *Grom powszedni*, z którego pochodzi poemat *Do potomnego*, jest aż 260 porównań. Wybierz z wiersza kilka przykładów użycia tego środka stylistycznego i omów sposób budowania obrazu poetyckiego. Zwróć uwagę na to, co i do czego jest porównywane.
9. Odszukaj w tekście przykłady obrazowania oksymoronicznego. Jaka jest ich rola?
10. Gajcy w utworze *Do potomnego* przewartościowuje swój światopogląd. Jakie ma zdanie na temat elementów kodeksu rycerskiego, takich jak wierność ideałom czy konieczność poniesienia ofiary?
11. „Zostanie po nas złom żelazny i głuchy, drwiący śmiech pokoleń" (Tadeusz Borowski, *Pieśń*). Odwołując się do wybranych dzieł poetów czasów wojny, zinterpretuj słowa Tadeusza Borowskiego dotyczące oceny wyborów i postaw młodych twórców z pokolenia Kolumbów.
12. Odwołując się do wybranych tekstów kultury poruszających temat śmierci, zaprezentuj wykorzystane przez artystów sposoby opisu własnego umierania.



Lori Nix, *Biblioteka*, 2007.
To na poły fantastyczne dzieło należy do cyklu fotografii przedstawiających postapokaliptyczną wizję miasta. W opuszczonym i zrujnowanym wnętrzu biblioteki miejsce człowieka zajęła dziko rosnąca roślinność.

Czesław Miłosz
Campo di Fiori

Na dobry początek

Czy, Twoim zdaniem, ktoś, kto jest świadkiem czyjejś krzywdy, łamania praw człowieka, i nie reaguje, jest osobą współwinną? Czy istnieją, według Ciebie, okoliczności usprawiedliwiające brak reakcji? Jeśli tak, to jakie? W swojej odpowiedzi możesz odwołać się na przykład do filmu *Wymyk* z 2011 r. w reżyserii Grega Zglinskiego.



Czesław Miłosz (1911–2004)

Poeta, prozaik, eseista, tłumacz, historyk literatury. Jeden z najwybitniejszych twórców XX w., uhonorowany w 1980 r. Literacką Nagrodą Nobla za dorobek poetycki. Urodził się w Szetejniach na Litwie. Studiował prawo na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Był jednym z założycieli grupy literackiej Żagary i czasopisma o tej samej nazwie. W 1933 r. ukazał się jego debiut książkowy – *Poemat o czasie zastygłym*, choć już trzy lata wcześniej dwa wiersze Miłosza pojawiły się na łamach uniwersyteckiego pisma „Alma Mater Vilnensis". Po studiach przebywał jako stypendysta w Paryżu, jesienią 1935 r. zatrudnił się w Polskim Radiu: najpierw w Wilnie, a od 1937 r. w Warszawie. Po wybuchu wojny został ewakuowany do Rumunii, skąd przedostał się do Wilna, a później do Warszawy. Uczestniczył w działalności konspiracyjnej i podziemnym ruchu literackim, m.in. opracował antologię poetycką *Pieśń niepodległa*. Po wojnie pracował jako polski dyplomata – w Stanach Zjednoczonych, a potem we Francji. Tam właśnie w 1951 r. wystąpił o azyl polityczny i pozostał na Zachodzie. Powody tej decyzji przedstawił w artykule *Nie* zamieszczonym w emigracyjnym piśmie „Kultura", w którym (podobnie jak w związanym z nim Instytucie Literackim w Paryżu) publikował w następnych latach swoją twórczość. W roku 1960 zaproszony przez Uniwersytet Kalifornijski w Berkeley przeniósł się do USA, gdzie pracował jako profesor języków i literatur słowiańskich. Po 1989 r. mieszkał częściowo w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Krakowie. W 1994 r. został odznaczony najwyższym polskim odznaczeniem – Orderem Orła Białego. Zmarł w Krakowie, tam też został pochowany w kościele Na Skałce.

Wprowadzenie do lektury

Czesław Miłosz – wstęp do charakterystyki twórczości

Czesław Miłosz żył 93 lata – zaczął tworzyć w okresie dwudziestolecia międzywojennego, a skończył na przełomie XX i XXI stulecia. Jego imponujący dorobek obejmuje wiele tomów poezji, powieści, drobne utwory prozą, szkice krytycznoliterackie, zbiory esejów na temat literatury, języka, historii i filozofii, a także liczne tłumaczenia, m.in. Szekspira, Eliota oraz wybranych ksiąg biblijnych. Artysta otrzymał bardzo dużo nagród i wyróżnień, był twórcą uznanym na całym świecie. Jego poezja – **narracyjna**, **intelektualna**, **moralistyczna**, charakteryzująca się **sugestywnym obrazowaniem** – w czasie dwudziestolecia międzywojennego miała **charakter wizyjno-katastroficzny**. Miłosz należał bowiem do przedstawicieli **Drugiej Awangardy**, podobnie jak inny reprezentant tej formacji poetyckiej: Józef Czechowicz.

Kontekst historyczny

W czasie II wojny światowej Miłosz przebywał w stolicy i z bliska obserwował życie w okupowanym mieście. Szczególne wrażenie wywarł na nim wybuch powstania w getcie oraz bestialskie działania Niemców zmierzające do zniszczenia dzielnicy żydowskiej i wymordowania jej

mieszkańców. Miłosz, podobnie jak każdy mieszkaniec Warszawy, mimowolnie stał się świadkiem tego dramatu. *Na wiosnę 1943 roku, w przepiękną cichą noc, wiejską noc przedmieścia Warszawy, stojąc na balkonie, słyszeliśmy krzyk z getta.* [...] *Ten krzyk mroził krew w żyłach. Był to krzyk tysięcy mordowanych ludzi*[1] – zanotował poeta w 1945 r.

[1] Czesław Miłosz; cyt. za: Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 353.

■ Geneza wiersza

Tom *Ocalenie* jest pierwszym powojennym zbiorem Miłosza, wydanym w 1945 r. Znajduje się w nim wiersz *Campo di Fiori* będący poetyckim zapisem reakcji poety na wydarzenia, do których doszło w getcie warszawskim wiosną 1943 r. Jednocześnie utwór ten wpisuje się w nurt dyskusji na temat różnych postaw Polaków wobec niemieckiej zbrodni dokonanej na Żydach. Poeta zarówno w tym wierszu, jak i w całym zbiorze *Ocalenie* porusza problem **etycznej odpowiedzialności świadków zbrodni**. Miłosz zmusza czytelnika do znalezienia odpowiedzi na trudne pytanie: jak ma się zachować ten, który widzi krzywdę ludzką, ten, na którego oczach zabija się człowieka?

Czesław Miłosz

Campo di Fiori[1]

W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,
Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów.
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.

Tu, na tym właśnie placu
Spalono Giordana Bruna[2],
Kat płomień stosu zażegnął
W kole ciekawej gawiedzi.
A ledwo płomień przygasnął,
Znów pełne były tawerny,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli przekupnie na głowach.

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Morał ktoś może wyczyta,
Że lud warszawski czy rzymski
Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stosy.
Inny ktoś morał wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,
O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przygasnął.

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.

[1] **Campo [kampo] di Fiori** – właściwa nazwa placu to Campo de' Fiori.

[2] **Giordano [dżjordano] Bruno** – włoski filozof epoki renesansu, w 1576 r. oskarżony o herezję, m.in. ze względu na swoje poparcie dla teorii Mikołaja Kopernika oraz otwartą krytykę Kościoła; został spalony na stosie w Rzymie, na placu Campo de' Fiori w 1600 r.; symbol racjonalizmu, wolności i swobody w poszukiwaniu prawdy.



Plac Campo de' Fiori w Rzymie.
Plac, o poetyckiej nazwie 'pole kwiatów', od średniowiecza pełnił funkcję targowiska oraz miejsca, w którym odbywały się imprezy kulturalne, a także publiczne egzekucje. W centrum Campo de' Fiori stoi pomnik Giordana Bruna upamiętniający śmierć uczonego.

Już biegli wychylać wino,
Sprzedawać białe rozgwiazdy,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli w wesołym gwarze.
I był już od nich odległy,
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.
I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata,
Język nasz stał się im obcy
Jak język dawnej planety.
Aż wszystko będzie legendą
I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.

Warszawa – Wielkanoc, 1943

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Świadek Zagłady – człowiek i poeta

Wiersz *Campo di Fiori* jest poetycką próbą zmierzenia się z tragedią rozgrywającą się w getcie warszawskim. W utworze Miłosz zestawia ze sobą dwie, odległe na pierwszy rzut oka, czasoprzestrzenie: **XVI-wieczny Rzym oraz okupacyjną Warszawę roku 1943**, i znajduje w nich cechy wspólne, które pozwalają mu na sformułowanie prawd o charakterze filozoficznym i moralnym. Prawdy te przekazuje Miłosz jako świadek **Zagłady**, zwykły **człowiek**, i jako **poeta** – spadkobierca pamięci.

Po przeczytaniu

1. Przedstaw wydarzenia rozgrywające się na rzymskim placu w XVI w. oraz wydarzenia z 1943 r. Czym się różnią? Co je łączy?
2. Jaką prawidłowość zauważa Miłosz w zachowaniu ludzi obserwujących palące się getto i stos Giordana Bruna? Czego symbolem jest w tym kontekście karuzela?
3. Marek Edelman w rozmowie z Hanną Krall, zatytułowanej *Zdążyć przed Panem Bogiem,* relacjonując sytuację panującą w getcie, wyznał: *Mur sięgał tylko pierwszego piętra. Już z drugiego widziało się tamtą ulicę. Widzieliśmy karuzelę, ludzi, słyszeliśmy muzykę i strasznie żeśmy się bali, że ta muzyka zagłuszy nas i ci ludzie niczego nie zauważą, że w ogóle nikt na świecie nie zauważy – nas, walki,*

poległych... Że ten mur jest tak wielki – i nic, żadna wieść nigdy się o nas nie przedostanie[1]. Co symbolizuje, Twoim zdaniem, obecna we wspomnieniach Edelmana i wierszu Miłosza karuzela?

4. Odnajdź w tekście i zacytuj fragmenty świadczące o niepokoju burzącym radość płynącą z życia. Za pomocą jakich środków Miłosz osiąga taki efekt?
5. Omów przesłanie, które czytelnik może odnaleźć w wierszu.
6. Wymień znane postacie z historii, mitologii czy literatury, które nawiązują do motywu samotności ginących. Czy ta samotność dotyczy jednostek, czy zbiorowości, czy zarówno jednostek, jak i zbiorowości? Uzasadnij swoje zdanie.
7. Co, Twoim zdaniem, oznacza zestawienie w utworze dwóch języków? Jak rozumiesz ten podział?
8. Jaką rolę Miłosz wyznacza poecie i poezji? Formułując swoje stanowisko, wykorzystaj cytaty z utworu.
9. Odszukaj w zbiorach poezji lub internecie wiersz Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* (z tomu *Głosy biednych ludzi*). Zaprezentuj, odnosząc się do wybranych tekstów kultury (np. filmu Andrzeja Wajdy *Wielki Tydzień*), różne postawy Polaków wobec zagłady Żydów. Jak myślisz, czym były one spowodowane?
10. Ryszard Kapuściński, znany polski reportażysta, w swojej książce zatytułowanej *Heban* napisał: *Człowiek zawsze umiera sam, moment umierania to najbardziej samotny moment jego życia*[2]. Jak rozumiecie słowa pisarza? Zaprezentujcie swoje stanowisko, odpowiednio je uzasadniając.
11. „Okupowana Warszawa i jej mieszkańcy w oczach poetów". Odwołując się do wybranych utworów Czesława Miłosza z tomu *Ocalenie*, a także wiersza Anny Świrszczyńskiej *Budowałam barykadę* oraz fragmentów *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, przeanalizuj przedstawiony przez twórców wojenny obraz stolicy oraz sposób jego ukazania. Zwróć uwagę, czym wyróżnia się każdy z tych artystycznych głosów. Napisz na ten temat szkic krytyczny.

[1] Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, e-book, Kraków 2018.

[2] Ryszard Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998, s. 137.

Czesław Miłosz

Przedmowa

Na dobry początek

W jednym z esejów Zbigniew Herbert wspominał słowa filozofa Henryka Elzenberga: *należy podjąć, z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu*[1]. Jak, w kontekście tych słów, można rozumieć zadania stojące przed sztuką? Jaką rolę – Twoim zdaniem – powinna odgrywać poezja dzisiaj, w XXI w.?

[1] Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 546.

Wprowadzenie do lektury

Poezja ocalonych

Twórczość liryczna artystów, którym udało się przeżyć wojnę i którzy po roku 1945 kontynuowali pisanie wierszy, jest nazywana **poezją ocalonych**. To zatem twórcy, którzy spróbowali na nowo określić swój stosunek do świata, życia, piękna, sztuki, ale także do tych, którzy odeszli,

którym się nie udało. Słowo *ocalenie* ma więc dwojaki sens: oznacza przetrwanie wojennej pożogi i jednocześnie ocalenie wartości oraz piękna poezji. Wraz z zakończeniem II wojny światowej głos zabrali ci, którzy byli w samym środku jej piekła i przeżyli: Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz czy Tadeusz Różewicz. Każdy z nich wypracował **własną strategię pisarską**, mierząc się z doświadczeniami okrucieństwa i masowej śmierci. Jedni ukazywali **kompromitację i koniec kultury europejskiej** wraz z jej systemem filozoficzno-etycznym, drudzy szukali ratunku, głosili **konieczność powrotu do fundamentalnych wartości humanistycznych**. *Przedmowa* Czesława Miłosza zamyka tom o znamiennym tytule *Ocalenie* i jednocześnie w symboliczny sposób podsumowuje przemyślenia poety na temat poezji ocalonych i tych, którzy odeszli.

Czesław Miłosz

Przedmowa

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.
Zrozum tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.
Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.
Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.

To, co wzmacniało mnie, dla ciebie było śmiertelne.
Żegnanie epoki brałeś za początek nowej,
Natchnienie nienawiści za piękno liryczne,
Siłę ślepą za dokonany kształt.

Oto dolina płytkich polskich rzek. I most ogromny
Idący w białą mgłę. Oto miasto złamane
I wiatr skwirami[1] mew obrzuca twój grób,
Kiedy rozmawiam z tobą.

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Wspólnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju.

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiejąc,
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie.

Sypano na mogiły proso albo mak
Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

Warszawa, 1945

[1] **skwir** – ostry, piskliwy głos ptaka.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Dialog z romantyzmem

Wiersz Czesława Miłosza ma formę monologu wygłaszanego nad mogiłą poety reprezentującego pokolenie Kolumbów i zmarłego w czasie wojny. Nad jego grobem staje ten, który przeżył, i teraz zadaje sobie **pytania o sens sztuki i sposób jej oddziaływania** na młodych poetów żołnierzy. Dla pokolenia Kolumbów najważniejsza była bez wątpienia **tyrtejska tradycja poezji romantycznej:** wzniosła, obrosła mitami, pobudzająca do straceńczej walki, żądająca najwyższej ofiary.

■ Mowa tych, którzy przetrwali

Szczególnie ważnym elementem wiersza jest gest odrzucenia *czarodziejstwa słów* na rzecz *mowy prostej*. Taka mowa ma różnorodną symbolikę: może oznaczać demonstracyjne opowiedzenie się po stronie języka oszczędnego, mowę ludzi prostych, odartych z godności i okaleczonych, ale może także oznaczać powrót do pojęć podstawowych, słów najważniejszych. Andrzej Franaszek w monografii zatytułowanej *Miłosz* napisał: *Twórca, który przeżył apokalipsę, będzie mówił słowami najprostszymi, ale przed wierszem postawi cele najwyższe: przeciwstawianie się ideologicznym szaleństwom, ocalenie prawdy, ocalenie człowieczej duszy*[1].

[1] Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 399.

Po przeczytaniu

1. Jakie znaczenie ma, według Ciebie, nadanie ostatniemu utworowi w tomie tytułu *Przedmowa*? Co oznacza ten paradoks?
2. Czym charakteryzują się dwa modele poezji ukryte pod sformułowaniami: *mowa prosta* i *czarodziejstwo słów*?
3. Przedstaw swoimi słowami sens monologu poety nad grobem jednego z Kolumbów.
4. Przeczytaj fragment wiersza Czesława Miłosza *W Warszawie*, porównaj go z *Przedmową* i wykonaj polecenia.

Jakże mam mieszkać w tym kraju,
Gdzie noga potrąca o kości
Niepogrzebane najbliższych?
[...]
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat.

Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu

a) Jaki stosunek do historii jest ukazany w obu utworach?
b) Jak Miłosz rozumie wybawczy cel poezji? Wyjaśnij to swoimi słowami.
c) Z czego wynika fakt, że poeta, który nie chce być *płaczką żałobną*, jednak nią zostaje i opiewa tragiczną śmierć poległych? Czy można to nazwać gorzką ironią artysty? Uzasadnij swoje zdanie.

5. Zinterpretuj czwartą zwrotkę *Przedmowy*. Czym staje się poezja, *która nie ocala*?

6. Odczytaj aluzje do poezji romantycznej i omów ich funkcje.

7. Scharakteryzuj język Miłosza. Zwróć uwagę na figury poetyckie i elementy retoryki. W jaki sposób język poety wpisuje się w programowy charakter utworu?

8. Odszukaj w zbiorach poezji lub internecie wiersz Miłosza *Który skrzywdziłeś* (z tomu *Światło dzienne*). Padają w nim słowa: *Poeta pamięta*. Odnosząc się do tych słów, rozważ, jakie zadania stawiają przed sztuką artyści, którzy przeżyli wojnę. Napisz na ten temat szkic krytyczny.

9. Pisarz Stefan Chwin w swoim artykule *Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego* w następujący sposób zinterpretował utwór poety:

„Przedmowa" do „Ocalenia" była poetyckim egzorcyzmem wymierzonym w ludzi pokroju Andrzeja Trzebińskiego i w całą ideologię grupy „Sztuki i Narodu", z którą Miłosz ścierał się w latach okupacji. Ścianą swoich wierszy Miłosz odgradzał się od nacjonalistycznego ducha, który – jak uważał – wzniecił powstanie, a potem ściągnął na młodych poetów warszawskich śmierć, i w finale „Przedmowy" zaklinał, by ten duch nie wrócił już na polską ziemię[1]...

Jak sądzicie, z czym polemizował Miłosz, odnosząc się do poglądów bliskich środowisku skupionemu wokół pisma „Sztuka i Naród", co dzieliło go od młodszych kolegów? Podyskutujcie o tym w klasie.

R

WARTO WIEDZIEĆ

„Sztuka i Naród" – pismo konspiracyjne poświęcone literaturze, wydawane w latach 1942–1944, skupiające takich twórców, jak: Andrzej Trzebiński, Tadeusz Gajcy czy Zdzisław Stroiński. Krytycznie oceniali dziedzictwo dwudziestolecia międzywojennego, głosili pochwałę czynu, patriotyzmu oraz idei narodowych.

[1] Stefan Chwin, *Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego* [w:] tegoż, *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk 2012, s. 65.

CZESŁAW MIŁOSZ

WALC

NA DOBRY POCZĄTEK

W powołanym przez Natalię Hatalską Instytucie Badań nad Przyszłością dokonuje się prób prognozowania tego, co ma nastąpić. Zapoznaj się z fragmentami wywiadu z założycielką instytutu.

W prognozowaniu przyszłości nie chodzi jednak o to, żeby powiedzieć, jaka ta przyszłość będzie. Tego nie da się zrobić. Takich prognoz było wiele i wiele nietrafionych. Istotne jest szukanie sygnałów zmian, na podstawie których można przygotować scenariusze przyszłości[1].

Jak sądzisz, czy świadomość tego, co może się wydarzyć za jakiś czas, byłaby dla ludzi obciążeniem, czy też wybawieniem? Jakie widzisz zalety i wady wiedzy lub niewiedzy na temat przyszłości? Podyskutujcie o tym w klasie.

[1] *Natalia Hatalska powołała Instytut Badań nad Przyszłością* [wywiad], rozm. przepr. Wioletta Kakowska-Mehring, https://biznes.trojmiasto.pl/Natalia-Hatalska-powolala-Instytut-Badan-nad-Przyszloscia-n107410.html#tri [dostęp: 23.02.2021].

WPROWADZENIE DO LEKTURY

RYTM POLSKIEJ HISTORII „W BÓL WOJEN WPLĄTANEJ"

Wiersz *Walc* Miłosz napisał w 1942 r. Uwagę zwraca obecny w nim **ton profetyczny**, przypominający poetykę pisarza z czasów Drugiej Awangardy. Na pierwszy plan wysuwają się zatem wizyjność, poczucie nadchodzącej katastrofy, zapowiedź triumfu zła, niepokojące sygnały zbliżającego się końca. W tym utworze Miłosz, świadek II wojny światowej, z perspektywy lat 40. XX w. patrzy na polską przeszłość naznaczoną wieloma tragicznymi wydarzeniami z bliższej i dalszej historii. Układają się one w regularnie powtarzające się sekwencje, wojenne lub powstańcze epizody, rytmicznie powracające *z odmętu historii* katastrofy – *trzask bitew i dym*.

Czesław Miłosz

Walc

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.

I pyły różowe jak płatki jabłoni,
I skry, słoneczniki chwiejących się trąb.
Rozpięte szeroko jak krzyże w agonii
Szkło ramion, czerń ramion, biel ramion i rąk.

I krążą w zmrużone swe oczy wpatrzeni,
A jedwab szeleści o nagość, ach cyt...
I pióra, i perły w huczącej przestrzeni,
I szepty, wołanie i zawrót, i rytm.

Rok dziewięćset dziesięć. Już biją zegary,
Lat cicho w klepsydrach przesącza się piach.
Aż przyjdzie czas gniewu, dopełnią się miary
I krzakiem ognistym śmierć stanie we drzwiach.

A gdzieś tam daleko poeta się rodzi.
Nie dla nich, nie dla nich napisze ich pieśń.
Do chat drogą mleczną noc letnia podchodzi
I psami w olszynach zanosi się wieś.

Choć nie ma go jeszcze i gdzieś kiedyś będzie,
Ty, piękna, nie wiedząc kołyszesz się z nim.
I będziesz tak tańczyć na zawsze w legendzie,
W ból wojen wplątana, w trzask bitew i dym.

To on, wynurzony z odmętu historii,
Tak szepce ci w ucho i mówi: no patrz.
A czoło ma w smutku, w dalekich lat glorii
I nie wiesz, czy śpiewa tak walc, czy twój płacz.

Stań tutaj przy oknie i uchyl zasłony,
W olśnieniu, widzeniu, na obcy spójrz świat.
Walc pełza tu liśćmi złotymi stłumiony
I w szyby zamiecią zimowy dmie wiatr.

Lodowe pole w brzasku żółtej zorzy
W nagle rozdartej nocy się otworzy,
Tłumy biegnące wśród śmiertelnej wrzawy,
Której nie słyszysz, odgadujesz z ust.

Wilhelm Gause [gałze], *Bal dworski w Hofburgu*, 1900



Do granic nieba sięgające pole
Wre morderstwami, krew śniegi rumieni,
Na ciała skrzepłe w spokoju kamieni
Dymiące słońce rzuca ranny kurz.

Jest rzeka na wpół lodami przykryta
I niewolnicze na brzegach pochody,
Nad siną chmurę, ponad czarne wody
W czerwonym słońcu, błysk bata.

Tam, w tym pochodzie, w milczącym szeregu,
Patrz, to twój syn. Policzek przecięty
Krwawi, on idzie, małpio uśmiechnięty,
Krzycz! W niewolnictwie szczęśliwy.

Rozumiesz. Jest taka cierpienia granica,
Za którą się uśmiech pogodny zaczyna,
I mija tak człowiek, i już zapomina,
O co miał walczyć i po co.

Jest takie olśnienie w bydlęcym spokoju,
Gdy patrzy na chmury i gwiazdy, i zorze,
Choć inni umarli, on umrzeć nie może
I wtedy powoli umiera.

Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i świateł, i ech.
Świeczników sto w lustrach kołysząc się pali,
I oczy, i usta, i wrzawa, i śmiech.

Naprawdę po ciebie nie sięga dłoń żadna,
Przed lustrem na palcach unosząc się stań.
Na dworze jutrzenka i gwiazda poranna,
I dzwonią wesoło dzwoneczki u sań.

Warszawa, 1942

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

W lustrze przyszłości

Wiersz jest zbudowany z **dwóch planów:** pierwszy to **bal sylwestrowy w 1910 r.**, drugi – **plan wojenny**, o którym przypomina data umieszczona pod tekstem. Data sylwestrowej zabawy nie jest użyta przypadkowo, to pół roku przed narodzeniem Czesława Miłosza, dlatego postać kobiecą, którą podmiot liryczny czyni adresatką swego monologu, można utożsamiać z matką autora. To właśnie przed nią poeta odkrywa przyszłe losy naznaczone śmiercią. Miłosz w następujący sposób przedstawił istotę wiersza wynikającą ze zderzenia dwóch perspektyw:

Wiersz „Walc" jest bardzo prosty: damie tańczącej walca w roku 1910 ukazuje się, a raczej mogłaby ukazać się, wizja lat II wojny światowej. Dwie epoki: jedna, w której dojrzewa to, co obali istniejący ład, i druga, w której obalanie się dokonuje. Tragedia niewiedzy o przyszłości. Kiedy pod koniec wiersza mówię do niej:

Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i świateł, i ech.
to moja litościwa ironia kładzie jej na oczy opaskę. Bardzo mi jej żal, bo ja wiem, jak się to skończy[1].

[1] Czesław Miłosz, *List półprywatny o poezji* [w:] tegoż, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 84–85.

W RYTMIE TAŃCA

Oba plany wiersza są wyodrębnione nie tylko na poziomie treści i obrazowania, lecz także w warstwie **wersyfikacyjnej**. Opowieść o przeszłości zamyka się w regularnych zwrotkach naśladujących takt walca – efekt ten poeta osiągnął dzięki temu, że zastosował szczególny rodzaj **wiersza sylabotonicznego**. Niepokojące obrazy wojenne, wprowadzone do środkowej części utworu, zapowiadające chaos i zagładę, burzą regularny rytm tańca i – co jeszcze bardziej kontrastuje z okalającymi je scenami z balu – rozgrywają się w całkowitej ciszy.

PO PRZECZYTANIU

1. Uzupełnij w zeszycie podaną tabelę i na tej podstawie omów kompozycję wiersza na różnych poziomach organizacji tekstu: treści, rytmu oraz zapisu graficznego.

Warstwa znaczeniowa	Warstwa dźwiękowa	Warstwa graficzna
część I (strofy 1–8): sylwester, bal, zabawa, tańczące pary	wiersz sylabotoniczny, rytm naśladujący taniec, dokładne rymy: *abab*	Czcionka tradycyjna, prosta
część II:		
część III:		

2. Zaprezentuj sposób ukazania balu sylwestrowego z 1910 r. Przeanalizuj takie elementy, jak rytm wiersza i obrazowanie poetyckie. Zwróć uwagę na obecność różnorodnych środków poetyckich.

   Przykład:
   świecznik kołując odpływa w głąb sal – metafora, która podkreśla efekt wirowania przestrzeni i sposób tańczenia walca „po kole".

3. Jaką rolę odgrywa zastosowana w utworze kompozycja klamrowa?
4. Która zwrotka jest zapowiedzią przyszłości? W jaki sposób zostaje zasygnalizowane proroctwo? Zwróć uwagę na odwołania biblijne.
5. Omów obrazy poetyckie będące wizją katastrofy XX w. Uzasadnij opinię, że Miłosz zastosował w tym fragmencie elementy opisu znane z techniki filmowej.
6. Który fragment utworu można, Twoim zdaniem, zestawić z *Widzeniem* Księdza Piotra? Na czym polega podobieństwo obu tekstów?
7. Odszukaj w utworze zwrotki, które zawierają uogólniające wnioski na temat sytuacji człowieka wobec cierpienia. Zaproponuj własną interpretację.
8. Jaki efekt symboliczny osiąga Miłosz, sytuując wydarzenia z pierwszego planu podczas nocy sylwestrowej?
9. Jaką rolę odgrywa obecny w wierszu motyw tańca i balu? Porównaj ujęcie zaproponowane przez Miłosza z wizją balu stworzoną przez Mickiewicza w *Dziadach* cz. III. Zwróć uwagę na wspólną dla obu tekstów postać matki.

Tadeusz Różewicz
Ocalony

Na dobry początek

Przeczytajcie fragment tekstu Elżbiety Mazur *„Składam słowa/ Dźwigam swój czas". Kilka uwag do dyskursu o ocaleniu w poezji Tadeusza Różewicza*.

Fenomen zdeterminowania świata liryki powstającej w latach 1939–1945 i okresie tużpowojennym przez bezwzględną historię jest ewidentny. Zgodnie z tezą, że poezja „to także dzieje jednostki wobec historii. Jednostki wcielającej się również w bohatera lirycznego, świadomego jego dramatycznego statusu"[1]*, język poezji ma zbliżać do siebie „doświadczenie poezji" i „przeżycie", „doświadczenie" historii. Samo zaś usytuowanie bohatera lirycznego pomiędzy światem historii a tekstem poetyckim najczęściej obrazuje wewnętrzne rozdarcie jednostki.*

Równoważny z bezwzględnością historii jest problem ocalenia. Zarówno dla tych „ocalonych", którzy walczyli podczas wojny „piórem i karabinem", jak i dla tych, którzy bronili prawd i wartości przed nihilizmem, tragedia drugiej wojny światowej nie przyniosła oczyszczającego moralnie finału. Pogłębiło to w istocie trwający od wieków tragiczny konflikt, który nie przyniósł ani powszechnej akceptacji ofiary, ani świadomości oczyszczenia, a przecież dla poezji tworzonej w latach 1939–1945, jak również dla świadomości zbiorowej „ocalenie" było słowem kluczowym[2].

Podyskutujcie w klasie o tym, jak rozumiecie znaczenie słowa *ocalenie* w kontekście wojny. Czy człowiek ocalony to ten, który przeżył, czy ten, który zdołał zachować swoje człowieczeństwo i godność, a może ten, który pomimo wszystko nie utracił wiary w wartości humanistyczne? Uzasadnijcie swoje opinie.

[1] Stanisław Stabro, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001, s. 11.

[2] Elżbieta Mazur, *„Składam słowa/ Dźwigam swój czas". Kilka uwag do dyskursu o ocaleniu w poezji Tadeusza Różewicza*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna" 2014, z. 86, s. 38.



Tadeusz Różewicz (1921–2014)

Poeta, dramatopisarz, prozaik. Urodził się w Radomsku. Miał dwóch braci: Stanisława i Janusza, którego uważał za swego mentora. Po wybuchu wojny Różewicz podejmował różne prace, aby wesprzeć finansowo rodzinę, był m.in. gońcem i magazynierem. W latach 1943–1944, pod pseudonimem Satyr, walczył w leśnych oddziałach Armii Krajowej. Zadebiutował w 1944 r. zbiorem wierszy i prozy *Echa leśne*, w którym dał świadectwo pokoleniowego doświadczenia. Po wojnie zdał maturę, przeniósł się do Krakowa, gdzie rozpoczął studia w zakresie historii sztuki. Kolejne dwa tomy poetyckie: *Niepokój* (1947) i *Czerwona rękawiczka* (1948) wywołały zarówno zachwyt, jak i krytykę. Ze względu na ich ekspresjonistyczny i katastroficzny charakter poecie zarzucano m.in. nihilizm. W 1949 r. Różewicz zamieszkał w Gliwicach i ożenił się z Wiesławą Kozłowską, łączniczką AK. Od 1968 r. mieszkał we Wrocławiu. Różewicz oprócz utworów poetyckich pisał także dramaty (m.in. *Kartoteka*, 1960, *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*, 1964, *Kartoteka rozrzucona*, 1998), opowiadania i scenariusze filmowe. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień, m.in. Nagrodę Literacką Nike za zbiór *Matka odchodzi* (2000) oraz Złoty Medal Zasłużony Kulturze – Gloria Artis (2009). Grób poety znajduje się na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Karpaczu.

Wprowadzenie do lektury

Odbicie biografii w poezji

Tematyka wierszy poety jest ściśle związana z jego biografią. Wojna, śmierć brata, bliskie relacje z matką, życie w powojennej Polsce i przemiany kulturowe II połowy XX w. na trwałe ukształtowały poetycką wrażliwość artysty.

Punkt zwrotny – wojna

Tadeusz Różewicz należał do pokolenia Kolumbów. Wojna, której boleśnie doświadczył, to główny temat jego wczesnej twórczości. Powszechnie uważa się, że poezja Różewicza stanowi odpowiedź na pytanie filozofa Theodora W. Adorna o to, czy możliwe jest tworzenie poezji po Oświęcimiu. Różewicz daje bowiem poetyckie świadectwo w imieniu zamordowanych i ocalonych. Czas wojny jest w jego poezji czasem duchowego i materialnego zniszczenia, upadku człowieczeństwa, zatarcia granic między dobrem a złem. Opisuje świat, w którym nie ma miłości, nadziei ani wiary.

Poeta wobec kultury

Różewicz to poeta kultury – w jego wierszach występują liczne odwołania do sztuki (przykładem jest wiersz *Francis Bacon czyli Diego Velázquez* [we**la**skes] *na fotelu dentystycznym*), które poeta realizuje nie poprzez opis dzieł, lecz w refleksji na ich temat oraz za pośrednictwem kompozycji literackiej, naśladującej techniki malarskie (np. technikę kolażu). Jednocześnie, jako wnikliwy obserwator, Różewicz dokonuje diagnozy i **krytycznej oceny kultury współczesnej**. Jego utwory powstałe w drugiej połowie XX w. są **głosem sprzeciwu wobec upadku wartości** i relatywizmu moralnego. Wojna zburzyła bowiem dawny porządek, a nowa rzeczywistość jest dla człowieka niezrozumiała, obca. Ludzie, których wrażliwość i osobowość kształtowały się pod wpływem doświadczeń wojennych, nie potrafili się odnaleźć w powojennej rzeczywistości, najpierw skażonej komunizmem, potem konsumpcjonizmem. W swoich utworach poetyckich Różewicz ukazuje świat, w którym człowiekowi trudno jest odróżnić dobro od zła, kicz od sztuki, piękno od brzydoty. Również w nowatorskich i rewolucyjnych dramatach, takich jak debiutancka sztuka *Kartoteka* i późniejsza *Kartoteka rozrzucona*, eksponuje zagubienie człowieka. Tworzy postać antybohatera – człowieka bezsilnego wobec zjawisk i ludzi, którzy dążą do konfrontacji z nim. W utworach dramatycznych pisarz sięga do tradycji teatru absurdu i nadaje mu oryginalny charakter, co sytuuje go w czołówce klasyków awangardy teatralnej XX w.

Rodzina

Szczególne miejsce w twórczości Różewicza zajmują dzieła, które poświęcił swoim najbliższym. Książka *Nasz starszy Brat*, wydana w 1992 r., to hołd oddany Januszowi i dowód na to, że tragiczna śmierć brata na trwałe odcisnęła piętno na pamięci Różewicza. W publikacji znalazły się próby literackie Janusza, jego wiersze, opowiadania i listy. Obok nich Różewicz umieścił wspomnienia rodziny i przyjaciół, ich opowieści o Januszu. Matce, Stanisławie, poeta poświęcił zaś zbiór wspomnień i poezji *Matka odchodzi* z 1999 r.

Nowatorstwo poezji Różewicza

Doświadczenia wojenne Różewicza odnalazły odzwierciedlenie w strukturze jego dzieł. Utwory poety często sprawiają wrażenie kolażu czy kartoteki, a ich fragmentaryczność ma oddawać deformację świata. Różewicz stosuje wiersz wolny, ale nadaje mu oryginalny, niepowtarzalny kształt. Poetyka wierszy Różewicza była do tego stopnia nowatorska, że uważa się, iż dał on

Warto wiedzieć

Janusz Różewicz, starszy brat Tadeusza, działał w łódzkim okręgu AK. W 1944 r. został aresztowany przez gestapo i osadzony w więzieniu, a następnie rozstrzelany wraz z innymi żołnierzami i pochowany w zbiorowym, bezimiennym grobie. W roku 1946 dokonano ekshumacji zwłok. Ciała ofiar uroczyście pochowano na cmentarzu pw. św. Rocha w Łodzi. Stanisław Różewicz, młodszy brat, był scenarzystą oraz reżyserem filmowym i teatralnym. Był także założycielem i przez pewien czas kierownikiem Zespołu Filmowego „Tor". Zmarł w 2008 r.

Wiersz wolny

Rodzaj wiersza, w którym nie jest przestrzegana zasada rytmicznej powtarzalności elementów brzmieniowych. Wersy są najczęściej różnej długości i nie są do siebie podobne pod względem liczby sylab ani liczby akcentów. Wiersz wolny może często zbliżać się swoim rytmem do prozy.

początek współczesnej szkole polskiego wiersza. Badacze literatury odnotowali, że Różewicz wprowadził do rodzimej literatury nowy system wersyfikacyjny, nazwali go **wierszem różewiczowskim** (występuje także termin *wiersz postawangardowy*, podkreślający nawiązanie do poetyki wierszy awangardzistów). Jest to wiersz wolny, a więc nienumeryczny, bezrymowy. Utwory mają charakter sprawozdania, odznaczają się skrótowością, są przykładem powściągliwości wypowiedzi, ukazują kontrast pomiędzy tematem a sposobem mówienia o nim. Ten rodzaj ekspresji badacze nazwali **poetyką ściśniętego gardła**. Różewicz bardzo oszczędnie używa środków stylistycznych. Jeszcze innym wyrazem nowatorstwa wierszy Różewicza jest kompozycja wywołująca skojarzenie z malarstwem kubistycznym. W niektórych swoich utworach poeta zestawia obok siebie elementy odrębne zarówno pod względem znaczeniowym, jak i kompozycyjnym. Mimo to powstaje, podobnie jak na obrazach kubistów, spójna całość.

ŚWIADECTWO OCALONEGO

Wiersz *Ocalony* pochodzi z tomu *Niepokój* obejmującego utwory Różewicza z lat 1945–1946. Już w tych wczesnych wierszach ujawnia się nowatorstwo formy, która stała się wyróżnikiem jego stylu. Poeta, mówiąc o wojnie, unika patosu, używa rzeczowego, konkretnego języka. Stosuje także charakterystyczną dla poetyki ściśniętego gardła wersyfikację – wydaje się, jakby osoba mówiąca cedziła słowa, które trudno wypowiedzieć ze względu na ciężar niesionych przez nie znaczeń. Utwór jest świadectwem człowieka, który został pozbawiony duchowych drogowskazów i zmuszony do funkcjonowania w świecie odartym z wartości.

Tadeusz Różewicz

Jan Józef Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, **s. 383–384**

Ocalony

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występek
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

Jednako waży cnota i występek
widziałem:
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

Motyw poczucia winy

Wyznanie podmiotu lirycznego zostaje zamknięte klamrą kompozycyjną. Osoba mówiąca jednoznacznie wskazuje na źródła swojego dramatu. To przede wszystkim fakt, że ocalała z wojny. Motyw współodpowiedzialności za wojenne zło oraz poczucia winy wynikającego z tego, że jest się *ocalonym*, był stale obecny w literaturze powojennej. O tym dojmującym uczuciu pisał m.in. Tadeusz Borowski w opowiadaniach obozowych. Do ukazania tego problemu Różewicz wykorzystał motyw biblijny, bowiem w wyznaniu *ocalałem / prowadzony na rzeź* możemy odnaleźć nawiązanie do ofiary Izaaka, który uniknął śmierci, lecz w jego zastępstwie złożono w ofierze baranka. Tymczasem w rzeczywistości wojennej – jak wydaje się sugerować osoba mówiąca – ofiarą zastępczą stał się inny człowiek.

Perspektywa ocalonego pozwala dostrzec ogrom zniszczeń i skalę zmian, które dokonały się na wielu płaszczyznach: duchowej, egzystencjalnej, etycznej i estetycznej. Słowa oraz pojęcia zdewaluowały się i uległy przekształceniom, nie odnoszą się już do swoich pierwotnych desygnatów. Dlatego człowiek, pozbawiony punktu odniesienia, jest zdezorientowany i zagubiony w rzeczywistości, której trzeba na nowo przywrócić porządek i sens. W tym przypadku Różewicz także sięga po motyw biblijny – o tym mówi przedostatnia strofa *Ocalonego*.

Po przeczytaniu

1. Opisz sytuację egzystencjalną podmiotu lirycznego. Jaki charakter ma wyznanie na początku wiersza? Odpowiadając na to pytanie, uwzględnij kontekst słów wypowiadanych przez osobę mówiącą w drugiej zwrotce.
2. Jakie pojęcia podmiot liryczny ze sobą zestawia i utożsamia w wierszu? O czym to świadczy? Zwróć uwagę m.in. na stwierdzenia: *To są nazwy puste i jednoznaczne*, *Pojęcia są tylko wyrazami*.
3. W jaki sposób podmiot liryczny mówi o swoim doświadczeniu? Jakie elementy *poetyki ściśniętego gardła* dostrzegasz w tej wypowiedzi?
4. Odczytaj kreację podmiotu lirycznego w kontekście biblijnym.
   a) Przypomnij sobie znaczenie przymierza Abrahama z Bogiem oraz męki Chrystusa jako realizacji Nowego Przymierza.

b) Jakie dostrzegasz podobieństwa, a jakie różnice między sytuacją podmiotu lirycznego a sytuacją Izaaka?

5. Jakie pragnienie wyraża podmiot liryczny w przedostatniej strofie?

a) Odczytaj nawiązania biblijne.

b) Zwróć uwagę na kontrast między stylem wypowiedzi a jej tematyką. Określ funkcję tego zabiegu.

6. Zinterpretuj tytuł utworu. Wyjaśnij – w kontekście całego wiersza – na czym polega zawarta w nim ironia.

7. Czy można – Twoim zdaniem – odczytywać wiersz Różewicza jako wyraz kryzysu wiary? Uzasadnij odpowiedź.

8. Przyjrzyj się obrazowi Pabla Picassa i wykonaj polecenia.



Pablo Picasso, *Guernica* [gernika], 1937.
Obraz powstał w czasie hiszpańskiej wojny domowej i był artystyczną odpowiedzią malarza na wieści o zbombardowaniu miasteczka Guernica przez Niemców i Włochów 26 kwietnia 1937 r.

a) Wyjaśnij, na czym polega kubistyczny sposób przedstawienia wojny w wierszu Różewicza i na obrazie Picassa. Jaki efekt osiągnęli obaj artyści, stosując taki właśnie sposób obrazowania?

b) Poszukaj w dostępnych źródłach informacji o występujących na obrazie nawiązaniach do motywów znanych ze sztuki oraz do dzieł malarskich innych twórców. Wyjaśnij symboliczne znaczenie tych nawiązań.

c) Odszukaj i omów motywy wspólne dla wiersza i obrazu. Zastanów się, o czym może świadczyć taka zbieżność.

9. Poszukaj w dostępnych źródłach świadectw osób, które przeżyły II wojnę światową. Przygotuj prezentację na temat ich doświadczeń. Możesz sięgnąć do biografii i dzieł takich osób, jak: Marek Edelman, Władysław Szpilman, Szewach Weiss [wajs] czy Władysław Bartoszewski. Jakie dostrzegasz podobieństwa, a jakie różnice w ich powojennych biografiach?

10. Zdaniem francuskiego filozofa Emmanuela Lévinasa: *każdy, kto przeżył hitlerowską rzeź – choćby był Żydem – jest Innym w stosunku do męczenników. Dlatego jest odpowiedzialny i niezdolny do milczenia* [...]. *Milczenie jest niemożliwe. Jesteśmy zobowiązani do mówienia*[1]. Przedyskutujcie w klasie sens i słuszność tych słów. Zastanówcie się, dlaczego niektórzy z ocalałych wybierają jednak milczenie.

[1] Emmanuel Lévinas, *Trudna wolność*, przeł. Agnieszka Kuryś, Jacek Migasiński, cyt. za: Dariusz Szczukowski, *Granice języka religijnego w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Język – Szkoła – Religia" 2, 2007, s. 363, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Jezyk_Szkola_Religia/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2-s361-374/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2-s361-374.pdf [dostęp: 21.02.2021].

Tadeusz Różewicz
Lament

Na dobry początek

Przeczytaj fragment zakończenia książki Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety.*

Nie można mieć jednego serca do nienawiści, a drugiego – do miłości. Człowiek ma jedno, więc zawsze myślałam o tym, jak to serce ocalić[1].

[1] Swietłana Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. Jerzy Czech, Wołowiec 2015, s. 331.

Zastanów się nad kwestią rozdwojenia, o którym wspomina białoruska pisarka. Jak sądzisz, czy możliwe jest przeżycie wojny bez rozchwiania moralnego i emocjonalnego? Czy potrafisz podać przykłady osób, którym mimo wojennych doświadczeń udało się ocalić wewnętrzny spokój, zachować radość życia? Z czego to może wynikać? Porozmawiajcie o tym w klasie.

Wprowadzenie do lektury

Manifestacja żalu

Wiersz *Lament*, podobnie jak *Ocalony*, pochodzi ze zbioru *Niepokój*. Tytuł utworu nawiązuje do staropolskiej tradycji utworów lirycznych wyrażających ból i żałobę. W ten sposób autor nadaje wyznaniu podniosły ton. Podobną funkcję pełnią nawiązania biblijne i mitologiczne. Jednocześnie zarówno zastosowane zaprzeczenia, jak i charakterystyczny Różewiczowski język sprawiają, że tekst pozbawiony jest patosu. To typowa dla Różewicza liryka wyznania, w której podmiot liryczny operuje słownictwem konkretnym i dosadnymi obrazami. Ukazuje w ten sposób dramatyczny wymiar swojej egzystencji – wojna sprawiła, że czas młodości zrównał się z czasem śmierci.

Lament (plankt, żal)

Gatunek liryki obejmujący utwory wyrażające żal, ból i skargi na los, nawołujące do wspólnoty w cierpieniu.

Tadeusz Różewicz

Lament

Lament

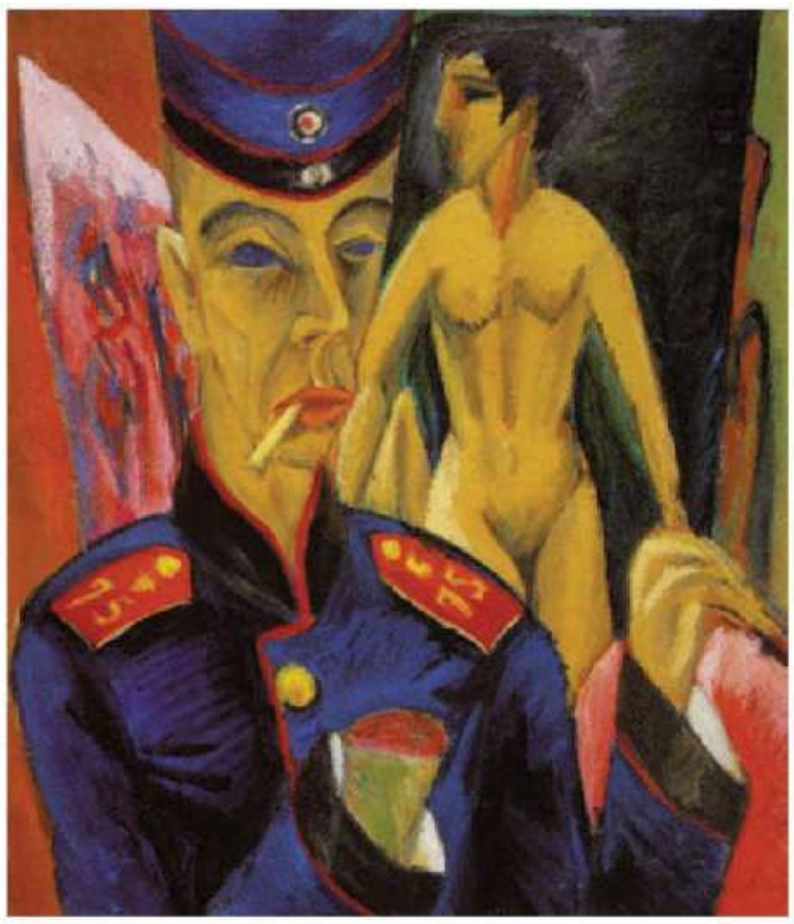
Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci
i do ciebie mój ojcze
Wysłuchajcie mnie.

Nie jestem młody
niech was smukłość mego ciała
nie zwodzi
ani tkliwa biel szyi
ani jasność otwartego czoła
ani puch nad słodką wargą
ni śmiech cherubiński
ni krok elastyczny

Nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
ani moja czystość
ani moja słabość
kruchość i prostota

mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillesa i Hektora
Przez sześć lat
buchał w nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.



Ernst Ludwig Kirchner [ludwiś kirśner], *Autoportret w mundurze żołnierza*, 1915.
Artysta po wybuchu I wojny światowej zgłosił się na ochotnika do wojska. W trakcie szkolenia, przygotowującego do służby w artylerii, przeszedł załamanie psychiczne. Kryzys emocjonalny i problemy zdrowotne sprawiły, że po kilku miesiącach został zwolniony ze służby wojskowej.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ *Lament* jako obraz kryzysu kultury i jako akt niewiary

Różewicz ukazał w wierszu obraz **końca cywilizacji europejskiej**, której fundamentami były kultura antyczna i chrześcijaństwo. Wojna przekreśliła system wartości, do którego się odwoływały. Osoba mówiąca – inaczej niż w wierszu *Ocalony* – nie szuka *nauczyciela i mistrza*, tylko przywołuje, bierze na świadków osoby, które można uznać za reprezentantów tamtego dawnego porządku świata. Robi to, by w ich obecności wyznać swą niewiarę w dogmaty zapisane w *Składzie apostolskim* (*Credo*).

Po przeczytaniu

1. Odszukaj w utworze cechy gatunkowe lamentu. W jaki sposób nawiązanie do tej tradycji literackiej wpływa na nastrój i wymowę całego utworu?
2. Kto jest adresatem wypowiedzi podmiotu lirycznego? Zwróć uwagę na to, w jaki sposób pierwsza strofa koresponduje z ostatnią.
3. Wymień atrybuty młodości, o których wspomina osoba mówiąca. Za pomocą jakich środków wyrazu artystycznego je opisuje i jaką pełnią one funkcję?
4. Zinterpretuj frazę: *jestem mordercą / jestem narzędziem / tak ślepym jak miecz / w dłoni kata.*

5. Odszukaj w wierszu nawiązania biblijne i mitologiczne. Odczytaj ich symbolikę. Wyjaśnij, w jakim celu podmiot liryczny przywołuje postać św. Franciszka oraz bohaterów *Iliady*.
6. Jakie znaczenie dla sensu wiersza ma nawiązanie w zakończeniu do *Credo*? Zwróć uwagę na charakter tego tekstu oraz na to, w jaki sposób jest on przetworzony w wierszu.
7. Uzasadnij tezę, że wiersz *Lament* można nazwać aktem niewiary.
8. Poszukaj innych wierszy Tadeusza Różewicza, w których poeta porusza temat utraty wiary (np. *Cierń, bez*). Przygotuj wystąpienie (referat), w którym omówisz dyskurs poety z chrześcijaństwem.
9. Obejrzyj obraz Ernsta Ludwiga Kirchnera *Autoportret w mundurze żołnierza* (s. 350 podręcznika) i wykonaj polecenia.
   a) Nazwij nurt w sztuce, który reprezentuje ten obraz, i wskaż jego cechy charakterystyczne.
   b) Jaka prawda o wojnie wyłania się z dzieła Kirchnera?
   c) Podmiot liryczny w wierszu Różewicza mówi o sobie *Okaleczony*. Wyjaśnij, na czym polega to okaleczenie, a następnie określ, w jaki sposób motyw ten koresponduje z obrazem Kirchnera. Zwróć uwagę na podobieństwo funkcji, jaką pełni w obu dziełach motyw okaleczenia.
10. Przeczytaj fragment wiersza Józefa Czechowicza *Inwokacja* i wykonaj polecenia.

Liczę 22 piętra
liczę 22 lata
jest nas dwudziestu dwóch

Człowiek to transformator
a przecież można liczyć miesiące albo dnie
ileż wtedy sobowtórów ma staruszka w pince-nez[1]
nieskończony jest przemian ruch
[...]

To nie jedno to zawsze to wszędzie
wielka wielość nieskończoność Cyfr
to co było to co jest to co będzie
w matematyce ma leitmotiv[2]

Mam dopiero 22 lata
znam dopiero 22 piętra
znam zaledwie dwadzieścia dwoje warg
zapomniałem miliardy o swej dumie pamiętam
nieść się wysoko jak maszt wśród latarń
przez dnie przez gwar przez targ

[1] pince-nez [pęs**ne**] (fr.) – binokle.
[2] leitmotiv [lajtmotiw] (niem.) – motyw główny, główna myśl.

   a) Na czym polega formalne podobieństwo wierszy Różewicza *Ocalony* i *Lament* oraz *Inwokacja* Czechowicza?
   b) W jakim celu obaj poeci precyzyjnie określają swój wiek?
   c) Porównaj realizację motywu młodości w wierszach Różewicza z jego realizacją w tekście Czechowicza.
   d) W jaki sposób obaj poeci rozumieją czas?
11. Zastanówcie się wspólnie, dlaczego artyści żołnierze tworzą dzieła o wymowie antywojennej.

R

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

KOMENTARZ DO LEKTURY

Stanisław Burkot

Tadeusza Różewicza opisanie świata...[1] (fragmenty)

W języku poetyckim Tadeusza Różewicza frazeologizmy biblijne odgrywają ważną rolę, mają też odrębną formę. Ogólnie powiedzieć można, że gry Różewicza z cudzymi tekstami – nie tylko z Biblią – omijają na płaszczyźnie języka najczęstsze praktyki w poezji współczesnej. Nie posługuje się on stylizacjami, pastiszami, imitacjami parodystycznymi. [...] „Cudze słowo" bywa przywoływane wiernie, ale bywa także poddawane obróbce. Można powiedzieć, że w przekształceniach dominuje zasada parafrazy, rzadziej aluzji literackiej. Cytaty biblijne mają jednak podstawowe cechy frazeologizmów, zadomowione są bowiem w systemie języka potocznego, łatwo rozpoznawalne. I kolejne objaśnienie ogólne: ich obecność nie jest okazjonalna, nie wiąże się z jakąś fazą twórczości, scala natomiast wszystkie tomiki wierszy, jest więc cechą znaczącą, trwałą. A częstotliwość pojawiania się podkreśla ich znaczenie, szczególne nacechowanie semantyczne w systemie języka poetyckiego Różewicza. [...]

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.
(*Lament* z tomu *Niepokój*) [...]

Istotne jest umieszczenie tych przywołań w całych kontekstach wierszy i funkcje, jakie w nich pełnią. Przywołania dotyczą nie tylko leksemów[2], frazeologizmów, lecz także struktury składniowej tekstu, licznych u Różewicza paralelizmów. Te środki, na prawach paradoksu, mówią zawsze o utracie wiary, określają jej przyczyny, analizują skutki. Nie są manifestacją triumfującego ateizmu, lecz zapisem doświadczenia traumatycznego. W liryce Różewicza obowiązuje zasada dyskrecji w przedstawianiu własnych emocji i przeżyć wewnętrznych. Wyjątek stanowi ta właśnie stale obecna rana. [...]

Kto jest winien? Bóg, który „umarł" i „odszedł", czy też poeta, który „rozwarł ramiona i wypuścił" Boga? [...]

[...] Odpowiedzi na pytanie o przyczyny utraty wiary dał Różewicz kilka. Podstawowa [...] istnieje w wierszu *Ocalony*. Wojna, jej zbrodnie i okrucieństwa spowodowały rozpad świata dawnych wartości. Bóg „umarł" wcześniej, jego śmierć ogłosił Nietzsche. Zdanie z wiersza *Ocalony* – „widziałem: / furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni" – opisuje sytuację poety, który chce tworzyć „poezję po Oświęcimiu". Krytycy uznają, że był to wstrząs głęboki, ale ze wstrząsu należy wyjść, powrócić do dawnych reguł życia.

Poeta i krytyk Kazimierz Nowosielski sformułował to w rodzaj nie tyle zarzutu, co żalu:

> Po przejściu przez okupacyjne piekło już nigdy nie udało się Różewiczowi spokojnie powrócić na przewidziane w czas pokoju, a przerwane przez wojnę, lekcje zdarzeń; tych zdarzeń, które, jak mniemamy, z rozmaitymi następstwami los układa w naturalny porządek życia: od narodzin, poprzez wzrastanie, dojrzałość, wygasanie żywotnych sił, w starość i ziemski koniec[3].

1. Jaką funkcję pełnią w poezji Różewicza frazeologizmy biblijne?
2. Jakie były, zdaniem autora tekstu, przyczyny utraty wiary przez poetę?
3. Czy zdaniem krytyków poecie udało się pokonać kryzys światopoglądowy? Uzasadnij odpowiedź.

[1] Tekst pochodzi z książki autora pt. *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004, s. 6–9.

[2] **leksem** – wyraz, wyrażenie.

[3] Kazimierz Nowosielski, *Tadeusza Różewicza „śmierć wielokrotna"*, „Kresy" 1997, nr 4, s. 49.

Tadeusz Różewicz
Ściana

Na dobry początek

Tadeusz Różewicz znany był z tego, że często wracał do swoich dawnych utworów, przerabiał je, łączył ze sobą, umieszczał stare wiersze w nowych kontekstach, na przykład w różnych tomach poetyckich. Zapoznaj się z fragmentem artykułu Aleksandry Ubertowskiej i zastanów się, o jakiej postawie świadczy ta nieustanna praca nad tekstem. Jakie ów niekończący się proces może mieć znaczenie dla interpretacji utworów poety? Podyskutujcie o tym w klasie.

Wyraża ona [formuła *przepisywania*] *sugestię interpretacyjną wskazującą na współwystępowanie wielu tekstów (wczesnego i „nadpisywanego" nad nim późniejszego wiersza), których wzajemne migotliwe oświetlanie się konstytuuje nową jakość tekstualną. „Przepisywanie" to jednak także poprawianie tekstu starego, tworzenie jego następnej wersji, jest ono zarówno retuszowaniem ułomności, jak i wydobywaniem na światło dzienne tego, co przedtem pozostawało skryte, niedopowiedziane, nienazwane*[1].

[1] Aleksandra Ubertowska, *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2004, z. 2, s. 57–58.

Wprowadzenie do lektury

Geneza utworu

Tadeusz Różewicz dokonywał **recyklingu** swoich utworów (określenie zasugerował sam poeta tytułem tomu z 1998 r. *zawsze fragment. recycling*) – dzięki powtórnemu wykorzystywaniu swoich tekstów dawał im niejako drugie życie i pozwalał na otwarcie kolejnych dróg interpretacyjnych. Tym samym dowodził, że poezja może zyskiwać nowe sensy dzięki temu, że zostanie umieszczona w innym kontekście. Wiersz *Ściana* jest jednym z takich utworów. Był bowiem drukowany dwukrotnie: najpierw w zbiorze *Czerwona rękawiczka*, a następnie w tomie *Matka odchodzi*. Umieszczając ten wiersz w różnych kontekstach, Różewicz umożliwił jego wieloaspektowe odczytanie. W pierwszej edycji utwór postrzegano nawet jako erotyk. Jednak gdy znalazł się wśród wspomnień, listów, zdjęć i innych wierszy poświęconych matce, nabrał nowego znaczenia. Cierpiąca bohaterka, której bezsilnie przygląda się podmiot liryczny, to matka bolejąca po stracie dziecka. Badacze twórczości Różewicza łączą powstanie tego tekstu z wydarzeniem z roku 1946, kiedy to ekshumowano ciało rozstrzelanego w 1944 r. przez gestapo brata poety, Janusza. Dla jego matki było to wstrząsające przeżycie.



Maria Hiszpańska-Neumann [nojman], *Pieta II*, 1962.
Polska artystka i graficzka, więźniarka obozu koncentracyjnego w Ravensbrück [**ra**wensbrik] – w swojej sztuce często wyrażała traumy wojenne. Za świadectwo tamtych czasów jest uważany cykl trzech drzeworytów *Pieta*, wykonanych przez artystkę na początku lat 60. XX w.

Tadeusz Różewicz

Ściana

Ściana

Odwróciła twarz do ściany

przecież mnie kocha
dlaczego odwróciła się ode mnie
więc takim ruchem głowy
można odwrócić się od świata
na którym ćwierkają wróble
i młodzi ludzie chodzą
w krzyczących krawatach

Ona jest teraz sama
w obliczu martwej ściany
i tak już zostanie
zostanie pod ścianą
ogromniejącą
skręcona i mała
z zaciśniętą pięścią
a ja siedzę
z kamiennymi nogami
i nie porywam jej z tego miejsca
nie unoszę
lżejszej niż westchnienie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Samotność w cierpieniu

Obraz ogarniętej bólem matki to kolejny przykład nawiązania w literaturze polskiej do motywów *stabat Mater Dolorosa* i piety – zastygłej w bólu i rozpaczy kobiety, która utraciła swoje dziecko. Samotność w cierpieniu zostaje podkreślona symbolicznym odwróceniem się od świata. Tytułowa ściana oddziela matkę od rzeczywistości, wskazuje na kres jej egzystencji (po śmierci dziecka nie sposób wrócić do normalnego życia) i przywołuje na myśl ścianę straceń. Równie dramatyczna jest postać osoby mówiącej – w jej wyznaniu wybrzmiewa niezrozumienie, tęsknota, bezsilność, ale też oskarżenie samego siebie.

Po przeczytaniu

Więcej zadań dotyczących twórczości Tadeusza Różewicza w blokach: *W kierunku matury*, **s. 431–432**; *Sprawdź się*, **s. 446–448**

1. W jaki sposób podmiot liryczny przedstawił cierpiącą matkę? Odczytaj sens jej gestów. Udowodnij, że jej cierpienie ma wymiar zarówno duchowy, jak i cielesny.
2. Nazwij emocje, które wyraża podmiot liryczny. Odpowiedź poprzyj przykładami.
3. Zwróć uwagę na to, za pomocą jakich określeń została opisana tytułowa ściana. Wyjaśnij jej symbolikę w wierszu, uwzględniając kontekst biograficzny związany ze śmiercią Janusza, starszego brata Tadeusza.
4. Obejrzyj drzeworyt Marii Hiszpańskiej-Neumann *Pieta II* (s. 353 podręcznika). W jaki sposób Różewicz i artystka ukazali samotność w cierpieniu? Jakie dostrzegasz podobieństwa, a jakie różnice?
5. „Czy głębokie cierpienie zawsze przeżywa się w samotności?". Napisz wypowiedź argumentacyjną na ten temat. Odwołaj się do wiersza *Ściana*, innych tekstów literackich i wybranych kontekstów.

Tadeusz Borowski

OPOWIADANIA

Na dobry początek

Zastanów się, jakie zazwyczaj przyjmujesz kryteria, gdy oceniasz jakąś sytuację lub czyjąś postawę. Koncentrujesz się na czyimś działaniu i jego efektach, czy raczej szukasz przyczyn i próbujesz dociekać wewnętrznej motywacji? Jak sądzisz, kiedy Twoja ocena jest bardziej obiektywna?

Tadeusz Borowski (1922–1951)

Poeta, prozaik, publicysta. Urodził się w Żytomierzu na radzieckiej Ukrainie. Część dzieciństwa spędził pod opieką ciotki, ponieważ jego rodzice po aresztowaniu trafili na zesłanie (ojciec w 1926 r., matka cztery lata później), a starszy brat Juliusz do domu dziecka. W 1932 r. ojciec Borowskiego wrócił z zesłania i sprowadził chłopców do Warszawy. Matka przyjechała dwa lata później. Po ukończeniu gimnazjum im. Czackiego w Warszawie i zdanej w 1940 r. maturze Borowski podjął studia polonistyczne na tajnym Uniwersytecie Warszawskim. Jednocześnie pracował w firmie handlowej przy ul. Skaryszewskiej. W tym czasie związał się z Marią Rundo. Zadebiutował wydanym w 1942 r. cyklem poezji *Gdziekolwiek ziemia* utrzymanym w katastroficznym tonie. Tematem kolejnego tomu pt. *Arkusz poetycki* uczynił miłość. Został aresztowany 25 lutego 1943 r. i osadzony na Pawiaku; z więziennego okna oglądał likwidację warszawskiego getta. Wywieziono go do obozu Auschwitz, w tym samym czasie Maria trafiła do Birkenau. Przez cały pobyt w obozie pisał do niej listy, których fragmenty włączył później do swoich opowiadań. W 1944 r. przewieziono go wraz z innymi więźniami do obozu Dachau-Allach i tam doczekał wyzwolenia przez wojska amerykańskie. Po pobycie w obozie dla dipisów w Monachium mieszkał w Niemczech i tam organizował Biuro Poszukiwań Rodzin przy PCK. W 1946 r. wrócił do Warszawy i wziął ślub z Marią. Publikował opowiadania, które wydał w 1948 r. w zbiorach *Pożegnanie z Marią* i *Kamienny świat*. W 1949 r. był attaché [atasze] kulturalno-prasowym w Berlinie. Po powrocie do Warszawy zajmował się publicystyką (jego teksty ukazywały się w czasopismach „Nowa Kultura" i „Sztandar Młodych"). W 1951 r., zaledwie kilka dni po narodzinach córki, popełnił samobójstwo. Jest pochowany w alei zasłużonych na wojskowym cmentarzu na Powązkach.



Wprowadzenie do lektury

▪ Tematyka obozowa w literaturze

W latach następujących po wojnie różne środowiska analizowały mechanizmy, które doprowadziły do zbrodni ludobójstwa. Echa wojny były obecne także w literaturze. Tematykę tę twórcy podejmowali w formie **prozy fabularnej** (w ten nurt wpisują się opowiadania Tadeusza Borowskiego) oraz prozy zbliżonej do **literatury faktu** (przykładem są *Medaliony* Zofii Nałkowskiej czy *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej).

▪ Zbiór *Pożegnanie z Marią*

Podczas pobytu w Auschwitz Borowski nie zarzucił pisania. Tworzył głównie wiersze mówiące o upadku wartości i kryzysie cywilizacji europejskiej, ale napisał też kolędy lagrowe na Boże Narodzenie 1943 r. czy wiersze miłosne. Po wojnie, jeszcze w Monachium, ukazał się trzeci tom poetycki *Imiona nurtu*. Swoje pierwsze opowiadania Borowski zamieścił w zbiorze *Byliśmy w Oświęcimiu*, który został wydany w 1946 r. w Monachium. Zbiór zawierał także opowiadania dwóch innych byłych więźniów: Janusza Nela Siedleckiego i Krystyna Olszewskiego.

Przydatne słowa

Dipisi
Więźniowie obozów koncentracyjnych i pracownicy przymusowi, którzy po wyzwoleniu, zanim wrócili do swoich krajów, przebywali w utworzonych przez Amerykanów w Niemczech, Austrii i Włoszech tzw. obozach dla osób przesiedlonych (ang. *displaced persons camps* [displejsd persons kamps], inaczej *DP camps*). Ośrodki te powstawały m.in. w hotelach, szkołach, koszarach. Wśród uchodźców korzystających z pomocy byli przede wszystkim ocaleni Żydzi, a także Polacy, Litwini, Ukraińcy, Węgrzy, Czechosłowacy.

W 1948 r. ukazał się tom *Pożegnanie z Marią* – cykl opowiadań prezentujących machinę zbrodni niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady oraz obraz człowieka wrzuconego w tryby tej machiny. Zapiski obozowe (wśród których są opowiadania: *U nas, w Auschwitzu...*, *Proszę państwa do gazu*, *Ludzie, którzy szli*) zostają spięte niczym klamrą dwoma opowiadaniami. Akcja pierwszego z nich (*Pożegnanie z Marią*) dzieje się w okupowanej Warszawie, a ostatniego (*Bitwa pod Grunwaldem*) – w obozie dla dipisów. Utwory te stanowią preludium do historii obozowych oraz ich epilog.

▪ Kreacja narratora

Przez obozową rzeczywistość prowadzi czytelnika **pierwszoosobowy narrator – Tadeusz**. Borowski wyposażył go nie tylko w swoje imię, lecz także w elementy własnej biografii (miłość do Marii, praca w magazynie przy Skaryszewskiej, pobyt w Auschwitz, a potem przewiezienie do obozu w Dachau-Allach i pobyt w obozie dla dipisów w Monachium). W ten sposób zaciera się granica między autorem a bohaterem-narratorem. Jest to zabieg, który służy pogłębieniu problematyki obozowej. Pokazuje, w jaki sposób działał mechanizm nazistowskich obozów, jak wciągał swoje ofiary w machinę śmierci, czyniąc z nich w pewnym stopniu współtwórców nieludzkich działań. Wszystko to przyczyniło się do wielu nieporozumień, które narosły wokół prozy Borowskiego. Dzisiaj wiemy i rozumiemy, że **figura Tadeusza to kreacja literacka**, świadoma i celowa.

Przydatne słowa

Behawioryzm
Kierunek w psychologii, który powstał w Stanach Zjednoczonych na początku XX w. U jego źródeł leżą koncepcja ewolucji Karola Darwina oraz badania nad odruchami warunkowymi Iwana Pawłowa. Prekursor behawioryzmu John Watson wyszedł z założenia, że nie istnieje świadomość ludzka, więc psychologia może badać wyłącznie dające się zaobserwować zachowania, które są schematyczną reakcją na bodźce zewnętrzne.

▪ Jak Borowski ukazuje człowieka zlagrowanego?

Dodatkowy problem w odbiorze dzieł Borowskiego stanowiły sposób kreacji świata przedstawionego oraz wpisana w opowiadania **pesymistyczna historiozofia** (doskonale ukazana np. w opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...*), sprzeczna zarówno z chrześcijańskim widzeniem świata, jak i z marksistowskim materializmem. Wzorem pisarzy amerykańskich autor sięga po **behawioralny sposób opisu**. A to znaczy, że koncentruje się na zachowaniach bohaterów, ich instynktownym działaniu, które ma im zapewnić przeżycie. Rezygnuje natomiast z psychologizacji postaci, nie docieka ich wewnętrznych motywacji, nie analizuje emocji i rozterek. Wszystko to służy ukazaniu **człowieka zlagrowanego**. Termin ten pochodzi od niemieckiego słowa *Konzentrationslager* [koncentracjonslager] i oznacza człowieka, który całkowicie podporządkował się regułom i prawom obozowym oraz obozowej moralności. To człowiek determinowany strachem, głodem i walką o przeżycie, odarty z godności i sumienia. Takie ujęcie Borowski łączy z **naturalistycznym i realistycznym obrazowaniem**. Tadeusz Drewnowski, badacz twórczości Borowskiego, tak opisywał typ bohatera tych utworów:

[...] *Borowski nie zajął się w swych opowiadaniach ani częstymi przypadkami obozowych załamań czy patologii, ani nierzadkim – bohaterskich wzlotów; zajął się „przeciętną przetrwania". Zgodnie z tym założeniem bohaterem swych opowiadań nie uczynił ani zbrodniarza, ani świętego obozowego, lecz człowieka, który chce przetrwać* [...][1].

[1] Tadeusz Drewnowski, *Posłowie* [w:] Tadeusz Borowski, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1974, s. 373.

▪ Kto dokonuje oceny moralnej?

Tadeusz Borowski w swoich opowiadaniach **ogranicza do minimum oceny moralne**. Jeżeli nawet pojawia się refleksja natury etycznej, to jest ona pozbawiona oceny i komentarza odautorskiego. Czytelnik refleksję moralną musi wywieść sam, wyłuskać ją z opisanych faktów i postaci. Jest to o tyle trudne, że wszystkie zdania o charakterze namysłu etycznego wypowiadają bohaterowie wydarzeń, więc łatwo można podać je w wątpliwość. Wszystko to sprawiło, że mylnie odczytywano intencje autora, a w konsekwencji niesłusznie zarzucano mu nihilizm i cynizm. Kiedy w 1946 r. ukazują się w krakowskiej „Twórczości" dwa opowiadania Borowskiego, redakcja opatruje je komentarzem, w którym wyraźnie odcina się od autora i stwierdza m.in., że opowiadaniom *brakuje tego stanowczego przeciwstawienia się złu*. [...] *Dlatego nie*

możemy się solidaryzować z sensem moralnym tych utworów [...][2]. Uważny czytelnik bez trudu zobaczy, jak powierzchowny był to osąd. W prozie Borowskiego można bowiem znaleźć wiele refleksji dotyczących teodycei, eschatologii, filozofii, religii, historii i egzystencji. Dyskusje o takim charakterze prowadzą na przykład biesiadnicy w domu przy Skaryszewskiej (*Pożegnanie z Marią*) czy sam narrator w epistolograficznym opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...*, w którym dokonuje krytycznej analizy kulturowego i cywilizacyjnego dorobku ludzkości.

[2] Cyt. za: Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018 („Polemika Krytycznoliteracka w Polsce", t. 11), s. 330–331.

PRZYDATNE SŁOWA

Teodycea
(gr. *theós* 'bóg', *díkē* 'sprawiedliwość')
Koncepcja filozoficzno-religijna godząca obraz Boga jako źródła dobra, miłości i sprawiedliwości z istnieniem zła w świecie.

Eschatologia
(gr. *éschatos* 'ostateczny', *lógos* 'słowo', 'nauka')
Doktryna religijna oraz teoria filozoficzna, zajmujące się zagadnieniami związanymi z losami człowieka po śmierci, a także celem i przeznaczeniem świata, ludzkości i jednostki.

Tadeusz Borowski

Proszę państwa do gazu (fragmenty)

– Transport idzie – rzekł któryś i wszyscy unieśli się w oczekiwaniu. Zza zakrętu wychodziły towarowe wagony: pociąg pchał się tyłem, kolejarz stojący na breku[1] wychylił się, zamachał ręką, gwizdnął. Lokomotywa przeraźliwie odgwizdnęła, sapnęła, pociąg potoczył się wolno wzdłuż stacji. W małych zakratowanych okienkach widać było twarze ludzkie, blade, zmięte, jakby niewyspane, rozczochrane – przerażone kobiety, mężczyzn, którzy, rzecz egzotyczna, mieli włosy. Mijali powoli, przyglądali się stacji w milczeniu. Wtedy wewnątrz wagonów zaczęło się coś kotłować i dudnić w drewniane ściany.

– Wody! Powietrza! – zerwały się głuche, rozpaczliwe okrzyki. [...]

Człowiek w zielonym mundurze, bardziej niż inni obsypany srebrem[2], skrzywił usta z niesmakiem. Zaciągnął się papierosem, odrzucił go nagłym ruchem, przełożył teczkę z prawej do lewej i skinął na posta[3]. Ten powoli ściągnął automat z ramienia, złożył się i przeciągnął serią po wagonach. [...] Olbrzym z teczką skinął ręką.

– Kto weźmie złoto albo cokolwiek innego nie do jedzenia, będzie rozstrzelany jako złodziej własności Rzeszy. Zrozumiano? *Verstanden*[4]? [...]

Szczęknęły rygle, wagony otwarto. Fala świeżego powietrza wdarła się do środka, uderzając ludzi jakby czadem. Niezmiernie zbici, przytłoczeni potworną ilością bagażu, waliz, walizek, walizeczek, plecaków, tłumoków wszelkiego rodzaju (wieźli bowiem to wszystko, co stanowiło ich dawne życie, a miało rozpocząć przyszłe), gnieździli się w strasznej ciasnocie, mdleli od upału, dusili się i dusili innych. Teraz skupili się przy otwartych drzwiach, dysząc jak ryby wyrzucone na piasek. [...]

Wylewa się z wagonu różnobarwna fala, objuczona, podobna do ogłupiałej, ślepej rzeki, która szuka nowego koryta. Ale zanim oprzytomnieją, uderzeni świeżym powietrzem i zapachem zieleni, już im pakunki wyrywa się z rąk, ściąga się palta, kobietom wyrywa się torebki, odbiera parasole.

– Panie, panie, ale to od słońca, ja nie mogę...

– *Verboten*[5] – szczeka się przez zęby, sycząc głośno.

Za plecami stoi esman[6], spokojny, opanowany, fachowy. [...]

[...] Zapchane ludźmi auta odjeżdżają z piekielnym warkotem wśród zawodzenia i wrzasku kobiet opłakujących dzieci i ogłupiałego milczenia nagle osamotnionych mężczyzn. To ci, co poszli na prawo – młodzi i zdrowi – ci pójdą na lager[7]. Gaz ich nie minie, ale wpierw będą pracować.

Auta odjeżdżają i wracają, bez odpoczynku, jak na potwornej taśmie. [...] Niezmordowanie jeździ karetka Czerwonego Krzyża: to właśnie w niej wozi się gaz, gaz, którym trują tych ludzi. [...]

Jan Józef Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, **s. 383–384**; Irit Amiel, *Egzamin z Zagłady*; *Ona*, **s. 385–388**

[1] **brek** – duży, odkryty pojazd.
[2] **obsypany srebrem** – mający na mundurze dużo odznak.
[3] **post** – esesman z oddziałów wartowniczych, do jego zadań należało pełnienie warty na wieży strażniczej lub pilnowanie więźniów przy pracy.
[4] ***verstanden*** [fersztanden] (niem.) – zrozumiano.
[5] ***verboten*** [ferboten] (niem.) – zabronione.
[6] **esman** – esesman.
[7] **lager** – obóz.

Z boku stoi młody, gładko wygolony pan, esman z notatnikiem w ręku; każde auto to kreska, jak odjedzie szesnaście aut, to jest tysiąc, tak plus-minus. Pan jest zrównoważony i dokładny. Nie odjedzie auto bez jego wiedzy i jego kreski: *Ordnung muss sein*[8]. Kreski pęcznieją w tysiące, tysiące w całe transporty, o których mówi się krótko: „z Salonik", „ze Strasburga", „z Rotterdamu". O tym będzie się już dziś mówiło „Będzin". Ale na stałe uzyska nazwę „Będzin–Sosnowiec". Ci, którzy pójdą z tego transportu na lager, dostaną numery: 131–132. Rozumie się tysięcy, lecz w skrócie będzie się mówiło właśnie tak: „131–132".

Transporty rosną w tygodnie, miesiące, lata. Gdy skończy się wojna, będą liczyć spalonych. Naliczą cztery i pół miliona. [...]

Już się opróżniły wagony. Chudy, ospowaty esman spokojnie zagląda do środka, kiwa głową z niesmakiem, ogarnia nas spojrzeniem i wskazuje wnętrze.

– *Rein*[9]. Oczyścić!

Wskakuje się do środka. Porozrzucane po kątach wśród kału ludzkiego i pogubionych zegarków leżą poduszone, podeptane niemowlęta, nagie potworki o ogromnych głowach i wydętych brzuchach. Wynosi się je jak kurczaki, trzymając po parę w jednej garści.

– Nie nieś ich na auto. Oddaj kobietom – mówi, zapalając papierosa, esman. Zapalniczka mu się zacięła, jest nią bardzo zaaferowany.

– Bierzcie te niemowlęta, na litość boską – wybucham, bo kobiety z przerażeniem uciekają ode mnie, wtulając głowy w ramiona.

Dziwnie niepotrzebnie pada imię Boga, bo kobiety z dziećmi idą na auto, wszystkie, nie ma wyjątku. Wiemy wszyscy dobrze, co to znaczy, i patrzymy na siebie z nienawiścią i przerażeniem.

– Co, brać nie chcecie? – powiedział jakby ze zdziwieniem i wyrzutem ospowaty esman i począł odpinać rewolwer.

– Nie trzeba strzelać, ja wezmę.

Siwa, wysoka pani wzięła ode mnie niemowlęta i przez chwilę patrzyła mi prosto w oczy.

– Dziecko, dziecko – szepnęła, uśmiechając się. Odeszła, potykając się na żwirze.

Oparłem się o ścianę wagonu. Byłem bardzo zmęczony. Ktoś szarpie mnie za rękę. [...]

Patrzę, twarz ta skacze mi przed oczyma, rozpływa się, miesza się, olbrzymia, przezroczysta, z drzewami nieruchomymi, nie wiadomo dlaczego czarnymi, z przelewającym się tłumem... Mrugam ostro powiekami: Henri.

– Słuchaj, Henri, czy my jesteśmy ludzie dobrzy?

– Czemu się głupio pytasz?

– Widzisz, przyjacielu, wzbiera we mnie zupełnie niezrozumiała złość na tych ludzi, że przez nich muszę tu być. Nie współczuję im wcale, że idą do gazu. Żeby się ziemia pod nimi wszystkimi rozstąpiła. Rzuciłbym się na nich z pięściami. Przecież to jest patologiczne chyba, nie mogę zrozumieć.

– Och, wprost przeciwnie, to normalne, przewidziane i obliczone. Męczy cię rampa[10], buntujesz się, a złość najłatwiej wyładować na słabszym. Pożądane jest nawet, abyś ją wyładował. [...]

Nie, już nie można nad sobą panować. Wyrywa się ludziom brutalnie walizki z rąk, szarpiąc, ściąga się palta. Idźcie, idźcie, przemińcie. Idą, przemijają. Mężczyźni, kobiety dzieci. Niektórzy z nich wiedzą. [...]

Raptem spośród tej całej fali ludzkiej, która parła na ślepo w stronę aut jak rzeka pchana niewidzialną siłą, wynurzyła się dziewczyna, zeskoczyła lekko z wagonu na żwir i spojrzała dokoła badawczym okiem, jak człowiek, który czemuś bardzo się dziwi. [...] Stała tak chwilę. Wreszcie oderwała wzrok od tłumu i przesunęła spojrzeniem po naszych twarzach, jakby kogoś szukając. Nieświadomie szukałem jej wzroku, oczy nasze spotkały się.

[8] *Ordnung muss sein* [ordnun mus zain] (niem.) – porządek musi być.

[9] *rein* [rain] (niem.) – czysty.

[10] rampa – miejsce przywożenia i wywożenia transportów więźniów, tam też odbywała się ich selekcja; w Auschwitz znajdowały się trzy rampy.

– Słuchaj, słuchaj, powiedz, dokąd oni nas powiozą?

Patrzyłem na nią. Oto stoi przede mną dziewczyna o cudnych, jasnych włosach, o ślicznych piersiach, w batystowej letniej bluzeczce, o mądrym, dojrzałym spojrzeniu. Stoi, patrzy mi prosto w twarz i czeka. Oto komora gazowa: wspólna śmierć, ohydna i obrzydliwa. Oto obóz: z ogoloną głową, watowane sowieckie spodnie na upał, wstrętny, mdły zapach brudnego, rozparzonego ciała kobiecego, zwierzęcy głód, nieludzka praca i ta sama komora, tylko śmierć jeszcze ohydniejsza, jeszcze obrzydliwsza, jeszcze straszniejsza. Kto raz tu wszedł, nic, nawet popiołów swoich nie wyniesie za postenkettę[11], nie wróci do tamtego życia. [...]

Milczałem. Zacisnęła usta.

– Już wiem – rzekła z odcieniem pańskiej pogardy w głosie, odrzucając w tył głowę; śmiało poszła w stronę samochodów. Ktoś ją chciał zatrzymać, odsunęła go śmiało na bok i wbiegła po schodkach na wypełnione już prawie auto. Zobaczyłem tylko z daleka bujne jasne włosy, rozwiane w pędzie.



David Olère [dawid oler] był więźniem Sonderkommanda[12] [zonderkomanda], czyli specjalnej grupy roboczej, złożonej wyłącznie z Żydów, która była delegowana do obsługi komór gazowych i krematoriów. W swoich pracach artysta łączył apokaliptyczny obraz Zagłady z realiami obozowej rzeczywistości. Bohaterem obrazów często czynił samego siebie, eksponując przy tym obozowy numer 106144.

[11] **postenketta** – straż otaczająca cały obóz lub teren, na którym pracowali więźniowie.

[12] **Sonderkommando** – wyselekcjonowana grupa więźniów obozów zagłady, którzy pomagali SS w rozładowywaniu transportów, zapędzaniu ludzi do komór gazowych i paleniu ciał ofiar.

[13] **komando** – oddział roboczy wykonujący określoną pracę w obozie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

▪ Motyw sądu ostatecznego

Przyjazd nowego transportu więźniów do Auschwitz ma **wymiar apokaliptyczny**. Transport i bezlitosna segregacja na rampie przypominają dzień sądu, a jednocześnie dosłownie są ostatnim etapem dotychczasowego życia, które ludzie bezpowrotnie tracą. W makabrycznym spektaklu życia i śmierci biorą udział trzy grupy bohaterów: oprawcy, ofiary i ci, którzy *starają się przeżyć*. Do tych ostatnich należy narrator.

▪ Narracja – od ogółu do szczegółu

Tadeusz w pierwszoosobowej narracji zdaje relację z pierwszego dnia swojej pracy w obozowym komandzie[13]. Jest więc aktywnym uczestnikiem wydarzeń, ale jednocześnie ich wnikliwym obserwatorem. Szczegółowo opisuje żydowskich więźniów i niemieckich strażników. Niczym reporter telewizyjny ukazuje ich najpierw w **szerokim planie**, by za chwilę opowiedzieć historie poszczególnych, **konkretnych osób**, które wyróżniają się w tłumie.

▪ Oprawcy i ofiary

Borowski sięga po realistyczne i naturalistyczne sposoby obrazowania; jego język jest bardzo plastyczny. Pisarz wykorzystuje środki stylistyczne, które pozwalają mu oddać **kontrast między strażnikami a więźniami** – zderza okrucieństwo i obojętność tych pierwszych z dramatem i cierpieniem tych drugich. Inaczej jest, gdy opisuje zachowania narratora i jego towarzyszy. Zastosowane wówczas zabiegi – oszczędność języka, zmiana form wyrazów i czasu – również służą dramatyzacji przekazu, ale jednocześnie skłaniają, tak bohaterów, jak i czytelników, do zastanowienia się, po której stronie są członkowie komanda – czy są ofiarami, czy oprawcami.

Po przeczytaniu

I. Człowiek wobec człowieka

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu i całości utworu)

1. Podziel się wrażeniami po lekturze opowiadania Borowskiego. Jakie emocje i uczucia wywołał w Tobie tak przedstawiony obraz rzeczywistości obozowej?

2. Na co w kreacji bohaterów opowiadania został położony nacisk: na analizę ich emocji i motywacji czy na prezentację ich czynów i reakcji? O czym to świadczy?
3. Omów stosunek narratora do wydarzenia opisanego w przytoczonym fragmencie opowiadania.
   a) Przeanalizuj podkreślone w tekście czasowniki. Zwróć uwagę na to, w jakim kontekście występują. Sformułuj wnioski.
   b) Zastanów się, dlaczego w opisie sceny narrator używa czasowników w czasie teraźniejszym i przeszłym.
   c) Uwzględnij funkcję rzeczowników odwołujących się do metaforyki akwatycznej.
4. Omów sposób przedstawienia esesmanów w zamieszczonym fragmencie opowiadania. Które ich cechy zostały wyeksponowane przez narratora i za pomocą jakich zabiegów językowych?
5. Czemu służy porównanie przemysłu śmierci w Auschwitz do pracy w fabryce?
6. Odszukaj w przytoczonym tekście fragmenty o charakterze ironicznym. Wyjaśnij, czemu służy taka konstrukcja wypowiedzi.
7. Omów funkcję gwary obozowej w opowiadaniu.
8. Jaką wymowę ma obecny w przytoczonym tekście motyw sądu ostatecznego? W jaki sposób charakteryzuje on oprawców? W odpowiedzi uwzględnij słowa narratora: *Dziwnie niepotrzebnie pada imię Boga*.
9. Odszukaj w podanym fragmencie motywy infernalne (związane z piekłem) i określ ich funkcję.
10. Omów sposób przedstawienia dwóch kobiet – *siwej pani* i *dziewczyny*. Na czym polega heroizm i moralne zwycięstwo tych bohaterek?
11. Na podstawie przytoczonego fragmentu podaj cechy człowieka zlagrowanego.

II. Człowiek wobec zła

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. W 1946 r. to opowiadanie Borowskiego zostało opublikowane jako *Transport Sosnowiec–Będzin*, potem autor wrócił do pierwotnego tytułu *Proszę państwa do gazu*. Jak sądzisz, na czym polega siła tytułu, na który się ostatecznie zdecydował autor? Uzasadnij swoją odpowiedź.
2. Przeanalizuj drugi akapit opowiadania. Jaki efekt wywołuje zastosowana tam ironia? W odpowiedzi weź pod uwagę sens wypowiedzi narratora: *Nawet zwykłej rozrywki nie ma: szerokie drogi do krematoriów stoją puste*[1].
3. Holokaust to nie tylko śmierć, lecz także upokorzenie i odbieranie człowiekowi godności. Opisz – na podstawie historii, zachowań i emocji postaci ukazanych w opowiadaniu Borowskiego – metody odczłowieczania Żydów stosowane w obozach koncentracyjnych i zagłady. W jaki sposób narrator ukazał tragizm ich losów?
4. Odszukaj w opowiadaniu fragmenty zawierające rozmowy i refleksje o charakterze egzystencjalnym, filozoficznym i eschatologicznym. Jaką prawdę o bohaterach odsłaniają?
5. W wywiadzie rzece udzielonym Dorocie Wodeckiej *Życie to jednak strata jest* Andrzej Stasiuk mówi m.in. o nazistowskim obozie zagłady w Bełżcu, a także o mieszkańcach okolic tego miasta, którzy po wojnie szukali złota w popiołach Żydów spalonych w obozie.

[1] Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu* [w:] tegoż, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1974, s. 170.

Miejscowi kopacze szukali w popiołach złota.
Ciekawi mnie, co myśleli. Czy traktowali te popioły jak ludzkie zwłoki? Przecież nie ograbiali trupów – przesiewali przez palce minerały. Gdzie jest granica, za którą człowiek zmienia się w nieczłowieka? Kiedy jego ciało staje się przyrodą nieożywioną? Nie usprawiedliwiam ich, bo kierowała nimi podłość. Byli ciemni, głupi i absolutnie pozbawieni współczucia. Ale jestem ciekaw ich człowieczeństwa. I czy te zwłoki, ich resztki, te popioły to były dla nich popioły ludzkie? [...]
[...]
Dlaczego nie potrafimy się zmierzyć ze złem, które się tu* [w Bełżcu] *wydarzyło?
Bo to jest ponad naszą wytrzymałość! Żadnemu innemu narodowi – poza żydowskim – nie zafundowano Auschwitz i Sobiboru, i Treblinki, i Chełmna, i Bełżca. Żaden inny naród nie doświadczył Zagłady tak blisko, tak głęboko i tak obok. I ta potworna energia zła wsiąkła w naszą ziemię, i czy sobie to uzmysławiamy, czy nie, jesteśmy skażeni złem i musimy z nim żyć. Nie zawsze potrafimy[1].

a) Wyjaśnij sens wypowiedzi Andrzeja Stasiuka. Na ile są one oceną, a na ile opinią? Uzasadnij odpowiedź.

b) Jaka refleksja egzystencjalna i etyczna łączy wypowiedzi Stasiuka z opowiadaniem Borowskiego?

c) Czy zgadzasz się z tezą zawartą w drugim fragmencie wywiadu? Napisz krótką wypowiedź argumentacyjną, w której uzasadnisz swoje stanowisko. Odwołaj się do tekstów literackich, wiedzy historycznej oraz własnych przemyśleń.

[1] Andrzej Stasiuk, *Życie to jednak strata jest*, rozm. przepr. Dorota Wodecka, Warszawa–Wołowiec 2015, s. 91, 92.

6. Obejrzyjcie wspólnie film *Życie jest piękne* w reżyserii Roberta Benigniego [beniniego].

a) Jaką prawdę o postawach ludzi wobec Zagłady ukazuje reżyser?

b) Jaką dodatkową perspektywę wprowadza reżyser dzięki postaci dziecka i motywowi gry?

c) Aby opowiedzieć o Zagładzie, Benigni sięga po komizm, Borowski – po ironię. Oceńcie, w jaki sposób te kategorie wpływają na wymowę i odbiór obu dzieł. Przeprowadźcie dyskusję na ten temat.

7. Przyjrzyj się obrazowi Davida Olère'a (s. 359 podręcznika), a następnie wykonaj polecenia.

a) Jaki efekt osiągają Olère i Borowski dzięki włączeniu w swoje dzieła motywów zaczerpniętych z własnej biografii?

b) Nazwij emocje, które wyraża postać przedstawiona na obrazie.

c) Jakie dostrzegasz podobieństwa między bohaterem obrazu a narratorem prozy Borowskiego? Na czym polega behawiorystyczny i naturalistyczny sposób ich przedstawienia?

d) Zwróć uwagę na tło obrazu. Do jakich aspektów obozowej rzeczywistości nawiązuje autor dzieła?



Kadr z filmu *Życie jest piękne*, reż. Roberto Benigni, 1997.
Tematem filmu Benigniego jest okrutna rzeczywistość obozowa. Mimo komediowej stylistyki obraz wiernie oddaje atmosferę ciągłego zagrożenia i terroru panującą w niemieckich obozach.

NA DOBRY POCZĄTEK

Wyszukajcie w internecie książki z *Auschwitz* w tytule, które ukazały się w ostatnim czasie. Ustalcie, które z nich to literatura powstała na podstawie relacji świadków Zagłady (proza fabularna lub literatura dokumentalna), a które – fikcja literacka, gdzie wątki historyczne służą jedynie jako pretekst do fabuły np. romansu. Porozmawiajcie w klasie o tym, jaki wpływ na pamięć o tamtych wydarzeniach mogą mieć te fikcyjne opowieści.

Tadeusz Borowski

Ludzie, którzy szli (fragmenty)

Jan Józef Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, **s. 383–384**; Irit Amiel, *Egzamin z Zagłady; Ona*, **s. 385–388**; Zyta Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, **s. 389–392**

Obok naszego obozu roboczego był niezamieszkały i niewykończony odcinek C. Gotowe stały tylko baraki i ogrodzenia z naelektryzowanego drutu. Ale nie było papy na dachach, a niektóre bloki[1] nie miały prycz. Przy pryczach trzypiętrowych końskie bloki obozu w Birkenau mogły pomieścić do pięciuset ludzi. Na odcinku C władowano do tych bloków po tysiąc i więcej młodych dziewcząt, wybranych z tych – którzy szli. Dwadzieścia osiem bloków – ponad trzydzieści tysięcy kobiet. Kobiety te ostrzyżono do skóry, ubrano w letnie sukieneczki bez rękawków. Bielizny nie dostały. Ani łyżki, ani miski, ani szmaty do ciała. Birkenau leżało na mokradłach u podnóża gór. W dzień doskonale było je widać przez przejrzyste powietrze. Rano tonęły we mgle i zdawały się być oszronione, ponieważ ranki były niezwykle zimne i nasiąknięte mgłą. Ranki te orzeźwiały nas przed upalnym dniem, ale kobiety, które o dwadzieścia metrów na prawo stały od piątej rano na apelu, były zsiniałe od zimna i tuliły się do siebie jak stado kuropatw.

Nazwaliśmy ten obóz Perskim Rynkiem. W dnie pogodne kobiety wychodziły z bloków i kłębiły się na szerokiej drodze między blokami. Barwne letnie suknie i kolorowe chusteczki zakrywające gołe głowy sprawiały z daleka wrażenie jaskrawego, ruchliwego, gwarnego rynku. Przez swoją egzotyczność – perskiego. [...]

Wszystkie dachy nad budami[2] blokowych na całym Perskim Rynku zostały pokryte przeze mnie i moich towarzyszy. Nie czyniono tego z nakazu ani przez litość. Kryliśmy bowiem zorganizowaną[3] papą i lepiliśmy zorganizowaną smołą. Nie robiliśmy tego również przez solidarność ze starymi numerami, flegerkami[4] z FKL-u[5], które objęły tu wszystkie funkcje. Każdą rolkę papy, każdy kubeł smoły blokowe[6] musiały zapłacić. Kapie[7], komandoführerowi[8], prominentom z komanda. Zapłacić różnie: złotem, żywnością, kobietami z bloku, sobą. Jak która. [...]

Blokowymi na Perskim Rynku były Słowaczki, znające język tych kobiet. Dziewczęta te miały za sobą po parę lat obozu. Pamiętały początki FKL-u, kiedy trupy kobiet leżały pod wszystkimi blokami i gniły niewynoszone ze szpitalnych łóżek, a kał ludzki potwornymi stosami gromadził się w blokach.

Mimo zewnętrznej szorstkości zachowały kobiecą miękkość i – dobroć. [...] [...] pamiętam Mirkę, tęgą, miłą dziewczynę [...]. [...] Pamiętam również drugą blokową, wysokie, rude dziewczynisko o szerokich stopach i czerwonych dłoniach. Nie miała u siebie budy, tylko parę kocy rozłożonych na łóżku i parę zawieszonych na sznurkach zamiast ściany.

– Niech nie myślą – mówiła, wskazując kobiety leżące głowa przy głowie na pryczach – że człowiek ucieka od nich. Nic im nie mogę dać, ale nic od nich nie zabiorę.

– Wierzysz w życie pozagrobowe? – spytała mnie podczas jakiejś żartobliwej rozmowy.

[1] **blok** – barak obozowy, do którego na stałe byli przypisani więźniowie.
[2] **buda** – wydzielony z bloku pokój dla blokowego lub blokowej.
[3] **zorganizować** – ukraść, załatwić sobie, zdobyć nielegalnie jedzenie, ubranie itp.
[4] **flegerka** – sanitariuszka w szpitalu obozowym.
[5] **FKL** – obóz żeński (od niem. *Frauenkonzentrationslager* [frałenkoncentracjonslager]).
[6] **blokowa** – więźniarka zarządzająca w danym bloku. Odpowiadała za porządek, nadzorowała wydawanie jedzenia, paczek, zgodność apelu.
[7] **kapo** – więzień nadzorujący oddział roboczy (komando).
[8] **komandoführer [komandofirer]** – szef komanda.

– Czasami – odpowiedziałem powściągliwie. – Raz wierzyłem w więzieniu, a raz, kiedy byłem bliski śmierci w obozie.

– A jeśli człowiek zrobi źle, to będzie karany, prawda?

– Chyba tak, o ile nie ma jakichś wyższych norm sprawiedliwości niż ludzka. Rozumiesz – ujawnienie sprężyn, pobudki wewnętrzne, nieważność winy wobec istotnego sensu świata. Czy zbrodnia popełniona na płaszczyźnie może być karana w przestrzeni?

– Ale tak po ludzku, normalnie! – krzyknęła.

– Powinna być ukarana, to jasne.

– A ty byś robił dobrze, jakbyś mógł?

– Nie szukam nagrody, ja kryję dachy i chcę przeżyć obóz.

– I myślisz, że ich – kiwnęła głową w nieokreślonym kierunku – nie trzeba karać?

– Myślę, że ludziom, którzy cierpią niesprawiedliwie, nie wystarczy sama sprawiedliwość. Chcą, żeby winowajcy też ucierpieli niesprawiedliwie. To odczują jako sprawiedliwość.

– Tyś jest mądry chłop! Ale zupy to byś sprawiedliwie rozdać nie umiał, żeby nie dać swojej kochance! – rzekła z ironią i weszła w głąb bloku. [...]

Na Perskim Rynku czas cofnął się wstecz. Oglądaliśmy znowu Oświęcim z czterdziestego roku. Kobiety pożądliwie chłeptały zupę, której u nas na blokach nikt nie jadł. Śmierdziały potem i krwią kobiecą. Od godziny piątej rano stały na apelu. Zanim je policzono, była prawie dziewiąta. Wtedy dostawały zimną kawę. O trzeciej po południu zaczynały apel wieczorny i dostawały kolację: chleb i dodatki do chleba. Ponieważ nie pracowały, nie przysługiwała im culaga – dodatek za pracę.

Czasem wypędzano je z bloków w dzień na apel nadprogramowy. Ustawiały się ciasno piątkami i jedna za drugą wchodziły do bloku. Rozłożyste blondyny, esmanki w butach z cholewami, wyciągały z szeregów chudsze, brzydsze, brzuchate i wrzucały do środka „oka". „Oko" – były to sztubowe[9] trzymające się za ręce. Tworzyły zamknięte koło. Napełnione kobietami „oko" posuwało się jak makabryczny taniec pod bramę obozu i wsiąkało w „oko" ogólne. Pięćset, sześćset, tysiąc wybranych kobiet. Szły wszystkie – tą drogą.

Czasami wchodziła esmanka na blok. Rozglądała się po buksach[10], kobieta patrząca na kobiety. Pytała, kto chce iść do lekarza? która jest ciężarna? dostaną mleko i biały chleb w szpitalu.



Hala Imion w Yad Vashem (hebr. 'imię wieczne'), Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu w Jerozolimie. Wisząca nad platformą dla gości olbrzymia cylindryczna forma wyłożona jest od wewnątrz zdjęciami Żydów zgładzonych podczas Holokaustu.

[9] **sztubowa** – komendantka sztuby, czyli części bloku (sali). Wydawała jedzenie, dbała o czystość sztuby.

[10] **buksa** – prycza, trzykondygnacyjna konstrukcja do spania.

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU – WSKAZÓWKI

▪ SYTUACJA KOBIET W OBOZIE

Borowski przedstawia etap budowy nowego odcinka obozu w Birkenau (Brzezince). Sytuacja kobiet jest wyjątkowo trudna. Ich obóz jest w budowie, co wiąże się zarówno z wieloma niedogodnościami, jak i nadużyciami względem nich. Autor ukazuje nie tylko trudne warunki życia w niewyposażonych barakach. Koncentruje się przede wszystkim na pokazaniu, jak daleko posunięty był **system upokarzania i wykorzystywania kobiet** – od odebrania im rzeczy osobistych, golenia im głów do skóry, pozbawienia możliwości zaspokojenia podstawowych potrzeb higienicznych, przez konieczność sprzedawania własnego ciała, po eksperymenty medyczne. Spośród anonimowego tłumu kobiet wyróżniają się blokowe, które w miarę możliwości „chronią" nieświadome kobiety. Wyróżniają się również bezduszne esesmanki. W tle swojego opowiadania Borowski stawia pytanie o **kobiecą solidarność i wrażliwość**.

▪ Wymiar konkretny i symboliczny

Choć głównym tematem tego opowiadania jest sytuacja kobiet w obozie koncentracyjnym, to w całym tekście wielokrotnie pojawia się tytułowy **motyw *ludzi, którzy szli***. Ma on wymiar bardzo **konkretny** – obozowe życie codzienne toczy się ustalonym rytmem, a w zasięgu wzroku są ludzie idący *tą i tamtą drogą*. I w tym właśnie zawiera się jego wymiar **symboliczny** – wskazuje na masowość mordu i jego apokaliptyczny charakter. Niczym w dniu sądu ostatecznego ludzie zostają podzieleni na potępionych (ci, którzy idą drogą do lasu i mieszczących się tam krematoriów) i zbawionych (ci, którzy zostali skierowani do pracy). Ogień bijący od strony lasu i przeraźliwe krzyki mordowanych nie ustają. Proces selekcji i mordowania trwa bez przerwy, a więc jest to obraz zagłady totalnej.

Po przeczytaniu

I. Kobieta w systemie zbrodni

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu utworu)

Więcej zadań dotyczących twórczości Tadeusza Borowskiego w bloku *Sprawdź się*, **s. 446–448**

1. Wyjaśnij, dlaczego więźniowie nazwali obóz kobiecy Perskim Rynkiem.
2. Opisz sytuację kobiet w obozie. Na tej podstawie sporządź listę opresyjnych metod, które stosowali naziści, aby odebrać więźniarkom godność.
3. Przeanalizuj język, którym narrator opisuje kobiety. Określ funkcje poszczególnych zabiegów językowych.
   a) Zwróć szczególną uwagę na zastosowane metafory, zdrobnienia i wyliczenia.
   b) Odszukaj wyrażenia ukazujące anonimowość kobiet i proces ich dehumanizacji.
   c) Przytocz fragmenty, w których jest obecne obrazowanie naturalistyczne.
4. Wyjaśnij, na czym polegała zabawa w „oko". Do jakiego średniowiecznego motywu nawiązuje? Jakich dodatkowych znaczeń nabiera ten motyw poprzez umieszczenie go w kontekście obozu śmierci?
5. W jaki sposób narrator przedstawia esesmanki – strażniczki w obozie? Odpowiadając na to pytanie, zwróć uwagę na oszczędność środków zastosowanych do ich opisu. Czemu służy taki kontrast?
6. Scharakteryzuj blokową, którą w przytoczonym fragmencie opisuje narrator. Zwróć uwagę na jej zachowanie wobec współwięźniarek.
7. Jaka postawa ujawnia się w słowach narratora: *Nie szukam nagrody, ja kryję dachy i chcę przeżyć obóz*?
8. Przeanalizuj dialog między narratorem a blokową.
   a) Zwróć uwagę na obecny w nim motyw winy i kary. Uwzględnij jego sens dosłowny, historyczny i eschatologiczny.
   b) Czym, według Ciebie, mogłyby być *wyższe normy sprawiedliwości niż ludzka*?
   c) Wyjaśnij metaforyczny sens pytania: *Czy zbrodnia popełniona na płaszczyźnie może być karana w przestrzeni?*.
9. Czy człowiek żyjący w XXI w. ma moralne prawo oceniać zachowania ludzi, którzy znaleźli się w nieludzkich warunkach obozowych? Przeprowadźcie w klasie dyskusję na ten temat.
10. Poszukaj w różnych źródłach informacji na temat ludzi, którzy znaleźli się w ekstremalnych sytuacjach i musieli podejmować trudne decyzje, aby przeżyć. Przygotuj prezentację, w której ukażesz podobieństwa między tymi postaciami.

11. Znajdźcie informacje na temat procesów norymberskich. Wspólnie zastanówcie się, jakie znaczenie ma sprawiedliwe osądzenie sprawców dla osób, które przeżyły obozy koncentracyjne, a jakie dla historii. Porozmawiajcie o tym w klasie.

II. Literatura obozowa jako przestroga

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Odczytaj dosłowny i metaforyczny sens tytułu *Ludzie, którzy szli*. Odnieś się do konkretnych fragmentów tekstu.

2. W jaki sposób i w jakim celu Borowski wykorzystuje w swoim opowiadaniu kontrast? Odnieś się do konkretnych scen.

3. Opisz historie dwóch blokowych, których postacie przywołuje Borowski. Jak myślisz, jakie motywy i emocje kierowały zachowaniem obu bohaterek? Czy można ich postawy nazwać heroicznymi? Uzasadnij odpowiedź.

4. Marian Turski, były więzień obozu Auschwitz, w styczniu 2020 r. podczas obchodów 75. rocznicy wyzwolenia obozu Auschwitz-Birkenau powiedział:

I tutaj sprawdza się to, co powiedział pan prezydent Austrii [Alexander Van der Bellen]: *„Auschwitz nie spadł nagle z nieba". Auschwitz tuptał, dreptał małymi kroczkami, zbliżał się, aż stało się to, co stało się tutaj.* [...] *My w Europie w większości wywodzimy się z tradycji judeochrześcijańskiej. Zarówno ludzie wierzący, jak i niewierzący przyjmują jako swój kanon cywilizacyjny dziesięcioro przykazań. Mój przyjaciel, prezydent Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego Roman Kent* [...] *wymyślił 11. przykazanie, które jest doświadczeniem Szoah, Holokaustu, strasznej epoki pogardy. Brzmi ono: nie bądź obojętny. I to chciałbym powiedzieć mojej córce, to chciałbym powiedzieć moim wnukom. Rówieśnikom mojej córki, moich wnuków, gdziekolwiek mieszkają* [...]. [...] *Nie bądźcie obojętni* [...]. [...][1]

a) Jakie ostrzeżenie kryje się w sformułowaniu *Auschwitz nie spadł z nieba*?

b) Jak rozumiesz przesłanie płynące z *11. przykazania*?

c) Jak myślisz, w jakim celu autor odwołuje się do tradycji judeochrześcijańskiej oraz do osób wierzących i niewierzących?

d) W kontekście opowiadań Borowskiego wyjaśnij zasadność użycia sformułowania *epoka pogardy* dla określenia czasu Zagłady.

5. Przeczytaj wiersz Tadeusza Różewicza *Warkoczyk* i wykonaj polecenia.

Kiedy już wszystkie kobiety
z transportu ogolono
czterech robotników miotłami
zrobionymi z lipy zamiatało
i gromadziło włosy

Pod czystymi szybami
leżą sztywne włosy uduszonych
w komorach gazowych
w tych włosach są szpilki
i kościane grzebienie

Nie prześwietla ich światło
nie rozdziela wiatr
nie dotyka ich dłoń
ani deszcz ani usta

W wielkich skrzyniach
kłębią się suche włosy
uduszonych
i szary warkoczyk
mysi ogonek ze wstążeczką
za który pociągają w szkole
niegrzeczni chłopcy.

[1] Marian Turski, *Auschwitz nie spadło z nieba*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1940080,1,marian-turski-auschwitz-nie-spadlo-z-nieba.read [dostęp: 02.02.2021].

a) Przeanalizuj budowę wiersza. Wyjaśnij, w jaki sposób ukształtowanie tekstu wpływa na jego odbiór.

b) Zinterpretuj zakończenie utworu.

c) Wyjaśnij, na czym polega i jaką funkcję pełni zastosowana w tekście metonimia.

d) W jaki sposób można mówić o Zagładzie? Napisz na ten temat szkic interpretacyjny. W pracy odwołaj się do wiersza Różewicza, opowiadań Borowskiego oraz innych kontekstów.

6. Przyjrzyj się obrazowi Józefa Szajny *Nasze życiorysy* i wykonaj polecenia.



Józef Szajna, *Nasze życiorysy*, 1943–1945.
Artysta malarz, grafik, reżyser teatralny. Był więźniem niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych Auschwitz i Buchenwald. Obraz *Nasze życiorysy* namalował podczas pobytu w Buchenwaldzie. Jest to jedno z trzech zachowanych dzieł artysty z tamtego czasu.

a) Opisz sposób przedstawienia postaci. Na jakich aspektach obozowej rzeczywistości koncentruje się artysta?

b) Porównaj obraz więźniów obozu koncentracyjnego wyłaniający się z opowiadań Borowskiego z ujęciem tematu w dziele Szajny. Jakie dostrzegasz podobieństwa?

c) *Chyba nie było czegoś, co bardziej kompromitowałoby ludzkość niż obozy koncentracyjne i komory gazowe.* [...] *To nie był Holokaust, to nie była martyrologia, to była Apokalipsa poznana z bliska, z autopsji*[2] – powiedział w jednym z wywiadów Józef Szajna. Napisz szkic interpretacyjny na temat Zagłady, w którym wyjaśnisz sens słów artysty. Odwołaj się do znanej Ci sztuki obozowej, w tym do opowiadań Borowskiego.

7. W opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* Borowski napisał: *I sądzę, że godność człowieka naprawdę leży w jego myśli i w jego uczuciu*[3]. Czy zgadzasz się z takim stwierdzeniem? Napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną. Odwołaj się w niej do opowiadań Borowskiego oraz innych tekstów kultury.

8. Obejrzyjcie wybrane filmy poświęcone Holokaustowi, następnie porozmawiajcie o różnych postawach jednostki wobec zła. Zastanówcie się, co motywowało bohaterów do działania. Możecie sięgnąć do takich filmów, jak: *W ciemności* (reż. Agnieszka Holland, 2011), *Dzieci Ireny Sendlerowej* (reż. John [dżon] Kent Harrison, 2009), *Lista Schindlera* [szindlera] (reż. Steven Spielberg [stiwen spilberg], 1994).

[2] Anna Bernat, *95 lat temu urodził się Józef Szajna – artysta, twórca teatru, więzień Auschwitz*, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/95-lat-temu-urodzil-sie-jozef-szajna-artysta-tworca-teatru-wiezien-auschwitz [dostęp: 02.02.2021].

[3] Tadeusz Borowski, *U nas, w Auschwitzu...* [w:] tegoż, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1974, s. 120.

Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Zapiski sowieckie

Na dobry początek

Przeczytaj fragment książki Joanny Bielskiej-Krawczyk *Świat w sąsiedztwie zaświatów...*:

[...] *Grudziński nie wierzy w możliwość całkowitego wyeliminowania zła ze świata, a taką wiarę uważa wręcz za podstęp szatański.* [...] *Nie oznacza to jednak, że Herling za słuszną uważa postawę bierności. Jego zdaniem ze złem można i należy walczyć, zachowując jednak świadomość niemożności całkowitego i ostatecznego usunięcia go ze świata.* [...] *Mimo złych skojarzeń, jakie budzi słowo „świat", izolacja od niego jest – według Grudzińskiego – nieszczęściem, co najdobitniej pokazał na przykładzie Trędowatego z* Wieży *i bohaterów* Innego świata. *Paradoksalnie zatem człowiek nie umie żyć w świecie, ale nie potrafi też tym bardziej istnieć poza nim. Nie pozostaje mu zatem nic innego jak poszukiwanie jego sensu – wypełnienie pustki treścią. Treść tę, z pewną dozą ostrożności, w przypadku prozy Herlinga można chyba utożsamić z Bogiem, a z całą pewnością z metafizycznym wymiarem rzeczywistości*[1].

[1] Joanna Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011, s. 21, 22, 23.

Jakie wnioski dla siebie w tym kontekście może wyciągnąć współcześnie czytelnik literatury obozowej? Przedstaw swoją opinię na ten temat.

Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000)

Prozaik, eseista, krytyk literacki. Urodził się w Kielcach w spolonizowanej rodzinie żydowskiej. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Na początku wojny działał w konspiracji. Przedostał się na tereny zajęte przez ZSRR, gdzie w 1940 r. został aresztowany przez NKWD. Przebywał w więzieniach, m.in. w Witebsku i Leningradzie, później trafił do łagru w Jercewie pod Archangielskiem. Został zwolniony na początku 1942 r. Wraz z Armią Polską generała Władysława Andersa przedostał się do Włoch. Za udział w bitwie pod Monte Cassino otrzymał Order Wojenny Virtuti Militari. Po zakończeniu wojny pozostał na emigracji. Wraz z Jerzym Giedroyciem, publicystą i działaczem emigracyjnym, założył Instytut Literacki i współredagował miesięcznik „Kultura". Zadebiutował wydanym w Rzymie zbiorem szkiców o polskich pisarzach *Żywi i umarli* (1946). Mieszkał w Londynie i Monachium, ostatecznie osiadł w Neapolu. Był zatrudniony w sekcji polskiej Radia Wolna Europa, współpracował z różnymi czasopismami. Pisarz zmarł w 2000 r. Został pochowany na neapolitańskim cmentarzu Poggioreale [podżjoreale].



Wprowadzenie do lektury

Charakterystyka twórczości

Herling-Grudziński był pisarzem, którego twórczość zawsze ogniskowała się wokół problemów społeczno-politycznych oraz moralnych, religijnych i egzystencjalnych. Najchętniej wypowiadał się w małych formach literackich – opowiadaniach i esejach. Dziełem, które ugruntowało jego międzynarodową pozycję literacką, okazały się **wspomnienia obozowe zatytułowane *Inny świat. Zapiski sowieckie***. Książka, napisana pod wpływem dramatycznych doświadczeń łagrowych autora, spotkała się z dużym uznaniem czytelników. Docenili ją także wybitni pisarze zagraniczni, m.in. Albert Camus. W latach 1971–1995 Herling-Grudziński publikował ***Dziennik pisany nocą***, który jest uznawany za **jeden z** najświetniejszych **przykładów polskiej diarystyki literackiej**. W swojej twórczości podejmował **problematykę religijną i metafizyczną** (opowiadania *Wieża, Drugie przyjście*), a także **zagadnienia związane ze sztuką**,

Przydatne słowa

Diarystyka
Dział piśmiennictwa obejmujący dzienniki i pamiętniki.

z pogranicza etyki i estetyki (*Srebrna Szkatułka, Portret wenecki*). Stale badał kondycję człowieka, poruszał problem samotności, cierpienia, zła i obecności Boga w świecie, wpisując się w nurt tzw. **chrześcijańskiego egzystencjalizmu**. Proza Herlinga-Grudzińskiego została przetłumaczona na wiele języków. Autor otrzymał szereg wyróżnień literackich, w tym włoską nagrodę Premio Viareggio [wiaredżjo], międzynarodową nagrodę Prix [pri] Gutenberg i nagrodę francuskiego PEN Clubu. W Polsce do 1988 r. jego utwory były objęte cenzurą i ukazywały się jedynie w nielegalnych przedrukach (w tzw. drugim obiegu).

ŁAGRY NA ARCHIPELAGU GUŁAG

Jednym ze znaków rozpoznawczych polityki sowieckiej prowadzonej wobec swoich obywateli, a po 1939 r. również wobec obywateli II Rzeczypospolitej, był obóz pracy przymusowej, czyli **łagier**. Po wybuchu II wojny światowej i zajęciu przez ZSRR wschodniej części Polski niemal pół miliona Polaków zostało zesłanych do obozów położonych w okolicy Archangielska na północy ZSRR. Druga fala deportacji miała miejsce w latach 1944 i 1945, wtedy do łagrów trafili żołnierze AK i ludność cywilna. Obozy pracy, które początkowo, według zamysłu Lenina, miały być więzieniem dla przeciwników bolszewizmu, stały się narzędziem terroru stosowanym głównie wobec więźniów politycznych, zwykle oskarżanych zupełnie fikcyjnie. Największy rozwój łagrów przypadł na rządy Stalina, który do położonych na dalekiej północy ZSRR (również na Syberii) miejsc zesłał kilka milionów ludzi. System obozów pracy przymusowej nazywano **GUŁagiem**. Termin ten spopularyzował **rosyjski pisarz, laureat Literackiej Nagrody Nobla Aleksander Sołżenicyn**, więzień łagrów, który w swoim trzytomowym dziele zatytułowanym ***Archipelag GUŁag*** przedstawił genezę sowieckich obozów oraz upadek człowieka zniszczonego przez katorżniczą pracę. Skalę zjawiska w metaforyczny sposób podkreślał tytuł utworu, w którym Sołżenicyn porównał gęstą sieć obozów systemu GUŁag z odciętymi od świata licznymi wyspami tworzącymi archipelag.

PRZYDATNE SŁOWA

Łagier
(ros. *łagier* 'obóz')
Obóz pracy przymusowej w Rosji sowieckiej, stworzony w celu odosobnienia i ekonomicznej eksploatacji pojedynczych osób i całych grup społecznych. Łagry zaczęły powstawać po rewolucji październikowej w 1917 r., decyzję o ich stopniowej likwidacji podjęto dopiero po śmierci Stalina w roku 1953.

PRZYDATNE SŁOWA

GUŁag (także: Gułag)
(skrótowiec od ros. *Gławnoje Uprawlenije Łagieriej*, Główny Zarząd Obozów)
System sowieckich obozów pracy przymusowej w latach 1934–1956.

GENEZA UTWORU

Inny świat, książka będąca zapisem przeżyć Herlinga-Grudzińskiego z pobytu w sowieckim obozie, został napisany w latach 1949–1950. Autor podkreślał w wywiadach, że jedną z pierwszych rzeczy, które zrobił po wyjściu z łagru, był zakup zeszytu do robienia notatek. Herling-Grudziński uważał, że jego moralnym obowiązkiem jest zdanie relacji, przedstawienie prawdy o rzeczywistości obozowej. *Inny świat* został wydany w 1951 r. w Londynie w języku angielskim, po polsku – również w Londynie – dwa lata później. Książka była kilkakrotnie wznawiana w emigracyjnym wydawnictwie Instytutu Literackiego w Paryżu, a po 1980 r. wydawana w Polsce w tzw. drugim obiegu – oficjalna publikacja w ojczyźnie pisarza była możliwa dopiero po upadku reżimu komunistycznego.

PAMIĘTNIK, TRAKTAT MORALNY, OPOWIEŚĆ EDUKACYJNA

Autor *Innego świata* nie tylko występuje w roli kronikarza obozowej rzeczywistości, lecz także udziela głosu spotkanym w łagrze katorżnikom, którzy dzielą się swoimi osobistymi historiami. Dopełnieniem całości jest **epilog** rozgrywający się już po wojnie, w Rzymie, zawierający przesłanie moralne utworu. Dzieło Herlinga-Grudzińskiego nie jest więc jedynie dokumentem o sprawozdawczym charakterze, przypomina raczej **pamiętnik**, a ze względu na stanowisko autora domagającego się wzięcia odpowiedzialności człowieka za świat, bywa nazywany też **traktatem moralnym**. Sam pisarz przyznawał, że najlepszym określeniem ujmującym charakter jego książki jest termin użyty przez jednego z recenzentów: *Bildungsroman*, czyli **opowieść edukacyjna**.

Gustaw Herling-Grudziński

Inny świat. Zapiski sowieckie (fragmenty)

Gieorgij Władimow, *Wierny Rusłan. Historia obozowego psa*, **s. 393–396**

Praca

Dzień po dniu

O wpół do szóstej nad ranem drzwi baraku otwierały się z trzaskiem i wśród ciszy przerywanej tylko ostatnimi westchnieniami snu rozlegał się głośny okrzyk: „Podjom!"[1] W chwilę potem „razwodczik" – więzień odpowiedzialny za wymarsz brygad do pracy – przechodził szybkim krokiem wzdłuż prycz, szarpiąc śpiących za nogi. Więźniowie poruszali się ciężko na pryczach, odrzucali sennym ruchem ręki buszłaty[2] okrywające głowy, podnosili się tak wolno, jak gdyby ich ciała skrępowane były niewidzialnymi pętami, i jęcząc z bólu, opadali z powrotem na legowiska. Wzdłuż prycz przechodził teraz wolno „dniewalny", szepcząc monotonnym głosem: „Riebiata, na rabotu"[3]. Do niego należało postawić barak na nogi przed otwarciem kuchni. Robił to jednak w przeciwieństwie do „razwodczika" łagodniej i grzeczniej, jak człowiek, który sam nie pracując, wypycha innych do pracy, i któremu najniższy status sługi niewolników nie pozwala na opryskliwość, tak zwyczajną w ustach ludzi wolnych i ich obozowych wysłanników.

Te parę minut, które mieszkańcy każdego baraku spędzali po pobudce leżąc bez ruchu na pryczach, było swoistą formą porannej modlitwy więźniów. Zaczynała się ona nieodmiennie od przekleństw, a kończyła prawie zawsze sakramentalnym zwrotem: „Ech, nadojeła żyzń"[4]. Powtarzany codziennie na wszystkich pryczach – dolatujący z boków, z dołu i z góry – stał się on dla mnie w końcu czymś w rodzaju przeraźliwej skargi, w której mieściło się wszystko, co więzień umiał i mógł powiedzieć o swojej śmierci za życia. W innych krajach i w innych warunkach miejsce tego krótkiego okrzyku rozpaczy zajmuje prawdziwa modlitwa lub skreślenie jednego dnia wyroku; jest rzeczą aż nazbyt zrozumiałą, że człowiek pozbawiony wszystkiego z wyjątkiem nadziei zaczyna dzień od zwrócenia ku niej swych pierwszych myśli i próśb. Ale jakże mogli to czynić ludzie, którym odebrano nawet nadzieję? Ani jeden z więźniów sowieckich nie mógł wiedzieć na pewno, kiedy mu się skończy wyrok, gdyż pamiętał z własnego doświadczenia tysiące wypadków, w których przedłużono go na następne dziesięć lat jednym pociągnięciem pióra Osobogo Sowieszczanija NKWD[5] w Moskwie. Tylko ludzie, którzy siedzieli kiedykolwiek w więzieniu, będą w stanie zrozumieć całe okrucieństwo faktu, że w ciągu półtorarocznego pobytu w obozie słyszałem zaledwie parę razy więźniów obliczających na głos ilość lat, miesięcy, tygodni, dni i godzin, które pozostały im jeszcze do ukończenia wyroku. Była to jak gdyby cicha umowa, zmierzająca do nieprowokowania losu. Im mniej mówiło się o wyrokach, im mniej pokładało się nadziei w odzyskaniu wolności, tym prawdopodobniejsze wydawało się, że „tym razem" wszystko pójdzie dobrze. Rozdmuchiwanie nadziei miało w sobie straszliwe niebezpieczeństwo zawodu. [...]

W zonie[6] było jeszcze zupełnie ciemno. Dopiero przed samym apelem porannym niebo zaróżowiło się lekko na skraju horyzontu, roztapiając się po chwili w zimnobłękitnym odblasku śniegu. Teraz zaś trudno było rozpoznać twarze idących nawet na odległość wyciągniętej ręki. Szli wszyscy w kierunku kuchni, potrącając się wzajemnie i dzwoniąc blaszankami. W pobliżu studni i dokoła małego baraku, w którym gotowano wrzątek, słychać było dźwięk wiader, skrzypienie zamarzniętego śniegu i ciche szepty popów, wymieniających spokojnie swe poranne grzeczności. Ciemny pułap nieba zamykał nas od góry, a niewidoczne druty odgradzały nas od dalekiego świata, który w blasku zapalonych przed chwilą lampek zaczynał się krzątać wokół swoich spraw.

[1] *Podjom!* (ros.) – Pobudka!
[2] *buszłat* (ros.) – kurtka.
[3] *Riebiata, na robotu* (ros.) – Dzieci, do roboty.
[4] *nadojeła żyzń* (ros.) – parszywe życie.
[5] **NKWD** – skrót od nazwy: Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych, potocznie: policja polityczna.
[6] **zona** – dosłownie: strefa, tu: obszar łagru ogrodzony drutem kolczastym.

Na pomoście przed kuchnią ustawiały się trzy kolejki, odpowiadające w skrócie podziałowi społecznemu proletariatu obozowego. Przed oknem z napisem „trzeci kocioł" stawali najlepiej ubrani i najlepiej wyglądający więźniowie – stachanowcy[7], których dzienna wydajność pracy dosięgała lub przekraczała 125% normy; ich poranny posiłek składał się z dużej łyżki gęstej kaszy i kawałka solonej „treski"[8] lub śledzia. Drugi kocioł otrzymywali więźniowie z dzienną wydajnością 100% normy – również łyżkę kaszy, ale bez ryby. W tym ogonku pierwsi ustawiali się zazwyczaj starcy i kobiety z brygad, w których obliczanie normy systemem procentowym było niemożliwe, toteż przydzielano im drugi kocioł na stałe. Najstraszniejszy widok przedstawiał ogonek do pierwszego kotła; długi szereg nędzarzy w podartych łachmanach, obwiązanych sznurkami łapciach i wyświechtanych czapkach uszankach czekał na swoją łyżkę najrzadszej kaszy. Twarze mieli skurczone z bólu i wysuszone jak pergamin, oczy zaropiałe, szeroko rozwarte głodem i nieprzytomnie rozbiegane, dłonie kurczowo zaciśnięte na kociołkach, jak gdyby druciane rączki przymarzły już na zawsze do zesztywniałych palców. Słaniając się z wycieńczenia na cienkich nogach, cisnęli się niecierpliwie do okna, domagali się błagalnym głosem dolewki, zaglądali do blaszanek więźniów, którzy odchodzili ze śniadaniem od okien drugiego i trzeciego kotła. To tutaj najczęściej wybuchały spory, to tutaj głosy przechodziły najczęściej od pokornego skomlenia żebraczego do wysokiego falsetu gniewu, zazdrości i nienawiści. Kolejka do pierwszego kotła była zawsze w obozie najdłuższa. Oprócz najliczniejszej grupy więźniów, którzy mimo najlepszych chęci nie byli w stanie dosięgnąć stu procent normy, należeli do niej więźniowie rozmyślnie oszczędzający się przy pracy w przekonaniu, że lepiej mało pracować i mało jeść niż dużo pracować i niewiele więcej jeść, mieszkańcy Trupiarni[9] zwolnieni od pracy i skazani na powolne dogorywanie, „dniewalni" ze wszystkich baraków i niektórzy więźniowie ze służby i administracji obozowej.

Przed szóstą śniadanie otrzymywali tylko więźniowie rozkonwojowani, którzy wychodzili za zonę sami na mocy specjalnych przepustek. Oprócz woziwodów i posługaczy lub posługaczek, zatrudnionych w domach wolnych urzędników obozowych w Jercewie, do tej grupy należeli również technicy, inżynierowie i specjaliści, obowiązani stawić się na miejscu pracy przed przybyciem brygad. Ich posiłek z kotła „iteerowskiego" (ITR – inżenierskо-tiechniczeskije raboczije) przewyższał znacznie ilościowo i jakościowo nawet rację stachanowców z ogólnych robót. O wpół do siódmej zamykano wszystkie okna – zaczynał się odmarsz brygad do pracy. Potem otwierano je znowu na krótko dla więźniów zwolnionych przez lekarza, dla pracujących w zonie na drugim kotle i dla mieszkańców Trupiarni na pierwszym kotle.

[7] **stachanowiec** – przodownik pracy, robotnik przekraczający przewidziane do wykonania normy; od nazwiska Aleksieja Stachanowa, górnika wykreowanego przez propagandę radziecką na rekordzistę wydobycia węgla.

[8] **treska** – tu: gatunek ryby.

[9] **Trupiarnia** – w łagrze: barak, w którym przebywali chorzy niezdolni do pracy, oczekujący na śmierć.

Obóz pracy w Workucie na Syberii, 1938



Mało który z więźniów miał dostatecznie dużo siły woli, aby swój poranny posiłek donieść z kuchni do baraku. Przeważnie zjadali go na stojąco u stóp pomostu, połykając dwoma lub trzema haustami wszystko, co chochla kucharza strząsnęła do brudnej blaszanki. Prosto z kuchni niewielkie grupki więźniów dołączały stopniowo do czarnego tłumu zebranego na wartowni. W zonie było już widno, z rzednących ciemności wyłaniały się najpierw oszronione druty, a potem olbrzymia płachta śniegu, sięgająca do ledwie widocznej linii lasu na skraju horyzontu. W pobliskim Jercewie i w barakach gasły światła, a z kominów unosiły się w górę żółtobure kity dymu. Księżyc mętniał powoli, zamrożony w lodowatej tafli nieba jak krążek cytryny w galarecie. Ostatnie

gwiazdy topniały, migocąc jeszcze przez chwilę na rozjaśniającym się szybko tle. Zaczynał się poranny „razwod" – odmarsz brygad do pracy.

Na dany znak brygady ustawiały się same na małym placyku przed wartownią. Więźniowie stawali po dwóch, w normalnych brygadach starsi na przedzie, młodsi z tyłu, w tych zaś, które nie wypełniały globalnej normy, młodsi na przedzie, a starsi z tyłu. Ten zwyczaj trzeba opatrzyć krótkim komentarzem. W praktyce bardzo niewielu było w obozie więźniów wyznających zasadę, że lepiej mniej pracować i mniej jeść. W znakomitej większości wypadków metoda wyciskania z więźniów maksymalnego wysiłku fizycznego przy minimalnej podwyżce racji żywnościowej działała gładko i sprawnie. Człowiek głodny nie filozofuje, gotów jest zrobić wszystko, aby zdobyć dodatkową łyżkę strawy. Toteż fascynacja normą była nie tylko przywilejem ludzi wolnych, którzy ją ustalili, ale i najprostszym nakazem instynktu życia niewolników, którzy ją wypełniali. W brygadach pracujących zespołami po trzech lub czterech więźniów najgorliwszymi stróżami normy byli sami więźniowie, gdyż normy obliczało się również zespołowo, dzieląc je przez ilość pracujących. W ten sposób znikało zupełnie poczucie solidarności więziennej, ustępując miejsca nieprzytomnej pogoni za procentami. Niewykwalifikowany więzień, który znalazł się w zgranym zespole robotników, nie mógł liczyć na żadne względy; po krótkiej walce musiał ustąpić, przenosząc się do zespołu, w którym często jemu z kolei przypadało doglądać słabszych towarzyszy. Było w tym wszystkim coś nieludzkiego, coś łamiącego bezlitośnie jedyną więź łączącą, zdawałoby się, więźniów w sposób naturalny – ich solidarność w obliczu prześladowców. Sposób ustawiania brygad do odmarszu za zonę doprowadzał ten system do monstrualnego okrucieństwa. W normalnych brygadach tempo marszu narzucali starsi wiekiem więźniowie i było to zrozumiałe. W brygadach, które miały niedobór w normie globalnej, młodszych wypuszczano na przód, aby zarabiali na czasie szybkością marszu, ciągnąc za sobą bardziej niedołężnych. Ta naturalna selekcja odmładzała brygady w błyskawicznym tempie, wyrzucając po pewnym czasie starszych do Trupiarni. [...]

Pierwsze godziny dnia były najcięższe. Ciała, bardziej zmęczone snem na twardych pryczach niż wypoczęte, musiały pokonać wiele bólu, aby się wdrożyć z powrotem w rytm pracy. Poza tym rano nie było przecież na co czekać. Tylko stachanowcy otrzymywali w południe łyżkę gotowanej soi i sto gramów chleba; tę „primbludę"[10] rozwoził w dużym cebrzyku umocnionym na stałe pomiędzy płozami sań jeden z woziwodów pod nadzorem kucharza. Reszta spędzała przerwę obiadową, siedząc przy ognisku i paląc wspólnego papierosa w takiej pozycji, aby nie trzeba było oglądać wydzielania stachanowcom „primbłudy" i widzieć ich jedzących. Do rzadkości należeli więźniowie, którym udało się przechować z poprzedniego wieczoru kromkę suchego chleba. Racje chleba wydawane były po powrocie do zony w ilościach: trzeci kocioł – 700 gramów, drugi kocioł – 500 gramów, pierwszy kocioł – 400 gramów. Chleb więc – jeśli nie liczyć łyżki kaszy rano i porcji rzadkiej zupy wieczorem – był podstawowym pożywieniem w obozie. Powstrzymanie się od zjedzenia go w całości natychmiast po otrzymaniu wymagało nadludzkiego wysiłku woli i udawało się tylko tym więźniom, którzy po wieczornym posiłku szli jeszcze na kuchnię, aby za wyprzedawane stopniowo części własnego ubrania z wolności kupić od kucharzy dodatkową porcję zupy.

Dopiero na dwie godziny przed odmarszem do zony więźniowie ożywiali się nieco. Perspektywa bliskiego odpoczynku i zaspokojenia choć na chwilę dokuczliwego głodu działała tak silnie, że nie sam powrót, ale oczekiwanie nań uważaliśmy za największe przeżycie dnia. Jak w każdej idealizacji, więcej w nim było urojeń niż prawdy. Męka życia więziennego nie kończyła się w baraku, wprost przeciwnie, zamieniała się dopiero w torturę myśli o śmierci. Ale miała w sobie tajemniczy – pociągający i odpychający zarazem – urok intymności cierpienia. Leżąc samotnie na pryczy, można się było nareszcie poczuć wolnym – wolnym od

[10] **primbluda** – posiłek przyznawany w południe więźniom wyrabiającym 100 proc. normy.

pracy, od współtowarzyszy więziennych, od czasu, który płynął jak stygnąca smoła. Tylko w więzieniu łatwo jest zrozumieć, że życie bez czekania na cokolwiek nie ma najmniejszego sensu i wypełnia się po brzegi rozpaczą. Czekając na samotność, baliśmy się jej jednocześnie. Była ona jedyną namiastką wolności, za którą w chwilach zupełnego odprężenia płaciło się ulgą i fizycznym prawie bólem płaczu. Taki jest jednak zawsze pierwszy odruch beznadziejności: wiara, że w samotności cierpienie zahartuje się i wysublimuje jak w ogniu oczyszczającym. Mało ludzi potrafi naprawdę znieść samotność, ale wielu marzy o niej jak o ostatniej ucieczce. Podobnie jak myśl o samobójstwie, myśl o samotności bywa najczęściej jedyną formą protestu, na jaką nas stać, gdy wszystko zawiodło, a śmierć ma w sobie jeszcze ciągle więcej grozy niż uroku. Myśl, sama tylko myśl, gdyż rozpacz płynąca z świadomości jest większa od rozpaczy odrętwienia. Gdyby można było wyobrazić sobie, co czuje rozbitek, dopływający ostatnim wysiłkiem woli do wyspy bezludnej, jego uczucia okazałyby się podobne do naszych na godzinę przed powrotem do zony; była w nich bowiem jeszcze nadzieja. Ale czy może być większa tortura niż nagłe uświadomienie sobie, że ta nadzieja była tylko złudzeniem podnieconych zmysłów? Mieć niezachwianą pewność, że się jest na wyspie bezludnej, bez widoków ratunku i wybawienia – oto co można nazwać męką. Ale płynąć ku niej resztkami sił, walczyć z zalewającą oczy falą, łapać ściśniętymi z bólu płucami powietrze, czuć przyspieszone bicie serca, natężać wszystkie mięśnie rąk i nóg – zbliżać się, zbliżać! – oto jest wszystko, dla czego warto jeszcze ciągle żyć. Codziennie przeżywaliśmy to samo; codziennie na krótko przed powrotem do zony więźniowie śmiali się i rozmawiali ze sobą jak ludzie wolni; codziennie też kładli się po pracy na pryczach jak ludzie zdławieni rozpaczą.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Na czym polega „inność" świata łagrów?

Książkę Herlinga-Grudzińskiego otwiera **motto zaczerpnięte z utworu Fiodora Dostojewskiego *Wspomnienia z domu umarłych***, w którym rosyjski pisarz przedstawił osobiste doświadczenia z pobytu na katordze. Motto ma podkreślić **odrębność świata łagru**, w którym panują odmienne reguły i zwyczaje niż na wolności. Herling-Grudziński zwraca na to uwagę w tytule dzieła, wyraźnie zaznaczając „inność" obozu – instytucji stworzonej przez zagrażające ludzkości totalitaryzmy XX w. Jako jeden z więźniów i naoczny świadek obserwuje przerażający **proces niszczenia człowieka**. Przedstawia niewolniczą pracę, przemoc, głód i zastraszanie więźniów. Herling-Grudziński nie poprzestaje jednak na opisie „martwych za życia" współtowarzyszy katorgi, jego refleksja sięga głębiej i w kolejnych kręgach piekła łagrów stara się tropić **odruchy człowieczeństwa** świadczące o **próbach zachowania godności** za wszelką cenę.

■ Dwa spojrzenia na czas Zagłady – Gustaw Herling-Grudziński i Tadeusz Borowski

Wielu krytyków uważało *Inny świat* za odpowiedź na opowiadania Tadeusza Borowskiego, a nawet polemikę z pisarzem, który przeszedł przez koszmar nazistowskich obozów. Sam Herling-Grudziński tak odniósł się do tej kwestii:

Wyszedłem z obozu fizycznie pognębiony, straszliwie poraniony i psychicznie obolały. Miałem rany nie tylko na nogach, ale przede wszystkim w duszy. Ale wyszedłem z Jercewa z iskierką nadziei, której z Oświęcimia nie wyniósł Borowski. Na tym, mówiąc najprościej, polega różnica między nami. Po prostu ja, inaczej niż Borowski, nie straciłem całkowicie wiary w podstawowe wartości ludzkie. To brzmi patetycznie lub banalnie, ale to jest istota rzeczy. [...]

widziałem w tym obozie ludzi, którzy, co prawda, nie byli nigdy aniołami, ale w których, właśnie w obozie, odezwały się najpiękniejsze ludzkie cechy[1].

[1] Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 128, 129.

■ Leczenie krajobrazem

W *Innym świecie* uwagę zwracają liczne opisy przyrody, która staje się przedmiotem zachwytu więźnia ograniczonego drutem kolczastym zony. Mimo ekstremalnie trudnych warunków bytowych narrator dostrzega barwy i kształty, czuje zapachy. Przyroda nie tylko budzi skojarzenia z daleką, utraconą ojczyzną, lecz także zapewnia upragniony oddech wolności. Ponieważ natura znajduje się poza sztuczną granicą odgradzającą łagier od reszty świata, jest gwarantem istnienia rzeczywistości, do której codziennie tęskni więzień – rzeczywistości piękna, dobra i prawdy. Natura umożliwiała, według Herlinga-Grudzińskiego, pielęgnowanie w sobie wiary w istnienie normalnego świata. Utracenie jej byłoby tożsame z pozostaniem na zawsze w „domu umarłych".

Po przeczytaniu

I. Jeden dzień w obozie

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu utworu)

1. Na podstawie przytoczonego fragmentu zrekonstruuj dzień więźnia łagru.
2. Jaką rolę w procesie niszczenia więźniów odgrywał głód?
3. W jakiej sytuacji więźniowie doznawali złudnego uczucia wolności?
4. Co narrator ma na myśli, mówiąc: *Czekając na samotność, baliśmy się jej jednocześnie*?
5. Zinterpretuj porównanie więźnia łagru do rozbitka dopływającego do bezludnej wyspy. Jaką rolę w życiu więźniów Herling-Grudziński przypisuje nadziei? Czy jest ona siłą niszczącą, czy ocalającą? Odpowiedź uzasadnij.
6. Przyjrzyj się w podanym fragmencie opisom natury. Co one akcentują?
7. Udowodnij, że w tekście występują trzy perspektywy narracyjne: kronikarska, psychologiczna i filozoficzna. W jaki sposób wzbogacają one tekst?

Więcej zadań dotyczących twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w bloku *Sprawdź się*, **s. 446–448**

II. Rzeczywistość łagrów

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Wyjaśnij, na czym polega ukazane w *Innym świecie* stopniowe odbieranie człowiekowi duszy. Wymień kolejne etapy tego procesu.
2. Scharakteryzuj opisaną w książce Wielką Przemianę więźnia. Czym była, jakie efekty miała przynieść?
3. Przeanalizuj postawę wybranego przez siebie bohatera książki. Przedstaw jego przeszłość, powody, dla których znalazł się w łagrze, stosunek do rzeczywistości obozowej i narzuconych norm.
4. Omów hierarchię panującą w obozie. Zwróć uwagę, kto zajmuje uprzywilejowaną pozycję, a kto – najniższą. Co decyduje o miejscu w hierarchii?
5. Jakie miejsce w świecie łagru zajmują kobiety? Jak są traktowane? Przedstaw swoje wnioski, odwołując się np. do kreacji Marusi (*Nocne łowy*), „generalskiej doczki" i ciężarnych kobiet (*Głód*) czy Natalii Lwowny (*Zapiski z martwego domu*).
6. Omów funkcję i znaczenie w życiu więźniów następujących instytucji obozowych: szpitala, domu widzeń, kina, biblioteki i sklepiku.

7. Gustaw Herling-Grudziński nazywa swoją książkę *Bildungsroman*, czyli opowieścią edukacyjną ukazującą wejście młodego człowieka w świat totalitaryzmu. Powiedz, jak to rozumiesz.
8. Podaj przykłady prób ocalenia człowieczeństwa w łagrze. Omów zachowanie wybranych bohaterów książki Herlinga-Grudzińskiego.
9. Zinterpretuj scenę w epilogu. Jak rozumiesz zachowanie narratora? Jakie znaczenie ma ta scena dla przesłania całości utworu?
10. Przyjrzyj się postaci narratora *Innego świata*. Jaki jest jego stosunek do współwięźniów, czy pozwala sobie on na ocenę ich zachowania?
11. Udowodnij, że *Inny świat* jest gatunkiem z pogranicza literatury pięknej i dokumentu. Które fragmenty przypominają kronikarski opis, opowiadanie, autobiografię, esej?
12. *Człowiek, cokolwiek robi, nie może żyć bez nadziei*[1]. Uzasadnij słuszność słów pisarza, odwołując się do postaw bohaterów *Innego świata*. Napisz wypowiedź argumentacyjną na ten temat.
13. Napisz, na podstawie przywołanego cytatu, jak pisarz charakteryzował swoją twórczość: *Pisać tak, by zdanie było przekazem nie tylko jasnej i swobodnej myśli, lecz nieustannego napięcia moralnego, by w słowie żył całym sobą kto wypowiada je jako swoją długo odważaną i cierpianą prawdę – to pociągało mnie zawsze*[2].

[1] Gustaw Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Kraków 2000, s. 69.

[2] Gustaw Herling-Grudziński, *19 stycznia* [1972] [w:] tegoż, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Warszawa 1990, s. 100.

III. Konteksty

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Jaka jest wymowa opowiadań Borowskiego, a jaka – *Innego świata* Herlinga-Grudzińskiego? W porównaniu uwzględnij także swój punkt widzenia.
2. Porównaj strategie pisarskie stosowane przez Herlinga-Grudzińskiego i Borowskiego. Zwróć uwagę na wybór sposobu narracji, technikę opisu, język i styl utworu.
3. Czy *inny świat* jest rzeczywiście, jak pisze Fiodor Dostojewski we *Wspomnieniach z domu umarłych*, *do niczego niepodobny*? Rozważ problem w formie wypowiedzi argumentacyjnej. W pracy przeanalizuj teksty kultury ukazujące rzeczywistość totalitarną XX w.
4. Czy praca, będąca często źródłem satysfakcji, może stać się narzędziem służącym do degradacji człowieka? Przedstaw swoją opinię, odwołując się do różnych tekstów kultury.
5. Odwołując się do wybranych przykładów literackich (np. *Pasażerki* Zofii Posmysz) i filmowych (np. filmów *Niepokonani* w reż. Petera Weira, *Wyboru Zofii* w reż. Alana Pakuli czy *Katynia* w reż. Andrzeja Wajdy), rozważ, czy będąc świadkiem kryzysu moralnego wywołanego wojną, można ocalić swoje człowieczeństwo.



Kadr z filmu *Niepokonani*, reż. Peter Weir [piter łijer], 2010.
Film opowiada o ucieczce grupy więźniów z łagru na Syberii.

KOMENTARZ DO LEKTURY

Przeczytaj komentarz i odpowiedz na pytania

Sławomir Buryła

Zdzisław Kudelski, „Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość, recepcja, biografia", Lublin 1998 [recenzja][1] (fragmenty)

„Wątek polski" [w recenzowanej książce], obok przedstawienia fascynacji artystycznych i duchowych powinowactw emigracyjnego pisarza, których najpełniejszym wyrazem jest zbiór *Żywi i umarli*, [...] w znacznej mierze wypełnia rekonstrukcja sporu Herlinga-Grudzińskiego z Czesławem Miłoszem oraz – jedna z najważniejszych dyskusji w powojennej literaturze polskiej – z Tadeuszem Borowskim. Skupimy się na przedstawieniu tej ostatniej. [...] W przeciwieństwie do młodego pisarza ze Skaryszewskiej autor *Innego świata* widzi w XX-wiecznym totalitaryzmie wynaturzenie, a nie efekt rozwoju kultury europejskiej. Herling w prezentacji katów nie rezygnuje też z wyrażeń wartościujących. Błędne jednak jest jego twierdzenie, jakoby Borowski nie wartościował w swoich opowiadaniach. Autor *Śmierci powstańca* czyni to, wykorzystując bardziej wysublimowane środki artystyczne: ironię, groteskę, makabreskę. Można zatem założyć, że twórca *Wieży* okazuje się niedokładnym czytelnikiem opowiadań oświęcimskich? Wydaje się, że nie. Czy jest bowiem prawdopodobne, by Herling – uważny obserwator życia w kraju – nie znał książek Tadeusza Drewnowskiego[2] i Andrzeja Wernera[3], które pozwalają odrzucić posądzenia opowiadań Borowskiego o immoralizm[4]?

Uznając za istotne wszystkie różnice, jakie wymienia Kudelski, analizując utwory autorów *Innego świata* i *Pożegnania z Marią*, wypada zwrócić uwagę na jeszcze jeden, naszym zdaniem, zasadniczy fakt dla całej polemiki: stosunek do kultury europejskiej. Herling ogląda rzeczywistość obozową przez *transcendentalia*[5], zawsze ma w pamięci wielkie prawdy europejskiej tradycji. Borowski natomiast wychodzi z punktu, który jest punktem zerowym. To pozycja, jaką zajmują zwolennicy przewartościowania kultury europejskiej po doświadczeniu Zagłady: Adorno, Lévinas, Bauman[6]. Według Grudzińskiego, podobny typ myślenia o kulturze, który wiąże się z nakazem wznoszenia jej od podstaw, ma cechy postępowania nihilistycznego. Autor *Portretu weneckiego* nie godzi się również na to, by – tak jak robi to Borowski – obserwację zachowania części więźniów uogólniać i przenosić na postępowanie całości społeczeństwa obozowego. Pisząc zaś o *Medalionach* Zofii Nałkowskiej, Herling wskazuje na niebezpieczeństwa, jakie niesie za sobą absolutyzacja formy: zabija treści metafizyczne. Technika behawiorystyczna prowadzi do niwelacji wartości. Konsekwentnie stosowana, unicestwia moralizatorską perspektywę autora.

[1] Tekst pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Pamiętnik Literacki" 2000, z 4, s. 231. Jest to fragment recenzji książki dr. Zdzisława Kudelskiego o Herlingu-Grudzińskim. Autor książki jest literaturoznawcą specjalizującym się w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i innych pisarzy tworzących na emigracji.

[2] **Tadeusz Drewnowski** – literaturoznawca, krytyk literacki.

[3] **Andrzej Werner** – krytyk literacki i filmowy.

[4] **immoralizm** – tu: nieuznawanie norm moralnych.

[5] ***transcendentalia*** – tu: wszystko to, co dotyczy z góry przyjętych, podstawowych założeń poznawczych człowieka, ważniejszych od konkretnych doświadczeń.

[6] **Adorno, Lévinas, Bauman** – wybitni filozofowie XX w.

1. Za pomocą jakich środków Borowski i Herling-Grudziński dokonują wartościowania postaw obozowych w swoich utworach? Odpowiedz na podstawie tekstu.
2. Jaki jest, zdaniem autora recenzji, stosunek obu pisarzy do tradycji i kultury europejskiej?
3. Czy zgadzasz się z poglądem Herlinga-Grudzińskiego, że technika behawiorystyczna prowadzi do niwelacji wartości, bo *unicestwia moralizatorską perspektywę autora*? Przedstaw i uzasadnij swój pogląd.

Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem

Na dobry początek

Przeczytaj fragment wywiadu Emilii Padoł z Hanną Krall, dotyczący m.in. wydanej w 2017 r. książki *Fantom bólu* – zbioru wszystkich reportaży pisarki.

W tej książce jest to, czego się dowiedziałam od moich bohaterów o czasach wojny i Zagłady. Pani ze smutkiem teraz kiwa głową, ponieważ pani uważa, że kiedy pada słowo Zagłada, to trzeba posmutnieć.

To nie jest wymuszone posmutnienie. Trudno się nie zasmucić.

Ja wiem, że trudno się nie zasmucić, ale bardzo zależy mi na tym, żeby ludzie mogli sobie wyobrazić, co właściwie się stało. Nie – narodom. Co stało się pojedynczym ludziom, takim samym jak czytelnicy. Jeżeli tamci ludzie byli w stanie to przeżyć, jeżeli ja to byłam w stanie napisać, to czytelnik może ten wysiłek wykonać i przeczytać. Przynajmniej tyle można zrobić. Bardzo mi zależy na tym, żeby moich bohaterów polubić, żeby pobyć z nimi. Powspółczuć im[1].

Jaki sens ma pisanie i czytanie o czasach Zagłady? Przedstaw swoją opinię na ten temat. Odwołaj się do słów Hanny Krall.

[1] Hanna Krall, *Hanna Krall: życie samo do mnie szło, tak bywa czasami* [wywiad], rozm. przepr. Emilia Padoł, https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/hanna-krall-najwazniejsze-teksty-wywiad/052g28g [dostęp: 22.02.2021].



Hanna Krall (ur. 1935)

Dziennikarka, pisarka, autorka scenariuszy filmowych. Urodziła się w Warszawie, w rodzinie żydowskiej. Dzieciństwo spędziła w Lublinie. Większość rodziny straciła w czasie II wojny światowej. Po wojnie przebywała w domu dziecka w Otwocku. Studiowała dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Następnie pracowała jako reporterka w dzienniku „Życie Warszawy" (1955–1966) i w tygodniku „Polityka" (1966–1981), z którego redakcji odeszła w stanie wojennym. W swoim pisarstwie łączy elementy literatury pięknej i literatury faktu. Często porusza temat losów Polaków i Żydów uwikłanych w dramatyczną historię XX w. Międzynarodową sławę przyniósł jej słynny wywiad z Markiem Edelmanem *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977). Inne utwory Hanny Krall to m.in.: powieści *Sublokatorka* i *Okna*, zbiory reportaży *Taniec na cudzym weselu*, *Dowody na istnienie*, *To ty jesteś Daniel*, opowieści reportażowe *Wyjątkowo długa linia*, *Król kier znowu na wylocie*, *Biała Maria*, *Synapsy Marii H.* Hanna Krall jest laureatką licznych nagród literackich, krajowych i zagranicznych, a jej książki zostały przełożone na wiele języków.

Wprowadzenie do lektury

Kontekst historyczny

Warto wiedzieć

Jürgen Stroop był generałem SS dowodzącym akcją likwidacji warszawskiego getta. Po II wojnie światowej Stroop został osadzony w areszcie śledczym na warszawskim Mokotowie, gdzie przebywał w jednej celi z Kazimierzem Moczarskim, późniejszym autorem książki *Rozmowy z katem*.

Powstanie w **getcie warszawskim** wybuchło 19 kwietnia 1943 r. Bezpośrednią przyczyną jego rozpoczęcia była informacja o planie ostatecznej likwidacji getta przez Niemców. Był to w rzeczywistości plan **masowej eksterminacji** społeczności żydowskiej, który zaczęto realizować już w roku 1942. Na placu przeładunkowym, zwanym **Umschlagplatz** [umszlagplac], obok rampy kolejowej przy ulicy Stawki w Warszawie, gromadzono i selekcjonowano Żydów. Następnie wywożono ich pociągami do obozu zagłady w Treblince (a w czasie powstania w getcie także do innych obozów, m.in. na Majdanku). Powstanie w getcie zorganizowały żydowskie organizacje zbrojne: Żydowska Organizacja Bojowa (ŻOB) i Żydowski Związek Wojskowy (ŻZW), a pierwszym przywódcą zrywu został działacz ŻOB – **Mordechaj Anielewicz**. Akcją tłumienia zrywu w getcie dowodził zaś generał SS **Jürgen Stroop** [jirgen sztrop].

Po samobójczej śmierci Mordechaja Anielewicza przywództwo powstania objął **Marek Edelman**. Powstańcy walczyli w gruzach getta do 16 maja 1943 r. W powstaniu zginęła większość walczących, Niemcy zabili też kilka tysięcy cywilów, tyle samo osób spłonęło żywcem, a ok. 50 tysięcy wywieziono do obozów zagłady. Grupie powstańców Marka Edelmana udało się przedostać kanałami poza teren getta.



Drewniana kładka nad ulicą Chłodną, łącząca Małe i Duże Getto (zdjęcie retuszowane)

■ Marek Edelman – świadek Zagłady, przywódca, lekarz, człowiek

Marek Edelman (1919–2009) to jedna z najważniejszych postaci w XX-wiecznej historii Polski. Urodził się w Warszawie. Przed wojną był działaczem żydowskiej partii socjalistycznej – Bund. Po klęsce wrześniowej i zajęciu stolicy przez Niemców znalazł zatrudnienie jako goniec w szpitalu. Dzięki tej pracy, gdy lecznica znalazła się na terenie getta, Edelman mógł legalnie opuszczać jego teren i przechodzić na drugą, tzw. aryjską, stronę. Był jednym z założycieli konspiracyjnej Żydowskiej Organizacji Bojowej. Brał udział w powstaniu w getcie, został drugim i ostatnim jego dowódcą po śmierci Anielewicza. Uczestniczył także w powstaniu warszawskim. Po wojnie zadecydował o pozostaniu w Polsce, na stałe zamieszkał w Łodzi, gdzie skończył studia medyczne i pracował jako kardiolog; miał wybitne osiągnięcia na polu zawodowym. W latach 70. zaangażował się w działalność opozycyjną, współpracował z Komitetem Obrony Robotników (KOR), był także działaczem Solidarności. Po 1989 r. uczestniczył w wielu inicjatywach obywatelskich w kraju i za granicą. Stawał zawsze po stronie prześladowanych i domagał się przestrzegania praw człowieka.

■ Geneza wywiadu

Hanna Krall poznała Marka Edelmana, gdy w latach 70. zbierała materiały do reportażu o nowatorskich operacjach serca przeprowadzanych w łódzkiej klinice. Edelman miał jako kardiolog i kardiochirurg ocenić pod kątem merytorycznym przygotowany przez dziennikarkę materiał. Spotkanie zaowocowało wywiadem na temat powstania w getcie warszawskim. Krall kontynuowała rozmowy z Edelmanem, które ukazywały się w miesięczniku „Odra". W wersji książkowej tekst został opublikowany w 1977 r. Marek Edelman w rozmowie z reportażystką zabrał głos po wielu latach milczenia, poruszając bolesne i trudne tematy w sposób wyjątkowy: rzeczowy, zwięzły, zdystansowany, daleki od oczekiwań i przyzwyczajeń czytelników.

■ Codzienne życie w getcie

Marek Edelman w reportażu Hanny Krall przybliża czytelnikom **obraz codziennego życia w getcie**. Mówi o tym, co niewyobrażalne: o ogromnym zagęszczeniu ludzi na niewielkiej przestrzeni, o **głodzie**, przypadkach kanibalizmu, **chorobach**, **potwornych warunkach życia**, brudzie, epidemiach, **walce o przetrwanie**, **strachu o życie**, czy w końcu o **deportacjach** do obozów śmierci. Edelman zestawia obok siebie przykłady zachowań godnych zapamiętania i zachowań będących wyrazem upadku człowieczeństwa. Zwraca również uwagę, że nawet w getcie istniały **miłość i potrzeba bliskości**. W jego relacjach jest wiele postaci przywoływanych z imienia czy nazwiska. Wspominając je, Edelman przywraca o nich pamięć światu i podkreśla, że to właśnie takie nieznane **jednostki tworzyły historię**.



Jürgen Stroop nadzoruje akcję tłumienia powstania w getcie warszawskim, 1943

Wojciech Tochman,
Jakbyś kamień jadła,
s. 397–401

Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem (fragmenty)

– Moje dziecko – mówi [Marek Edelman] – musisz to wreszcie zrozumieć: ci ludzie szli spokojnie i godnie. To jest straszna rzecz, kiedy się idzie tak spokojnie na śmierć. To jest znacznie trudniejsze od strzelania. Przecież o świcie łatwiej się umiera, strzelając, o wiele łatwiej było umierać nam niż człowiekowi, który idzie do wagonu, a potem jedzie wagonem, a potem kopie sobie dół, a potem rozbiera się do naga... Już to rozumiesz? – pyta.

– Tak – mówię. – To tak. Bo przecież o tyle łatwiej nam patrzeć na ich śmierć, kiedy strzelają, niż na człowieka, który kopie sobie dół.

– Widziałem kiedyś na Żelaznej zbiegowisko. Ludzie tłoczyli się na ulicy dookoła beczki – zwyczajnej drewnianej beczki, na której stał Żyd. Był stary, niski i miał długą brodę.

Przy nim stało dwóch niemieckich oficerów. (Dwóch pięknych, rosłych mężczyzn przy małym, zgarbionym Żydzie). I ci Niemcy wielkimi krawieckimi nożycami obcinali Żydowi po kawałeczku jego długą brodę, zaśmiewając się do rozpuku.

Tłum, który ich otaczał, też się śmiał. Bo obiektywnie było to naprawdę śmieszne: mały człowieczek na drewnianej beczce z coraz krótszą brodą, ginącą pod krawieckimi nożycami. Jak gag filmowy.

Nie było jeszcze getta, więc w tej scenie nie czuło się grozy. Z Żydem przecież nic strasznego się nie działo: tyle, że można go było bezkarnie na tej beczce postawić, że ludzie zaczynali już rozumieć, że to jest bezkarne i że budził śmiech. Wiesz co?

Wtedy zrozumiałem, że najważniejsze ze wszystkiego jest nie dać wepchnąć się na beczkę. Nigdy, przez nikogo. Rozumiesz?

Wszystko, co robiłem potem – robiłem dlatego, żeby nie dać się wepchnąć.

– To był początek wojny i jeszcze mogłeś wyjechać. Twoi koledzy uciekali przez zieloną granicę tam, gdzie nie było beczek...

– To byli inni ludzie. To byli wspaniali chłopcy z kulturalnych domów. Świetnie się uczyli, mieli telefony w mieszkaniach i wisiały tam piękne obrazy. Oryginały, nie reprodukcje. Ja byłem przy nich niczym. Nie należałem do towarzystwa. Uczyłem się gorzej, śpiewałem brzydziej, nie umiałem jeździć na rowerze i nie miałem domu, bo moja matka umarła, jak miałem czternaście lat. [...]

Po wojnie ci koledzy okazali się dyrektorami japońskich koncernów albo fizykami amerykańskich agencji jądrowych, albo profesorami uniwersytetów. To byli bardzo zdolni ludzie, mówiłem ci.

– Ale wtedy i ty już się podciągnąłeś. Już byłeś na papierach bohatera. Mogli cię przyjąć do swojego świetnego towarzystwa.

– Proponowali, żebym przyjechał. Ale ja odprowadziłem na Umschlagplatz czterysta tysięcy osób. Ja sam, osobiście. Wszyscy przechodzili koło mnie, kiedy tam stałem przy bramie... [...]

Bardzo cię proszę, nie każ mi dzisiaj tłumaczyć, dlaczego wtedy powiedziałem „nie".

– Czy wcześniej, będąc w getcie, miałeś szansę przejść na aryjską[1] stronę?

– Ja wychodziłem na aryjską stronę legalnie, dzień w dzień. Jako goniec szpitala nosiłem krew chorych na tyfus do badania do stacji sanitarno-epidemiologicznej na Nowogrodzką.

Miałem przepustkę. W getcie było wtedy zaledwie kilka przepustek: w szpitalu na Czystem, w Gminie, a w naszym szpitalu miałem ją tylko ja. Ludzie z Gminy byli dygnitarzami, chodzili do urzędów i jeździli dorożką. A ja szedłem z moją opaską ulicą, wśród ludzi,

[1] **aryjski** – dotyczący białej rasy, związany z ludźmi o jasnej skórze; tu: strona aryjska – strona nieżydowska.

i wszyscy ludzie na mnie i na moją opaskę patrzyli. Z ciekawością, ze współczuciem, czasami z drwiną...

Chodziłem tak codziennie na ósmą przez parę lat i w końcu nic mi się złego nie stało. Nikt mnie nie zatrzymał, nie wezwał policjanta, nawet się nie roześmiał. Ludzie tylko patrzyli. Tylko patrzyli na mnie...

– Pytałam cię, dlaczego nie zostałeś na aryjskiej stronie.

– Nie wiem. Dzisiaj już się nie wie takich rzeczy: dlaczego.

– Przed wojną byłeś nikim. Więc jak się to stało, że trzy lata później byłeś już członkiem komendy ŻOB-u? Byłeś jednym z pięciu ludzi wybranych spośród trzystu tysięcy...

– To nie ja powinienem tam być. Tam miał być... No, wszystko jedno. Nazwijmy go „Adam". Skończył przed wojną podchorążówkę, brał udział w kampanii wrześniowej, w obronie Modlina. Wszyscy znali jego odwagę. Przez długie lata był moim prawdziwym bożyszczem.

Pewnego dnia szliśmy razem Lesznem, na ulicy były tłumy ludzi i nagle jacyś esesowcy zaczęli strzelać.

Tłum rzucił się do ucieczki. On też.

Wiesz – ja sobie przedtem nie wyobrażałem, że on się może czegokolwiek bać. A on, mój idol, uciekał.

Bo on był przyzwyczajony do tego, że zawsze miał broń: w podchorążówce, w Warszawie we Wrześniu, w Modlinie. Tamci mieli broń i on miał broń, więc był odważny. A kiedy stało się tak, że tamci strzelali, a on nie mógł strzelać – był już innym człowiekiem.

Nastąpiło to właściwie bez słowa, z dnia na dzień; po prostu przestał działać. I kiedy miało być pierwsze posiedzenie Komendy, on się już nie nadawał, żeby tam iść. Więc ja poszedłem.

Miał dziewczynę, Anię – zabrali ją na Pawiak[2] – później wydostała się, ale jak ją zabrali, on się załamał zupełnie. Przyszedł do nas, oparł się rękami o stół i zaczął mówić, że i tak jesteśmy straceni i że nas wyrżną, że jesteśmy młodzi i powinniśmy uciekać do lasu...

Nikt mu nie przerwał.

Jak wyszedł – ktoś powiedział: „To dlatego, że ją zabrali. Teraz nie ma już po co żyć. Teraz zginie". Każdy musiał mieć kogoś, wokół kogo kręciło się jego życie, dla kogo mógł działać. Bierność oznaczała pewną śmierć. Działanie było jedyną szansą przetrwania. Trzeba było coś robić, gdzieś iść.

Ta krzątanina nie miała żadnego znaczenia, bo i tak wszyscy ginęli, ale człowiek nie czekał na swoją kolej bezczynnie.

Ja krzątałem się wokół Umschlagplatzu – miałem dzięki naszym ludziom z policji wyprowadzać tych, którzy byli nam najbardziej potrzebni. Jednego dnia wyciągnąłem chłopaka z dziewczyną – on był z drukarni, ona była dobrą łączniczką. Zginęli oboje, on w powstaniu, ale zdążył wydrukować przedtem jedną gazetkę, ona na Umschlagplatzu, ale zdążyła przedtem ją rozkolportować.

Jaki to miało sens, chcesz zapytać?

Żadnego. Nie stało się dzięki temu na beczce. To wszystko. [...]

Któregoś dnia wpadłem na wykład – pewnie żeby tylko indeks podpisać – i usłyszałem, że profesor mówi: „Kiedy lekarz wie, jak wygląda oko chorego, jak wygląda skóra, jak język, to powinien wiedzieć, co temu choremu jest". Spodobało mi się to. Pomyślałem, że choroba człowieka jest rozsypaną łamigłówką i jak się ją dobrze złoży, to się wie, co jest w człowieku, w środku.

[2] **Pawiak** – więzienie zbudowane w Warszawie w pierwszej połowie XIX w., mieszczące się między ul. Dzielną a ul. Pawią (stąd nazwa). Najpierw przeznaczone dla więźniów kryminalnych, ale w czasie powstania styczniowego przekształcone w więzienie polityczne. W latach okupacji jedno z głównych więzień śledczych na terenie Generalnego Gubernatorstwa. Dzisiaj nieistniejące, w jego miejscu znajduje się Muzeum Więzienia Pawiak.

Od tej pory zająłem się medycyną, a dalej już może być to, od czego chciałaś zacząć, a co zrozumiałem znacznie, znacznie później. Że jako lekarz mogę nadal odpowiadać za życie ludzkie.

– Dlaczego właściwie musisz odpowiadać za życie ludzkie?

– Pewnie dlatego, że wszystko inne wydaje mi się mniej ważne.

– Może chodzi o to, że miałeś wtedy dwadzieścia lat? Jak się przeżywa najważniejsze chwile życia w wieku lat dwudziestu, to później dość trudno o równie sensowne zajęcie...

– W klinice, w której potem pracowałem, była wielka palma. Stawałem czasem pod nią – i widziałem sale, na których leżeli moi pacjenci. To były dawne czasy, kiedy nie mieliśmy dzisiejszych lekarstw ani zabiegów, ani aparatów, i większość ludzi w owych salach skazana była na śmierć. Moje zadanie polegało na tym, żeby możliwie najwięcej spośród nich ocalić – i uprzytomniłem sobie kiedyś pod palmą, że właściwie to jest to samo zadanie, co tam. Na Umschlagplatzu. Wtedy też stałem przy bramie i wyciągałem jednostki z tłumu skazanych.

– I tak stoisz przy tej bramie przez całe życie?

– Właściwie tak. A kiedy nic już nie mogę zrobić, pozostaje mi jedno: zapewnić im komfortową śmierć. Żeby nie wiedzieli, nie cierpieli, nie bali się. Żeby się nie poniżali.

Trzeba dać im taki sposób umierania, żeby nie zamienili się w t a m t y c h. W tych z trzeciego piętra na Umschlagplatzu.

– Mówiono mi, że kiedy leczysz przypadki banalne i niegroźne – robisz to niejako z obowiązku, ożywiasz się prawdziwie, kiedy zaczyna się gra. Kiedy zaczyna się wyścig ze śmiercią.

– Na tym polega przecież moja rola.

Pan Bóg już chce zgasić świeczkę, a ja muszę szybko osłonić płomień, wykorzystując Jego chwilową nieuwagę. Niech się pali choć trochę dłużej, niż On by sobie życzył.

To jest ważne: On nie jest za bardzo sprawiedliwy. To jest również przyjemne, bo jeżeli się coś uda – to bądź co bądź Jego wywiodło się w pole...

– Wyścig z Panem Bogiem? Cóż to za pycha!

– Wiesz, kiedy człowiek odprowadza innych ludzi do wagonów, to może mieć z Nim później parę spraw do załatwienia. A wszyscy przechodzili koło mnie, bo stałem przy bramie od pierwszego do ostatniego dnia. Wszyscy, czterysta tysięcy ludzi przeszło koło mnie.

Analiza i interpretacja utworu – wskazówki

■ Rozmowa z Markiem Edelmanem – wywiad, reportaż, literatura faktu

Hannę Krall już podczas pierwszego spotkania z Markiem Edelmanem poruszył sposób, w jaki jej rozmówca relacjonował wydarzenia z przeszłości. Przyznała, że *o getcie opowiadał tak, jak nikt przed nim. Odkrywcze było nie tyle to, co mówił, ale jak mówił. Nie krzyczał, nie przypominało to zmitologizowanych wspomnień kombatantów wojny*[1]. Ten niespotykany sposób narracji narzucił ton całości. Rozmowa Hanny Krall z Markiem Edelmanem wykracza poza ramy gatunku publicystycznego, jakim jest **wywiad**. Ta rozmowa to coś więcej: to poruszająca **osobista opowieść** i jednocześnie **literatura faktu**. W utworze współistnieją **dwie płaszczyzny czasowe:** wojna obnażająca najciemniejsze strony natury człowieka i teraźniejszość ukazana z perspektywy lekarza, za wszelką cenę pragnącego ocalić ludzkie życie. Dziennikarka swoją rozmowę z Edelmanem dzieli na segmenty, przeplatając je m.in. opisem badań nad chorobą głodową czy też opowieścią o niezrealizowanym projekcie filmowym Andrzeja Wajdy. Wywiad staje się więc punktem wyjścia **reportażu literackiego**, w którym ważną rolę odgrywają techniki narracyjne, wprowadzenie wielogłosowości, synteza materiału, a jednocześnie próby nadania wspomnieniom formy fabularnej.

[1] Witold Bereś, Krzysztof Burnetko, *Marek Edelman. Życie. Po prostu*, Warszawa 2008, s. 312.

Po przeczytaniu

I. Rozmowa o śmierci i życiu

(Pytania i polecenia do zamieszczonego fragmentu utworu)

1. Wyjaśnij, odwołując się do tekstu, co według Edelmana oznacza zwrot *nie dać wepchnąć się na beczkę*. Podaj odpowiednie cytaty.
2. Jakie przykłady śmierci podaje przywódca powstania w getcie? Czy je wartościuje? Dlaczego?
3. Jak Marek Edelman tłumaczy swoją decyzję o pozostaniu w getcie, a w późniejszym czasie również w Polsce? Jak tę decyzję rozumiesz?
4. Przedstaw okoliczności, w jakich Edelman stał się członkiem komendy ŻOB-u. Czy relacja Edelmana wpisuje się w stereotypowe wyobrażenia o wojnie? Uzasadnij odpowiedź.
5. Co Edelman nazywa *krzątaniną*? Jaki sens jej nadaje w kontekście swoich zadań na Umschlagplatzu?
6. W jaki sposób rozmówca Hanny Krall tłumaczy swoje zainteresowania medycyną? Z czym wiąże się dla niego zawód lekarza?
7. Jak rozumiesz słowa Edelmana, że stoi on przy tej bramie całe życie?
8. Na czym polega *wyścig* Edelmana z Bogiem? Czy, według Ciebie, ze słów Edelmana przebija pycha? Uzasadnij odpowiedź.
9. Jaki jest stosunek Edelmana do Boga? Przedstaw postawę bohatera na podstawie jego wypowiedzi. Zastanów się, z czego ona wynika.
10. Scharakteryzuj język, jakim bohater opisuje wydarzenia z 1943 r. Co zwraca Twoją uwagę w jego wypowiedzi?

Więcej zadań dotyczących twórczości Hanny Krall w bloku *Sprawdź się*, **s. 446–448**

II. Świadectwo Zagłady

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. Jak myślisz, dlaczego ostatni przywódca powstania w getcie milczał na temat wydarzeń z przeszłości kilkadziesiąt lat?
2. Z jakiego powodu Edelmanowi zarzucano demitologizację powstania w getcie? Znajdź w tekście informacje, które mogły być kwestionowane przez opinię publiczną.
3. Dlaczego, według relacji Edelmana, Żydzi długo nie wierzyli, że są wysyłani przez Niemców na pewną śmierć? Co uspokajało ich czujność?
4. Na podstawie wypowiedzi bohatera scharakteryzuj kodeks wartości, którym się kieruje. Co jest dla niego priorytetem?
5. Zaprezentuj różne rodzaje śmierci opisane w relacji Edelmana. Które z nich nawiązują do motywu *ars moriendi*?
6. Jak sądzisz, dlaczego Edelman przywołuje w swojej opowieści różne, pozornie mało istotne osoby z imienia i nazwiska?
7. Na podstawie utworu udowodnij pogląd, że nawet w nieludzkich warunkach człowiek potrzebuje miłości.
8. Zapisz w zeszycie cechy reportażu literackiego, odwołując się do utworu Hanny Krall.
9. W jakim celu autorka utworu wplata w tok rozmowy inne teksty? Omów to na przykładach.



Bronisław Wojciech Linke, *El-mole-rachmim*, 1946.
Tytuł obrazu (hebr. *O Boże litościwy*) odnosi się do słów żydowskiej modlitwy za zmarłych, która zwykle jest recytowana w czasie uroczystości pogrzebowych.

III. Konteksty

(Pytania i polecenia do całości utworu)

1. *Chodzi więc jedynie o to, żeby osłonić płomień*. Odwołując się do słów Marka Edelmana i wybranych tekstów kultury poruszających tematykę Zagłady, omów różne postawy człowieka wobec wartości, jaką jest ludzkie życie.
2. W jaki sposób Bronisław Wojciech Linke w swoim obrazie *El-mole-rachmim* ukazuje dramatyczny los polskich Żydów? Jaką rolę w tym przedstawieniu odgrywają gruzy? Co symbolizują?
3. Obejrzyj film *Pociąg życia* w reż. Radu Mihăileanu [mihejlanu]. Zaprezentuj swoje zdanie na temat wyboru takiej konwencji do ukazywania tematu Zagłady.
4. Przygotuj prezentację, w której porównasz literackie i filmowe portrety lekarzy. Zwróć uwagę na to, jak bohaterowie traktują swój zawód oraz jaki jest ich stosunek do etosu lekarskiego i do pacjentów. Możesz wziąć pod uwagę: *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego, *Dżumę* Alberta Camusa, filmy: *Korczak* w reż. Andrzeja Wajdy, *Bogowie* w reż. Łukasza Palkowskiego czy *Tam i z powrotem* w reż. Wojciecha Wójcika.
5. W 1948 r., w piątą rocznicę wybuchu powstania w getcie warszawskim, odsłonięto w Warszawie pomnik dłuta Natana Rapaporta. Omów symboliczną wymowę monumentu, zwracając uwagę na ukazane płaskorzeźby. Co wyraża? Jaką postawę Żydów prezentuje? W jaki sposób wymowa pomnika wiąże się z relacją Marka Edelmana?





6. Dowiedz się, co oznacza termin *osmaleni*, rozpowszechniony przez Irit Amiel – żydowską pisarkę polskiego pochodzenia. Czy, Twoim zdaniem, Marka Edelmana można nazwać *osmalonym*? Uzasadnij swoją opinię.
7. Czy zgadzasz się z opinią Marka Edelmana, że w tamtym potwornym czasie *działanie było jedyną szansą przetrwania*? Napisz na ten temat wypowiedź argumentacyjną, w której odwołasz się do książki Hanny Krall oraz wybranych tekstów z literatury wojennej i obozowej.

Jan Józef Szczepański

Przed nieznanym trybunałem (fragmenty)

Tadeusz Różewicz, *Ocalony*, **s. 344–348**; Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu*, **s. 355–361**, *Ludzie, którzy szli*, **s. 362–366**

Wprowadzenie do utworu

Święty pochodzi ze zbioru esejów *Przed nieznanym trybunałem*, które Jan Józef Szczepański wydał już jako dojrzały pisarz w 1975 r. W pięciu tekstach autor daje wykładnię swoich przekonań etycznych. Nawiązując do historii mordercy i świętego, odkrywa zarówno mroczne, jak i piękne aspekty ludzkiej duszy, zachęca do refleksji nad dobrem i złem, rozważa takie kategorie, jak heroizm, obowiązek, honor i godność człowieka. Esej rozpoczyna się opisem karnego apelu w Auschwitz, gdy dowódca obozu wybiera więźniów, którzy mają zginąć. Jeden ze skazańców zaczyna rozpaczać.

Święty

Był to jeden z ostatnich dni lipca albo jeden z pierwszych dni sierpnia 1941 roku. [...] Nieszczęsny wykrzykiwał, że ma żonę i dzieci, że chce do nich wrócić. Lament brzmiał [...] w pustce pozbawionej wymiarów litości i nadziei. Lecz nagle z szeregu wystąpił inny więzień. [...]

Więzień nr 16670, polski franciszkanin Rajmund Kolbe, znany pod zakonnymi imionami Maksymilian Maria, wskazał ręką płaczącego mężczyznę w grupie skazanych i spokojnym głosem [...] poprosił o pozwolenie na zastąpienie tego człowieka w bunkrze głodowym. Po krótkiej chwili milczenia Fritzsch[1] zapytał więźnia, kim jest. „Księdzem katolickim" – odpowiedział Rajmund Kolbe. I wtedy lagerführer[2] Fritzsch wyraził zgodę. [...]

Obozy koncentracyjne służyły nie tylko represji i eksterminacji „elementów niepożądanych". Ich zadaniem było między innymi wykazanie fikcyjności etyki ludzkiego braterstwa – zasady podważającej najoczywiściej roszczenia rasowego elitaryzmu. Podludzie powinni byli ginąć wdeptywani w błoto jak robaki – masowo, lecz samotnie, anonimowo, bez godności należnej ofiarniczemu cierpieniu, w upodleniu i hańbie, o ile możności przykładając się sami do własnej zagłady. Tylko w ten sposób tryumf nadludzi zyskać mógł moralne uzasadnienie. Tylko w ten sposób hasło ludzkości mogło być zdemaskowane jako „judeo-chrześcijańskie" kłamstwo, przeciwstawiane jedynemu rzeczywistemu prawu do życia i panowania, jakim jest siła. Wyznawcy mistyki siły uważali szermowanie[3] hasłem ludzkości za wybieg tchórzostwa. Stąd szczególna pogarda, z jaką odnosili się do wszelkich głosicieli humanitaryzmu. Intelektualiści, księża, przedstawiciele doktryn politycznych, opartych na założeniach uniwersalizmu, poddawani byli w obozach specjalnemu reżimowi poniżeń. Bo to była próba prawdy. „I gdzie wasza ludzkość? Gdzie się podziała, kiedy skaczecie sobie do gardeł o skórkę chleba, kiedy na rozkaz kapo okładacie się kijami?" W pewnym sensie obozy koncentracyjne były fragmentem ostatecznej światopoglądowej debaty. [...]

Jedno jest jasne: Karl Fritzsch nie przewidywał konsekwencji swojej decyzji. A nie przewidywał ich chyba tylko dlatego, że uważał debatę za definitywnie rozstrzygniętą. W jego przekonaniu teza, której służył, już zwyciężyła. Dawne wartości przestały się liczyć raz na zawsze. Nikt nie podejmie już więcej argumentów pokonanej strony. I – tak czy owak – nie będzie świadków. [...] Nie istniała żadna przyszłość, która mogłaby potwierdzić jakieś ich racje. Jakież znaczenie mogą mieć gesty ludzkości, świadczone sobie przez trupy? [...]

Ale Karl Fritzsch się mylił. Był po prostu zbyt prymitywny, zbyt ograniczony, żeby pojąć, że oto teraz nadeszła próba prawdy i że przegrał – on i cały jego pusty świat gwałtu.

Jan Józef Szczepański
(1919–2003)

Pisarz, eseista, reporter, tłumacz. Był również podróżnikiem, pasjonatem żeglarstwa i wysokogórskich wspinaczek. Uczestniczył w kampanii wrześniowej w 1939 r., następnie dołączył do oddziałów partyzanckich. Doświadczenia te znalazły odzwierciedlenie w powieści *Polska jesień* (1955) oraz w zbiorze *Buty i inne opowiadania* (1956). W obu tych książkach pisarz porusza temat wartości uniwersalnych, ludzkich postaw oraz trudnych wyborów dokonywanych w obliczu wojny. Podobnej problematyki dotyczą scenariusze do filmów Stanisława Różewicza *Westerplatte* (1958) i *Wolne miasto* (1967). Trudności, przed jakimi stawała literatura czasów PRL-u, opisał w powieści *Kadencja* (1989). Wydał również zbiory anegdot i wspomnień *Portki Odysa* (1954) i *Historyjki* (1990). Był laureatem wielu wyróżnień, w tym nagrody miasta Krakowa (2001) za *nieżną postawę duchową i dorobek całego życia*.

[1] **Fritzsch** [frytsz]
[2] **lagerführer** [lagerfirer] – dowódca obozu.
[3] **szermowanie** – nadużywanie jakichś argumentów, haseł lub słów w dyskusji, wystąpieniu publicznym itp.

Więzień Kolbe umierał powoli. [...] Przez dziesięć długich dni cały obóz był świadom tego umierania, tej przewlekłej śmierci, która nie była dziełem nienawistnego losu lub ślepego przypadku, lecz owocem wyboru – dobrowolnie złożonym i skutecznym okupem za życie innego człowieka. I która, mimo przeraźliwego okrucieństwa, jaśniała godnością. [...]

Świat Karla Fritzscha mógł zwyciężyć tylko za cenę unicestwienia ludzkiej solidarności. Miało się to dokonać w ten sposób, że wszyscy wyłączeni poza nawias przywilejów człowieczeństwa pozbawieni zostaną poczucia doniosłego sensu swego życia. Że staną się jedynie narzędziami woli swych panów i że u kresu służebnych trudów będą zdychać jak niepotrzebne już bydlęta. [...]

Czyn ojca Maksymiliana Kolbego stał się wstrząsającym przełomem. Przede wszystkim przez swoją natychmiastową i oczywistą skuteczność. Kosztem dobrowolnej ofiary z życia, złożonej przez jednego człowieka, ocalony został drugi człowiek. Obcy. Niepowiązany ze swym wybawcą innymi więzami, jak tylko więzy ludzkiego braterstwa. Abstrakcyjne hasło ludzkości odzyskiwało widomą treść. Życie okupione śmiercią znów nabierało ceny. Śmierć owocująca życiem traciła cechy rozpaczliwego bezsensu. [...]

Nowina przeniknęła poza oświęcimskie druty, rozprzestrzeniała się po innych obozach. Istnieli świadkowie.

WARTO WIEDZIEĆ

Franciszkanin ojciec Kolbe – założyciel klasztorów w Niepokalanowie i Nagasaki – został wywieziony do Auschwitz w 1941 r. Dobrowolnie zgłosił się, by zastąpić jednego z wyznaczonych na śmierć współwięźniów i umarł za niego w bunkrze głodowym. W 1982 r. został kanonizowany. W uroczystości wziął udział Franciszek Gajowniczek – uratowany przez zakonnika mężczyzna, który przeżył pobyt w obozie.

Wskazówki interpretacyjne. Ocalić jedno życie to ocalić świat

Jan Józef Szczepański w swoich esejach odwołuje się do – szczególnie ważnej dla pokolenia dojrzewającego w dwudziestoleciu i w trakcie wojny – conradowskiej etyki, która moralność stawia ponad innymi prawami. W tym kontekście opowieść o postawie ojca Maksymiliana Kolbego staje się przyczynkiem do głębokiej refleksji nad **kondycją moralną człowieka** w ogóle i odwieczną walką dobra i zła, absurdu i sensu, humanizmu i okrucieństwa. Szczepański zastanawia się, czy prywatna ofiara jednego człowieka może ocalić świat przed dominacją siły i prymitywizmu. Autor poszukuje też takiego rozumienia świętości, które jest niezależne od kultury, religii i światopoglądu.

Po przeczytaniu

WARTO WIEDZIEĆ

Niezwykłą historię życia zakonnika Maksymiliana Marii Kolbego opowiadają filmy Krzysztofa Zanussiego *Życie za życie* (1991) i Michała Kondrata *Dwie korony* (2017).

1. Jakie funkcje – według autora eseju – pełniły nazistowskie obozy koncentracyjne? W jaki sposób wizja obozów w opowiadaniach Borowskiego koreluje z tezami postawionymi w tekście *Święty*?
2. Jak Szczepański rozumie świętość? Czy świętość Maksymiliana Kolbego można rozpatrywać poza kategoriami religijnymi? Porozmawiajcie o tym w klasie.
3. Dlaczego czyn franciszkanina został nazwany *wstrząsającym przełomem*? Jak rozumiesz to pojęcie? Wyjaśnij, czego nie przewidział Karl Fritzsch.
4. Jaki wpływ na bohaterów prozy Borowskiego miało odarcie ich życia i śmierci z sensu? Jakie znaczenie ma w tym kontekście fakt, że śmierć ojca Kolbego nie była *dziełem nienawistnego losu lub ślepego przypadku, lecz owocem wyboru*?
5. Porównaj esej Szczepańskiego z wierszem *Ocalony* Tadeusza Różewicza. O jakich wartościach – ocalonych i utraconych – mówią oba teksty?
6. W historii II wojny światowej i Holokaustu zapisało się wiele osób, które wykazały się niezwykłym heroizmem i niezłomnością. Poszukaj informacji o Irenie Sendlerowej, Januszu Korczaku, Wiktorii i Józefie Ulmach, Antoninie i Janie Żabińskich. Wyjaśnij, na czym polegało ich moralne zwycięstwo.

Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu*, **s. 355–361**, *Ludzie, którzy szli*, **s. 362–366**

Irit Amiel

Spóźniona (wybór)

Wprowadzenie do utworów

Wiersze *Ona* i *Egzamin z Zagłady* pochodzą ze zbiorowego wydania pt. *Spóźniona*. Odległy dystans czasowy, z którego Amiel spogląda w przeszłość, nie osłabia obrazu Zagłady. Wręcz przeciwnie, pisanie jest dla poetki formą spłacania długu wobec ofiar, sama nazywa siebie jedynie narzędziem w procesie opowiadania o Holokauście kolejnym pokoleniom. W wierszu otwierającym tom poetka napisała: *Nie zdążyłam na czas do Treblinki*. Jest to dramatyczne, a zarazem ironiczne wyznanie *osmalonej*, kobiety, która – sama ocalona – straciła w Zagładzie wszystkich najbliższych i mierzy się z tą traumą. Powtarzającym się motywem poezji Amiel jest problem ułożenia sobie życia, nad którym cały czas unosi się cień Zagłady. Życie i śmierć – to dwa bieguny, wokół których poetka snuje swoje opowieści.

Ona

Ona się bardzo drogo ubiera.
Słowa jak Gucci Cacharel
Yves Saint Laurent Chanel[1]
są jej chlebem powszednim
należą do jej słownika.

Ona kupuje ciuchy setkami.
Nieraz nie zdąży ich nawet
włożyć przez kilka sezonów.
Rękawy są zawsze długie
aby zasłonić cyfry sine.

Ona się bardzo drogo ubiera
bo raz już stała nago
przed palcem posyłającym
ją na lewo.

A może nie ma na świecie
dosyć ciuchów dla niej?
I może tylko szara ziemia
będzie w stanie pokryć
jej nagość?

[1] wym. [**guczc**zi, kaszar**el**, iw sę lor**ą**, szan**el**]

Egzamin z Zagłady

Jesteśmy już nieliczni i ostatni.
Wiek nie zaciera świadomości,
a po nas zapadnie wielkie milczenie.
I moja wnuczka mówi – mam egzamin z Zagłady
Nasze życia, nasze nocne zmory,
Nasze codzienne grozy staną się datami.
A młody adwokat mówi – Oni są już starzy
nie można polegać na ich pamięci.

Jesteśmy już nieliczni i ostatni.
Powoli odchodzimy i znikamy
zabierając ze sobą na dno
nasze milczenie, nasz krzyk.

Jesteśmy już nieliczni i ostatni,
i pozostała nam już tylko garstka dni
na świadectwo, na grozę i na gorzkie
porachunki z człowiekiem i z Bogiem.

Irit Amiel
(1931–2021)

Żydowska poetka polskiego pochodzenia, tłumaczka. Urodziła się w Częstochowie jako Irena Librowicz. Po wybuchu wojny trafiła do getta, z którego udało jej się, 11-letniemu dziecku, wydostać przed akcją likwidacyjną. Rodzice, którzy nie przedostali się za mur, zginęli w Treblince. W 1947 r. wyjechała do Palestyny, rok później było to już oficjalnie państwo Izrael. Zadebiutowała jako dojrzała, sześćdziesięcioletnia kobieta, po wielu latach od zakończenia wojny, tomem wierszy *Egzamin z Zagłady* (1994). Dopiero wówczas zdecydowała się przerwać milczenie i wrócić do traumatycznych przeżyć. Pisała po polsku i po hebrajsku. W Polsce ukazały się jej zbiory wierszy *Nie zdążyłam* (1998), *Wdychać głęboko* (2002), *Spóźniona* (2002), nominowane do Nagrody Literackiej Nike zbiory opowiadań *Osmaleni* (1999) i *Podwójny krajobraz* (2008) oraz autobiografia *Życie – tytuł tymczasowy* (2014).

WARTO WIEDZIEĆ

Osmaleni – metafora określająca ludzi, którzy przeżyli Zagładę, ale jej brzemię niosą przez całe swoje powojenne życie. Na zawsze zostali naznaczeni dymem z pieców krematoryjnych. Określenie pochodzi z tomu opowiadań Irit Amiel *Osmaleni* (1999).



Obóz zagłady w Treblince powstał w lipcu 1942 r. w celu eksterminacji Żydów, najpierw z warszawskiego getta, z czasem z całej Europy. Do listopada 1943 r. zagazowano w nim ponad 800 tysięcy ludzi. Dziś ofiary Treblinki upamiętnia m.in. symboliczny cmentarz żydowski złożony z 17 tysięcy kamieni przywodzących na myśl żydowskie nagrobki – macewy. Na niektórych wyryto nazwy miejscowości, z których pochodziły ofiary.

Warto wiedzieć

Cechą charakterystyczną żydowskich cmentarzy są małe kamyki leżące na grobach. To judaistyczny zwyczaj upamiętniania zmarłych, prawdopodobnie wywodzący się z dawnych czasów, gdy zmarłych grzebano na pustyni. Kamienie na grobie miały utrudnić dzikim zwierzętom zbezczeszczenie zwłok, jednocześnie symbolizują one trwałość i pamięć. Znicze i kwiaty na grobach są obce kulturze żydowskiej, choć coraz częściej można je spotkać na judaistycznych nekropoliach.



Wśród 17 tysięcy bezimiennych głazów tworzących pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince znajduje się tylko jeden podpisany imieniem i nazwiskiem – Janusza Korczaka (Henryka Goldszmita). Był to słynny lekarz, pedagog, działacz społeczny, autor książek o tym, jak wychowywać dzieci z miłością i poszanowaniem ich praw. W sierpniu 1942 r. odmówił propozycji ucieczki i do końca towarzyszył swoim 200 wychowankom z warszawskiego Domu Sierot – wraz z nimi poszedł do komory gazowej. Stał się symbolem niezłomnej postawy moralnej, heroizmu i męczeństwa ofiar Holokaustu. W 1990 r. Andrzej Wajda zrealizował o nim film *Korczak*.



Zdjęcie przedstawia symboliczne miejsce palenia zwłok w obozie zagłady w Treblince. Betonowa płyta poczerniona sadzą kojarzy się z poskręcanymi, zwęglonymi ciałami ludzkimi. Wiara w to, że po śmierci dusza połączy się z ciałem, jest kluczowa dla judaizmu. Dlatego ciało musi po śmierci pozostawać nienaruszone, ekshumacje i kremacje są niedozwolone. Brak pochówku to dla Żydów grzech ciężki, ponieważ uniemożliwia powrót duszy do jej ziemskiej powłoki. Holokaust z masowym paleniem zwłok był więc doświadczeniem o tyle okrutnym, że odbierał nie tylko życie doczesne, lecz także – w oczach wierzących Żydów – możliwość zbawienia.

Wskazówki interpretacyjne. Ja – ty – ona – my

Irit Amiel twierdziła, że pisze nie po to, aby dać indywidualne świadectwo, opowiedzieć wyłącznie własną historię, ale po to, aby dać świadectwo tragedii, która dotknęła cały naród. Zapewne dlatego w swoich utworach, tak poetyckich, jak i prozatorskich, autorka naprzemiennie stosowała formę *ja*, *ona*, *my*, *ty*. Holokaust to doświadczenie, które już na stałe wpisało się w żydowską tożsamość, zwłaszcza w tożsamość „dzieci Holokaustu", ostatnich świadków tamtych wydarzeń. Na nich spoczywa obowiązek opowiedzenia o zmarłych, bycia ich głosem. Amiel pokazywała, jak trudno tę pamięć pogodzić z próbą normalnego życia w powojennej rzeczywistości. Czy jest to w ogóle możliwe?

WARTO WIEDZIEĆ

Irit Amiel wyznała, że zaczęła pisać pod wpływem rozmowy z wnuczką. Dziewczynka przyszła do poetki z prośbą o pomoc w przygotowaniu do sprawdzianu z wiedzy o Holokauście.

PO PRZECZYTANIU

1. Porównaj wymowę obu utworów. Jaki wpływ na ich odbiór mają kreacja podmiotu lirycznego oraz zastosowane formy czasowników?
2. Kim jest *ona* – bohaterka wiersza pod tym tytułem, a kim są ludzie, w których imieniu Amiel mówi w wierszu *Egzamin z Zagłady*? Zinterpretuj te postacie w kontekście terminu *osmaleni*.
3. Wyjaśnij, na czym polega wieloznaczność tytułu *Egzamin z Zagłady*.
4. Jaki obowiązek wobec siebie i innych mają ocaleni z Zagłady?
5. O jakich aspektach kobiecego doświadczenia Holokaustu mówi Amiel? Jakie dostrzegasz podobieństwa do obrazu kobiet w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego?
6. Jakie znaczenie ma dla Ciebie ubiór? Sądzisz, że jest to rzecz wyłącznie użytkowa, czy może służy do wyrażania siebie – postawy, zainteresowań, światopoglądu?
7. Omów motyw ubrania w opowiadaniach Borowskiego i w wierszu Amiel.
   a) Rozważ praktyczne (ochrona, towar), estetyczne (moda) oraz symboliczne (godność) i psychologiczne (wstyd) znaczenie ubrań lub ich braku.
   b) Zwróć uwagę na kontrast obecny w obu tekstach (więźniarki – esesmanki, więźniarka – kobieta wolna).
8. Przeczytaj fragmenty wywiadu z Karoliną Sulej, autorką książki *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, i odpowiedz na pytania.

   Kobieta jest kulturowo tą, która jest immanencją – czyli ciałem, byciem. Mężczyzna jest działaniem. Mężczyzna widzi swoje ciało jako narzędzie, nie zakotwicza tam tożsamości, poczucia wartości, godności tak mocno jak kobieta, która jest kulturowo traktowana jako obiekt, jako wygląd, której egzystencja ma się obracać wokół ciała, zabiegów na tym ciele, urody, materialności. Jest też uczona wstydu, zakrywania intymności, poczucia, że obnażone ciało oznacza zbrukanie, a ciało pozbawione rozmaitych kulturowych atrybutów kobiecości jest ciałem upokorzonym, niegodnym. Wiele z uwięzionych kobiet nie oglądało nawet wcześniej swojego negliżu, często po raz pierwszy widzą nagą matkę, córkę. A przyglądają się temu oczy esesmanów, którzy te wystawione na widok publiczny ciała komentują. To jest po prostu gwałt. [...]

[...] *ubraniem w lagrze można było zarówno zniszczyć, jak i uratować ludzkie życie. Zniszczyć – bo pasiak czy znaczona odzież cywilna miała na celu pozbawić człowieka jednostkowości, godności i sprawczości. Natomiast ubrania oprawców podkreślały władzę nad więźniami, pozór nadludzkiego statusu i nietykalność. Uratować – bo nawet niewielkie ingerencje w ten kostium destrukcji – nawet wstążeczką, loczkiem pod chustką, doszytą kieszonką dodawały niepojętej siły, by żyć. Nawet pozorne, symboliczne czynności związane z ubraniem czy dbaniem o siebie pomagały – prasowanie chustki własnym ciałem w nocy, mycie się w śniegu.* [...] *Moda ma wielką moc dawania i odbierania władzy. Jeden z więźniów opowiadał, jak udało mu się zdobyć zużytą koszulę esesmana, którą zaczął nosić pod pasiakiem i od tej pory przestał być poniewierany przez kapo. Jedna więźniarka zapytana po wojnie o to, jak zemściłaby się na swoich oprawcach, powiedziała, że przede wszystkim ubrałaby ich w śmierdzące szmaty, a sama stałaby nad nimi w eleganckim kostiumie, uszminkowana, paląca papierosa*[1].

[1] Karolina Sulej, *Moda w piekle* [wywiad], rozm. przepr. Robert Rient, https://przekroj.pl/spoleczenstwo/moda-w-piekle-rozmowa-z-karolina-sulej-robert-rient [dostęp: 06.02.2021].

a) Dlaczego nagość mogła być narzędziem upokorzenia kobiet w obozach koncentracyjnych?

b) Jakie znaczenie dla więźniów miały ubrania?

c) Zinterpretuj zachowanie bohaterki wiersza Amiel i bohaterów opowiadań Borowskiego w kontekście wyjaśnień przedstawionych w wywiadzie.

d) Porównaj ideę rozrachunku z oprawcami wpisaną w teksty Borowskiego i Amiel z przytoczoną w wywiadzie wypowiedzią byłej więźniarki.

9. Czym, według wiersza *Egzamin z Zagłady*, różni się rozumienie Holokaustu przez starsze i młodsze pokolenia? Na jakie zagrożenia wskazuje autorka?

10. W opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* Tadeusz Borowski napisał:

Patrz na to wszystko i nie trać siły, gdy jest Ci źle. Bo może z tego obozu, z tego czasu oszustw będziemy musieli zdać ludziom żywym relację i stanąć w obronie zmarłych. [...] *Co będzie o nas wiedzieć świat, jeśli zwyciężą Niemcy? Powstaną olbrzymie budowle, autostrady, fabryki, niebotyczne pomniki. Pod każdą cegłą będą podłożone nasze ręce, na naszych barkach będą noszone podkłady kolejowe i płyty betonu. Wymordują nam rodziny, chorych, starców. Wymordują dzieci. I nikt o nas wiedzieć nie będzie. Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża*[2].

[2] Tadeusz Borowski, *U nas, w Auschwitzu...* [w:] tegoż, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1974, s. 105, 119.

a) Odpowiedz, w jaki sposób Amiel i Borowski postrzegają historię, prawdę i obowiązek.

b) Omów motyw krzyku i milczenia w twórczości Borowskiego i Amiel. Uwzględnij kontekst biograficzny.

11. Obejrzyj w internecie film *To jednak ja zwyciężyłam – Irit Amiel*, będący relacją z wizyty poetki w jej rodzinnym mieście. Następnie odpowiedz na pytania.

a) Dlaczego poetka zaczęła pisać po polsku?

b) *Nie trzeba pisać po to, żeby pisać. Trzeba pisać, żeby coś powiedzieć.* Wyjaśnij sens tych słów w kontekście literatury obozowej.

c) Czym dla nas powinno być „odrobienie lekcji", o którym mówi poetka?

d) Irit Amiel mówi: *Ja zwyciężyłam jednak.* Jakie zwycięstwo, Twoim zdaniem, ma na myśli?

e) Uzasadnij tezę, że przyjazd do Częstochowy, mimo dramatycznych wspomnień, miał dla poetki wymiar podróży sentymentalnej.

WARTO WIEDZIEĆ

Podróż sentymentalna, czyli powrót do miejsc szczególnych, ważnych dla danej osoby, to motyw charakterystyczny dla literatury romantycznej. Ale także współcześnie istnieje zjawisko turystyki sentymentalnej, czyli odwiedzania miejsc znaczących, istotnych w procesie poszukiwania swojej tożsamości, korzeni, pochodzenia oraz wartości.

Zyta Rudzka

Ślicznotka doktora Josefa (fragmenty)

Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu*, **s. 355–361**, *Ludzie, którzy szli*, **s. 362–366**

Wprowadzenie do utworu

Powieść należy do nurtu literatury zaangażowanej, poruszającej problemy społeczne współczesnego świata. Jej bohaterami są starzy ludzie podwójnie uwięzieni – zamknięci w domu pomocy społecznej i w swoich własnych ciałach. Rudzka w sposób naturalistyczny, a miejscami z czarnym humorem, ukazuje „martyrologię starości", towarzyszące jej samotność, fizyczne zniedołężnienie, budzący litość infantylizm, a jednocześnie nadal żywe potrzeby emocjonalne. Bohaterowie w dużej mierze żyją przeszłością, łączy ich wspólne doświadczenie wojny i obozu koncentracyjnego, co poszerza narrację powieści w obszar literatury obozowej. Autorka prowokacyjnie pokazuje, że współcześnie, podobnie jak naziści, również chcemy zamykać i ukrywać to, co chore, stare, zdeformowane, bezużyteczne. Dom starców staje się metaforą obozu. Jego dyrektor przypomina komendanta lagru, pensjonariusze, próbujący czasem ucieczki, noszą na ramieniu opaski i śpią w numerowanej pościeli – to tylko niektóre obozowe analogie, wyraźne, jeśli się spojrzy na rzeczywistość oczami byłych więźniów.

Jak tu zamieszkałam, ze zgrozą odkryłam, że wyglądam dużo lepiej niż cały personel. Jestem stworzona do życia towarzyskiego, ale nie stadnego. A co my tu mamy za rozrywki? Zabawy w kółko graniaste. W Piotrusia. Kipi kasza, kipi groch. Ojciec Wirgiliusz uczył dzieci swoje...

...zgadnij, gdzie zostawiłaś swoją sztuczną szczękę?

Dopowiedział Pan Bożydar, a Pani Czechna uśmiechnęła się.

Krwistoczerwono umalowane wargi pękły w szerokim uśmiechu, ukazując perłowe zęby i sine dziąsła pokryte białymi kłaczkami.

Pan jest wdowcem?

Zapytała, wygładzając materiał na biodrze.

Dwukrotnym. Ale z pierwszą, zaznaczam uczciwie, tylko roczek byłem. Za bardzo zazdrosna była. A zazdrosna kobieta to gorzej niż pożar w chałupie.

Zaśmiał się, obserwując buty Pani Czechny. Były to czarne czółenka, a lakier posypany był złotym brokatem. Nie mógł oderwać wzroku. A, więc nie musi być wcale skazany na widok przydeptanych kapci, sztywnych trzewików i sabotów[1].

Ja to w ogóle, od razu panią zauważyłem. Pani jeszcze nie robi pod siebie. I z buzi pani nie cieknie.

Zachwycał się.

Jestem wdową. Ale się nie zaniedbuję jak inne pensjonariuszki.

Odpowiedziała, nie patrząc na niego.

Uwielbiam się o siebie troszczyć i nikt nie może mi w tym przeszkodzić. Nawet te naciski, żebym ścięła włosy. Dla nich wyglądam jak czarownica. Boją się mnie. Boją się mnie w tych przepięknych lokach. A ja się chcę ukobiecać. Chcę, rozumie pan?

Zaśmiała się.

Nie pozwolę, żeby mnie traktowali jak jakąś staruchę. Dlaczego ja mam patrzeć na siebie tak, jak inni na mnie patrzą? Może mam jeszcze zachęcać tutejsze kobiety, byśmy darły

Zyta Rudzka

(ur. 1964)

Autorka powieści, sztuk teatralnych i scenariuszy filmowych, poetka, psycholożka. Zadebiutowała w 1989 r. tomikiem poetyckim *Ruchoma rzeczywistość*, ale ostatecznie wybrała prozę. Jej pierwsza powieść *Białe klisze* (1991) od razu została doceniona przez publiczność i krytyków. Podobnie kolejne utwory przyniosły jej rzesze fanów i liczne nominacje do nagród. Są wśród nich: bestsellerowe powieści *Mykwa* (1999), *Ślicznotka doktora Josefa* (2006), *Krótka wymiana ognia* (2018, Nagroda Literacka Gdynia, finał Nagrody Literackiej Nike), *Tkanki miękkie* (2020) czy dramaty *Fastryga* (2006), *Cukier Stanik* (2008), którego teatralna realizacja w reżyserii Agaty Puszcz została w 2016 r. wyróżniona nagrodą Gold Remi na WorldFest International Film Festival w Houston [łorld fest internaszynal film festiwal w hjuston], oraz *Zimny bufet* (2011), nagrodzony Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną. Jej twórczość, przetłumaczona na kilka języków obcych, cieszy się popularnością również za granicą.

[1] **saboty** – drewniaki; często noszone przez personel medyczny w szpitalach i zakładach opieki, nosili je także więźniowie w obozach koncentracyjnych.

pierze? Przędły może? Nic mi nie mogą zrobić. Myślą, że mogą mnie wyśmiać? Nie boję się. Teraz też jestem dumna ze swojego wyglądu. Nie pogniotłam się?

Co pani? Każdy wie, że z pani to prawdziwa elegantka.

Dopóki ładnie wyglądam, znaczy, że jeszcze żyję. Już jako dziecko to wiedziałam.

Wzruszyła ramionami.

Wie pan... Zawsze byłam ładniutka. Miałam wszawicę, świerzb, czerwonkę, tyfus, ale miałam też urodę. Lala jak z żurnala. Doktor Josef umiał to docenić. Jak przyjeżdżały komisje do obozu, zaraz mnie wystawiali. Nawet pan nie wie, kto przed panem siedzi? No, nie zgadnie pan...? Nikomu się to nie udaje.

Pani Czechna zawiesiła na moment głos, nabrała głęboko powietrza:

Siedzi przed panem, drogi kolego, Miss Auschwitz. Tak, to prawda. Miss Auschwitz.

Co pani? Tak... Ale... Tak...?

Miss Auschwitz. Dawna mała Miss Auschwitz. Jaka ja byłam piękna. Jak przyjechałam do obozu, miałam taką małą rączkę. Zrobili mi tatuaż na udzie.

Pokiwała głową, poprawiła spódnicę.

Zagapiła się na nosek pantofla.

Włosów mi nie ścięli. Doktor Josef lubił na nie patrzeć.

Ja to takie bardziej normalne życie miałem.

Tłumaczył się Pan Bożydar.

Tyle, że matka szybko zginęła. Jak gruchnęła wieść, że jest wolność, wszyscy wybiegliśmy z domów. Ludzie biegli przed siebie, ściskali się, krzyczeli. Ten w samolocie też się cieszył. W locie koszącym, ładował z działek po wszystkim, co się ruszało na ziemi. To i mama...

Szukał słów.

Pani Czechna pomogła mu:

Mamusia też się przestała poruszać? O to panu chodziło?

No tak... Podbiegłem. Leżała na brzuchu, z rozrzuconymi rękami, nogami. Jakby ziemię gryzła. Nie widziałem jej twarzy... Ktoś krzyczał. Wokół szklanka z okien, posiekane ściany, pełno odrąbanych pociskami gałązek. Dopadłem do niej. Wtuliłem się. Mocno. Aż do bólu. Ale głupota, nie? Zarzuciłem jej rękę na moje plecy. I tak całą noc... Przytulony. Płakałem... Głos straciłem. I mi ta chrypa została do dziś. Dopiero następnego dnia nas znaleźli. Obrabiali trupy, wie pani, złoto i te sprawy. Miałem kilka lat. Cztery, pięć...?

A jakie włosy miała pana mama?

Zapytała Pani Czechna.

Nie mogła oderwać wzroku od właśnie odkrytych siniaków na łydkach Pana Bożydara: wielkich, poskręcanych w wypukłe supły żył.

Jasne. Blondynka. I miała takie loczki małe. Tu, nad czołem. [...]

A widzi pan, ja nie pamiętam swojej mamy. Czy to normalne? Miałam prawie dwanaście lat, jak nas rozdzielono. I nic nie pamiętać? Dziwne, takie to dziwne. Nawet nie wiem, jak ja sama wyglądałam jako dziecko. Po wojnie, w ochronce nie robiono zdjęć. A tych z obozu, to... Miałam dużo fotografii. Na noszach. Na stole sekcyjnym. Z doktorem Josefem, jak mnie obejmuje w pasie. [...]

Ciężkie życie pani miała. A nic po pani nie widać.

Podsumował Pan Bożydar.

Dyrektor i personel to się mną tak chwali. Jak przyjechał dziennikarz, pisał artykuł o takich domach jak ten, to mnie wysłali. Że taka ładna. W sumie, jeszcze całkiem niczego. Zadbana. Pachnąca. Rozmowna. Bez luk w pamięci. Bez pampersa. Daję się dotknąć bez rękawiczki i wstrętu. [...]

[...] Nie wygląda pani, jakby przeszła obóz...

Wskazówki interpretacyjne. Starcze zdziecinnienie czy syndrom ofiary?

Pani Czechna to główna bohaterka powieści. Przebywa w domu spokojnej starości razem ze swoją siostrą Leokadią. Obie były więźniarkami Auschwitz, przeżyły tylko dzięki kłamstwu, że są bliźniaczkami. Trafiły wówczas pod demoniczne skrzydła doktora Josefa Mengele, który lubował się szczególnie w przeprowadzaniu eksperymentów na bliźniętach. Pani Czechna ze względu na niezwykłą urodę stała się ulubienicą Anioła Śmierci i ta dwuznaczna relacja ofiary ze swoim katem naznaczyła ją w sposób nieodwracalny. Doświadczenie upokorzenia stało się nieusuwalną częścią jej tożsamości, która uniemożliwia emocjonalne angażowanie się w związki z innymi ludźmi. Opowieści Pani Czechny są dla czytelnika kontrowersyjne, ponieważ burzą czarno-biały obraz świata. Bożydar to nowy pensjonariusz domu spokojnej starości, dopiero poznaje Panią Czechnę. Przytoczone fragmenty dialogu są świadectwem ich pierwszego spotkania. Warto zwrócić uwagę na tematy poruszane przez bohaterów, nie są to typowe formuły, których zazwyczaj używa się w trakcie zapoznawczych rozmów.

Warto wiedzieć

Doktor Josef Mengele – zbrodniarz wojenny, jedna z najbardziej diabolicznych postaci w historii XX w. Jako lekarz i antropolog jeszcze przed wojną prowadził badania nad czystością rasową. Więźniów obozu Auschwitz-Birkenau potraktował jako materiał do badań – przeprowadzał na nich pseudomedyczne, wyjątkowo okrutne eksperymenty. Odpowiadał też za selekcje więźniów na rampie. Nazywano go Aniołem Śmierci. Po wojnie uniknął kary, uciekł do Argentyny. W internecie są dostępne poruszające wspomnienia jego ofiar (np. *Nie chcę być ofiarą – relacja Evy Mozes Kor, Spotkałam doktora Mengele w Auschwitz – Irena Wiśniewska*).

Po przeczytaniu

1. Na podstawie rozmowy Pani Czechny i Pana Bożydara scharakteryzuj te postacie oraz ich stosunek do siebie. Zwróć uwagę na to, co mówią, ale również na ich gesty oraz sposób konstruowania wypowiedzi.
   a) Co przyciąga uwagę Pana Bożydara? W jaki sposób znajduje to wyraz w jego wypowiedziach?
   b) Czy zachowanie Pani Czechny można uznać za zalotne? Uzasadnij swoje zdanie.
   c) Jakich informacji o bohaterach i ich emocjach dostarcza nam język, którym się posługują?
2. Jaką funkcję pełni zwrot grzecznościowy *pan/pani* w wypowiedziach narratora, a jaką – w wypowiedziach bohaterów? Jest to wyłącznie element kultury osobistej czy może podkreślanie godności osoby? Uzasadnij swoje zdanie.
3. Omów, w jaki sposób ukształtowanie tekstu wpływa na jego odbiór.
   a) Jaką rolę odgrywa zastosowanie mowy zależnej, niezależnej i pozornie zależnej oraz różnych typów narracji?
   b) Autorka zrezygnowała z klasycznego zapisu partii dialogowych. Jaki spowodowało to efekt?
4. Jakie dostrzegasz podobieństwa między mieszkańcami domu starców a więźniami obozu opisanymi przez Borowskiego?
   a) Przeanalizuj w opowiadaniach Borowskiego i *Ślicznotce doktora Josefa* motyw zabawy.
   b) Przyjrzyj się, w jaki sposób traktuje się w tych miejscach kwestie związane z ciałem (fizjologię, deformacje, ogolone głowy, włosy). W jakim celu autorzy opisują cielesność bohaterów?
   c) W jaki sposób odbywa się dehumanizowanie pensjonariuszy i więźniów?
   d) Zwróć uwagę na obecne w prozie Rudzkiej i Borowskiego antynomie *ja–oni*, *my–oni*.
5. Jak oddziałują na odbiorcę naturalistyczne opisy w tekście Rudzkiej, a jak – w opowiadaniach Borowskiego?

WARTO WIEDZIEĆ

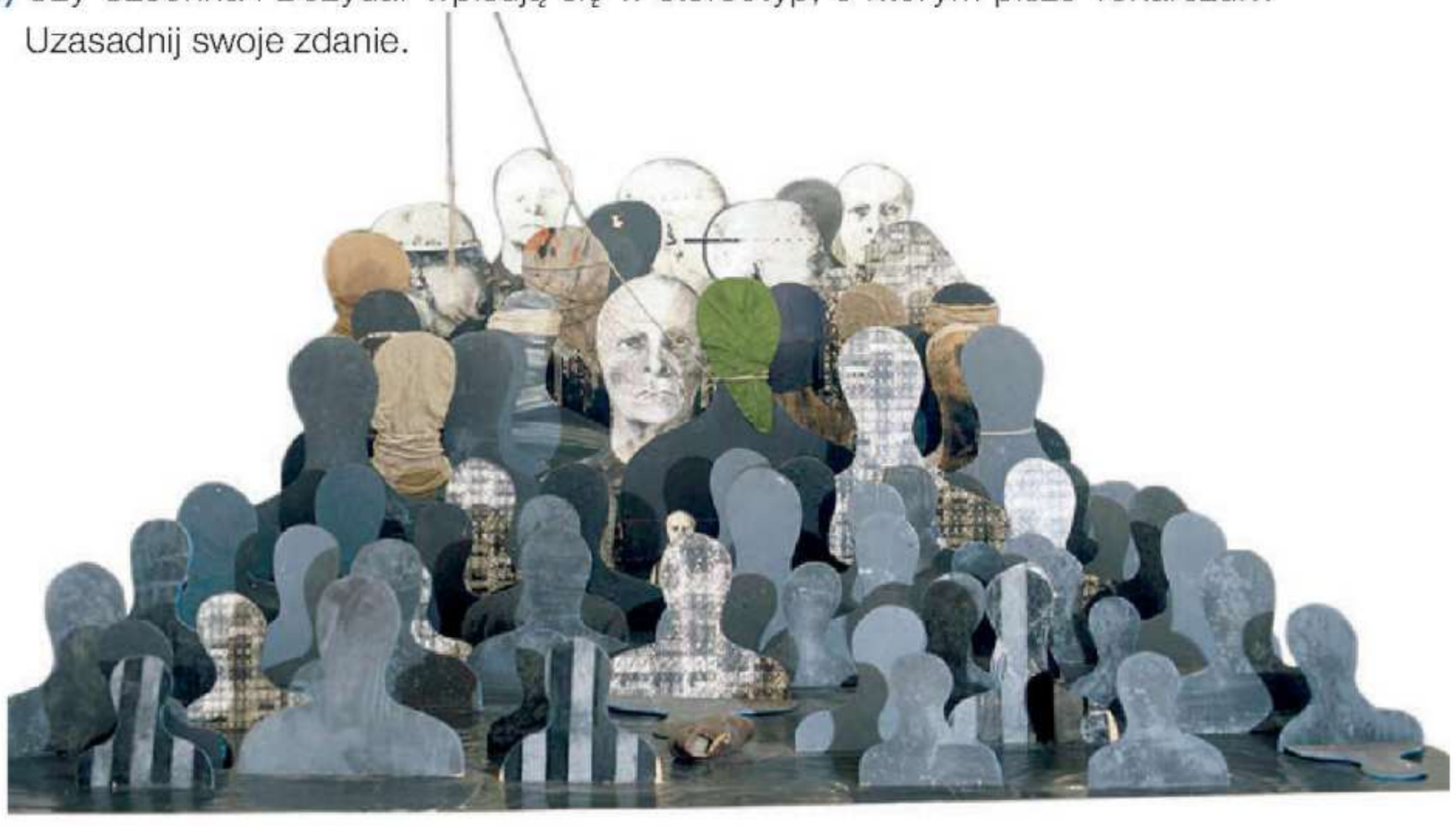
Syndrom sztokholmski – termin z zakresu psychologii określający specyficzny stosunek ofiary do oprawcy, kiedy ofiara, pod wpływem silnego stresu, uzależnia się od swojego prześladowcy i zaczyna odczuwać do niego sympatię. Nazwa syndromu nawiązuje do napadu na bank w Sztokholmie w 1973 r. Wówczas to uwolnieni po sześciu dniach zakładnicy nie chcieli zeznawać przeciwko napastnikom.

6. Zinterpretuj fakt, że Pani Czechna mówi o sobie *Miss Auschwitz*.
7. Jaki stosunek do siebie i do swoich obozowych doświadczeń wyraża bohaterka?
8. Czy stosunek Pani Czechny do doktora Josefa może być efektem syndromu sztokholmskiego? Uzasadnij swoje zdanie.
9. Czy starość musi być bolesna? Napisz wypowiedź argumentacyjną, w której odwołasz się do fragmentu powieści Zyty Rudzkiej oraz innych tekstów kultury.
10. Czy bohaterka ma rację, mówiąc: *Dopóki ładnie wyglądam, znaczy, że jeszcze żyję*? Przedyskutujcie temat na forum klasy. Odwołajcie się do znanej Wam literatury obozowej oraz własnych doświadczeń. Zastanówcie się, w jakim stopniu sens tych słów zależy od kontekstu.
11. Przeczytaj fragment powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* i odpowiedz na pytania.

Myślałam o słowach, które są niesprawiedliwe pewnie dlatego, że wyrastają z nierówno i niechlujnie podzielonego świata. Co jest żeńskim odpowiednikiem słowa „męstwo"? „Żeństwo"? Jak nazwać w kobiecie tę cnotę, żeby nie przekreślić jej płci? Nie istnieje żeński odpowiednik słów „starzec" czy „mędrzec". Stara kobieta to staruszka lub starucha, jakby w starzeniu się kobiet nie było żadnej dostojności, żadnego patosu, jakby stara kobieta nie mogła być mądra. Co najwyżej można powiedzieć o niej „wiedźma" i zaznaczyć, że pochodzi od „wiedzieć". Ale i tak będzie to obraz złośliwej staruchy o obwisłych piersiach i brzuchu niezdolnym do rodzenia, istoty szalonej ze złości do świata, choć potężnej. Stary mężczyzna może być mądrym i dostojnym starcem, mędrcem. Żeby powiedzieć coś podobnego o kobiecie, trzeba kluczyć, omawiać, opisywać – stara mądra kobieta. A i tak brzmi to na tyle podniośle, że staje się podejrzane[1].

a) W jaki sposób język oddaje nasz sposób postrzegania świata?
b) O jakich nierównościach kulturowych mówi autorka?
c) Jakie są historyczne źródła tych nierówności?
d) Jak myślisz, dlaczego kultura europejska zatraciła pamięć o etymologii słowa *wiedźma*? W jaki sposób zmieniła jego pierwotne znaczenie?
e) Jak można interpretować słowa Pani Czechny: *Dla nich wyglądam jak czarownica. Boją się mnie*?
f) Czy Czechna i Bożydar wpisują się w stereotyp, o którym pisze Tokarczuk? Uzasadnij swoje zdanie.

[1] Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2005, s. 143–144.



Józef Szajna, *Sylwety i cienie*, 1983.
Szajna był jednym z pierwszych więźniów obozu koncentracyjnego i zagłady Auschwitz. Kompozycja przestrzenna upamiętnia martyrologię polskich artystów w niemieckich lagrach. Dzieło zostało stworzone z fotografii i fragmentów drobnych przedmiotów ocalałych z czasów wojny.

Gieorgij Władimow

Wierny Rusłan. Historia obozowego psa

(fragmenty)

Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, **s. 367–375**

Wprowadzenie do utworu

Powieść po raz pierwszy opublikowano w 1975 r. w Niemczech. Maszynopis na bibułce papierosowej wywiozła z Rosji para zagranicznych turystów, w bucie i podszewce marynarki. Rosyjskie wydanie mogło ujrzeć światło dzienne dopiero w 1989 r. Pomysł na psiego bohatera autor zaczerpnął z zasłyszanej opowieści o losach psów łagrowych, które po likwidacji obozu, na początku lat 60., miały zostać zabite. Ostatecznie ulitowano się nad nimi, ale pozostawiono samym sobie. Wałęsały się więc głodne i bezdomne. Tresowane do pilnowania ludzi, nie wyzbyły się swoich nawyków wtedy, gdy przestały być potrzebne. W czasie pochodów pierwszomajowych wchodziły w rolę strażników i warczały na każdego, kto próbował opuścić kolumnę. Rusłan, którego poznajemy tuż po likwidacji obozu, jest właśnie jednym z takich psów, wiernych łagrowych istot gotowych oddać życie na służbie. Powieść odniosła duży sukces. Przetłumaczono ją niemal na wszystkie języki europejskie i uznano za jedno z najwybitniejszych dzieł literatury rosyjskiej XX w. i trafną analizę systemu totalitarnego.

Całą noc wyła zawierucha, zgrzytliwie huśtała lampy, szczękała zasuwą. A nad ranem wszystko się uspokoiło i ucichło. I przyszedł pan. Siadł na stołku i zapalił, czekając, aż Rusłan skończy jeść zupę. Pan przyniósł ze sobą swój automat i powiesił go na haku, w rogu boksu, a to oznaczało służbę, której dawno już nie było, więc trzeba było jeść bez pośpiechu, ale i bez ociągania.

A potem Rusłan dostał wielką szpikową kość, tak obiecującą, że korciło go, by ją zaraz zanieść do rogu i zakopać w ściółce – a potem dopiero, w ciemności i samotności, pogryźć jak należy. Ale wstyd mu było wyciągać ją przy panu z miski, więc tylko obgryzł ją z mięsa na wszelki wypadek – doświadczenie mówiło, że po powrocie mógł już tej kostki nie znaleźć. Odsuwając ją starannie nosem, wychłeptał ciecz i zaczął łykać ciepły gąszcz, łapiąc upuszczane kawałki – aż raptem pan się poruszył i spytał niecierpliwie:

– Gotowyś?

I wstając, rzucił niedopałek na podłogę. Niedopałek wpadł do miski i zasyczał. Takiego wypadku jeszcze nie było, ale Rusłan nie dał po sobie poznać zdziwienia ani urazy. Podniósł na pana wzrok i huśtnął ciężkim ogonem – na znak wdzięczności za jedzenie i gotowości natychmiastowego odsłużenia go. [...]

Pan wyciągnął ku niemu obrożę. Rusłan skwapliwie nadstawił łeb i zastrzygł uszami, reagując na dotknięcie rąk pana. Ręce te zapięły sprzączkę, sprawdziły, czy nie jest za ciasno, i zaczepiły karabinek za kółko. Potem pan nawinął trochę smyczy na rękę, a koniec przyczepił sobie do pasa. W ten sposób przez całą służbę byli ze sobą związani i nie mogli się wzajemnie zgubić. Wolną ręką pan podrzucił automat, chwycił go za pas i zarzucił na ramię zapoconą lufą w dół. Rusłan jak zwykle zajął miejsce u lewej nogi pana.

Obaj przeszli ciemnym korytarzem, na który wychodziły obite mocną siatką drzwi boksów. Błyskały zza niej wilgotne ślepia; nienakarmione psy skomlały i bodły w siatkę ostro ściętymi łbami, a w odległym końcu ktoś zachłystywał się zawistnym, histerycznym szczekaniem – i Rusłan był dumny z tego, że jego pierwszego wyprowadzano dzisiaj na służbę.

Gieorgij Władimow
(1931–2003)

Rosyjski pisarz. Jego ojciec zaginął bez wieści w czasie wojny, matkę zesłano do obozu na wyspach archipelagu Gułag. Był pisarzem niepokornym, protestował przeciwko cenzurze, angażował się w obronę represjonowanych. Na znak buntu wystąpił ze Związku Pisarzy Radzieckich, został szefem moskiewskiej Amnesty International [amnesti inter**na**szynal]. Zadebiutował w 1961 r. powieścią *Katastrofa*, której bohaterem uczynił wprawdzie człowieka pracy, jednak w sposób nieszablonowy, czym podważył zasady obowiązującej wówczas powieści produkcyjnej. Jego kolejny utwór, *Trzy minuty ciszy* (1969), mocno ocenzurowano. W 1963 r. napisał pierwszą wersję *Wiernego Rusłana*, która zaczęła krążyć w samizdacie (drugim obiegu, nielegalnie), bez nazwiska autora. W 1983 r. zmuszono go do ucieczki z ZSRR, do końca życia pozostał na emigracji w Niemczech. Ostatnią powieść *Generał i jego armia* (1994) poświęcił udziałowi ZSRR w II wojnie światowej. Książka, co prawda, otrzymała w Rosji Nagrodę Bookera, ale zarzucano jej też antyrosyjską wymowę.

Ale kiedy otwarły się wejściowe drzwi i w ślepia chlusnęła mu oślepiająca jaskrawa białość – zmrużył je, odskoczył do tyłu i zawarczał.

– No, no! – powiedział pan i szarpnął smycz. – Zasiedziałeś się, ścierwo. Nie caf się. Śniegu nie widziałeś?

Więc właśnie to tak wyło w nocy. A teraz się ułożyło – grubą puszystą warstwą na bezludnym placu, na dachach koszar, magazynów i garaży, śniegowymi czapami na latarniach i ławkach ustawionych wokół skrzynki na niedopałki. Tyle razy już to w życiu widział, a zawsze się temu dziwił. Wiedział, że u panów nazywa się to „śnieg", ale sam pewnie by się nie zgodził dać temu nazwę. Dla Rusłana była to po prostu – biel. I wszystko traciło przez nią nazwy, wszystko, do czego przywykł wzrok i węch, się zmieniało. Świat stał się pusty i głuchy. [...]

I z tego wszystkiego pozwolił sobie na małe przeoczenie. Nie rozejrzał się, jak to trzeba zrobić, kiedy się jest wyprowadzanym na służbę. Ale coś go jednak zaniepokoiło; nastawił uszu i zamarł. Ogarnął go niejasny lęk. [...] I baraki patrzyły na Rusłana jak zawsze oszronionymi, pustymi jak bielma oknami. Wszystko było na miejscu i nigdzie się nie podziało. Ale światem zawładnęła niezwykła, niesłychana cisza, i kroki pana grzęzły w niej, jakby stąpał po wojłoku[1]. A jeszcze dziwne było, że nikt nie wychuchał w oknach dziurek, żeby zobaczyć, co się dzieje na świecie (pod tym względem ludzie nie różnią się przecież od psów!), a same baraki wydawały się dziwnie płaskie, jakby namalowane na bieli, i nie wydawały dźwięków. Zupełnie jakby ci wszyscy, którzy w nich mieszkali, hałasowali i śmierdzieli, wymarli w ciągu jednej nocy.

Ale gdyby wymarli, to przecież on by to poczuł! A jeśli nie on, to inny pies. Komuś by się to przyśniło i ktoś zbudziłby ich wyciem. „Nie ma ich tam – pomyślał Rusłan. – Więc gdzie się podziali?" I zawstydził się z powodu własnej niedomyślności. Tamci nie umarli, tylko uciekli. Zadrżał z napięcia, zaczął gorąco i głośno dyszeć. Miał ochotę napiąć smycz i pociągnąć za sobą pana – tak jak bywało w te rzadkie i niezwykłe dni, kiedy obaj przebiegali czasem po kilka wiorst. I doganiali! – ani razu nie było tak, żeby nie dognali. I zaczynało się najlepsze z tego, co dane było zaznać Rusłanowi – prawdziwa Służba.

Ale nie, nic się nie zgadzało także i z tymi rzadkimi sytuacjami. Rusłan znał słowo „ucieczka". Odróżniał nawet „ucieczkę indywidualną" od „zbiorowej", ale w takich wypadkach było zawsze dużo hałasu i nerwowej bieganiny, panowie dlaczegoś wrzeszczeli na siebie, psy też obrywały za nic i wyprowadzone z równowagi zaczynały się gryźć. Dopiero kiedy zaczynał się pościg, wszystko się uspokajało. A takiej ciszy Rusłan nie słyszał ani razu i to skłaniało go do najgorszych podejrzeń. Wyglądało na to, że uciekli wszyscy mieszkańcy baraków, a panowie rzucili się za nimi, i to tak szybko, że nie zdążyli nawet zabrać ze sobą psów, a jakiż może być bez psów pościg! A teraz tylko oni dwaj, pan i Rusłan, powinni wszystkich znaleźć i przygnać całe to śmierdzące, wrzaskliwe, ogłupiałe stado z powrotem.

Poczuł dręczący strach, od którego zrobiło mu się zimno w brzuchu, i zabiegł drogę panu, by popatrzeć mu w twarz. Z panem też działo się coś niedobrego; garbił się, ponuro popatrywał na boki, a ręki nie trzymał jak zawsze na pasie automatu, tylko wsunął ją do kieszeni, jakby mu zmarzła. Rusłan pomyślał nawet, że panu zziębło w brzuchu – nic dziwnego, skoro czeka ich dzisiaj takie zadanie. Otarł się barkiem o szynel[2] pana, co znaczyło, że wszystko rozumie i na wszystko jest gotów – nawet na śmierć. Rusłan nie miał jeszcze okazji umierać, ale widział, jak robią to i ludzie, i psy. Było to najstraszniejsze ze wszystkiego, ale – jeśli razem z panem – to co innego; Rusłan to wytrzyma. Ale pan nie zauważył jego dotyku i nie odpowiedział, jak to zawsze bywało, kładąc dłoń na łbie – a to już było przykre.

Raptem zobaczył coś takiego, że sierść na karku mu się zjeżyła, a z gardła wydobył się głuchy warkot. Nie miał zbyt dobrego wzroku, i wiedząc o tym, nadrabiał brak gorliwością

[1] **wojłok** – filc bardzo słabej jakości, stosowany w więziennictwie, wojsku.
[2] **szynel** – rosyjski płaszcz wojskowy.

i węchem. Toteż główną obozową bramę zobaczył dopiero wtedy, kiedy obaj z panem wyszli przez furtkę przed obóz. Brama wyglądała tak dziwnie, że trudno sobie to było wyobrazić. Była po prostu otwarta na oścież i poskrzypywała na wietrze pętlami z zardzewiałego drutu. I nikt nie biegł do niej, krzycząc i strzelając, żeby ją natychmiast zamknąć. Nie dosyć na tym, także i druga brama, z przeciwległej strony obozu, nigdy nieotwierana jednocześnie z pierwszą – była otwarta. Biała droga wychodziła z obozu niczym nieprzegrodzona, nieprzekreślona kratą bierwion[3] – i biegła w las, ku linii ciemnego horyzontu...

A co się stało z wieżą strażniczą! Zupełnie oślepła. Jeden reflektor, zaniesiony śniegiem, poniewierał się na dole, drugi, wyszczerzywszy rozbite szkło, wisiał na przewodzie. Zniknął z wieży i gdzieś przepadł biały kożuch z uszanką i zwróconym zawsze lufą w dół żłobionym automatem. Wyblakłe czerwone płótno nad bramą jeszcze wisiało, ale ktoś podarł je na strzępy, brzydko szarpane podmuchami wiatru. [...]

Te braki i zniszczenia zupełnie Rusłana oszołomiły; bezczelność uciekinierów wyprowadziła go z równowagi. A więc byli przekonani, że tym razem ich nie złapią! I z góry wiedzieli, że spadnie śnieg i zasypie wszystkie ślady, i że psu jest bardzo ciężko pracować na mrozie. Ale najgorsze było to, że w ogóle się specjalnie nie kryli. Rusłan pamiętał przecież doskonale, jak w ciągu ostatnich, niepojętych dni, kiedy psy zdychały z nudów bez służby i przychodził do nich tylko jego pan, a i to bez automatu, żeby je nakarmić i dać im trochę pobiegać po podwórku – jak przez ten cały czas zachowywali się więźniowie. Zupełnie niezrozumiale: chodzili gromadami po całym obozie, hałasowali harmonią, wywrzaskiwali piosenki, a jeszcze w dodatku głupio i bezsensownie drażnili psy. Więc jakże to pan niczego nie zauważył, skoro dosłownie wszystkie psy czuły, że święci się coś złego, i gryzły z ćmiącej złości ściółkę!

Rusłan nie miał pretensji do pana i nie zarzucał mu niczego. Był niemłody i wiedział, że panowie czasami się mylą. Ale im wolno. Nie wolno tego psom i więźniom, którzy zawsze odpowiadają za swoje błędy, a czasami i za błędy panów. Więc skoro już tak się stało, to Rusłan wiedział, że winę za ten błąd przyjdzie mu podzielić z panem i że za wszelką cenę pomoże panu błąd naprawić. A teraz, myśląc o tym, jak chytrze uciekinierzy oszukali pana, po prostu podniecał się do pracy; budził w sobie złość tak długo, aż się naprawdę rozwścieczył. Wściekłość Rusłana była żółtego koloru. Żółte stało się niebo i śnieg, zżółkły odwracane w biegu twarze przerażonych uciekinierów, żółtymi refleksami zamigotały podeszwy ich butów. Zobaczywszy to wszystko jak żywe, Rusłan nie wytrzymał – rzucił się z wściekłym szczekaniem, naciągnął rzemień z surowej skóry i wywlókł pana za sobą przez bramę.

– Ty co, ty co, ścierwo! – Pan ledwie utrzymał się na nogach. [...] Gdzie się rwiesz? Na tamten świat? Tylko ciebie tam brakowało. – Potem odpiął karabinek, puścił Rusłana, a rzemień zwinął i włożył do kieszeni. – O, teraz leć. Leć przed siebie przodem, trafisz, gdzie trza.

Pokazał ręką w kierunku pola, wzdłuż białej drogi, i już to samo mogło znaczyć: „Szukaj, Rusłan". Takie rzeczy Rusłan rozumiał bez rozkazu. Tylko że nie poczuł żadnego tropu ani śladu, nic.

Bliski desperacji rzucił na pana bystre i lękliwe spojrzenie, pochylił łeb i ryjąc nosem śnieg, zatoczył przepisowy krąg. Pachniało suchymi trawami, stęchlizną, myszami, popiołem, ale ludźmi – nie. [...] Przecież było jasne, że wyszli przez bramę, więc trzeba zaczynać od niej. Rusłan szybko się zmęczył, poczuł się tak, jakby wypruto mu wnętrzności, z rozmachu siadł na śniegu, wywiesił na bok parujący język i z przepraszającym mruganiem i strzyżeniem uszu przyznawał się do swej bezsilności.

Pan patrzył nań z nieprzyjemnie skrzywionymi wargami. W oczach pana – w dwu cudownych krążkach zmętniałego błękitu – nie było ani odrobiny współczucia; tylko chłód i drwina. Rusłanowi chciało się rozpłaszczyć i popełznąć na brzuchu, chociaż wiedział,

[3] **bierwiono** – pień drzewa pozbawiony gałęzi i kory, używany do budowy ścian.

że prośby i skargi są daremne. Można było skomleć ile wlezie, ale i tak robiło się wszystko, czego chciały te najukochańsze na świecie krążki, choćby się nawet lizało ich wymazane śmierdzącą pastą buty. Rusłan próbował to kiedyś robić, a raz widział, jak to robił człowiek – i człowiekowi też to nie pomogło.

Przełożył Andrzej Drawicz

Wskazówki interpretacyjne. W roli kata i ofiary

Rusłan to nie pierwszy psi bohater w historii literatury, niewątpliwie jednak wyjątkowy. Autor, ukazując los wykorzystanych i porzuconych zwierząt obozowych, sierot systemu, stworzył parabolę życia jednostki w totalitaryzmie. Stworzył figurę funkcjonariusza, który – najpierw poddany indoktrynacji i wytresowany do posłuszeństwa – pełni służbę. Cały czas pozostaje w podwójnej roli: z jednej strony sprawuje władzę, z drugiej – podlega kontroli tych, którzy stoją od niego wyżej w hierarchii. Będąc katem, jednocześnie jest ofiarą, nawet jeśli w ogóle nie zdaje sobie z tego sprawy.

Po przeczytaniu

1. Wyjaśnij, jaka relacja łączy pana i psa.
2. Jak łagier sprawia, że losy psów i więźniów stają się nierozerwalnie związane?
3. Nazwij emocje Rusłana. Co jest ich źródłem, o czym one świadczą?
4. Omów podobieństwo losów Rusłana do historii opowiedzianych w *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
   a) Zwróć uwagę na zależność między pracą a jedzeniem, byciem użytecznym a żywym.
   b) Przeanalizuj motyw służby. Przywołaj losy byłych funkcjonariuszy systemu, którzy narazili się władzy i trafili do łagru.
5. Spójrz na obozową rzeczywistość oczyma Rusłana. Jaki obraz świata i łagru wyłania się z takiej perspektywy?
   a) Zwróć uwagę na postrzeganie przestrzeni i barw. Odczytaj ich symbolikę.
   b) Przeanalizuj język Rusłana. W jaki sposób nazywa zjawiska i emocje, które dla człowieka są oczywiste?
   c) Omów stosunek Rusłana do obozowej hierarchii.
6. Uzasadnij tezę, że Herling-Grudziński i Władimow ukazują absurd systemu totalitarnego.
7. Przypomnij sobie metafory animizujące, którymi Herling-Grudziński opisuje więźniów łagru. Porównaj je z opisami więźniów w prozie Władimowa. Jakie dostrzegasz podobieństwo? Jaką funkcję pełni taki sposób przedstawienia postaci?
8. Przeanalizuj rozważania Rusłana na temat śmierci. Odczytaj je w kontekście późniejszego wygnania psa na pewną śmierć.
9. Jaki obraz mentalności obozowych strażników wyłania się z powieści Herlinga-Grudzińskiego i *Wiernego Rusłana* Władimowa? W jakim stopniu Rusłana kształtuje wiara w słuszność sprawy, a w jakim – jego psia natura?
10. Dlaczego zwykli ludzie, niebędący socjopatami, posłusznie wchodzą w rolę oprawców w systemach totalitarnych? Kieruje nimi konformizm, wiara w ideologię czy może jeszcze coś innego? Przedyskutujcie temat na forum klasy. Możecie odwołać się do informacji zawartych w *Warto wiedzieć*.

Warto wiedzieć

W 1971 r. amerykański psycholog Philip Zimbardo [filyp z-imbardo] przeprowadził słynny eksperyment więzienny. Kilkunastu ochotników osadzono w roli więźniów i strażników w fikcyjnym więzieniu zbudowanym na potrzeby doświadczenia w podziemiach Uniwersytetu Stanforda. Uczestnicy eksperymentu, ludzie zdrowi, bez kryminalnej przeszłości czy problemów psychicznych, natychmiast weszli w swoje role. Strażnicy wykazali tak sadystyczną skłonność do okrucieństwa i przemocy, że piątego dnia więźniowie wzniecili bunt. Eksperyment ze względów etycznych przerwano.

Wojciech Tochman

Jakbyś kamień jadła (fragmenty)

Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, **s. 376–382**

Wprowadzenie do utworu

W reportażu *Jakbyś kamień jadła* (2002) Tochman zabiera swoich czytelników do byłej Jugosławii, by ukazać skutki wojny z lat 1992–1995. W wyniku walk i rzezi cywilów, głównie czystek etnicznych dokonanych przez Serbów na bośniackich Muzułmanach, m.in. w Srebrenicy, zginęło niemal 200 tysięcy ludzi. Dawni sąsiedzi, koledzy ze szkoły, narzeczeni w jednej chwili stali się dla siebie śmiertelnymi wrogami, zburzono wówczas ich cały dotychczasowy świat. Wojna się skończyła, podpisano traktat pokojowy w Dayton [dejton], ale rany zostały. Kilka lat później Tochman jedzie do Bośni, gdzie bierze udział w ekshumacjach masowych mogił i identyfikowaniu ludzkich szczątków. Ukazuje piekło, w którym znaleźli się ci, którzy przetrwali.

Ubrania

Salę teatralną w wiejskim domu kultury otwiera się raz w tygodniu – w czwartek. Każdy może wejść i popatrzeć, więc przyjeżdżają ludzie z okolicy, ale i z daleka. Wierzą, że właśnie tu wyjaśnią swoją sprawę. W sali teatralnej jest scena, ale nie ma widowni. Na brązowej terakocie ułożono ubrania. Wcześniej je posegregowano: to znaleziono na pierwszym człowieku, tamto na siedemdziesiątym. Wszystkie wyprano, żeby odzyskać kolory. Wysuszono na sznurku. Kolorowe ubrania leżą teraz ciasno obok siebie, choć każde osobno. Rzadko jest to kompletny strój. Na przykład tuż przy wejściu leży tylko trykotowa koszulka w biało-niebieskie paski. Nosił ją z pewnością postawny mężczyzna. Za to w tamtej z napisem „Montana" chodził jakiś chudzielec. Dalej: sztruksowe spodnie, kiedyś białe, teraz pożółkłe. Kto je nosił? Pod oknem tylko dżinsowa nogawka. Czyja? Dalej: tylko skórzany pasek, tylko slipy, tylko jedna tenisówka, tylko czarna skarpetka. Przy każdym ubraniu (raczej: każdych strzępach) – pusta papierowa torba, z której te strzępy wyjęto. I kartka z wydrukowanym na komputerze dużym numerem.

Są też litery:

B – to oznacza, że do ubrania dopasowano komplet kości, czaszkę, zęby. Jest całe ciało (*body*).

BP – nie ma kompletu, jest trochę kości. Część ciała (*body parts*).

A – tylko ubranie, ewentualnie jakieś przedmioty (*artifacts*). Żadnych kości.

Wszystko to wykopano jesienią 1999 roku w niedalekich Kevljanach (stąd przed numerem mamy jeszcze litery: KV). Masowy grób był tam podłużny, ciągnął się przez kilkaset metrów wzdłuż drogi (przydrożny rów wcześniej odpowiednio pogłębiono, a po wszystkim zasypano). Kevljani leżą blisko miejscowości Omarska, gdzie w kopalni rudy w 1992 powstał obóz koncentracyjny dla Muzułmanów i tego samego roku działalność zakończył. Więziono tam prawie samych mężczyzn, choć były i kobiety. W większości przeżyły.

Do sali teatralnej zgłaszają się bliscy zaginionego, którzy mają powody przypuszczać, że osiem lat temu trafił do Omarskiej. Wchodzą, zatykają nosy. Nie mają wyjścia, nie mogą zrezygnować. Przyjechali tu, żeby zobaczyć, znaleźć i pochować. Wydaje im się, że wtedy poczują ulgę, spokój.

Wojciech Tochman

(ur. 1969)

Pisarz, niegdyś reporter „Gazety Wyborczej" (do pracy przyjęła go Hanna Krall). Pierwszą książkę wydał w 2000 r. – *Schodów się nie pali* to cykl literackich reportaży o powikłanych losach ludzkich. *Jakbyś kamień jadła* (2002) opowiada o koszmarze wojny w byłej Jugosławii. W *Córeńce* (2005) poszukuje koleżanki, dziennikarki Beaty Pawlak, zaginionej w zamachu terrorystycznym na Bali. *Wściekły pies* (2007) ukazuje ludzi, którzy spotkali w swoim życiu prawdziwe zło. *Dzisiaj narysujemy śmierć* (2010) jest wstrząsającym świadectwem ludobójstwa w Rwandzie, *Eli, Eli* (2013) ukazuje egzystencję najuboższych mieszkańców Filipin, a *Pianie kogutów, płacz psów* (2019) – traumę po zbrodniach Czerwonych Khmerów [kmerów] w Kambodży. Z Mariuszem Szczygłem wydał książkę *Krall* (2015). Działał na rzecz zaginionych, prowadził telewizyjny program *Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie*, założył Centrum Poszukiwań Ludzi Zaginionych ITAKA. Jego Fundacja Klub Heban zajmowała się żywieniem dzieci w Rwandzie oraz pomocą osobom chorym psychicznie w Kambodży. Jest współzałożycielem Instytutu Reportażu.

Oglądają. Między jednym a drugim ubraniem – wąska ścieżka. By niczego nie ruszyć butem, idą jak po linie. Zatrzymują się nad czymś. Nikt nie jest pewny, każdy idzie dalej, staje, znowu idzie. Tak przez pół godziny, godzinę, trzy godziny. Jak kto chce.

W sali biegają szczury.

Młode małżeństwo z siedmioletnią dziewczynką na rękach poszukuje ojca – dziadka dziewczynki. Od dłuższej chwili stoją nad ubraniem KV 22 B.

Nad innymi strzępami pochyla się siwa pani w granatowym kostiumie. Od rana stoi nad jednym i tym samym ubraniem. Układa je, jakby chciała, by ładnie się prezentowało. Poprawia ciemne spodnie, jasną koszulę i coś, co było swetrem w kolorze bordo. Głaszcze to wszystko, jak głaszcze się człowieka.

Nazywają ją tutaj Matką Mejrą.

Body bags[1]

Młodzi ludzie z siedmioletnią dziewczynką, którzy niedaleko sceny tak długo przyglądają się ubraniu KV 22 B, wołają kogoś, kto prowadzi identyfikację. Podchodzi siwa energiczna kobieta w dżinsach. Nazywa się Ewa Elwira Klonowski.

Doktor Ewa Klonowski: rocznik 1946, z wykształcenia antropolog, członek Amerykańskiej Akademii Nauk Sądowych, mężatka, matka, emigrantka stanu wojennego, kiedyś zamieszkała we Wrocławiu, teraz na stałe w Rejkiawiku (Islandia). Tam specjalizowała się w dochodzeniu ojcostwa, bo nie mogła pracować w dziedzinie, która ją pasjonuje najbardziej: w kościach.

– Kocham kości, kości do mnie przemawiają. Patrzę na kości i wiem, na co człowiek chorował, jak chodził, jak lubił siedzieć. Narodowość po kościach odczytam. Kość udowa Muzułmanina jest wygięta w lekki łuk, bo Muzułmanie kucają. Japończyk ma to samo, bo często klęczy.

Historia dała doktor Ewie okazję do pasjonującej pracy: w Bośni i Hercegowinie. Wojna i koniec wojny: obozy koncentracyjne, masowe egzekucje, masowe groby, masowe ekshumacje. Identyfikacja.

Doktor Ewa zaszczepiła się na tężec i żółtaczkę, spakowała walizki. Na lotnisko odprowadził ją mąż i dwie nastoletnie córki.

Pracuje w Bośni od 1996 roku. Najpierw dla Międzynarodowego Trybunału w Hadze (sędziowie chcą wiedzieć: kto zabił, w jaki sposób i jak wielu ludzi; nazwiska ofiar nie są im potrzebne). Teraz, za pieniądze rządów Islandii i Stanów Zjednoczonych, dla Bośniackiej Komisji ds. Poszukiwania Zaginionych (identyfikacja ofiar jest tu priorytetem). Doktor Ewa wykopała dwa tysiące ciał. Wyłowiła ze studni, wyciągnęła z jaskini, wygrzebała na wysypisku śmieci albo spod wieprzowych kości.

Teraz doktor Ewa sprawdza coś w papierach, wkłada lateksowe rękawiczki, wchodzi na scenę. Młoda kobieta i jej mąż (wciąż z córką na rękach) stają przed sceną. Doktor Ewa chodzi (ostrożnie, żeby niczego nie rozdeptać) wśród szczelnie zamkniętych niedużych foliowych torebek. Szuka tej z numerem KV 22 B.

Ma już odpowiedni woreczek, otwiera go. Wyjmuje szczękę górną, żuchwę z kilkoma zębami i kilka zębów luzem. Wkłada je w odpowiednie zębodoły, sprawnie składa całą szczękę. Podchodzi do brzegu sceny i demonstruje to rodzinie.

– Czy to mógł być pani ojciec?

Młoda kobieta przygląda się uważnie, patrzy na męża, jakby mąż miał jej coś doradzić. Ich mała córka wciąż zatyka nos.

– Tak, to mógł być mój ojciec – mówi kobieta całkiem spokojnie.

– OK – doktor Ewa pakuje szczękę do torebki i odkłada na miejsce. – Idziemy dalej.

[1] *body bags* (ang.) – worki na zwłoki.

Dalej, to znaczy na drugi koniec wsi (wieś się nazywa Luszci Palanka). Tam – betonowy barak, kiedyś stołówka dla robotników.

Kilka miesięcy temu przed tym barakiem postawiono duże stoły, z najbliższego gospodarstwa doprowadzono wąż z wodą. Wokół stołów zbierali się miejscowi: mężczyźni, kobiety i dzieci. Patrzyli, jak doktor Ewa segreguje kości, ustala płeć, wiek i pakuje je do body bags.

Body bags leżą teraz na ziemi w ciemnym baraku. Czekają na kogoś, kto się do nich przyzna. Białe plastikowe torby z zamkiem błyskawicznym – coś jak pokrowiec na męski garnitur, tylko że długi na dwa metry.

Szukamy body bag KV 22 B. Jest: leży pod ścianą, w samym rogu. Pod innymi torbami. Te z wierzchu doktor Ewa przekłada na bok i wyciąga tę właściwą. Rozpina suwak. Mała dziewczynka patrzy, nikt nie reaguje. Doktor Ewy to nie dziwi. Dziwiła się na początku pracy w Bośni, cztery lata temu.

– Po co ciągniecie tu dzieci? – pytała.

– Żeby pamiętały – odpowiadali jej wszyscy tak samo.

– Czy pani ojciec miał problemy z biodrem? – Doktor trzyma jedną część stawu biodrowego w prawej dłoni, drugą w lewej.

– Jakieś kłopoty miał – mówi kobieta. – Miał operację.

– Ale czy chodził tak? – doktor demonstruje kaczy chód.

– Nie, chyba nie.

– A ten najwyraźniej tak chodził. Musi pani znaleźć szpital, gdzie ojca operowano. Może mają jakieś dokumenty.

– Dobrze. Przyjadę w następny czwartek.

– Wtedy weźmiemy od pani krew. Porównamy pani DNA z DNA tych kości. Będziemy wiedzieli na sto procent.

Teraz doktor Ewa ma czas na przerwę. Wracamy do domu kultury.

Siwa pani w granatowym kostiumie, którą widzieliśmy tu wcześniej, zostawia na chwilę upatrzone ubranie bez opieki. W pokoju obok parzy nam kawę.

– Jestem Matka Mejra – tak się przedstawia. – Przyjeżdżam tu co czwartek. Asystuję doktor Ewie, pocieszam rodziny.

Wskazówki interpretacyjne. Dyskretny obserwator

Wojciech Tochman stosuje technikę reportażu minimalnego: relacjonuje, ale nie ocenia i nie komentuje. Obecność autora jest niemal niezauważalna, pozostaje dyskretnym obserwatorem swoich bohaterów, którzy poszukują ukojenia i spokoju. Sam tego spokoju nie zaburza, książkę kończy słowami: *O nic nikogo nie pytamy*. Taka strategia narracyjna wraz z oszczędnym, lapidarnym językiem, który od razu trafia w samo sedno, nie dając czytelnikowi żadnego pocieszenia, wywołuje potężny efekt. Na uwagę zasługuje postać doktor Ewy. Jej praca, jak obecność Matki Mejry, przywraca rodzinom spokój i pocieszenie. Obie kobiety niczym dobre duchy krążą między światem żywych a umarłych.

Po przeczytaniu

1. Znajdź w tekstach Wojciecha Tochmana cechy gatunkowe reportażu.
2. Przeanalizuj język tej relacji. Zwróć uwagę m.in. na budowę zdań. Jaki efekt osiąga autor dzięki zastosowaniu takiego sposobu obrazowania?
3. Porównaj postać Marka Edelmana z postacią doktor Ewy Klonowski.

Warto wiedzieć

Doktor Ewa Klonowski – polska wybitna antropolożka sądowa żyjąca w Islandii. Stan wojenny zastał ją poza granicami Polski, do kraju już nie wróciła. Od 1996 r. zajmowała się ekshumacją i identyfikacją ciał w Bośni. Otrzymała honorowe obywatelstwo Bośni i Hercegowiny oraz Krzyż Oficerski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. W 2005 r. była nominowana do Pokojowej Nagrody Nobla. Tochmanowi pomogła zbliżyć się do bohaterów jego reportaży i zrozumieć tragizm mieszkańców byłej Jugosławii.

a) Odpowiedz, na czym polega podobieństwo ich pracy.

b) Nazwij wartości, które ich motywują do działania.

c) Wyjaśnij, jakie znaczenie ma ich praca dla innych ludzi.

4. Porównaj poniższe fragmenty reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* z fragmentem *Jakbyś kamień jadła* Wojciecha Tochmana.

Lekarze w getcie prowadzili badania nad głodem, bowiem mechanizm śmierci głodowej był wtedy dla medycyny niejasny i należało wykorzystać nadarzającą się szansę. Szansa była wyjątkowa. „Jeszcze nigdy – pisali – medycyna nie dysponowała tak obfitym materiałem badawczym"[1].

[1] Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, e-book, Kraków 2018.

– Kocham kości, kości do mnie przemawiają. Patrzę na kości i wiem, na co człowiek chorował, jak chodził, jak lubił siedzieć. Narodowość po kościach odczytam. Kość udowa Muzułmanina jest wygięta w lekki łuk, bo Muzułmanie kucają. Japończyk ma to samo, bo często klęczy.

Historia dała doktor Ewie okazję do pasjonującej pracy: w Bośni i Hercegowinie. Wojna i koniec wojny: obozy koncentracyjne, masowe egzekucje, masowe groby, masowe ekshumacje. Identyfikacja.

a) O jakim zjawisku mówią oba teksty?

b) Na czym polega ironiczny i dramatyczny charakter tego zjawiska?

c) Przywołaj inne przykłady z historii ukazujące, w jaki sposób wojna wpłynęła na rozwój nauki. Jak można je ocenić pod względem etycznym? Jaką rolę w tej ocenie odgrywają intencje naukowców?

5. Uzasadnij tezę, że opis identyfikacji szczątków w domu kultury ma charakter makabreski.

a) Zwróć uwagę na opis doktor Ewy stojącej na scenie.

b) Omów, jaki efekt powoduje połączenie grozy i groteski.

6. Wyjaśnij, czym dla żywych są kości zebrane w sali teatralnej.

7. Na czym powinno polegać kultywowanie pamięci o pomordowanych? Jaka będzie w przyszłości rola dzieci, które dziś towarzyszą dorosłym przy identyfikacji zwłok? Rozważcie wspólnie różnicę między pielęgnowaniem pamięci o przeszłości a potrzebą zemsty.

8. Tochman opatrzył swoją książkę mottem z wypowiedzi Tadeusza Mazowieckiego:

Kiedy się patrzy na tak straszne nieszczęścia, to szalenie mocne staje się poczucie, że najpierw jest się człowiekiem. A dopiero później człowiekiem określonej narodowości. Człowieczeństwo łączy w nieszczęściu, w jego przeżywaniu. Chciałoby się, żeby ludzie tak to rozumieli.

a) Wyjaśnij sens tej refleksji w kontekście literatury wojennej.

b) Czy słowa Mazowieckiego pozostają aktualne w XXI w.? Przedyskutujcie temat na forum klasy.

WARTO WIEDZIEĆ

Tadeusz Mazowiecki pełnił z ramienia Komisji Praw Człowieka ONZ funkcję sprawozdawcy w sprawie konfliktu w byłej Jugosławii. Będąc jedynym wysłannikiem ONZ, podał się do dymisji na znak buntu przeciw nieudolności i bierności wspólnoty międzynarodowej wobec konfliktu na Bałkanach. Odznaczony Złotym Orderem Herbu Bośni, honorowy obywatel miasta Sarajewa.

9. Wojciech Tochman w jednym z wywiadów powiedział:

Reporter, to już banał, przede wszystkim musi być człowiekiem. Najpierw wrażliwym człowiekiem, potem człowiekiem określonego zawodu. Jak nie jest – nigdy nie będzie reporterem. Będzie go co najwyżej udawał przez parę lat i w końcu mu się odechce. Albo oszaleje. Tak, reporter przede wszystkim ma napisać tekst, książkę. Ona również może pomóc: świat się dowie, może zareaguje. Bo czasem reaguje, może nie świat, ale jacyś wrażliwi ludzie, którzy mają

możliwości, by pomóc. Więc dlatego warto pisać non-fiction o najtrudniejszych ludzkich sytuacjach, o najgorszych miejscach na naszej planecie[2].

Czy zgadzasz się ze słowami Tochmana, że reporter przede wszystkim musi być człowiekiem? Napisz wypowiedź argumentacyjną, w której uzasadnisz swoje stanowisko. Odwołaj się do różnych tekstów kultury oraz własnych obserwacji.

[2] Wojciech Tochman, *Reporter nie może czekać, aż sęp rozłoży skrzydła...* [wywiad], rozm. przepr. Berenika Steinberg, https://culture.pl/pl/artykul/wojciech-tochman-reporter-nie-moze-czekac-az-sep-rozlozy-skrzydla-wywiad [dostęp: 22.02.2021].

10. Podczas wojny w byłej Jugosławii ludzie, którzy dotąd żyli obok siebie, nagle zaczęli się nienawidzić. Współczesny francuski filozof André Glucksmann [andre glyksman] napisał:

[...] *nienawiść istnieje i każdy z nas się z nią zetknął. Zarówno w mikroskopijnej skali jednostek, jak i w sercu ogromnych społeczności.* [...] *Nienawiść oskarża, choć nie zna, osądza bez wysłuchania, skazuje, bo tak jej się podoba. Nie uszanuje niczego, przekonana, że walczy z jakimś powszechnym spiskiem.* [...] *Zwróćcie uwagę, jak nienawiść potrafi dyskretnie mierzyć i trafia dokładnie tam, gdzie chce, jak świetnie zna się na podjudzaniu tłumów* [...][3].

[3] André Glucksmann, *Rozprawa o nienawiści*, przeł. Wojciech Prażuch, Warszawa 2008, s. 9–10, 79.

a) Przeanalizujcie tę wypowiedź w kontekście znanych Wam konfliktów etnicznych. Jakie światło na tego typu wydarzenia rzucają słowa filozofa? Zgodzicie się z takim postrzeganiem historii? Przedyskutujcie temat na forum klasy.

b) Zastanówcie się wspólnie, jaki może być związek między nienawiścią a tropieniem wszędzie wokół siebie spisków.

11. Reporterzy i dziennikarze nieustannie donoszą o tragediach dziejących się na świecie. Sława niektórych zdjęć reportażowych sprawiła, że funkcjonują już jako ikony (np. zdjęcie autorstwa Kevina Cartera [kewina kartera] ukazujące sępa czekającego na śmierć umierającej z głodu sudańskiej dziewczynki). Jak sądzicie, czy publikowanie takich zdjęć sprawia, że z czasem odbiorcy obojętnieją na obraz ludzkiego cierpienia, czy też może zmienić świat na lepsze? Punktem wyjścia do dyskusji mogą być wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito czyta gazetę* i piosenka Jacka Kaczmarskiego *Błogosławię zło* (dostępna w internecie).



Zdjęcie pięcioletniego chłopca uratowanego z rumowiska po bombardowaniu w Aleppo w 2016 r.

Zbigniew Herbert

Pan Cogito czyta gazetę

Na pierwszej stronie
meldunki o zabiciu 120 żołnierzy

wojna trwała długo
można się przyzwyczaić

tuż obok doniesienie
o sensacyjnej zbrodni
z portretem mordercy

oko Pana Cogito
przesuwa się obojętnie
po żołnierskiej hekatombie
aby zagłębić się z lubością
w opis codziennej makabry

trzydziestoletni robotnik rolny
pod wpływem nerwowej depresji
zabił swą żonę
i dwoje małych dzieci

podano dokładnie
przebieg morderstwa
położenie ciał
i inne szczegóły

120 poległych
daremnie szukać na mapie
zbyt wielka odległość
pokrywa ich jak dżungla

nie przemawiają do wyobraźni
jest ich za dużo
cyfra zero na końcu
przemienia ich w abstrakcję

temat do rozmyślania:
arytmetyka współczucia

Nawiązania do wojny i okupacji na dużym ekranie



DUNKIERKA

reż. Christopher [kristofer] **Nolan, 2017**

Film Nolana przedstawia prawdziwe wydarzenie z czasów II wojny światowej – operację ewakuacji żołnierzy alianckich zamkniętych w niemieckim okrążeniu na plaży kanału La Manche [la **mansz**]. Produkcja powstała z użyciem najnowocześniejszych technologii, aby oddać realia wydarzeń za pomocą trzech opowieści fabularnych – widzianych z lądu, morza i powietrza. Film Nolana jest przykładem udanego połączenia historii opartej na faktach z wirtuozerią techniczną.

Zwróć uwagę na

- pracę kamery i rolę montażu w filmie.



SYN SZAWŁA

reż. László Nemes [laslu nemesz], **2015**

Dramat wojenny, uhonorowany w 2016 r. Oscarem za najlepszy film nieanglojęzyczny. Szaweł Ausländer [auslender], żydowski więzień obozu Auschwitz-Birkenau, członek Sonderkommanda, postanawia pochować chłopca, w którym widzi własnego syna. W ten sposób próbuje ocalić swoje człowieczeństwo. Nemes pokazuje obozowe piekło bezkompromisowo i naturalistycznie. Oglądamy je oczami jednego człowieka, z perspektywy kamery znajdującej się tuż za nim.

Zwróć uwagę na

- prowadzenie narracji z punktu widzenia bohatera.



WOŁYŃ

reż. Wojciech Smarzowski, 2016

Dzieło Smarzowskiego, powstałe na podstawie opowiadań ze zbioru *Nienawiść* Stanisława Srokowskiego, pokazuje zagładę polskiej ludności zamieszkującej Kresy Wschodnie dawnej Rzeczypospolitej. Reżyser zrealizował, z inscenizacyjnym rozmachem i z szacunkiem dla faktografii, uniwersalną opowieść o nacjonalizmie i jego źródłach. Polacy, Ukraińcy, Żydzi to bohaterowie filmu, wśród których rozgrywa się historia o miłości i próbie zachowania człowieczeństwa.

Zwróć uwagę na

- kreacje aktorskie i sposób przedstawienia relacji polsko-ukraińskich.



PIANISTA

reż. Roman Polański, 2002

Nagrodzona trzema Oscarami filmowa biografia Władysława Szpilmana, polskiego kompozytora i pianisty żydowskiego pochodzenia. Za kanwę filmu posłużył pamiętnik Szpilmana. Artysta stracił swoją rodzinę w czasie Holokaustu, sam zaś przeżył dzięki pomocy wielu osób, w tym niemieckiego oficera Wilma Hosenfelda. Polański, opowiadając w *Pianiście* indywidualną historię, stworzył przejmujące studium zagłady Żydów.

Zwróć uwagę na

- rolę sztuki w wojennej rzeczywistości, obrazy zniszczonej Warszawy.

Opinia o filmie

JOJO RABBIT

reż. Taika Waititi [tajka łajtiti]

Filmy na temat Holokaustu w przeważającej większości opowiadają o Zagładzie w stylistyce naturalizmu lub tragizmu. W pełen powagi sposób upamiętniają dramat narodu żydowskiego. W historii kinematografii światowej są jednak od tego wyjątki, a ostatnie lata przynoszą coraz więcej produkcji, które odchodzą od patosu na rzecz dystansu czy wręcz groteski. Spotyka się to z różnymi reakcjami odbiorców: od zachwytów po oburzenie. Zarzuty mówią o trywializowaniu ludzkich dramatów i uciekaniu się do banalnej prowokacji. Do dzieł budzących takie emocje należą m.in. filmy *Życie jest piękne* Roberta Benigniego (1997) czy – powstały w 1940 r. – *Dyktator* w reżyserii Charliego Chaplina. *Jojo Rabbit* [dżodżo rabit] również wpisuje się w dyskurs dotyczący sposobów opowiadania o dramatach historii na kinowym ekranie.

Nowozelandzki reżyser pokazuje Holokaust w nieoczywistej, kontrowersyjnej konwencji. Postarajmy się jednak spojrzeć na ten obraz z nieco innej perspektywy. Wówczas będziemy mogli dostrzec, że jest to film, który chroni temat Zagłady przed obojętnością i znużeniem widzów, tym samym ocalając go od zapomnienia.

Akcja filmu rozgrywa się pod koniec II wojny światowej. Główny bohater, dziesięcioletni Johannes, ulega machinie narodowej niemieckiej propagandy i tak samo jak jego rówieśnicy fascynuje się nazizmem, marzy o służbie w armii i walce na froncie wschodnim. Ma także wyimaginowanego przyjaciela, którym jest sam Adolf Hitler. Pragnienia Johannesa zostają szybko skonfrontowane z rzeczywistością – mają na to wpływ jego matka i ukryty na strychu tajemniczy gość...

Jojo Rabbit jest swobodną adaptacją powieści Christine Leunens [kristin linens] *Niebo na uwięzi*. Waititi w swoim filmie decyduje się na konwencję czarnej komedii z elementami groteski i karykatury. Tworzy postacie zabawnych nazistów, żartuje z Żydów, pokazuje wojnę w krzywym zwierciadle – ale to wcale nie pozbawia filmu wymowy moralizatorskiej i dydaktycznej. Mamy tu bowiem do czynienia z satyrą, w której humor nie służy podważaniu wartości, ale analizie mechanizmów przemocy i okrucieństwa. Waititi krytykuje fanatyzm, dekonstruuje stereotypy i uprzedzenia, prowokuje widza do refleksji. Puenta filmu uświadamia nam, że rodzina i dom są ostoją w czasach, w których świat chce nami manipulować, kusząc obietnicą sukcesów i władzy.

Ekranowa rzeczywistość filmu Waititiego przynosi skojarzenia ze stylistyką twórczości Wesa Andersona (*Grand Budapest Hotel*) – to zabawy konwencją, wysmakowane kadry, imponująca scenografia, wyrafinowane kostiumy, a także zaskakująca warstwa muzyczna.



Kadr z filmu Taiki Waititiego *Jojo Rabbit*, 2019

Taika Waititi

(ur. 1975)

Nowozelandzki reżyser, scenarzysta, aktor i producent filmowy, znany także jako Taika Cohen [koen]. Waititi ukończył Uniwersytet Wiktorii w Wellingtonie [łelingtonie], uzyskując dyplom z teatru i filmu. W młodości zajmował się również malarstwem i fotografią. Sławę przyniósł mu pełnometrażowy autobiograficzny debiut *Boy* [boj] (2010); jest laureatem Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany do filmu *Jojo Rabbit* (2019).

Po obejrzeniu

1. Przywołując odpowiednie argumenty, udowodnij, że kluczową rolę w kształtowaniu charakteru i postawy Johannesa odgrywają kobiety. Jak sądzisz, dlaczego tak jest?
2. Przedstaw przykłady komizmu – sytuacyjnego, postaci i języka – przez który film odbiega od tradycyjnego mówienia o Holokauście.
3. Odwołując się do różnych źródeł, przygotuj konspekt wypowiedzi ustnej na temat: „Druga wojna światowa oczami cywila". Przywołaj co najmniej cztery wybrane teksty kultury.

R

Tabu językowe

Pewnie nieraz w różnych sytuacjach słyszeliście: *nie mów tak*, *nie rób tak*, *to nie wypada*. Dlaczego są tematy, których nie porusza się publicznie albo mówi się o nich w sposób oględny? Co decyduje o tym, że coś wypada mówić? Dlaczego niektóre tematy to tematy tabu?

Co to jest tabu?

Termin *tabu* pochodzi z języków polinezyjskich (*tapu*), tamtejsze ludy pierwotne używały go do **określenia tego, co było zakazane**. Tabu to pojęcie odnoszące się do wielu sfer naszego życia. Dlatego jest przedmiotem zainteresowań różnych dziedzin nauki: antropologii, etnografii, psychologii, seksuologii, socjologii i językoznawstwa. Wraz z rozwojem cywilizacji zmieniały się zakres i znaczenie tego, co stanowiło tabu.

Tabu pierwotne (antropologiczne)

Wśród ludów pierwotnych tabu obejmowało wiele rzeczy, miejsc, czynności, osób, zwierząt, artefaktów i słów, które z jakichś powodów zostały uznane za **skalane lub święte**. Istniały poza zwykłym porządkiem rzeczy, łącząc w sobie sferę sacrum i profanum. Według pierwotnych przekonań bezpośredni kontakt człowieka ze świętością mógł ją skazić, a przez to wywołać gniew mocy nadprzyrodzonych. Człowiek z kolei mógł stać się nieczysty przez zetknięcie z czymś skalanym.

Co ważne, tabu początkowo nie było związane z religią, wynikało raczej z charakterystycznej dla człowieka pierwotnego percepcji świata i magicznego myślenia polegających np. na:

- dostrzeganiu nieistniejących związków między rzeczami (np. przekonanie, że myśliwy, który zje serce dzikiego zwierzęcia, przejmie jego siłę);
- utożsamianiu nazwy z tym, co jest przez nią określane (np. zakaz wymawiania imienia złego ducha, aby go nie przywołać).

Naruszenie tabu było obarczone ryzykiem **skażenia osoby łamiącej zakaz**. Przez kontakt z tym, co zakazane, człowiek narażał się na konsekwencje społeczne (np. napiętnowanie, wykluczenie), magiczne (np. kara wymierzona przez siły nadprzyrodzone) oraz psychologiczne (np. lęk, poczucie zagrożenia). W związku z tym tabu było czymś, co regulowało życie społeczne, wyznaczało normy zachowań i budowało wspólnotę.

Tabu we współczesnym społeczeństwie

O ile dla człowieka pierwotnego tabu wiązało się z tym, co nieznane, inne, niezrozumiałe, o tyle dla człowieka współczesnego tabu obejmuje raczej to, co budzi wstyd i zażenowanie. Naruszając tabu, wkraczamy w sferę *tego, czego nie wypada*, i narażamy się na krytyczną ocenę społeczną. Łamiemy normy współżycia społecznego, dobrego wychowania, kultury i obyczajowości. Myślenie magiczne zostało tu zredukowane do minimum, dlatego dziś tabu obejmuje w dużej mierze sferę języka, a nie miejsc, rzeczy czy osób. Ujawnia się w tematach, których unikamy, lub w sposobie mówienia o pewnych aspektach naszego życia.

Jakie tematy i dlaczego podlegają tabu?

Współczesne rozumienie tabu kształtowało się przez wieki i nawet dziś można w nim odnaleźć ślady pierwotnego myślenia i pojmowania świata, choć zredukowane i często pozbawione dawnych sensów. Łatwo można to zauważyć, gdy przeanalizujemy przyczyny, dla których pewne sfery życia podlegają tabuizacji.

Przyczyny tabuizacji

- **Światopogląd magiczny** – postrzeganie świata, w którym pewnym rzeczom i zjawiskom przypisuje się moc sprawczą. Dziś przejawia się np. w wierze w przesądy, amulety, symbole.
- **Światopogląd religijny** – postrzeganie świata przez system norm, nakazów i zakazów wynikających z dogmatów wiary, np. zakaz spożywania potraw, których pochodzenie uznawane jest za nieczyste.
- **Konwencja** – swego rodzaju umowa społeczna wynikająca z tradycji i obyczajów, np. w kulturze polskiej stosunek do chleba (niewyrzucanie chleba, całowanie chleba, znak krzyża na chlebie) lub sposób traktowania kobiet w ciąży (przekonanie, że nie wolno odmawiać ciężarnej).
- **Normy kulturowe i obyczajowe** – postrzeganie czegoś jako wstydliwe, wstrętne bądź niedopuszczalne, działanie według tego, co wypada, a co nie wypada, np. nie wypada publicznie załatwiać swoich potrzeb fizjologicznych ani o nich rozmawiać.
- **Poprawność polityczna** – mówienie i działanie zgodne z dominującymi tendencjami światopoglądowymi i politycznymi; pierwotnie służące niedyskryminowaniu grup mniejszościowych, dziś pojęcie ma negatywne konotacje.

Chociaż tabu zmieniało się w zależności od miejsca i czasu, istnieje stały zestaw kategorii objętych tabu, wspólnych dla różnych kultur.

Obszary objęte tabu

- **Fizyczność i fizjologia** – tematy związane z ludzką cielesnością, procesami i czynnościami fizjologicznymi, estetycznym wartościowaniem (piękno, brzydota), starością, chorobą itp.
- **Psychika** – tematy związane z chorobami i zaburzeniami psychicznymi, uzależnieniami oraz kompleksami.
- **Prywatność** – seksualność, nagość, intymność, ale również uczucia i emocje.
- **Sprawy społeczne** – różne przejawy życia społecznego; tak rytuały i zachowania społeczne, jak i wartościowanie etyczne i kulturowe, np. pewne wzorce zachowań i relacji zostają napiętnowane (np. przemoc), a inne uznane za słuszne (np. jakiś konkretny model wychowania).

Świat, w którym żyjemy, bardzo dynamicznie się zmienia. Nowe zjawiska, odkrycia, możliwości sprawiają, że rzeczywistość wokół nas ulega ciągłym przekształceniom. Nie pozostaje to bez wpływu na zakres i sposób oddziaływania tabu. Choć kategorie tabu pozostają stałe, to zmieniają się tematy podlegające tabuizacji i przesuwają się granice pomiędzy tym, co stanowi tabu, a tym, czego nie dotyczy. Na te zmiany i przesunięcia znaczeń mają wpływ różne zjawiska.

R

Zjawiska wpływające na przemiany tabu

- **Globalizacja** – procesy, które prowadzą do zanikania różnic kulturowych między poszczególnymi grupami społecznymi lub narodami, w wyniku czego przesuwają się granice tabu.
- **Informatyzacja** i łatwy dostęp do internetu sprzyjają komunikacji i wymianie doświadczeń. Jednocześnie ułatwiają dostęp do treści i materiałów dotychczas uznawanych za tabu. Fałszywe pojęcie anonimowości sprawia, że użytkownik internetu wyzbywa się poczucia wstydu, które leży u źródeł tabu.
- **Rozwój mediów** – pogoń za czytelnikiem czy widzem, dominacja kultury masowej, aspekt ekonomiczny sprawiają, że media coraz częściej sięgają po tematy kontrowersyjne i prowokacyjne, do tej pory uważane za wstydliwe lub zbyt intymne. W przestrzeni publicznej często pojawia się zwulgaryzowany język, zacierane są granice między polszczyzną potoczną a oficjalną.
- **Zmiany mentalno-obyczajowe** – wynikają z trzech poprzednich zjawisk. Rewolucje kulturowe sprawiły, że tradycyjne wartości zostały zakwestionowane. To, co niegdyś było piętnowane, dziś nie wywołuje kontrowersji.

Wszystkie wymienione wyżej zjawiska przyczyniły się do tego, że współcześnie niektóre tematy przestały stanowić tabu, a w niektórych tematach tabu zostało osłabione. Pojawiły się też nowe obszary tabuizacji.

Przykładowe obszary tematyczne, które już nie są objęte tabu

- **Alkoholizm kobiet.** Bardzo długo w badaniach naukowych, tekstach kultury i w powszechnej opinii społecznej mówiono jedynie o alkoholizmie mężczyzn. Uzależnienie kobiet było tematem przemilczanym i wstydliwym, co w pewnym stopniu wiązało się z tradycyjnym widzeniem społecznych i kulturowych ról kobiecych i męskich. Rozwój nauki i wzrost świadomości wyprowadził ten temat z przestrzeni tabu. Znalazł on swoje miejsce również w tekstach kultury, np. w książkach Patrycji Pustkowiak *Nocne zwierzęta* i Małgorzaty Halber *Najgorszy człowiek na świecie* czy w filmie Kingi Dębskiej *Zabawa, zabawa*.
- **Nagość.** Podejście do nagości zmieniało się od czasów prehistorycznych. Niewątpliwie w kręgu kultury judeochrześcijańskiej czy muzułmańskiej nagość zawsze była kojarzona z grzesznością i wzbudzała wstyd. Współcześnie nagość przestała być tematem tabu. Widać to chociażby w reklamach często sięgających po motywy erotyczne, filmach czy teledyskach.

Przykładowe obszary tematyczne, w których tabu zostało osłabione

- **Śmierć.** Człowiek współczesny nadal odczuwa lęk przed tajemnicą śmierci i oddaje należny szacunek osobom zmarłym, o czym świadczą tradycyjne obrzędy pogrzebowe. Jednocześnie sztuka współczesna często w sposób kontrowersyjny oswaja śmierć i przełamuje tabu związane ze zwłokami ludzkimi. Przykładem jest chociażby wystawa dr. Gunthera von [guntera fon] Hagensa *Body Worlds Vital* [bodi łorlds wajtal], na której autor prezentuje ekspozycje wykonane z ludzkich zwłok.

- **Cechy fizyczne człowieka.** Obecnie nasz wygląd często podlega ocenie, dlatego niektóre cechy fizyczne mogą budzić zażenowanie bądź zawstydzenie. Należą do nich np. otyłość czy defekty, których można się pozbyć za pomocą operacji plastycznych. Z jednej strony ludzie często ukrywają fakt, że poddali się takim zabiegom, a z drugiej można znaleźć wiele programów ukazujących historie konkretnych osób i ich operacji. Podobnie jest z osobami otyłymi, które zdecydowały się publicznie rozpocząć walkę z otyłością i robią to na oczach wielu widzów.

Przykładowe obszary tematyczne, które współcześnie uległy tabuizacji

- **Zagadnienia związane z dyskryminacją.** Dzięki licznym kampaniom antydyskryminacyjnym, zmianom społecznym, mentalnym i politycznym oraz regulacjom prawnym w przestrzeni publicznej wszystko, co piętnuje lub wyklucza wszelkiego rodzaju mniejszości, stanowi temat tabu. Osoba posługująca się językiem, który deprecjonuje innych, uchodzi za kogoś o wąskich horyzontach. Nieużywanie języka dyskryminującego jest z kolei świadectwem szacunku wobec godności drugiego człowieka. Przykładem jest chociażby coraz częstsze stosowanie określenia *Romowie* zamiast pejoratywnego słowa *Cyganie* czy *batiuszka lub ksiądz prawosławny* zamiast określenia *pop* negatywnie kojarzonego przez polskich wyznawców prawosławia.
- **Finanse.** Współcześnie tematem tabu stają się pieniądze. W towarzystwie nie wypada mówić o wysokości zarobków, posiadanych zobowiązaniach czy kosztach związanych z nabywaniem dóbr luksusowych. Zarówno nadmierne bogactwo, jak i ubóstwo mogą wywoływać zawstydzenie oraz dyskomfort. Z jednej strony wynika to z obecnych w naszej kulturze negatywnych konotacji słowa *pieniądz* (takie jak *judaszowe srebrniki*, student z *Lalki* komentujący majątek Wokulskiego, popularne aforyzmy, np. *pieniądze szczęścia nie dają*), które kojarzą bogactwo z chciwością i nieuczciwością. Z drugiej strony ubóstwo może być łączone z niezaradnością, lenistwem i biernością życiową. Oba skojarzenia są oczywiście stereotypowe i krzywdzące, sprzyjają jednak tabuizacji sfery finansów.

Tabu językowe

Tabu językowe to **zakaz używania pewnych sformułowań, wyrażeń i określeń** obowiązujący w danej społeczności. O ile w kulturach pierwotnych tabu obejmowało zakaz dosłownego dotykania, obcowania z tym, co święte i skażone, o tyle współcześnie zakaz ten został przesunięty na **dotykanie słowem**. Podlegamy społecznej presji zachowywania tabu językowego, które obejmuje słowa niestosowne i nieprzyzwoite (np. związane z fizjologią), obraźliwe (np. wulgaryzmy), nieakceptowalne społecznie (np. wykluczające i dyskryminujące). Ulegamy temu zakazowi z różnych powodów. Należą do nich:

- lęk przed społecznym napiętnowaniem i wykluczeniem;
- potrzeba pozytywnej autokreacji;
- szacunek dla rozmówców i odbiorców naszych komunikatów;
- własny światopogląd.

Jednocześnie jesteśmy świadkami licznych przypadków łamania tabu językowego, przekraczania powszechnie obowiązujących norm i reguł komunikacji społecznej. Jest to często działanie celowe, które pełni różne funkcje, np.:

- przełamywanie mitów i stereotypów kulturowych;
- prowokowanie do refleksji i zmian kulturowych oraz społecznych;
- ekspresja artystyczna;
- wyrażanie silnych emocji.

R

Językowe środki zastępcze

Zwróć uwagę, że przełamywanie tabu tematycznego nie musi iść w parze z przełamywaniem tabu językowego. Często poruszamy tematy trudne i objęte tabu, ale robimy to w taki sposób, aby uniknąć języka nieakceptowalnego społecznie i **złagodzić naszą wypowiedź**. Pozwala to oswoić trudny lub drażliwy temat. W tym celu używamy wyrażeń i wyrazów zastępczych.

Synonimy

Synonimy to wyrazy równoznaczne (synonimy całkowite) lub bliskoznaczne (synonimy częściowe). Pozwalają zastąpić słowa nacechowane emocjonalnie bardziej neutralnymi, a tym samym nie przekroczyć tabu językowego. W języku potocznym istnieje np. mnóstwo synonimów określających toaletę (*WC*, *ubikacja*, *ustronne miejsce*), których używa się, żeby uniknąć bardziej dosadnych wyrazów. Po synonimy sięgają także bohaterowie dramatu Gabrieli Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej*.

DULSKA
Wyrażaj się inaczej. Ciągle myślisz, że jesteś w towarzystwie kokocic.
ZBYSZKO
Takie dobre towarzystwo, jak i inne. A potem co mamcia wydziwia na kokotki. Niby to i u nas nie ma kokot w kamienicy. Sama mamcia wynajmowała tej z pierwszego piętra.

Eufemizmy

Eufemizm to wyraz lub wyrażenie, którym zastępujemy wypowiedź dosadną, po to by złagodzić jej negatywny wydźwięk. Stosujemy go, gdy chcemy uniknąć wulgaryzmów lub nazywania rzeczy wprost, np. w rozmowach o śmierci. Ludziom trudno jest mówić o śmierci kogoś bliskiego, dlatego chętnie posługują się sformułowaniami typu: *zasnął na wieki*, *odszedł do Pana*. Po podobne rozwiązanie sięga Jan Kochanowski w *Trenie VII*, gdy o śmierci Orszulki pisze: *Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany*.

Elipsy

Elipsa to pominięcie jednego składnika wypowiedzi, przez co powstaje niepełna konstrukcja. Jej zastosowanie pozwala pominąć niefortunne lub niewłaściwe określenia. W języku polskim istnieją na przykład przekleństwa związane jeszcze z magicznym myśleniem i przekonaniem, że można komuś zaszkodzić złym słowem: *A niech cię wszyscy diabli!*, *A niech cię piekło pochłonie!*, *A niech cię cholera weźmie!*. Diabeł i piekło jako nośniki zła były tabu, które mogło skazić tak przeklinanego, jak i przeklinającego. Ślady przekonania, że nie należy wymieniać imienia złego, znaleźć można w skróconej formie tych powiedzeń – *A niech cię!*.

Peryfraza

Peryfraza to inaczej omówienie. Polega na tym, że imię jakiejś osoby, nazwa rzeczy lub zjawiska zostaje zastąpiona przez rozbudowany opis. Tabu w dużej mierze wynikało z wiary w kreacyjną moc słowa; z przekonania, że wypowiedzenie pewnych słów może realnie wpłynąć na rzeczywistość. Do dziś można usłyszeć: *nawet tak nie mów, nie wypowiadaj tego słowa*, *wypluj te słowa*. Jeśli nie wolno czegoś nazwać wprost, można to opisać. Tak robią np. bohaterowie cyklu powieści Joanne Kathleen Rowling [dżoan katlin rołlin] o Harrym Potterze. Lord Voldemort (imię etymologicznie kojarzone ze śmiercią) to uosobienie zła, najbardziej negatywna postać, dlatego nie wolno wypowiadać jego imienia. Zamiast tego bohaterowie mówią: *Ten-Którego-Imienia-Nie-Wolno-Wymawiać* albo *Sam-Wiesz-Kto*.

Przekształcenia

Przekształcenia to wyrażenia o charakterze eufemistycznym. Pierwotna treść zostaje zmodyfikowana do formy akceptowalnej społecznie i nienaruszającej tabu w warstwie językowej. Przekształcenie może dotyczyć również warstwy graficznej, co szczególnie widoczne jest w komunikacji internetowej. Popularne jest zastępowanie wyrazu *głupi* zapisem *goopi* czy stosowanie gwiazdek zamiast liter w części wulgarnego wyrazu, by złagodzić jego brzmienie.

Aluzje

Z aluzją mamy do czynienia wtedy, gdy nadawca nie odnosi się wprost do jakiegoś tematu, a jedynie sugeruje pewne konkretne i czytelne skojarzenia. W wierszu *Rewanż sentymentalny* Julian Tuwim pisze:

Rzecz między nami była cicha,
Bez żadnych słów.
Westchnąłem Panią, jak się wzdycha
Gałęzią bzów.

Spojrzała Pani tak promiennie,
Że obiecuję najsolenniej:
Gdy tylko ujrzę gałąź bzów
Na przyszłą wiosnę, westchnąć znów...
I to – znamiennie.

Julian Tuwim, *Jarmark rymów*

Zwróć uwagę, że wiersz budzi skojarzenia z intymnością, erotyką. Zarówno adresatka, jak i czytelnik wiedzą, że sformułowania: *rzecz między nami*, *wzdychanie gałęzią bzów*, *żadnych słów* zawierają aluzje do bliskości i szczególnej relacji między nadawcą i adresatką tekstu.

Informacje o charakterze metajęzykowym i metatekstowym

Informacje metajęzykowe i metatekstowe to teksty, które odnoszą się do samych siebie. Nadawca komentuje język, którym mówi, lub omawia strukturę swojej wypowiedzi. Przykładem tego typu komunikatów są zwroty: *powiem to w cudzysłowie*, *powiem to dosadnie*. Mówca komunikuje odbiorcy, że zdaje sobie sprawę z tego, iż narusza tabu językowe. Jednakże poprzedzając swoją wypowiedź takim wprowadzeniem, daje sobie przyzwolenie na złamanie konwencji językowej. W literaturze przykład metatekstowości, która pozwala autorowi wprowadzić temat tabu, ale nie złamać tabu językowego, można znaleźć np. w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego. Narrator nie opisuje pierwszej nocy, którą Baryka spędza u Laury, ale opatruje ten fragment przypisem.

Pruderia autora i głęboki szacunek wobec pruderii czytelnika(-czki), a nade wszystko czołobitność wobec superpruderii krytyka, nie pozwala na przytoczenie szczegółów i perypetii tego wieczora, które się dokonały w zamkniętym na klucz pokoju pani Laury. [...] I tutaj, w tym poziomym i przyziemnym uprzytomnieniu *Przedwiośnia* żywota, najistotniejszy, najzdrowszy, najtęższy obraz przedwiośnia i zdrową, tryskającą życiem treść jego musimy zamknąć na klucz i pozostawić niezdrowej, zepsutej, pełnej cynizmu „domyślności" czytelnika(-czki).

Stefan Żeromski, *Przedwiośnie* (fragment)

R

Tabu a sytuacja komunikacyjna

Przestrzeganie tabu językowego bądź jego łamanie ściśle wiąże się z sytuacją komunikacyjną, w której się znajdujemy. O ile w rozmowach prywatnych często dochodzi do łamania tabu (np. gdy rozmawiamy o dolegliwościach fizycznych), o tyle w **komunikacji oficjalnej** raczej unika się ich poruszania. W debatach publicznych, programach publicystycznych, rozmowach służbowych stosuje się zazwyczaj językowe środki zastępcze. Zwróć uwagę, że jeśli w przestrzeni publicznej dochodzi do złamania tabu językowego, to sytuacje takie są szeroko komentowane, a rozmówcy – społecznie napiętnowani.

Podobnie duże znaczenie ma miejsce, w którym jest prowadzona rozmowa. W **przestrzeni publicznej** (np. restauracja, komunikacja miejska) obowiązuje nas zachowanie tabu. Po prostu nie wypada głośno rozmawiać np. o swoich intymnych sprawach, gdy przebywamy w otoczeniu obcych osób, których, wbrew ich woli, czynimy świadkami naszych prywatnych spraw. Tych samych rzeczy, o których nie wypada mówić, nie wypada również robić w przestrzeni publicznej. Zachowania, które naruszają normy estetyczne, etyczne i kulturowe, są niedopuszczalne, a każde takie naruszenie stanowi złamanie tabu.

Na nasze zachowania językowe wpływa również **status rozmówcy**. Kierując się szacunkiem bądź współczuciem, unikamy tematów i języka, które dla rozmówcy mogłyby być przykre. Jeśli rozmawiamy z osobą starszą lub chorą, unikamy tematów śmierci i niedołęstwa; z bezdzietnym małżeństwem nie należy rozmawiać o rodzicielstwie i jego urokach; osobie o niskim statusie materialnym nie powinniśmy opowiadać o naszych egzotycznych wakacjach i nowych gadżetach. Zachowanie tabu ze względu na status rozmówcy świadczy o naszej wrażliwości i empatii.

Wiele sytuacji wymusza na nas zachowanie tabu, są jednak również takie, w których możemy – a czasem nawet musimy – złamać językowe zakazy. W **kontaktach prywatnych**, gdy rozmawiamy z bliską nam osobą, której ufamy, jest nam łatwiej mówić np. o intymnych sprawach. W prywatnej komunikacji często pojawiają się również czynniki emocjonalne (kłótnia, plotka, pomówienie), które sprzyjają przełamywaniu tabu.

Wstydu wyzbywamy się również wtedy, gdy musimy **chronić zdrowie i życie**. Podczas wizyty u lekarza musimy przekraczać granice językowe, bo od tego zależą efekty naszego leczenia.

Liczne przypadki łamania tabu można znaleźć również w **przestrzeni wirtualnej**. Internet nie tylko zmienił relację między nadawcą i odbiorcą (jest to relacja interaktywna, obustronna), lecz także dał użytkownikom fałszywe poczucie anonimowości i braku odpowiedzialności za słowo, co sprzyja przekraczaniu tabu.

Należy również pamiętać, że przełamywanie tabu bardzo często jest formą **ekspresji artystycznej**. Naruszając zasady, artyści wywołują wzburzenie, dzięki czemu dzieła i ich przesłanie trafiają do większej publiczności. Burzliwa dyskusja często pozwala zwrócić uwagę na pomijane problemy społeczne. Twórca, wprowadzając marginalizowane tematy w sferę sztuki, nobilituje je.

Konsekwencje łamania tabu

Złamanie tabu zawsze wiąże się z konsekwencjami. W kulturach pierwotnych osoba, która złamała zakaz, była uważana za skażoną i stanowiącą zagrożenie zarówno dla siebie, jak i dla całej społeczności. Dlatego nakładano na nią często okrutne kary: od wykluczenia, przez wygnanie, aż po śmierć. Współcześnie konsekwencje złamania tabu nie są tak drastyczne, niemniej także dotkliwe. Sprawia to, że tabu nadal sprzyja regulacji życia społecznego i wyznacza normy społecznych zachowań.

Konsekwencje złamania tabu

Konsekwencje zewnętrzne – wykluczenie, napiętnowanie, ostracyzm
Osoba, która łamie tabu, musi liczyć się z negatywną reakcją otoczenia. Wszelkie zachowania nieakceptowalne społecznie wywołują bowiem oburzenie, niechęć, a nawet wstręt. W powszechnej opinii osoba łamiąca tabu zostaje uznana za kogoś niekulturalnego, niewychowanego, wulgarnego, a tym samym naraża się na wykluczenie lub drwinę.

Milczenie komunikacyjne
Częstą reakcją na łamanie tabu jest milczenie komunikacyjne. Akt milczenia może mieć tak samo duże znaczenie jak akt mowy, wyraża bowiem dezaprobatę, niechęć i brak akceptacji.

Konsekwencje wewnętrzne
Ten, kto łamie tabu, doświadcza często również konsekwencji wewnętrznych. Nie tylko obawia się reakcji społecznej, lecz także czuje wstyd i zażenowanie. Łamaniu tabu często towarzyszy poczucie niestosowności i winy.

Po przeczytaniu

1. Zastanówcie się, czy istnieją takie tematy, o których w Waszym otoczeniu się nie rozmawia. Jak myślicie, z czego wynika taki towarzyski niepisany zakaz poruszania pewnych zagadnień? Przedyskutujcie ten temat na forum klasy.
2. Poszukaj informacji na temat znaczenia i pochodzenia słowa *wilk* w językach słowiańskich. Następnie wyjaśnij sens poniższych frazeologizmów i ich związek z pierwotnym tabuizowaniem niektórych zwierząt.

Nie wywołuj wilka z lasu.

O wilku mowa, a wilk tu.

Patrzeć na kogoś wilkiem.

3. Na podstawie różnych źródeł sporządź listę związków frazeologicznych, które odnoszą się do ludzkich procesów fizjologicznych w taki sposób, aby nie łamać tabu językowego. Nazwij zastosowane w nich językowe środki zastępcze.
4. Korzystając ze słownika synonimów oraz innych źródeł, odnajdź jak najwięcej zastępczych środków językowych, które można wykorzystać w rozmowach na trudne tematy: śmierć, choroba, niepełnosprawność, cielesność (np. zapach, wydalanie, menstruacja). Wyjaśnij, dlaczego te zagadnienia wymagają od rozmówców szczególnej ostrożności w doborze słów.
5. Obejrzyjcie wspólnie dowolnie wybrany blok reklam telewizyjnych i wykonajcie polecenia.
   a) Odnajdźcie i opiszcie przykłady łamania tabu w takich obszarach, jak: nagość, wstydliwe choroby i dolegliwości.
   b) Odnajdźcie i nazwijcie wykorzystywane w reklamach zastępcze środki językowe.

Więcej zadań w bloku *W kierunku matury*, **s. 439–440**

R

6. Wyjaśnij, na czym polega tabu, o którym mówi Krzysztof Wiśniewski, współautor fanpage'a *Tata nie ma siły*. Dlaczego i w jaki sposób jest przestrzegane?

Wiśniewski: Mój Starszy Syn był ostatnio u ortodonty – trudna wizyta, pierwszy pantomogram, czyli trochę strachu. Po powrocie do domu od razu poprosił o notes i zaczął pisać pamiętnik. Po kilku minutach podchodzi do mnie i mówi:

On: Tato, czy przekleństwo pisze się przez „w"?

Ja: Słowo „przekleństwo"?

On: Nie, konkretne przekleństwo.

Ja: Jakie?

On: Nie mogę ci powiedzieć, bo to brzydkie słowo.

Czyli mamy w domu tabu: ja wiem, że on wie, że ja wiem, że on zna przekleństwa, ale dla mojego dobrego samopoczucia postanowił mi tego na głos nie mówić[1].

[1] Błażej Staryszak, Krzysztof Wiśniewski, *Dzieci udają, że nie przeklinają. Dorośli – że im wierzą. Tabu brzydkich słów trzyma się mocno*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,173910,26683856,dzieci-udaja-ze-nie-przeklinaja-dorosli-ze-im-wierza-tabu.html [dostęp: 12.02.2021].

7. Przeczytaj wiersz z książki Małgorzaty Halber *Najgorszy człowiek na świecie* i wykonaj polecenia.

o tym co czuję naprawdę
nie powiem
wygodniej bowiem rozmawiać o Jerzym Skolimowskim
o ptasim mleczku

więc ja będę jeść czekoladki
a ty robić swoje rzeczy
spotkamy się, żeby coś zjeść

ale o tym co najważniejsze nie powiem
będę tylko o tym myśleć
aż zrobię się pusta do środka
aż mnie będzie bolało gardło

Małgorzata Halber, *Najgorszy człowiek na świecie* (fragment)

a) Jaka relacja łączy podmiot liryczny i adresata?

b) Co, Twoim zdaniem, zostało objęte tabuizacją w tej relacji?

c) Po jakie środki zastępcze sięgają bohaterowie wiersza?

d) Jakie są konsekwencje tabuizacji pewnych obszarów życia?

8. Jakie tabu społeczne i kulturowe łamie podmiot liryczny we fragmencie wiersza Marcina Świetlickiego *Trzylatek*? Wymień wszystkie obszary tematyczne.

Dziecko, powszechnie znielubiony demon.
Niezły w abstrakcji, w konkrecie fatalny.
Nie odpowiada ładnie na pytania.
Czai się. Kombinuje wymyśla tortury
skacowanym dorosłym. Odrobinę przydatny
jedynie politykom i ich fotografom
nadwornym. Udręczone koty
i psy. Ostra czułość. Granica gdzie czułość
łączy się z uduszeniem. [...]

Marcin Świetlicki, *37 wierszy o wódce i papierosach*

a) W jakim celu, Twoim zdaniem, podmiot liryczny łamie tabu?

b) Odnajdź w tekście oksymorony i wyjaśnij, jaką pełnią funkcję.

9. Przyjrzyj się obrazowi Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa* i wykonaj polecenia.



Rembrandt van Rijn [fon rejn], *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, 1632

a) Poszukaj informacji na temat okoliczności powstania dzieła.

b) Jaki jest stosunek malarza do postaci doktora? Odpowiedz na podstawie analizy sposobu przedstawienia Tulpa.

c) Czy obraz Rembrandta przełamuje tabu? Uzasadnij swoją odpowiedź.

d) Poszukaj informacji na temat podejścia do sekcji zwłok w wiekach wcześniejszych. Z czego wynikała ówczesna tabuizacja tego tematu?

10. Przeprowadźcie w klasie dyskusję na temat funkcji, jaką pełni przełamywanie tabu w wypowiedziach artystycznych. Odwołajcie się do najnowszych dzieł z różnych dziedzin sztuki.

OKIEM ZNAWCY

Zagadnienie eufemizmów leży w polu zainteresowań stylistyki, ponieważ dotyczy sposobów dokonywania wyborów środków językowych w akcie porozumiewania się. Ze względu na różnorodne związki z myśleniem i reagowaniem na rzeczywistość ta sfera języków różnych środowisk warta jest gruntownego przebadania. Z punktu widzenia językoznawstwa interesujący byłby także wyczerpujący opis tworzenia eufemizmów. Warto tu przytoczyć trzy spośród najczęściej stosowanych. Są to zmiany fonetyczne wyrazu (np. *fupa*, *do fufy* itp.), zmiany jego formy graficznej (np. żartobliwe stylizacje Witkacego na język angielski – *smrood* i na francuski – *gouvegnagé*), zastępowanie wyrazu jego synonimami leksykalnymi (np. *zgon* lub *zejście* zamiast *śmierć*) lub omówieniami, czyli konstrukcjami peryfrastycznymi (np. *dać komuś w czapę* zamiast *zabić*, *mokra robota* zamiast *morderstwo* – określenia stosowane w środowisku przestępczym).

Maria Szwecow-Szewczyk, *Tabu i eufemizmy językowe dawniej i dziś*, „Poradnik Językowy" 1974, z. 6, s. 293

? O jakich sposobach tworzenia eufemizmów mówi autorka artykułu? Znajdź przykłady eufemizmów tworzonych zgodnie z tymi schematami.

R

Interpretacja porównawcza

Choć świat nieustannie się zmienia, niektóre rzeczy pozostają dla ludzi cały czas równie ważne. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że podobne zagadnienia można znaleźć w dziełach twórców różnych okresów. Mimo że pisarze i poeci poruszają pokrewną tematykę, ich utwory różnią się jednak od siebie. Inaczej o bohaterze dojrzewającym pisze Stefan Żeromski w *Przedwiośniu*, a inaczej – Witold Gombrowicz w *Ferdydurke*. Skamandryci i futuryści różnią się w realizacjach motywu miasta. Zestawiając ze sobą utwory podejmujące podobną tematykę, możemy dowiedzieć się więcej, niż gdybyśmy każdy z nich odczytywali oddzielnie. Takie porównanie często może stać się źródłem refleksji o tym, jakim przemianom podlega otaczająca nas rzeczywistość.

Interpretacja porównawcza jest z pewnością trudniejsza niż interpretacja jednego tekstu. Polega nie tylko na objaśnieniu sensu dwóch utworów należących do tego samego rodzaju literackiego, lecz także na ich porównaniu. Istotą tego porównania jest ustalenie zasady, na jakiej zestawiono oba teksty, wskazanie podobieństw i różnic między nimi oraz zebranie wynikających z tego wniosków.

Co jest niezbędne do napisania interpretacji porównawczej?

Interpretacja porównawcza powinna mieć formę wypowiedzi argumentacyjnej – **rozprawki interpretacyjnej lub szkicu interpretacyjnego**. Aby poprawnie napisać taką interpretację, należy:

1. odkryć **zasadę zestawienia tekstów** – ustalić, dlaczego akurat te dwa teksty są przedmiotem porównania;
2. dokonać **interpretacji utworów** – objaśnić ich sens;
3. ustalić **koncepcję porównywania** utworów – przedstawić pomysł na odczytanie obu tekstów w postaci **tezy lub hipotezy**;
4. określić **podobieństwa i różnice** między tekstami, a następnie wyciągnąć **wnioski** z tego porównania;
5. przywołać **konteksty interpretacyjne** (odnoszące się np. do biografii twórców, filozofii, epoki, w której powstały teksty), pozostające w związku z interpretowanymi utworami;
6. **uzasadnić tezę** za pomocą **argumentacji** wynikającej z analizy oraz interpretacji obu utworów i znajdującej potwierdzenie w kontekstach.

Praktyczne wskazówki:

- Przeczytaj uważnie oba teksty – poszukaj podobieństw i różnic między nimi. Na tej podstawie określ jeden zasadniczy, **wspólny dla obu utworów element** (np. motyw, temat, problem, kontekst kulturowy). Jak jest potraktowany w obu tekstach: tak samo, podobnie czy różnie? Poprawne rozpoznanie zasady zestawienia tekstów jest niezwykle istotne, ponieważ zależy od niego sformułowanie właściwej tezy interpretacyjnej.
- Przedstaw **argumenty uzasadniające** założenie, tezę lub hipotezę. Pamiętaj, że muszą one wynikać z analizy i interpretacji obu tekstów. Porównuj i analizuj zawsze takie obszary utworów, jakie są potrzebne do odczytania wspólnych znaczeń obu tekstów, odkrycia powodu ich zestawienia i udowodnienia przyjętej koncepcji.

Co należy wziąć pod uwagę podczas porównywania utworów?

- ważne elementy obu utworów: tytuły, motta, słowa kluczowe
- konstrukcję osoby mówiącej w każdym z tekstów oraz sytuację komunikacyjną
- kreację świata przedstawionego (czas, przestrzeń)
- sposób prezentacji bohaterów (w tym bohaterów lirycznych w wierszach)
- przynależność gatunkową utworów
- dominujący zabieg kompozycyjny (występowanie puenty w obu utworach, paralelizm kompozycyjny, skontrastowanie dwóch części tekstu, obecność w zestawionych tekstach aforyzmów itp.)
- zastosowane środki stylistyczne (np. stylizacja, metafory, personifikacje, hiperbolizacje itp.) oraz pełnione przez nie funkcje

- Pamiętaj, że ważną częścią uzasadnienia są odpowiednie i różnorodne **konteksty** interpretacyjne, np. odniesienia do innych utworów literackich, do biografii autorów, ich twórczości, do wydarzeń historycznych, kultury, religii, filozofii, cech epoki. Wybieraj i przywołuj w swojej pracy te konteksty, które odnoszą się do przyjętej koncepcji interpretacyjnej i pogłębiają odczytanie zestawionych tekstów.

Kompozycja interpretacji porównawczej

Interpretacja porównawcza powinna odznaczać się przejrzystą i logiczną kompozycją. Podobnie jak inne prace składa się z trzech części: **wstępu**, **rozwinięcia i zakończenia**. Każda z nich musi zawierać określone elementy.

1. Wstęp:
- wstępne ustalenie zasady zestawienia tekstów – rozpoznanie miejsc wspólnych;
- zasygnalizowanie koncepcji porównywania utworów – sformułowanie tezy lub hipotezy interpretacyjnej.

2. Rozwinięcie:
- przedstawienie argumentów uzasadniających przyjęte założenie, wynikających z funkcjonalnej analizy i interpretacji obu utworów oraz przywołanych kontekstów interpretacyjnych.

3. Zakończenie:
- odwołanie do tezy – sformułowanie końcowych wniosków interpretacyjnych, wynikających z dostrzeżonych podobieństw i różnic między tekstami;
- refleksja wartościująca, otwarcie na nowe rozważania.

Sposoby porównywania utworów w interpretacji porównawczej

Podstawą głównej części interpretacji porównawczej – rozwinięcia – jest ciągłe zestawianie obu tekstów. Utwory możesz porównywać i interpretować w swojej pracy w porządku **linearnym lub równoległym**.

R

- Interpretacja w **porządku linearnym, czyli po kolei.**
  Najpierw dokonujesz analizy i interpretacji jednego tekstu, koncentrując się na wybranych obszarach. Potem analizujesz i interpretujesz drugi utwór, zachowując tę samą kolejność obszarów. Wskazujesz przy tym na podobieństwa i różnice między dziełami, nawiązując do ustaleń poczynionych przy pierwszym tekście. W podsumowaniu formułujesz wnioski końcowe.
- Interpretacja w **porządku równoległym, czyli problemowo.**
  Porównujesz kolejne wspólne obszary interpretacyjne – np. słowa kluczowe, konstrukcję podmiotów mówiących, kreacje bohaterów, kompozycję, gatunek – w obu tekstach jednocześnie. Wskazujesz na podobieństwa i różnice w sposobie realizacji porównywanych obszarów i na tej podstawie formułujesz cząstkowe wnioski, a w podsumowaniu przedstawiasz wnioski końcowe wynikające z zestawienia tekstów.

Praca w porządku linearnym jest łatwiejsza do napisania. Równoległe porównywanie wybranych obszarów może się okazać bardziej wymagające, ale taki porządek bywa uznawany za atrakcyjniejszy i bardziej przekonujący.

■ Porządek interpretacji porównawczej – przykłady

Przykład 1. Interpretacja w porządku linearnym

Barbara Myrdzik, *Pean czy „zemsta ręki śmiertelnej"? Interpretacja „Peanu" Leopolda Staffa i „Radości pisania" Wisławy Szymborskiej*[1]

[1] Tekst pochodzi z książki *Lekcje poezji w szkole średniej (propozycje analizy i interpretacji porównawczej wybranych utworów poetyckich)*, pod red. Stanisława Żaka, Kielce 1993, cz. II, s. 153–162.

Czytelnikowi wydać się może czystym przypadkiem zestawienie obok siebie tekstów poetyckich tak różnych autorów, jak Leopold Staff i Wisława Szymborska, których dzielą nie tylko różnice pokoleniowe, ale także postawy filozoficzne i artystyczne.

Wskazanie zasady zestawienia tekstów

A jednak jest coś wspólnego, co pozwala te wiersze porównywać ze sobą, doszukiwać się różnic i podobieństw – to temat obu utworów.

Sformułowanie tezy interpretacyjnej

Zarówno *Pean*, jak i *Radość pisania*, poświęcone poezji i poecie, są tekstami autotematycznymi, tak charakterystycznymi dla współczesnej sztuki. W obu pojawia się swoiste credo artystyczne, będące próbą samookreślenia się twórcy wobec współczesnych tendencji artystycznych i zjawisk tradycji literackiej. Każdy z tych tekstów czyni to jednak inaczej, w sposób sobie tylko właściwy, zgodnie z indywidualnością twórczą autora.

Interpretacja wiersza L. Staffa

Pean Staffa należy do późnych wierszy artysty, o których krytycy pisali, iż rozpoczynają kolejną młodość twórczą Starego Poety. Otwiera on ostatni zbiór wierszy zatytułowany *Dziewięć Muz*, wydany już po śmierci poety w roku 1958. *Pean* to jednak tekst przewrotny, w którym spotykają się ze sobą *dawny* i *nowy* Staff. Już we wcześniejszych wierszach poety (z tomu *Barwa miodu*) zaznaczyło się jakby odchodzenie artysty od fascynacji poetyką antycznych i renesansowych wzorców ku formom z jednej strony luźniejszym (np. rymy niepełne [...], zerwanie z regularną strofiką i metryką), swobodnym, z drugiej – co można uznać za swoisty paradoks – ku liryce skondensowanej, refleksyjno-filozoficznej, o spotęgowanej sile obrazu poetyckiego. [...] *Pean* na pierwszy rzut oka wydaje się jakby regresem wobec tego zjawiska. Sam tytuł wiersza kieruje uwagę odbiorcy ku związkom z tradycją klasyczną, tak żywą w poprzednich okresach twórczości poety, przydając utworowi tonacji uroczystej i podniosłej, jaka odpowiada konwencji artystycznej gatunku. [...]

WSTĘP

ROZWINIĘCIE

R

ROZWINIĘCIE

Poczucie tożsamości artysty nie zostaje przy tym zachwiane, gdyż *przekraczając samego siebie*, pozostaje tym samym człowiekiem w pełnej i *jakościowo niezmiennie określonej naturze*. [...]

W *Peanie* [poeta], łącząc tradycyjny ład rytmicznego sylabowca [...] z nową postawą filozoficzną, wyraża przekonanie, że ciągłość kultury jest warunkiem trwania sztuki.

Interpretacja wiersza L. Staffa

Wniosek cząstkowy wynikający z interpretacji wiersza L. Staffa

W inny zgoła sposób czyni to również Wisława Szymborska w wierszu *Radość pisania*, z tomiku poetyckiego *Sto pociech* (1967 r.). Szymborska wiele swoich tekstów poetyckich poświęca rozważaniom o kreacyjności świata sztuki i jego relacji z problematyką egzystencjonalną. [...]

Zadawanie pytań, na które nie ma łatwych i jednoznacznie brzmiących odpowiedzi, rządzi całą poezją autorki *Radości pisania*. Ich zadanie polega często na tym, że pobudzają odbiorcę do aktywnego udziału w proponowanych poszukiwaniach, rodzą refleksje i skojarzenia, których istotą nie zawsze jest siła odpowiedzi. W *Radości pisania* Szymborska proponuje czytelnikowi współudział w dylematach twórcy. Wiersz ten – podobnie jak *Pean* – podejmuje zagadnienia sztuki i artysty, ale czyni to w inny sposób, odsłaniając jakby całą *metodologię poezji*, z opisem procesu twórczego i sytuacji *podmiotu sprawczego dzieła*. Pamiętamy, że Staff nie odsłania tajników warsztatu artystycznego, jego *Pean* był w tej materii powściągliwy. U Szymborskiej inaczej – już tytuł wiersza sygnalizuje subiektywne doznania artysty, jego radość z możności bycia twórcą – kreatorem rzeczywistości możliwej. [...]

Interpretacja wiersza W. Szymborskiej z nawiązaniami do interpretacji utworu L. Staffa

Wskazanie podobieństw i różnic w ujęciu problemu autotematyzmu w sztuce u Szymborskiej i Staffa

ZAKOŃCZENIE

W końcowej konkluzji warto podkreślić, iż oba teksty, poza problemami twórczości artystycznej, wolności poety i odpowiedzialności, podejmują również zagadnienie egzystencjonalne i filozoficzne zarazem – doświadczenie czasu. Staff w *Peanie* wyraża przekonanie, iż dramat czasu można przezwyciężyć zarówno w kategoriach społecznych, jak i indywidualnych, dzięki pracy, twórczej aktywności. Szymborska w *Radości pisania*, poddając refleksji skończoność ludzkiego losu wobec nieskończoności świata, pyta o sens twórczości wobec jego obojętności.

Poezja, jak widzimy, zmienia konstatacje na pytania.

Odwołanie do początkowej tezy oraz końcowe wnioski wynikające z podobieństw i różnic między tekstami

Otwarcie na nowe rozważania

Komentarz

- Autorka prezentowanych fragmentów interpretacji porównawczej wierszy Leopolda Staffa i Wisławy Szymborskiej wybrała porządek linearny. Po wstępnym rozpoznaniu zasady zestawienia tekstów i sformułowaniu tezy interpretacyjnej skupiła się na analizie wiersza *Pean*. Odniosła się do zagadnienia autotematyzmu w poezji i jego zakorzenienia w tradycji, dużo miejsca poświęciła omówieniu peanu jako gatunku klasycznego, wpisała interpretację utworu w szeroki kontekst twórczości poety. We wniosku cząstkowym wskazała na widoczne u Staffa połączenie tradycji i współczesności.
- Druga część dotyczy interpretacji wiersza Wisławy Szymborskiej. Autorka zestawia kolejne interpretowane obszary tekstu z rozwiązaniami wykorzystanymi przy omawianiu utworu Staffa i wskazuje miejsca wspólne, np. tytuł, stosunek do tradycji, do autokreacji i procesu twórczego.
- Po omówieniu kolejnych wspólnych obszarów autorka sformułowała w zakończeniu wnioski dotyczące podobieństw i różnic w ujęciu tematu twórczości poetyckiej w obu wierszach.

R

Przykład 2. Interpretacja w porządku równoległym

Stanisław Bortnowski, *Apel do rządzących narodem – dwa wzorce poezji obywatelskiej: Czesław Miłosz „Do polityka" i Jan Kochanowski „Pieśń XIV"*[1]

[1] Tekst pochodzi z książki *Lekcje poezji w szkole średniej (propozycje analizy i interpretacji porównawczej wybranych utworów poetyckich)*, pod red. Stanisława Żaka, Kielce 1993, cz. II, s. 19–28.

Wskazanie zasady zestawienia tekstów – rozpoznanie miejsc wspólnych

Podczas lektury dwu wierszy *Do polityka* Czesława Miłosza (1945, pierwodruk w 1953 r. w tomie *Światło dzienne*) i *Pieśni XIV* z *Ksiąg wtórych* Jana Kochanowskiego (pierwodruk w *Odprawie posłów greckich* 1578 r.) uderzyć musi analogiczność apostrof, stwierdzeń, przestróg, a nawet obrazów. Miłoszowy polityk *starca i dziecka w ręku dzierży los* [...] i tym samym *ocala albo gubi pospolitą rzecz*. O władcach *pospolitej rzeczy* mówi [Kochanowski] w szesnastowiecznym stasimonie – pieśni chóru. [...]

W stronę retoryki

Sformułowanie założenia interpretacyjnego

Obydwa wiersze mają charakter retoryczny. Co to znaczy? Ich celem nadrzędnym jest – zgodnie z zasadą sztuki wymowy – chęć oddziałania na odbiorcę; przede wszystkim dydaktycznego i emocjonalnego, w mniejszym stopniu estetycznego. *Docere* (uczyć) i *movere* (poruszać) – te dwa zadania wypowiedzi o charakterze perswazyjnym realizują się w wierszu Miłosza i w pieśni Kochanowskiego najpełniej, *delectare* (zachwycać) jest mniej ważne. [...]

Pierwszy obszar porównania – zabieg kompozycyjny wzmacniający funkcje retoryczne w obu wierszach

Porównując tytułowe apostrofy, łatwo dostrzec różnicę gramatyczną: dotyczy ona liczby zaimków osobowych TY – WY. Adresat wiersza Miłosza to jeden polityk, na tyle jednak niezindywidualizowany, że staje się on politykiem w ogóle, reprezentantem władzy *zawsze i wszędzie*. Nie znamy nazwy kraju, w którym rządzi, nie znamy formacji politycznej, którą reprezentuje, zaś sugestie dotyczące życia rodzinnego także go bliżej nie rozróżniają [...].

Cząstkowy wniosek interpretacyjny

Podobnie nieznani (w świetle samego tekstu!) pozostają władcy w pieśni Kochanowskiego. Można więc zredagować wniosek, iż oba wiersze wyrosły ze szlachetnej moralistyki, z przekonania poetów, że do ich obowiązków należy przemawianie do sumień osób postawionych najwyżej na świeczniku władzy, czyli do zwierzchników państwa. [...]

Zabiegi składniowe i wersyfikacyjne

Drugi obszar – składnia i wersyfikacja w wierszach wpływające na rytm obu tekstów (uwzględniające kontekst historycznoliteracki)

Składnia i wersyfikacja obu wierszy podporządkowane są nerwowemu i na odwrót – zrównoważonemu sposobowi mówienia. Pamiętajmy także, że w ciągu czterystu lat zmieniły się radykalnie zasady konstruowania wiersza, powstały nienumeryczne systemy wypowiedzi, stąd także płyną różnice w potraktowaniu rytmu.

W *Do polityka* znalazło się aż pięć zdań pytających, złożonych najczęściej z 5–1 wyrazów (nie liczę przyimków) i 6 wykrzyknikowych, krótkich od 3 do 1 wyrazu. [...]

W przeciwieństwie do dwudziestowiecznego – szesnastowieczny poeta przestrzega w pieśni zasad ledwie ukształtowanego w poezji polskiej systemu sylabicznego. [...] Dokładny sylabizm, strofa czterowierszowa parzyście rymowana to jednak tylko kontur. W ten kontur poeta wpisuje zdania o różnej budowie i często skomplikowanej składni rozsadzającej nawet granice między strofami. [...]

Odwołanie do początkowej tezy oraz końcowe wnioski wynikające z podobieństw i różnic między tekstami

Podsumujmy najkrócej cel i myśl główną obu wierszy. Ich genezy szukać trzeba we wrażliwym sumieniu obywatelskim poetów, których niepokoiła przyszłość ojczyzny. Stąd właśnie apel do władców, aby mieli na uwadze los Rzeczypospolitej [...]. Według Kochanowskiego władca jest pasterzem *stada bożego*, pasterzem, który winien mieć świadomość, iż zastępuje na ziemi władzę boską i będzie po śmierci

WSTĘP

ROZWINIĘCIE

ZAKOŃCZENIE

ZAKOŃCZENIE

zdawać sprawozdanie ze swego włodarstwa. Według Miłosza władca, nieodgadniony golem, winien być dobrym, by doczekać się zamiast przekleństw i potępienia ludzkiego – błogosławieństwa od obywateli. [...]

Czy poezja może wpłynąć na bieg wydarzeń politycznych? Czy władcy byli i są gotowi na liczenie się z moralistycznymi kazaniami typu obywatelskiego? [...]

◀ Otwarcie na nowe rozważania

Komentarz

- Podany fragment interpretacji porównawczej wierszy Czesława Miłosza i Jana Kochanowskiego stanowi przykład równoległego komponowania wywodu interpretacyjnego. Autor dokonuje wstępnego rozpoznania zasady zestawienia tekstów i formułuje założenie interpretacyjne, dla którego podstawą jest retoryczny charakter obu utworów. W rozwinięciu porównuje i analizuje kolejne wspólne dla obu tekstów obszary. Poddaje obserwacji sposób wykreowania adresata wypowiedzi lirycznej w utworach Miłosza i Kochanowskiego, a potem formułuje wniosek cząstkowy. Następnie skupia się na roli składni i wersyfikacji oraz figur retorycznych z nimi związanych (rola zdań pytających, funkcja pytań retorycznych, znaczenie metrum wersyfikacyjnego w oddziaływaniu na odbiorcę itp.) oraz doboru słownictwa oddziałującego na emocje.
- Także w przypadku tej interpretacji w zakończeniu autor podsumowuje podobieństwa i różnice między utworami.

▪ Przykładowa interpretacja porównawcza

Leopold Staff

Smutek miasta

Z sercem ściśniętym w piersi, jak śródmieście brudne,
Gdzie się w uliczkach wąskich, a gwarnych jak młyny
Brakiem tchu duszą domy: w wieczornej godziny
Smętek patrzę przez okno, jak podwórze, nudne.

Widzę czerwone dachy i szare kominy,
Które zachodnie słońce stroi w złoto złudne
Pod niebem szarym z dymu... A gdzieś, hen, są cudne
Błękity, szumne drzewa i wolne równiny.

Jak trudno wierzyć choćby w rośną trawę polną
Tu gdzie jedynie wróbel przypomina wolną
Przyrodę, skrzydłem tłukąc się o rynien ścieki.

A tak mało do szczęścia teraz starczyć może:
Iść w zmierzch z głową odkrytą pod zachodnią zorzę
Zielonym brzegiem cichej, przedwieczornej rzeki.

[z tomu *Uśmiechy godzin*, 1910]

Leopold Staff, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1955, s. 188

R

Julian Przyboś
Inwokacja
Gdy na ulicach gorą jak słupy ogniste
reklamy świetlne, łuki, żar iluminacyj –
nie wiedziesz mię za rękę przez cisze piaszczyste
jak proroków do ziemi świętej: egzaltacji.

Praży sczerniałe niebo grzmot aeroplanów,
sunących jak potwory apokaliptyczne –
krzycz! Chryp zaciekle w piekle hut, fabryk-szatanów,
zjaw się motorem grozy, Bogiem elektrycznym!

Boże mocny! Potężny jak prące dynamo,
wkręcony w łoskot śmigi, w transmisyj błyskanie,
poraź hymnem natężeń, natchnij mię tak samo
i wznieś pod niebo dymów jako rusztowanie.

[z tomu *Śruby*, 1925]

Julian Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, Kraków 1984, s. 3

Natura i cywilizacja to opozycja dobrze znana człowiekowi i często ukazywana w literaturze. Te dwa światy kontrastują ze sobą. Na jednym biegunie jest natura – niezależny od człowieka świat roślin i zwierząt, gór i lasów, rzek i jezior, na drugim cywilizacja – produkt ludzkich starań, wysiłków, pomysłowości i potrzeb. Taka opozycja: natura – cywilizacja, występuje również między wierszami Leopolda Staffa i Juliana Przybosia. A tym, co łączy oba utwory, jest temat – poetycka refleksja dotycząca miasta. Czym zatem jest miasto? Jakie budzi odczucia i do jakich przemyśleń skłania?

Wstępne określenie zasady zestawienia tekstów – elementem łączącym teksty jest obraz miasta

Już pierwsza lektura wierszy pozwala na stwierdzenie, że miasto u obu poetów jest przestrzenią, która nie pozostawia człowieka obojętnym, budzi emocje, staje się bodźcem do określania swojego stosunku do otaczającego świata, do sił natury niezależnych od człowieka.

Teza interpretacyjna – miasto jest przestrzenią, która budzi emocje i wpływa na stosunek człowieka do świata

Ukazanie się tomów, w których zamieszczone zostały wiersze Leopolda Staffa i Juliana Przybosia, dzieli piętnaście lat. *Smutek miasta* pochodzi ze zbioru *Uśmiechy godzin* opublikowanego w 1910 r., a zatem w końcowym okresie Młodej Polski. W 1911 r. Staff wydaje kolejny tom: *W cieniu miecza*, w którym zamieszcza swoje poetyckie *Curriculum vitae*, z końcową refleksją dotyczącą drogi artystycznej: *Dopiero od posągów, od drzew i od trawy, / Z którymi żyłem długo wśród dalekich dróg, / Nauczyłem się prostej, pogodnej postawy.* Oba zbiory łączy zapowiedź odejścia od młodopolskiej, dekadenckiej refleksji, która towarzyszyła poecie w pierwszym okresie twórczości, a tematyka wierszy i refleksje z nich płynące prowadzą w stronę klasycyzmu i franciszkańskiego zachwytu naturą i dziełem stworzenia. Natomiast wiersz *Inwokacja* Juliana Przybosia pochodzi z debiutanckiego tomu *Śruby* i bez wątpienia wpisuje się w programowe założenia Awangardy Krakowskiej, nakreślone przez Tadeusza Peipera w słynnym manifeście *Miasto, masa,*

Pierwsza płaszczyzna porównania – czas publikacji utworów i ich miejsce w kontekście tomów, z których pochodzą

Prezentacja wiersza Staffa w kontekście twórczości poety

Prezentacja wiersza Przybosia w kontekście twórczości poety

WSTĘP

ROZWINIĘCIE

maszyna. A zatem już sam kontekst wierszy wskazuje na naturalną programową opozycję między klasycyzmem i franciszkanizmem u Staffa a awangardową dynamiką u Przybosia i sygnalizuje różnicę w ujęciu tematu miasta jako przestrzeni otaczającej człowieka.

Wniosek cząstkowy

Przyjrzyjmy się zatem konstrukcji owej przestrzeni w obu wierszach. Miasto u Staffa staje się przedmiotem obserwacji. Człowiek patrzy na świat przez okno – widzi *czerwone dachy i szare kominy,* ogląda ze ściśniętym sercem *śródmieście brudne, / Gdzie się w uliczkach wąskich, a gwarnych jak młyny / Brakiem tchu duszą domy.* Przestrzeń miejska w wypowiedzi podmiotu lirycznego wywołuje szereg negatywnych skojarzeń – to przestrzeń ciasna, brudna, zasnuta dymem z kominów, duszna. Człowiek nie może w niej swobodnie oddychać, pragnie wolności. Tę zaś dać może jedynie natura. Niebu poszarzałemu od dymu poeta przeciwstawia istniejące *gdzieś, hen,* z dala od brudnej rzeczywistości, *cudne / Błękity, szumne drzewa i wolne równiny.* Ważnymi elementami opozycji miasto – natura są też w wierszu Staffa barwy. Zachodzące słońce próbuje rozświetlić szare i brudne dachy, ale to złoto złudne, pozorne. Poeta przeciwstawia mu opromieniony blaskiem zachodniej zorzy zielony brzeg rzeki. Trudno się zatem dziwić, że w refleksji osoby mówiącej pojawia się uczucie smutku i tęsknoty do otwartych przestrzeni, które człowiekowi może zapewnić tylko natura.

Druga płaszczyzna porównania – sposób kreowania przestrzeni miasta

Analiza i interpretacja przestrzeni w wierszu Staffa

Opozycja miasto – natura

Jakże odmienna wizja miasta obecna jest w wierszu Juliana Przybosia. Tu miasto żyje, tętni, rozkwita, iskrzy. Gwar ulic, światło reklam, huk i szum. Człowiek w tej przestrzeni – podobnie jak w wierszu Staffa – wydaje się zagubiony. Jest to jednak inne zagubienie. O ile u Staffa rysuje się wyraźna opozycja: obcość miasta – tęsknota za naturą, o tyle u Przybosia pojawia się pragnienie wzniesienia się ponad gwar, iluminacje, pod niebo dymów. W odróżnieniu od brudnej, napawającej smutkiem przestrzeni u Staffa przestrzeń miasta u Przybosia jest apokaliptyczna. Świadczy o tym użyte w tekście słownictwo – fabryki to *szatany,* niebo *prąży* i pełno na nim groźnie warczących aeroplanów porównanych do *apokaliptycznych* potworów, wszędzie wokół *ogniste słupy* reklam. W tej groźnej rzeczywistości człowiek czuje się bezradny. Żeby się nią zachwycić, wznieść ponad nią, potrzebuje przewodnika. Potrzeba ta pojawia się już w drugiej strofie: *zjaw się motorem grozy, Bogiem elektrycznym!,* a w ostatniej zostaje wyartykułowana w formie zwrotu do adresata: *Boże mocny! Potężny jak prące dynamo.* Ten Bóg dysponuje siłami określanymi przez poetę w sposób nowoczesny, właściwy dla nowatorskich awangardowych rozwiązań. Jest *elektryczny, wkręcony w łoskot śmigi,* ma porazić *hymnem natężeń.* To dzięki niemu człowiek może się wnieść pod niebo, być jak rusztowanie. Odmienność w kreowaniu przestrzeni miasta u obu poetów staje się zatem bardzo widoczna. Dla Staffa to przestrzeń przyjmowana z niechęcią, dla Przybosia miejsce dynamiczne, groźne, ale pożądane.

Analiza i interpretacja przestrzeni w wierszu Przybosia w odniesieniu do utworu Staffa

Wykorzystanie kontekstów interpretacyjnych – odwołanie do Biblii

Różnice między obrazowaniem u Staffa i Przybosia są jeszcze wyraźniejsze w przypadku uczuć wyrażanych w obu utworach. Człowiek u Staffa szuka ucieczki i ukojenia w naturze, marzy o jej pięknie, jego tęsknota zamienia się w smutek. To smutek miasta – szarego, ponurego, brudnego. Natomiast człowiek u Przybosia pragnie być podstawą nowoczesnego i dynamicznego miejskiego świata. Chce do niego zmierzać jak do ziemi obiecanej, ale brak mu kogoś, kto go poprowadzi: *nie wiedziesz mię za rękę przez cisze piaszczyste / jak proroków do ziemi świętej: egzaltacji.* Zdanie to wskazuje na silne emocje: zachwyt, ekscytację, pragnienie.

Wniosek cząstkowy wynikający z porównania sposobu kreacji przestrzeni w obu wierszach

Trzecia płaszczyzna porównania

Analiza i interpretacja uczuć wyrażonych w obu wierszach

Wykorzystanie kontekstów interpretacyjnych – odwołanie do Biblii

R

Funkcjonalne porównanie form gatunkowych

Wniosek cząstkowy

Czwarta płaszczyzna porównania

Analiza i interpretacja funkcji odniesień biblijnych u Staffa i Przybosia

Wniosek cząstkowy

Podsumowanie rozważań – zebranie wniosków cząstkowych wynikających z podobieństw i różnic między tekstami i sformułowanie wniosków końcowych

Wyrażone w obu utworach uczucia zostają dodatkowo podkreślone poprzez wykorzystanie odpowiednich form gatunkowych. Potrzebę harmonii i spokoju Staff zamyka w strofach sonetu – wiersza klasycznego, uporządkowanego, który wzmacnia przesłanie tekstu. Natomiast Przyboś zawiera swoje refleksje w regularnych strofach, rozciętych w połowie przerzutnią. Zwrot *krzycz!* podkreśla dynamikę tekstu i ujawnia siłę emocji. Uczucia są zatem ważnym elementem różnicującym poetyckie obrazowanie w obu utworach.

Istotnym elementem tegoż obrazowania stają się też w obu wierszach wyraźne odniesienia do biblijnego porządku świata. Człowiek Staffa to *czciciel gwiazd i mądrości, miłośnik ogrodów* – jak pisał poeta w wierszu *Przedśpiew.* Ucieka ze smutnego miasta na łono natury, do jej pierwotnych sił i pierwotnego piękna. Głosi pochwałę przyrody stworzonej przez Boga, który w Księdze Rodzaju orzekł, że ma ona łagodzić smutek miasta, tworu ludzkich rąk. Przyboś przeciwnie – z jednej strony ukazuje miasto jako apokaliptycznego ryczącego potwora, z drugiej strony Przybosiowy człowiek szuka przewodnika, *elektrycznego Boga*, który poprowadzi go do miasta – ziemi świętej. Potrzebuje mocnych doznań, egzaltacji, chce być filarem tego świata. Biblijna wędrówka do ziemi obiecanej prowadzi człowieka do wyrażenia pragnienia, by stać się fundamentem nowoczesnego miasta. Jakże odmienne to wizje mimo podobnych kontekstów.

Wspólny temat, ale różne obrazowanie – to konkluzja płynąca z porównania obu wierszy. Miasto staje się u Staffa przestrzenią smutną, a u Przybosia – apokaliptyczną. O ile jednak w *Smutku miasta* człowiek pragnie się od tej przestrzeni uwolnić, uciec na łono pierwotnie pięknej i harmonijnej natury, o tyle w *Inwokacji* chce nad tym groźnym miejskim światem zapanować, chce go poznać i zmierza do niego jak do ziemi obiecanej. I tak oto kreacja miasta u dwóch różnych poetów na przełomie dwóch różnych epok odsłania dwa odmienne spojrzenia na tę samą przestrzeń, budzącą w człowieku różne pragnienia i emocje.

ROZWINIĘCIE

ZAKOŃCZENIE

Po przeczytaniu

1. Sporządź szczegółowy plan odtwórczy (dekompozycyjny) powyższej interpretacji porównawczej wierszy Leopolda Staffa i Juliana Przybosia. Przedstaw w punktach najważniejsze treści zawarte w wypracowaniu. Użyj zdań lub równoważników zdań.
2. Które spośród możliwych obszarów porównania (tytuły, motta, słowa kluczowe, konstrukcję osoby mówiącej, sytuację komunikacyjną, kreację świata przedstawionego, sposób prezentacji bohaterów, przynależność gatunkową, dominujący zabieg kompozycyjny, zastosowane środki stylistyczne) wzięto pod uwagę podczas porównania utworów? Dlaczego – Twoim zdaniem – niektóre pominięto?
3. Ustal, jakie konteksty wykorzystano w tej interpretacji. Jaki wpływ na porównanie obu wierszy ma ich zastosowanie?

4. Przeczytaj uważnie podane wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Stanisława Barańczaka, a następnie wykonaj zadania.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Wrażenia

Stary kościół – kamienna korona
W drzew obrębie, w oparów smudze...

Dolo moja niewydarzona,
Jakie to wszystko cudze!

Domostwo z surowej cegły,
Bluszczem obrosłe podwoje –
Z powitaniem psy ku mnie podbiegły –
Serdeczne, ale nie moje.

Służące: Phylis, Rebeka –
Golf: aksamitne boisko –
Jakie to wasze wszystko!

Ja zaś jestem z bardzo daleka...

O zmierzchu domowe ognisko
W marmurowym, czarnym kominie
Zapłonie jak bukiet chryzantem.
Zgromadzonej przed nocą rodzinie
Radio zagra „The National Anthem[1]" –
O jakież cudze to wszystko.

Na ileż lat szczęścia liczycie?
Powiedzcie. Ja was nie straszę,
Nie pouczam was, czym jest życie.
. . . . . .
Jakie to wszystko w a s z e!

Lecz te głogi kwitnące, bezpańskie,
To niebo w kałuży, jak w blasze,
Ten wiatr na umarłą nutę,
Ten trakt daleki, ten smutek,
Rosy, kolce,
To już nie tylko wasze,
To już i moje, cygańskie,
Cygańsko-polskie...

[z tomu *Ostatnie utwory*, 1956]

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. 271–272

[1] **The National Anthem** [**na**szynal antem] (ang.) – hymn narodowy.

Stanisław Barańczak

Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka

Jeżeli porcelana to wyłącznie taka,
której nie żal pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu;
jeżeli fotel, to niezbyt wygodny, tak aby
nie było przykro podnieść się i odejść;
jeżeli odzież, to tyle, ile można unieść w walizce,
jeżeli książki, to te, które można unieść w pamięci,
jeżeli plany, to takie, by można o nich zapomnieć,
kiedy nadejdzie czas następnej przeprowadzki
na inną ulicę, kontynent, etap dziejowy
lub świat:

kto ci powiedział, że wolno ci się przyzwyczajać?
kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?
czy nikt ci nie powiedział, że nie będziesz nigdy
w świecie
czuł się jak u siebie w domu?

[z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, 1980]

Stanisław Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 218

R

a) Określ związki łączące oba teksty. Odpowiedz na pytania:
- Jaką sytuację opisują przytoczone wiersze?
- Jaką funkcję pełnią w obydwu utworach przywołane w nich przedmioty?
- Czym różnią się zawarte w obu wierszach refleksje dotyczące przestrzeni?
- Jakie znaczenie ma w liryku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej opozycja *wasze – moje*?
- Jaką funkcję pełnią pytania zamieszczone w końcowej części utworu Stanisława Barańczaka?
- Jak rozumiesz ostatnie pytanie w wierszu Barańczaka? Jakie ma ono znaczenie dla porównania sensów obu tekstów?

b) Na podstawie dokonanych ustaleń określ, na jakiej zasadzie zestawiono oba wiersze. Sformułuj tezę/hipotezę lub założenie interpretacyjne, które będzie podstawą Twojej interpretacji porównawczej.

c) Ustal, które z elementów obu wierszy są ważne dla porównania ich w toku interpretacji. Wynotuj w zeszycie kolejne wspólne obszary interpretacyjne.

d) Wybierz i omów przydatne konteksty interpretacyjne (np. biograficzny, historyczny, historycznoliteracki, literacki, filozoficzny), które pogłębią Twój wywód i pozwolą w pełni uzasadnić przyjętą tezę.

e) Na podstawie zgromadzonego materiału sporządź szczegółowy plan twórczy (kompozycyjny) interpretacji porównawczej. Pamiętaj, aby zawierał najważniejsze elementy (zasada zestawienia tekstów, teza, argumenty, konteksty, wnioski końcowe) i uwzględniał przyjęty schemat kompozycyjny (wstęp, rozwinięcie, zakończenie).

f) Zredaguj pierwszy akapit rozwinięcia (w porządku równoległym) – porównaj jeden wybrany obszar interpretacyjny w obu wierszach, wskaż podobieństwa i różnice, sformułuj wniosek cząstkowy. Wykorzystaj zapisy zawarte w planie twórczym.

5. Przeczytaj uważnie podane wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Jacka Kaczmarskiego. Następnie wykonaj zadania.

Krzysztof Kamil Baczyński

Przypowieść

Matce

Pan Bóg uśmiechnął się i wtedy powstała ziemia,
podobna do jabłka złotego i do zwierciadła przemian.
Po niej powoli się sączą zwierząt dojrzałe krople
wstępując z wód w powietrza – drgające srebrem – stopnie.
A śpiew najcichszego z ptaków zamienia się w miękki obłok
i wtedy powstają chmury do ziemi i gwiazd podobne.
Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę
i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody.
Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne.
Zwierzęta wnikają w korę, a kora porasta życie
i niewidzialne, w przestrzeni, wiruje ziemi odbicie.
Wtedy są wszystkie kolory, każdy od innych różny,
które są wszystkie te same pod szklaną kopułą próżni.

I zafrasował się Bóg, że sam swych dzieł nie ogarnie,
więc cisza złożyła się w fałdy, a światło stało się czarne
i z ciężkich kowadeł gór rosły łodygi ogniste,
a gromy w wysiłku kuły zmarszczone w groźnym namyśle,
aż się wykrzesał z kuźni pod niebo od huku białe
z chmur i ziemi ulany – człowiek ciemny i mały.

Teraz uśmiechnął się Bóg i we śnie znużony oniemiał,
i do dziś błądzi wśród grozy człowiek ciemny jak ziemia.

dn. 14 XI 1941 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, *Utwory zebrane*, t. 1, Kraków 1970, s. 146

Jacek Kaczmarski

Stworzenie świata

Stworzenie świata nie przychodzi łatwo
Pierwszego dnia pierwszego dnia
Oddzieliłem tylko od ciemności światło
I Ziemi nadałem kształt
Zdecydowałem co złe być ma co dobre
A to był całej rzeczy zaczyn
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył pierwszy dzień mej pracy

W działaniu trzeba poznać kolej rzeczy
Drugiego dnia drugiego dnia
Dzieliłem wody tak by niebo sklepić
Z jednego świata uczyniłem dwa
Tak kształt materii dążył z myśli prądem
Gdy z nieba w morza poszły deszczu strugi
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył pracy mej dzień drugi

W tworzeniu szkodzi marzeń niecierpliwość
Trzeciego dnia trzeciego dnia
Powoli kształty ziemskiego tworzywa
Dobyłem z oceanów dna
Dałem bogactwo roślin w owoc płodnych
Co bezmiar życia na ziemi roznieci
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył pracy mej dzień trzeci

Panować światu to sekrety mnożyć
Czwartego dnia czwartego dnia
Sypnąłem gwiazdy w ciemność ziemskiej nocy
I słońce w jasność dnia

W ruch poszły wszystkie pełnej władzy żądne
Dzień ruszył w pościg za nocą uparty
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył pracy mej dzień czwarty

Przepych określa panowania zasięg
Piątego dnia piątego dnia
Niebo ozdabiam w klucze plemion ptasich
Ożywiam morskie dna
Ptak się upaja traw rozgrzanych swądem
Wszelki stwór morski wśród fal się przewraca
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył piąty dzień mej pracy

I nie ma władzy bez czci i pokory
Szóstego dnia szóstego dnia
Poszły zwierzęta dzikie w ziemskie bory
I człowiek taki jak ja
Kobietę zmysły i myśli ma swobodne
Które gdy trzeba ujść mogą przez usta
Po czym uznałem dzieło swe za mądre
Na tym się skończył pracy mej dzień szósty

Oto porządek nie do zastąpienia
Wszelkie istnienie żyje swoim torem
Człowiek panuje wszelkiemu istnieniu
Władzę nad sobą uznając z pokorą
Siódmego dnia siódmego dnia
Ogarnął wszechświat jasny żar południa
Stworzywszy w tydzień rajski świat
Odpoczywałem przez cały dzień siódmy

1980

Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 99–100

R

a) Ustal, co zadecydowało o zestawieniu wierszy *Przypowieść* i *Stworzenie świata*.
- Jaka jest tematyka obu utworów?
- Z jaką sytuacją opisaną w biblijnej Księdze Rodzaju mają związek przytoczone wiersze?
- Jaki charakter ma wypowiedź liryczna w obu tekstach? Jakie to ma znaczenie dla budowania refleksji o opisywanych wydarzeniach?
- Jaki obraz Boga wyłania się z utworów? Jaki jest stosunek Stwórcy do własnego dzieła?
- W wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jest obecne słownictwo o zabarwieniu negatywnym. Jakie to ma znaczenie dla wymowy tekstu?
- W utworze Jacka Kaczmarskiego każdy kolejny dzień stwarzania poprzedza refleksja podmiotu lirycznego i kończy konkluzja wartościująca. Jaką funkcję pełni ten zabieg kompozycyjny?
- Jakie znaczenie dla porównania sensów obu tekstów ma użyte w wierszu *Przypowieść* sformułowanie *Bóg* [...] *we śnie znużony <u>oniemiał</u>* i pojawiająca się w utworze *Stworzenie świata* wypowiedź *Stworzywszy* [...] *rajski świat / <u>Odpoczywałem</u>*?

b) Na podstawie dokonanych ustaleń określ zasadę zestawienia wierszy. Sformułuj tezę, hipotezę lub założenie interpretacyjne.

c) Wymień wspólne dla obu utworów obszary interpretacyjne. Omów podobieństwa i różnice wynikające z porównania tych obszarów.

d) Ustal i zapisz w zeszycie, jakie konteksty interpretacyjne pozwolą Ci pogłębić odczytanie porównywanych wierszy.

e) Wybierz odpowiednią metodę interpretacyjną. Zdecyduj, czy będziesz interpretować teksty po kolei (najpierw jeden, potem drugi), czy może równocześnie (równolegle), porównując wspólne miejsca. Uzasadnij swój wybór.

f) Na podstawie zebranego materiału zredaguj ramowy plan twórczy interpretacji porównawczej, który pomoże Ci w skomponowaniu wypracowania.

g) Napisz interpretację porównawczą wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Jacka Kaczmarskiego. Wykorzystaj wcześniejsze ustalenia.

6. Dokonaj interpretacji porównawczej podanych utworów.

Jan Kochanowski

Na dom w Czarnolesie

Panie, to moja praca, a zdarzenie Twoje;
Raczyż błogosławieństwo dać do końca swoje!
Inszy niechaj pałace marmórowe mają
I szczerym złotogłowem ściany obijają,
Ja, Panie, niechaj mieszkam w tym gniaździe ojczystym,
A Ty mię zdrowiem opatrz i sumnieniem czystym,
Pożywieniem ućciwym, ludzką życzliwością,
Obyczajmi znośnymi, nieprzykrą starością.

Jan Kochanowski, *Dzieła polskie*, t. 1, Warszawa 1976, s. 198

Leopold Staff

Podwaliny

Budowałem na piasku
I zwaliło się.
Budowałem na skale
I zwaliło się.
Teraz budując zacznę
Od dymu z komina.

[z tomu *Wiklina*, 1954]

Leopold Staff, *Wiersze zebrane*, t. 5, Warszawa 1955, s. 313

Interpretacja tekstu

Zestaw 1

Do realizacji po omówieniu twórczości K.K. Baczyńskiego

Przeczytaj uważnie wiersz i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Krzysztof Kamil Baczyński
Mazowsze
1
Mazowsze. Piasek, Wisła i las.
Mazowsze moje. Płasko, daleko –
pod potokami szumiących gwiazd,
pod sosen rzeką.

Jeszcze tu wczoraj słyszałem trzask:
salwa jak poklask wielkiej dłoni.
Był las. Pochłonął znowu las
kaski wysokie, kości i konie.

2
Zda mi się, stoi tu jeszcze szereg,
mur granatowy. Strzały jak baty.
Czwartego pułku czapy i gwery
i jak obłoki – dymią armaty.

3
Znowu odetchniesz, grzywo zieleni,
piasek przesypie się w misach pól
i usta znowu przylgną do ziemi,
będą całować długi świst kul.

Wisło, pamiętasz? Lesie, w twych kartach
widzę ich, stoją – synowie powstań
w rozdartych bluzach – ziemio uparta –
– jak drzewa prości.

4
W sercach rozwianych, z hukiem dwururek
rok sześćdziesiąty trzeci.
Wiatr czas zawiewa. Miłość to? Życie?
Płatki ich oczu? Płatki zamieci?

5
Piasku, pamiętasz? Ziemio, pamiętasz?
Rzemień od broni ramię przecinał,
twarze, mundury jak popiół święty.
Wnuków pamiętasz? Światła godzinę?

6
I byłeś wolny, grobie pokoleń.
Las się zabliźnił i piach przywalił.
Pługi szły, drogi w wielkim mozole,
zapominały.

7
A potem kraju runęło niebo.
Tłumy obdarte z serca i ciała,
i dymił ogniem każdy kęs chleba,
i śmierć się stała.

Piasku, pamiętasz? Krew czarna w supły
związana – ciekła w wielkie mogiły,
jak złe gałęzie wiły się trupy
dzieci – i batów skręcone żyły.

Piasku, to tobie szeptali leżąc,
wracając w ciebie krwi nicią wąską,
dzieci, kobiety, chłopi, żołnierze:
„Polsko, odezwij się, Polsko".

Piasku, pamiętasz? Wisło, przepłyniesz
szorstkim swym suknem po płaszczu plemion.
Gdy w boju padnę – o, daj mi imię,
moja ty twarda, żołnierska ziemio.

26 VII 43 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, *Utwory zebrane*, t. 2, Kraków 1970

1. Określ sytuację liryczną w wierszu. Kim jest osoba mówiąca w utworze? Do kogo się zwraca? W jakich okolicznościach się wypowiada? Jaki charakter ma ta wypowiedź?

- Wyszukaj w tekście formy zaimków i czasowników, które pozwalają rozpoznać podmiot liryczny. Zwróć szczególną uwagę na dwa ostatnie wersy utworu.
- Przeanalizuj występujące w wierszu formy bezpośredniego zwrotu do adresata. Jaki charakter nadają wypowiedzi lirycznej zastosowane apostrofy i powtórzenia?

2. Wypisz z tekstu wyrazy i sformułowania, które odnoszą się do przestrzeni i do czasu. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Przestrzeń	Czas

Wyjaśnij, jaka relacja zachodzi między przestrzenią a przeszłością w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

3. Co skrywa mazowiecki krajobraz? Jak rozumiesz sens metafory ziemi jako grobu pokoleń?

4. a) Jakie wydarzenia historyczne zostają przywołane w następujących po sobie częściach utworu? Uzupełnij w zeszycie podaną tabelę.

Cytat z wiersza	Wydarzenie historyczne
[...] *mur granatowy.* [...] *Czwartego pułku czapy i gwery* *i jak obłoki – dymią armaty.*	
W sercach rozwianych, z hukiem dwururek *rok sześćdziesiąty trzeci.*	
Rzemień od broni ramię przecinał, *twarze, mundury jak popiół święty.*	

- Poszukaj w dostępnych źródłach informacji o czwartym pułku walczącym pod Olszynką Grochowską. Zastanów się, co oznacza rok sześćdziesiąty trzeci. Sprawdź, którzy spośród żołnierzy walczących o Polskę na początku XX w. nosili szare mundury.

b) Jakie znaczenie dla wymowy wiersza mają przywołane w nim obrazy kolejnych wydarzeń z historii?

- Zwróć uwagę na kompozycję tekstu – na następujące po sobie obrazy klęsk i odradzania się świata, na powtarzające się okresy wojen i pokoju.
- Zastanów się, w jaki sposób wydarzenia z przeszłości odnoszą się do teraźniejszej sytuacji podmiotu mówiącego ukazanej w ostatniej części wiersza.

5. Przeczytaj zamieszczony poniżej komentarz Janusza Sławińskiego do wiersza *Historia* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (podręcznik, s. 303).

I oto trzecia formuła poetycko-historiozoficzna Baczyńskiego. Wizja historii jako pochodów zmierzających nieuchronnie pod ziemię. [...] *Gramatyczny czas teraźniejszy nie może nas bowiem wprowadzać w błąd. Ostatni wers utworu* [...] *ujawnia faktyczną teraźniejszość sytuacji podmiotu poetyckiego. Tym samym zaś odsłania – regresywnie*[1] *– przeszłościowy charakter obrazu pochodów.* [...] *wspólnota i jedność rozumiane są jako uczestnictwo pokoleń w przepływaniu tego samego potoku dziejów, jako udział w diachronii*[2]*, która sumuje doświadczenia następujących po sobie generacji. Poetyckim ekwiwalentem tego procesu sumowania jest właśnie motyw pochodów, zmierzających ku wspólnemu celowi, który jest w istocie manifestacją bezcelowości, pochodów dążących ku zatracie i zapomnieniu.*

Janusz Sławiński, *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia"* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop, Janusz Sławiński, Kraków 1966

[1] **regresywnie** – od przymiotnika *regresywny*: wsteczny.
[2] **diachronia** – następstwo procesów lub zjawisk w czasie.

Uzasadnij, że komentarz do utworu *Historia* może odnosić się także do wiersza *Mazowsze* i ukazanej w nim tragicznej wizji dziejów.

- Zastanów się, jakie znaczenie dla ukazania kolejnych generacji mają w wierszu *Mazowsze* wersy: *widzę ich, stoją – synowie powstań; Wnuków pamiętasz?*, zestawione z metaforą ziemi jako grobu pokoleń. W uzasadnieniu wykorzystaj ustalenia wynikające z realizacji poprzednich ćwiczeń.

6. Przeczytaj fragment wiersza *Katyń* Jacka Kaczmarskiego.

Ciśnie się do światła niby warstwy skóry
Tłok patrzących twarzy spod ruszonej darni.
Spoglądają jedna zza drugiej – do góry –
Ale nie ma ruin. To nie gród wymarły.

Raz odkryte – krzyczą zatęchłymi usty,
Lecą sobie przez ręce wypróchniałe w środku
W rów, co nigdy więcej nie będzie już pusty –
Ale nie ma krzyży. To nie groby przodków. [...]

Jeszcze rosną drzewa, które to widziały,
Jeszcze ziemia pamięta kształt buta, smak krwi.
Niebo zna język, w którym komendy padały,
Nim padły wystrzały, którymi wciąż brzmi. [...]

Oto świat bez śmierci. Świat śmierci bez mordu,
Świat mordu bez rozkazu, rozkazu bez głosu.
Świat głosu bez ciała i ciała bez Boga,
Świat Boga bez imienia, imienia – bez losu.

Jest tylko jedna taka świata strona,
Gdzie coś, co nie istnieje – wciąż o pomstę woła,
Gdzie już śmiechem nawet mogiła nie czczona,
Dół nieominięty – dla Orła, Sokoła...

„O pewnym brzasku w katyńskim lasku
Strzelali do nas Sowieci...".

29.8.1985

Jacek Kaczmarski, *Katyń* [w:] tegoż, *Antologia poezji*, Warszawa 2012

Sformułuj dwa argumenty, którymi potwierdzisz, że utwór Jacka Kaczmarskiego wpisuje się w poetycką wizję historii obecną w wierszu *Mazowsze* i zawiera podobną refleksję historiozoficzną.

- Ustal, jaką funkcję pełni w obu utworach natura. Zwróć uwagę na powtarzające się w wierszach motywy. Wyjaśnij, jakie mają one znaczenie dla budowania obrazu przeszłości w obu tekstach.
- Zastanów się, jaką wizję historii, a w konsekwencji – jaką filozofię dziejów przedstawiają w swoich utworach Jacek Kaczmarski i Krzysztof Kamil Baczyński.

7. Przeczytaj zamieszczony poniżej fragment tekstu.

Literatura polska XIX wieku – w większym stopniu niż literatura poprzednich epok – rozwijała się pod przemożnym naciskiem doświadczeń historycznych, uświadamianych jako historia ludów i narodów oraz poddawanych rozlicznym wykładniom historiozoficznym. Świadomość historyczna stanowiła jedną z cech konstytutywnych dziewiętnastowiecznego stylu myślenia.

Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978

Krzysztofa Kamila Baczyńskiego uznaje się za poetę-spadkobiercę tradycji romantycznej. Napisz w zeszycie krótką wypowiedź, w której uzasadnisz, że wiersze *Mazowsze* i *Historia* nawiązują do historiozofii romantycznej.

- Pamiętaj, że istotny wpływ na myśl historiozoficzną obecną w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego miała twórczość poetów romantycznych – Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida.

Zestaw 2

Do realizacji po omówieniu twórczości T. Różewicza

Przeczytaj uważnie wiersz i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Tadeusz Różewicz
Rok 1939
Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepca
bo nienawidzę
uchodzę
z wczorajszego siebie

szukam cmentarza
gdzie nie powstanę z martwych
tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty

Boga malutkiego jak lipowy świątek
orła białego który jest ptaszkiem
na gałązce
człowieka którym nie będę.

Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995

1. Jakie znaczenie dla odczytania sensu wiersza ma jego tytuł? W odpowiedzi wykorzystaj kontekst historyczny.
2. Wyjaśnij sens metafory: *Oszukany* [...] *uchodzę z wczorajszego siebie*. Na czym polega paradoks podwójnej osobowości ujawniający się w wypowiedzi podmiotu lirycznego?
   - Przeanalizuj te miejsca w wierszu, w których użyto partykuły przeczącej *nie* (*nienawidzę; nie powstanę z martwych; tu złożę* [...] *człowieka którym nie będę*).
   - Zwróć uwagę na występującą w utworze opozycję: „wczorajsze ja" – „dzisiejsze ja". Ustal, jaki jest „nowy człowiek". Kim był „stary człowiek"?
3. Jak rozumiesz słowa wypowiedziane w pierwszej strofie wiersza: *Oszukany tak że możecie / mi wręczyć białą laskę ślepca*?
4. Ustal, jaki związek zachodzi w tekście między słowami *oszukany* i *szukam*. Jakie znaczenie ma ten związek dla wymowy wiersza Tadeusza Różewicza?
5. a) Jakie *rekwizyty* zostaną złożone na cmentarzu? Jakie wartości symbolizują te przedmioty? Uzupełnij w zeszycie podaną tabelę.

Lp.	Rekwizyt – cytat z wiersza	Wartości
1.		
2.		
3.		humanizm

b) Przeanalizuj użyte w wierszu określenia odnoszące się do *rekwizytów*. Zwróć uwagę na zdrobnienia i słownictwo wartościujące. O czym świadczy taki sposób mówienia podmiotu lirycznego?

6. Przeczytaj fragment tekstu Hanny Marciniak.

Różewicz [...] *jako „artysta »uświadomionej straty«, podtrzymujący swoją sztuką poczucie tragicznego rozdarcia między pamięcią o nieosiągalnej całości (sensie, prawdzie* [...] *– wielkich metaforach, służących porządkowaniu obrazu* [...] *świata) a konstatacją nieuchronnej cząstkowości doświadczeń i tworzonych na ich podstawie przedstawień*[1]*, dąży do utrzymania kulturowych i literackich toposów w stanie notorycznej ambiwalencji. Podstawowe* loci communes[2] *judeochrześcijańskiej tradycji, mitemy*[3]*, symbole i wątki o proweniencji*[4] *biblijnej pojawiają się tu z odwróconym znakiem* [...]. *Różewiczowska pamięć kulturowa funkcjonuje na zasadzie paradoksalnego odwrócenia; będąc niezwykle bogatą, jest jednocześnie martwa, przywołuje owe toposy ze świadomością dezaktualizacji ich pierwotnej semantyki.*

Hanna Marciniak, *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, „Wielogłos" 2007, nr 2

[1] Tomasz Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 225.
[2] ***loci communes*** **(łac.)** – zbiór toposów, stałych motywów i tematów utrwalonych w kulturze i literaturze.
[3] **mitemy** – figury symboliczne funkcjonujące w dziele literackim; mitologizmy.
[4] **proweniencja** – pochodzenie.

Uzasadnij, że obecne w wierszu *Rok 1939* i innych znanych Ci utworach Tadeusza Różewicza literackie i kulturowe toposy, symbole i wątki pochodzące z Biblii i mitologii, funkcjonują w twórczości poety *na zasadzie paradoksalnego odwrócenia*.

- Określ, jakie toposy i symbole przywołuje w wierszu *Rok 1939* Tadeusz Różewicz. Z jakim kontekstem się one wiążą?
- Zwróć uwagę na występujące w tekście wyrazy i sformułowania: *nienawidzę; nie powstanę z martwych; szukam cmentarza* [...] *tu złożę* [...] *Boga malutkiego* [...] *człowieka którym nie będę.*
- Zastanów się, na czym polega odwrócenie hierarchii wartości w utworze Różewicza. Jak ta zasada funkcjonuje w innych wierszach poety?

7. Napisz w zeszycie szkic krytyczny na podany temat.

Rozważ, na czym polega nieufność człowieka wobec systemu wartości. Punktem wyjścia dla swoich rozważań uczyń fragment tekstu Jacka Brzozowskiego. W uzasadnieniu odwołaj się do znanych Ci wierszy Tadeusza Różewicza, innych tekstów literackich nawiązujących do wojny i okupacji oraz wybranych kontekstów.

Wojna dokonała całkowitego przegrupowania wartości i zasad konstytuujących dotąd kondycję człowieka, będących ostatecznym [...] *kryterium, będących opoką, na której człowiek budował i uzasadniał swój los. Okazało się, że metafizyczne piękne prawdy zawiodły („Oszukany tak że możecie / mi wręczyć białą laskę ślepca", „Rok 1939" z tomu „Niepokój"), że nie były nawet przygotowane do określenia cząstki choćby apokaliptycznej zagłady. Są już tylko „pustymi i jednoznacznymi pojęciami", zupełnie nieprzydatnymi (np. „Ocalony" z tomu „Niepokój"). Wobec takiego zatem stanu rzeczy rodzi się n i e u f n o ś ć w stosunku do wszelkich wartości duchowych i ona to zdecyduje o kierunku poszukiwań jakiegoś, może nawet sakralnego, punktu oparcia w dążeniu ku innym niż metafizyczne obszarom.*

Jacek Brzozowski, *Szkic do analizy tematycznej twórczości Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 1

- Zastanów się, o jakich wartościach pisze Jacek Brzozowski w podanym fragmencie szkicu. Pamiętaj, że przytoczony tekst stanowi integralną część tematu – musisz się do niego odnieść w swoim wypracowaniu.
- Przemyśl, w jaki sposób utwory literackie z okresu wojny i z wojną związane podejmują zagadnienie braku wiary w obiektywne idee i wartości.
- Zauważ, jak obcowanie ze śmiercią i wojennym okrucieństwem wyzwala w człowieku różne lęki, przynosi poczucie zagubienia, oderwania od tradycji, zwątpienia w religię, etykę i kulturę. Ludzie „porażeni" wojną zostają pozbawieni drogowskazów etycznych.

KRYTYCZNE CZYTANIE TEKSTU

ZESTAW 1

Do realizacji po omówieniu twórczości K.K. Baczyńskiego i T. Gajcego

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Jerzy Święch
Poeci i wojna (fragmenty)

Otóż myśl o zbrojnej walce z wrogiem, która byłaby wyrównaniem krzywd, jakie spotykały naród od chwili rozpoczęcia wojny, wpisana była na stałe w horyzont zbiorowych oczekiwań. W latach okupacji przybierała ona najczęściej postać irracjonalnej nadziei na odmianę losu, wiary, że ostatecznie musi istnieć kres cierpień i zła. Wszak Bóg nie może dłużej tolerować rażącej niesprawiedliwości, jaka dotyka naród. Dla takich oczekiwań, a były one powszechne, hasłem stało się słowo „kara". I kiedy Baczyński swój wiersz *Ziemia* z [...] 1943 kończył apostrofą do Boga: „O Panie apokalips! Panie końca świata! [...] głos włóż w usta i w dłonie włóż karę" [...], to wyrażał w ten sposób jedynie powszechne oczekiwania i aspiracje. Będziemy tylko narzędziem w ręku Opatrzności, decyzje należą do Boga, nie do nas, co zresztą wcale nie umniejsza naszych pretensji do czucia się wolnymi wśród wolnych narodów świata. W poezji powstańczej zwroty do Boga przyznają mu natomiast nie tyle atrybuty Sędziego, ile, by tak rzec, towarzysza walki, kogoś, kto pomaga nam w osiągnięciu zamierzonych celów.

Bliższą bowiem idei Powstania jest druga, zarysowująca się w poezji konspiracyjnej perspektywa, właściwa żołnierzom zbrojnej dywersji, którzy mieniąc się „mścicielami" i „odwetowcami", sami wymierzali wrogom sprawiedliwość, nie oglądając się na interwencję sił nadprzyrodzonych. [...] relacje na temat akcji podziemia prezentowały je jako brawurowe czyny garstki zdeterminowanych, gotowych na wszystko śmiałków, lekceważących niebezpieczeństwo, ufających w szczęśliwy przypadek [...].

Powstańcy czuli się kontynuatorami dzieła wszczętego przez odwetowców i mścicieli. Jan Brzechwa [...] opublikował garść wierszy w prasie powstańczej, w jednym z nich [...] głosił powszechną wtedy ideologię zemsty: „Pomścimy wreszcie lata grozy, / Pomścimy groby, łzy i ból, / egzekucje, i obozy". W tej walce „sprawiedliwy, wielki Bóg" ma wyraźnie przyznany sobie atrybut: sprzymierzeńca i pomocnika: „Pobłogosławi naszej pięści".

Z tym też wiąże się uczucie ulgi, że oto walczący z ukrycia wychodzą na światło dzienne, z podziemi – na otwartą przestrzeń, że wreszcie mogą uczynić właściwy użytek z broni. [...] Czyli powstańcy stawali się jakby kontynuatorami dzieła żołnierzy poległych we Wrześniu. Powstanie Warszawskie spina łukiem dwie daty, między którymi rozpościera się ponura noc okupacji: 1 września 1939 i 1 sierpnia 1944. Na tej samej zasadzie powstańcy dopiero teraz pozbyli się wspomnianego wcześniej kompleksu niższości wobec Polaków walczących u boku wojsk sprzymierzonych. [...]

Genealogia społeczna powstańców [...] jest niejako podwójna. Z jednej strony nawiązują oni do działań konspiratorów-mścicieli, z drugiej – do „prawdziwych" żołnierzy, w czym można by upatrywać tendencję do odcięcia się od moralnej dwuznaczności, jaką pociągało zaangażowanie w walce podziemnej, i chęć wypróbowania tych wartości, na jakich opierał się dawny etos rycerski. Wszak przez całą wojnę był on traktowany jako wzorzec godny naśladowania. Walka toczyła się nie tylko o wolność, stawką w niej był także honor i te wartości, o jakich zapomniał świat. Z wyjątkiem garstki powstańców. [...] W takiej perspektywie,

a jest ona dobrze widoczna, czyn podjęty w Warszawie 1 sierpnia 1944 był wyzwaniem rzuconym światu, patrzącemu z niedowierzaniem na to, co się tutaj dzieje. Walka w stolicy otrzymywała tedy wymiar o wiele bardziej uniwersalny, niżby to wynikało z jej czysto militarnego i politycznego charakteru. Tak w każdym razie sprawa ta wygląda od strony poetyckiej mitologii.

Powstanie więc to przede wszystkim bunt, rewolta przeciw oprawcom, wobec których miało się dotąd związane ręce. Teraz nie obowiązują żadne względy, o jakie upominać się może honorowy przeciwnik, rywal i partner w walce. Pieśń powstańcza to pieśń zemsty [...].

Powstanie to także święto wolności. Operowanie retoryką wolnościową nie daje jeszcze podstaw do orzekania na temat konkretnych wyobrażeń przyszłości. Rysuje się ona, oczywiście, jako restytucja[1] bytu państwowego, w pełni suwerennego, ale nie tylko, bo na fali powszechnego entuzjazmu odżyły dawne, „internacjonalne"[2] hasła walki o wolność naszą i waszą. Powstanie stanowiło jakby wersję nowej wiosny ludów. [...] „Walkę o wolność, suwerenność państwa utożsamiano w okupowanej Warszawie z walką o prawa ludzkie, o godność każdego człowieka, o godność osobistą"[3].

Jerzy Święch, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000

[1] **restytucja** – odnowa, przywrócenie czemuś dawnego stanu.
[2] **internacjonalny** – międzynarodowy; dotyczący narodów i wzajemnych stosunków między nimi.
[3] Władysław Bartoszewski, *Rozważania o Powstaniu Warszawskim*, cyt. wg tegoż, *Na drodze do niepodległości*, Londyn 1987, s. 405.

1. O jakich dwóch koncepcjach walki z okupantem widocznych w poezji wojennej pisze Jerzy Święch? Wyjaśnij, jaką rolę w każdej z tych koncepcji przypisuje się Bogu.

- Zwróć uwagę na dwa pierwsze akapity tekstu, w których autor pisze o karze i sprawiedliwości dziejowej. Kto i w jaki sposób miał wymierzać wrogom sprawiedliwość?

2. Źródłem obu koncepcji walki o wolność jest literatura romantyczna, a przykładem są dwie różne postawy prezentowane przez bohaterów **III** cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza. Wykaż związek tych postaw z postawami uczestników walk o niepodległość w czasie **II** wojny światowej.

- Przypomnij, czym różniły się postawy bohaterów III cz. *Dziadów* – Konrada i Księdza Piotra. Jak obaj bohaterowie rozumieli sens cierpienia narodu polskiego?

3. Wyjaśnij, dlaczego postawa konspiratora-mściciela narusza etos rycerski, a otwarta walka powstańcza go przywraca. W odpowiedzi odwołaj się do tekstu Jerzego Święcha i pojęcia etosu rycerskiego.

- Przypomnij, czym był etos rycerski w epoce średniowiecza. Jakie zasady zachowania wobec wroga obowiązywały rycerza? Jakimi wartościami się kierował? Jakie cechy go wyróżniały?
- Zauważ, jakie działania podejmowali Polacy wobec okupanta w czasie II wojny światowej. Czym różniła się działalność konspiracyjna od walki zbrojnej w powstaniu? Jakie dylematy przeżywali żołnierze dywersji, a jakie – powstańcy?

4. Określ, na czym polega – zdaniem autora tekstu – narodowy i jednocześnie uniwersalny charakter powstania warszawskiego.

5. Przeczytaj wiersz Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *** [Oddycha miasto ciemne długimi wiekami...].

Oddycha miasto ciemne długimi wiekami,
spowiada miasto ciemne dawnych grobów żałość;
rozrąbane żelazem, utulone snami,
nie nasycone płaczem, nie spełnione chwałą.

Nie wierz, jeżeli ci się ulice pogłębią
i staną się jak otchłań, w której śmierć się przyśni,
powierz swą myśl mieniącym się nad nią gołębiom
i obłokom kwitnącym jak gałęzie wiśni,
i chmurom, które zawsze te same, tam, w górze,
jak oblicze tęsknoty wykutej w marmurze.

Nie wierz nawet pragnieniom, jeśli cię zawiodą
nad brzeg spalonych domów i każą ci skoczyć
przez wytłuczone okno do czarnych ogrodów,
ażeby na zhańbione prochy – zamknąć oczy.

Ale uwierz tym głazom, co z kamieni bruku
jak psy zdeptane wyją i krwią ludu chluszczą,
i rwą się nie pomszczone, i o bramy tłuką.
O! niech ci one będą jako słowa ustom,
niech ci wydrapią czułość z wzroku i krew z rany,
abyś kochając wielu, sam był pokochany.

O pij, pij te ciemności z zawalonych ruder,
przyjmij w siebie to miasto gromów, które biją,
tych Kilińskich, Okrzejów, jak oskardy trudu,
i kiedy runą w bruki – niech w tobie ożyją.

Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem.
O, chwyć za miecz historii i uderz! i uderz!

II 43 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, [Oddycha miasto ciemne długimi wiekami...]
[w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 2, Kraków 1970

a) Uzasadnij, że wiersz Krzysztofa Kamila Baczyńskiego może być równocześnie poetycką wizją przyszłego powstania i retoryczną odezwą wzywającą do udziału w powstańczym zrywie.

- Zwróć uwagę na datę powstania utworu. Zastanów się, w jaki sposób poeta ukazuje przestrzeń miasta. Które elementy obrazowania poetyckiego mogą stanowić zapowiedź przyszłych losów miasta?
- Przeanalizuj uważnie wszystkie obecne w wierszu formy zwrotu do adresata. Omów ich retoryczny charakter.

b) Wyjaśnij, na czym polega sprzeczność w kreacji postaw wobec wojennych wyzwań w utworze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jaki dostrzegasz związek między przesłaniem wiersza a diagnozą postaw powstańców postawioną przez Jerzego Święcha?

- Zwróć uwagę na dwie postawy, które prezentuje podmiot liryczny w wierszu: refleksyjną, elegijną, wyrażającą żal nad cierpieniem narodu, i agitacyjną, zagrzewającą do walki. Jakie mają one znaczenie dla odczytania sensu wiersza?
- Zastanów się, które fragmenty tekstu stanowią poetycki opis miasta zamienionego w cmentarz, a które dotyczą zdarzeń i towarzyszących im emocji.
- Wyjaśnij, na czym polega paradoks zawarty w wezwaniu kończącym utwór: *Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem.*

R

6. Jerzy Święch określa twórczość poetów pokolenia wojennego mianem poetyckiej mitologii. Podaj dwa przykłady utworów, które potwierdzają ten sąd autora. Uzasadnij swój wybór.

- Pamiętaj, że obecność mitu w literaturze może się przejawiać nie tylko we wprowadzaniu do utworu motywów mitologicznych, lecz także w operowaniu językiem symboli czy nieokreślonymi kategoriami czasu i przestrzeni. Wskutek zabiegu mitologizacji utwór zyskuje znaczenie uniwersalne, ponadczasowe.
- Przypomnij sobie znane Ci wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Zauważ, w jaki sposób obaj poeci piszą o wojnie – zwróć szczególną uwagę na te fragmenty utworów, w których pojawia się słownictwo o charakterze uniwersalnym.

Zestaw 2

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Sławomir Buryła
Topos, stosowność, konwencjonalizacja[1] (fragmenty)

Od pewnego czasu mamy do czynienia z nową sytuacją w literaturze o Szoa[2]. Coraz częściej relacje świadków zastępują teksty, których autorami są osoby urodzone po wojnie. Coraz częściej też Auschwitz i Holokaust stają się (mniej lub bardziej uzasadnionymi) metaforami służącymi do diagnozowania współczesnej rzeczywistości. Holokaust znalazł swój semantyczny zamiennik w nazwie Auschwitz. Symbolika Oświęcimia stała się w historiografii, ale także w świadomości ofiar, świadków i oprawców znakiem żydowskiego cierpienia. Na naszych oczach dokonuje się jeszcze inne przesunięcie, w którym refleksja na temat prawdy historycznej wypierana jest przez namysł nad sposobami pamiętania, nad formami obecności w imaginarium[3] społecznym wyobrażeń o przeszłości. Nieuchronnie wchodzimy na obszar postpamięci, która stanowi próbę dotarcia do traumy Szoa przez osoby urodzone po tragicznych zdarzeniach (zwykle chodzi o tzw. drugie i trzecie pokolenie) i mające do nich dostęp jedynie poprzez zastane kulturowe reprezentacje Katastrofy. „Postpamięć to doświadczenie charakterystyczne dla tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez opowieści o zdarzeniach sprzed ich narodzin"[4]. [...]

Śmierć ostatnich świadków Szoa spowoduje, że Zagłada, jeśli będzie się pojawiać w polu refleksji współczesnej kultury i sztuki, to jako doświadczenie zapośredniczone, ale już nie jako przekaz obserwatora i uczestnika zdarzeń. Ukształtowane przez sztukę *loci communes* staną się pozytywnym bądź negatywnym punktem odniesienia nie tylko dla artystów, ale i członków nowej wspólnoty, dla której „epoka pieców" to część biografii ich dziadków, nie rodziców. Z linii rozwojowej i trendów obowiązujących w kulturze współczesnej możemy jedynie ogólnikowo wnosić, jakie siły oddziaływać będą na przedstawienia Szoa w sztuce i w kulturze popularnej. Należy przyjąć, że topika Holokaustu (jak to już można zauważyć) w większym stopniu będzie przechwytywana przez szeroko pojętą kulturę popularną i masową: film, internet, estetykę rocka (teksty piosenek, okładki płyt i działania sceniczne), świat reklamy. [...]

Najprawdopodobniej Szoa straci rangę wydarzenia wyjątkowego czy przekształcającego, stanie się jeszcze jednym przejawem bestialstwa w dziejach. [...]

Pojęcie stosowności nie poddaje się w literaturze Holokaustu prostym uogólnieniom, pozwalającym wyznaczyć ściśle określone granice, poza którymi znajduje się to, co

niedozwolone, będzie się bardziej liberalizować, prowadząc do coraz większej swobody w doborze środków artystycznej ekspresji.

Sławomir Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016

[1] **konwencjonalizacja** – czynienie czegoś konwencjonalnym lub stawanie się konwencjonalnym (opartym na przyjętym zwyczaju).
[2] **Szoa (hebr.)** – katastrofa, ludobójstwo, masowa zagłada Żydów europejskich dokonana przez hitlerowców w czasie II wojny światowej.
[3] **imaginarium** – nierzeczywisty, wyimaginowany świat czyjejś wyobraźni lub ogólnego zbioru poglądów.
[4] Cyt. za: Tomasz Basiuk, Agnieszka Graff, *Fałszerstwo Wilkomirskiego. Trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna* [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński i in., Kraków 2005, s. 392.

1. Na podstawie tekstu Sławomira Buryły określ, jaka jest różnica między bezpośrednim doświadczeniem Zagłady a doświadczeniem zapośredniczonym.

- Zwróć uwagę, w jaki sposób Sławomir Buryła wyjaśnia w tekście znaczenie pojęcia *postpamięć*. Zauważ, że autor używa tego terminu, by opisać tzw. pamięć oddziedziczoną – pamięć drugiego i trzeciego pokolenia, czyli potomków generacji, która przeżyła wojnę.

2. Wyjaśnij, na czym polega – opisany w tekście – związek między postpamięcią a konwencjonalizacją ukazywania Zagłady we współczesnej kulturze masowej i popularnej.

3. Uzasadnij, że Zagłada staje się toposem. W uzasadnieniu odwołaj się do artykułu Sławomira Buryły oraz znanych Ci utworów literackich i innych tekstów kultury podejmujących temat Holokaustu.

- Zastanów się, które obrazy Zagłady tworzą zbiór powtarzających się motywów, stale obecnych w kulturze i literaturze podejmującej temat Holokaustu.

4. Przeczytaj uważnie fragment tekstu Małgorzaty Wójcik-Dudek.

Jarosław Marek Rymkiewicz w głośnej książce „Umschlagplatz" przypisuje tytułowemu miejscu niecodzienne znaczenie: „Umschlagplatz to nie tylko nazwa konkretnego miejsca przy ulicy Stawki w Warszawie. To także nazwa pierwszego terytorium duchowego lub nazwa losu: Umschlagplatz, czyli limbo, przedsionek śmierci, wejście do podziemia".

Przytoczona refleksja topograficzna włącza w przestrzeń miasta nie tylko symbolikę miejsca, lecz także pamięć przeszłości. [...] *Tym samym mapowanie przestrzeni wiąże się z nawarstwianiem rozmaitych znaczeń gromadzonych wokół jednego miejsca. Zatem Umschlagplatz był kiedyś – przed wojną – zwykłym placem przeładunkowym, ale – po wojnie – nabrał tragicznego znaczenia, ponieważ to właśnie stąd wywożono Żydów z warszawskiego getta do Treblinki.*

Współczesny młody czytelnik, jeśli się orientuje w topografii Warszawy i ma odpowiednią wiedzę historyczną, przypisuje Umschlagplatzowi znaczenie nadane mu w czasie wojny, czasem zupełnie nie zdając sobie sprawy z faktu, że nazwę tego miejsca nadali naziści. Jeśli jednak Umschlagplatz pozostaje dla niego jedynie nazwą miejsca bez konotacji z przeszłością, to można przypuszczać, że również miasto postrzega jako przeźroczystą strukturę bez historycznych punktów orientacyjnych.

Takie czytanie przestrzeni daje literaturze niepowtarzalną szansę na zapełnianie białych plam na mapie pamięci, ponieważ może ona pełnić w edukacji „geografii przeszłości" niezwykle ważną funkcję. Literatura bowiem legitymizuje[1] [...] *„święty krajobraz", w którym zakotwiczone są symbole i zbiorowe wyobrażenia o przeszłości.*

Małgorzata Wójcik-Dudek, *Święty krajobraz* [w:] tejże, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016

[1] **legitymizować** – potwierdzać słuszność czegoś; uprawniać kogoś, coś do pełnienia jakiejś funkcji.

Sławomir Buryła formułuje sąd, że *Holokaust znalazł swój semantyczny zamiennik w nazwie Auschwitz*. Uzasadnij, że Auschwitz – podobnie jak Umschlagplatz w getcie warszawskim – staje się w narracji o Zagładzie elementem *świętego krajobrazu*. W odpowiedzi wykorzystaj tekst Małgorzaty Wójcik-Dudek.

5. Przeczytaj wiersz *Żydowska piosenka* Juliana Kornhausera.

Płynie dym czarny z komina
razem z dymem żydowska dziewczyna

za dziewczyną jej ojciec i matka
już odwszona rodzina hebrajska

rozpuszczają się Żydzi w obłokach
potem deszcz spływa z wysoka

rosi trawę i ziemię świętą
w szumie topól odzywa się getto

w mydle czujesz małego Aronka
włosy Ruth w sienniku pachną jak łąka

żyją Żydzi choć wcale ich nie ma
ich płucami oddycha dziś ziemia

zagłodzeni zaszczuci zarżnięci
ocalili na zawsze Oświęcim

nie ma Żydów lecz niemi świadkowie
biją Żydów po ranach po głowie

nie bolą te razy tym razem
bo głowy wypełnione są gazem

i choć wyszli przez komin wrócili
byście gaz im z tej głowy wybili

Julian Kornhauser, *Żydowska piosenka* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Poznań 2016

a) Wyjaśnij, na czym polega paradoks w sposobie ukazania poetyckiego obrazu Zagłady w utworze Juliana Kornhausera.

- Zwróć uwagę na tytuł wiersza. Zastanów się, jakie ma on znaczenie dla odczytania całego utworu Juliana Kornhausera.
- Ustal, jakie sensy wprowadza do tekstu jednoczesne zderzenie i powiązanie zjawisk naturalnych, takich jak deszcz czy szum drzew, z obrazami męczeństwa i śmierci.

b) Na czym polega konwencjonalizacja toposu Zagłady w wierszu *Żydowska piosenka*? W odpowiedzi wykorzystaj tekst Sławomira Buryły.

- Zwróć uwagę na sposób wypowiedzi podmiotu lirycznego, na rytmikę i melodię wiersza. Zastanów się, które elementy utworu stanowią stałe wyznaczniki obrazu Zagłady, a które służą sprowadzeniu tego obrazu do skonwencjonalizowanej opowieści stanowiącej treść piosenki.

KOMPETENCJE JĘZYKOWE I KOMUNIKACYJNE

ZESTAW 1

Do realizacji po omówieniu tematu *Tabu językowe*

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Katarzyna Rogodzińska, Monika Obrębska
Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy (fragmenty)

[...] Przyglądając się przejawom tabu nowożytnego, można zauważyć dwie zależności. Po pierwsze, współczesne tabu manifestuje się głównie na płaszczyźnie językowej, dotyczy zatem głównie zakazu mówienia o czymś lub nazywania wprost, w przeciwieństwie do tabu pierwotnego, które obejmowało wiele czynności: dotykania, zbliżania się, współżycia, spożywania. Po drugie, zmieniła się także przyczyna utrzymywania się tabu. Dawniej było formą obrony przed niebezpieczeństwami (nieznaną magią, zemstą natury), pozostawało w silnym związku ze zjawiskiem magii językowej, czyli przekonaniem, że słowa nie są „puste", mają moc sprawczą, a związek między słowem a rzeczą lub osobą [...] nie jest jedynie umowny, lecz realny. Choć wraz z rozwojem nauki wiara w moc sprawczą słowa zanika, w świadomości społecznej nadal utrzymują się jej relikty w postaci przesądów i powiedzeń, np. „wypluj te słowa", „nie wywołuj wilka z lasu". Stosowanie tabu wynika dziś jednak raczej ze wstydu, wstrętu, przyzwoitości, skromności, potrzeby akceptacji społecznej i obawy przed dezaprobatą i odrzuceniem. [...] „w przejściu od prymitywnego do wysoko zorganizowanego społeczeństwa zakaz tego, co niebezpieczne, ustępuje miejsca temu, co nie wypada"[1].

Tym samym tabu nowożytne stało się – w większym stopniu niż tabu pierwotne – narzędziem regulowania życia jednostki w społeczeństwie. To właśnie społeczeństwo dba o to, by jego członkowie przestrzegali tabu, a w wypadku przekroczenia norm sankcje również mają wymiar raczej społeczny niż jednostkowy, przybierając formę dezaprobaty, odrzucenia, izolacji. [...] wraz z przeniesieniem motywacji ze względów religijno-magicznych na względy obyczajowe rozszerzeniu uległ zakres tabu – od „świętego/nieczystego" do „takiego, którego należy unikać z jakiegokolwiek powodu"[2]. [...] Mamy zatem do czynienia z zanikaniem pewnych form tabu pierwotnego oraz jednocześnie z powstawaniem jego nowych manifestacji osadzonych we współczesnej rzeczywistości społecznej. Nie ulega jednak wątpliwości, że oba zjawiska mają wspólną etiologię[3], a odwoływanie się do tabu pierwotnego w poszukiwaniu prawidłowości w funkcjonowaniu tabu nowożytnego jest w pełni zasadne.

Katarzyna Rogodzińska, Monika Obrębska, *Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy*, „Człowiek i Społeczeństwo", t. 45 (2018): *Oblicza współczesności. Perspektywa psychologiczna*

[1] Stanisław Widłak, *Tabu i eufemizm w językach nowożytnych*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" 1963, z. 22, s. 93.
[2] Tenże, *Zjawisko tabu językowego*, „Lud" 1968, nr 52, s. 11.
[3] **etiologia** – tu: źródło; przyczyna pochodzenia.

1. Na podstawie tekstu Katarzyny Rogodzińskiej i Moniki Obrębskiej określ dwie różnice między tabu pierwotnym a tabu nowożytnym.
2. Rozstrzygnij, czy tabu nowożytne zachowało elementy tabu pierwotnego. W uzasadnieniu odwołaj się do podanego tekstu. Podaj przykłady z własnych doświadczeń komunikacyjnych.

R

- Zastanów się, jakie są cechy wspólne dla tabu pierwotnego i tabu nowożytnego. Oceń, które ze znanych Ci zachowań podlegają tabuizacji.

3. Autorki tekstu zauważają, że we współczesnym języku istnieją powiedzenia, które potwierdzają dawną wiarę w moc sprawczą słowa i wiążą się ze stosowaniem tabu jako ochrony przed niebezpieczeństwem. Wyjaśnij znacznie tych powiedzeń. Podaj własne przykłady. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Lp.	Przykład frazeologizmu	Znaczenie
1.	*nie wywołuj wilka z lasu*	nie myśl o niczym złym, bo się spełni
2.	*wypluj to słowo*	
3.	*odpukać w niemalowane drewno*	
4.		
5.		

4. Uzasadnij, że *tabu nowożytne stało się – w większym stopniu niż tabu pierwotne – narzędziem regulowania życia jednostki w społeczeństwie*. W odpowiedzi odwołaj się do podanego tekstu i własnej wiedzy.

- Zwróć uwagę, jakie obszary życia społecznego są we współczesnej kulturze objęte tabu. Z jakimi konsekwencjami ze strony otoczenia mogą się spotkać osoby naruszające tabu?

Zestaw 2

Przeczytaj uważnie oba teksty i wykonaj zamieszczone pod nimi zadania.

Tomasz Stępień
O satyrze (fragmenty)

Satyra operuje dwoma podstawowymi sposobami modelowania rzeczywistości. Pierwszy z nich to **realizm „krzywego zwierciadła"** (wklęsłego, wypukłego), czyli selektywna rejestracja negowanych (czy krytykowanych) aspektów rzeczywistości. Ów „opis obyczajów" przypisywany jest głównie satyrze staropolskiej i oświeceniowej (satyra zastępuje tu powieść i czasopisma), choć o kronice codzienności mówi się również w odniesieniu do felietonu, wiersza i piosenki satyrycznej w wieku XIX i XX. Drugi model świata stanowi **groteska (karnawałowa i romantyczna)** – posunięta do skrajności deformacja rzeczywistości, kontrast jakości estetycznych, poczucie absurdu istnienia, brak „pozytywnego" światopoglądu, z którego pozycji ocenia się świat. [...]

[...] **Nauka** (i krytyczna refleksja nad światem, człowiekiem) oraz **walka** (z wrogiem osobistym, środowiskiem, grupą społeczną, partią polityczną, ideologią) to dwie funkcje pragmatyczne wypowiedzi satyrycznej, pojawiające się w jej historycznej ewolucji. Trzecią funkcją [...] jest **zabawa** (pojmowana zarówno jako funkcja towarzysząca, zgodnie z zasadą „bawiąc, uczyć", jak i dominująca – jak we współczesnych formach satyrycznych funkcjonujących w szeroko rozumianym kręgu rozrywki).

Tomasz Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996

Satyra walcząca (fragmenty)

Już od czasów antyku wiadomo, że satyra może być groźną bronią słabszych, uciemiężonych wobec silniejszego przeciwnika. Przez wieki celne żarty wykpiwały przywary nieprzyjaznych zwycięzców i łagodziły lęk pokonanych. [...]

Nic więc dziwnego, że w czasie II wojny światowej nasi rodacy znów sięgnęli po ten groźny oręż. Był on ważnym uzupełnieniem akcji partyzanckich, dywersyjnych czy wywiadowczych. Satyra, humor, dowcipy miały niesamowity zasięg oddziaływania, w krótkim czasie docierały do szerokich rzesz polskiego społeczeństwa. [...]

Znów, jak wielokrotnie w dziejach, satyra spełniała w czasie okupacji swą podstawową rolę: przynosiła pocieszenie i dawała nadzieję. Humor i dowcip był przeciwwagą dla dramatycznej okupacyjnej codzienności. Akcje „małego sabotażu" miały na celu podtrzymanie morale Polaków, wzmocnienie wiary w ostateczne zwycięstwo. [...]

Stąd różnorodne działania mające na celu m.in. wykpiwanie polityki okupanta. W plakatach niemieckich zmieniano dosłownie jedną literę, a całe hasło nabierało innego sensu: *Deutschland siegt an allen Fronten* (*Niemcy zwyciężają na wszystkich frontach*) przerabiano na *Deutschland liegt an allen Fronten* (*Niemcy leżą na wszystkich frontach*). [...]

[...] Z kolei na latarniach i bramach cmentarzy pisano *nur für Deutsche* (*tylko dla Niemców*), co nawiązywało do niemieckich tablic na [...] sklepach, kinach czy w parkach, do których Polakom zakazano wstępu. [...]

Ponownie, jak w wiekach minionych, wielką wagę humoru, satyry – ku pokrzepieniu serc – dostrzegli twórcy. Poeta Wacław Bojarski był pewien, że śmiech – zdrowa, wesoła pogarda dla ciemiężyciela – to pierwsza oznaka siły ciemiężonego. Nie dziwi więc duża popularność „małego sabotażu" także w jego lżejszej, satyrycznej formie [...].

Satyra walcząca, https://muzeum1939.pl/satyra-walczaca-m2wswirtualnie/aktualnosci/3543.html [dostęp: 02.02.2021]

1. Rozstrzygnij, czy słowa *walka* i *walcząca* zostały użyte w obu tekstach w tym samym znaczeniu. Uzasadnij swoją odpowiedź.
2. W tekście *Satyra walcząca* podano przykład napisu umieszczanego w czasie II wojny światowej na latarniach i bramach cmentarzy. Wyjaśnij, na czym polega jego satyryczny charakter.
3. Tomasz Stępień wymienia trzy funkcje wypowiedzi satyrycznych. Oceń, którą z tych funkcji pełnią satyryczne dopiski na plakatach i napisy na murach, o których mowa w tekście *Satyra walcząca*.
4. Na podstawie tekstu Tomasza Stępnia wyjaśnij, na czym polegał *realizm „krzywego zwierciadła"* w przykładach satyrycznych haseł rozpowszechnianych w czasie okupacji w ramach „małego sabotażu".

   - Przypomnij, co oznacza zwrot *ukazywać (przedstawiać) coś w krzywym zwierciadle*. Zastanów się, w jaki sposób termin *realizm* wiąże się z funkcją tego przedmiotu.
   - Oceń, czy satyryczne napisy na murach mogą stanowić krzywe zwierciadło, w którym przegląda się okupacyjna rzeczywistość.

5. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że w obu tekstach satyrę ukazano jako narzędzie wartościowania rzeczywistości? Napisz krótkie uzasadnienie. Zilustruj je przykładami z tekstów. Zadanie wykonaj w zeszycie.

   - Zwróć uwagę na omawiane w pierwszym tekście funkcje satyry. Zastanów się nad satyryczną wymową napisów stanowiących przykład zachowań wobec okupanta.
   - Przeanalizuj uważnie występujące w obu tekstach słownictwo o charakterze wartościującym. Jaką wartość ocenną mają zastosowane wyrazy i sformułowania?

MAPA MYŚLI

HISTORIA

- zmagania wojenne na różnych frontach
- niemiecka i sowiecka okupacja ziem Polski
- Polskie Państwo Podziemne
- powstanie warszawskie
- Holokaust



NAUKA I OŚWIATA

- wynalazki: radar, bomba atomowa, silnik odrzutowy i rakietowy
- podziemny ruch wydawniczy
- tajne nauczanie w okupowanej Polsce



ŹRÓDŁA KULTUROWE

Antyk
- liryka tyrtejska

Biblia
- Apokalipsa św. Jana

Romantyzm
- historiozofia romantyczna (Juliusz Słowacki, Cyprian Norwid)

Dwudziestolecie międzywojenne
- katastrofizm

WOJNA I OKUPACJA
teksty kultury
1939–1945

WAŻNE CYTATY

- *Jest tylko jedna rzecz w życiu ludzi, narodów i państw, która jest bezcenna. Tą rzeczą jest honor* (Józef Beck)
- *Ludzie ludziom zgotowali ten los* (Zofia Nałkowska)
- *Nigdy w dziejach wojen tak liczni nie zawdzięczali tak wiele tak nielicznym* (Winston Churchill)

BOHATEROWIE

poeta żołnierz
- Krzysztof Kamil Baczyński, *Z głową na karabinie*

człowiek złagrowany
- Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*

człowiek zlagrowany
- Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu*

ofiara Holokaustu
- Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*

bojownik
- Aleksander Kamiński, *Kamienie na szaniec*



SZTUKA

Malarstwo

- kontynuacja kierunków międzywojennych: Pablo Picasso, Henri Matisse
- twórczość inspirowana wojną: Bronisław Wojciech Linke, Andrzej Wróblewski

Film

- kino propagandowe
- melodramat wojenny (*Casablanca*, reż. Michael Curtiz)
- komedia (*Dyktator*, reż. Charlie Chaplin)

Muzyka

- Dymitr Szostakowicz, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik
- piosenka patriotyczna: *Czerwone maki na Monte Cassino*



CECHY EPOKI

- tyrteizm
- heroizm
- katastrofizm
- martyrologia
- kryzys wartości

LITERATURA

wojenna i dotycząca wojny, powstała po 1945 r.

- behawioryzm
- heroizacja
- deheroizacja

MOTYWY

apokalipsa spełniona

- Krzysztof Kamil Baczyński, *Pokolenie*
- Tadeusz Gajcy, *Wczorajszemu*

Holokaust

- Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*
- Czesław Miłosz, *Campo di Fiori*

rzeczywistość obozowa

- Tadeusz Borowski, *Ludzie, którzy szli*
- Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*

walka i konspiracja

- Aleksander Kamiński, *Kamienie na szaniec*

GATUNKI LITERACKIE

reportaż literacki

- Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*

opowiadanie

- Tadeusz Borowski, *Ludzie, którzy szli*

powieść dokumentalna

- Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*

liryka patriotyczna

- Władysław Broniewski, *Bagnet na broń*

liryka osobista

- Krzysztof Kamil Baczyński, *Elegia o...* [chłopcu polskim]
- Czesław Miłosz, *Campo di Fiori*
- Tadeusz Różewicz, *Ocalony*



WIEDZIEĆ WIĘCEJ

- Stanisław Bereś, ***Gajcy. W pierścieniu śmierci***, Wołowiec 2016 (obszerna biografia tragicznie zmarłego poety i dogłębna analiza jego twórczości)
- Jan Błoński, ***Biedni Polacy patrzą na getto***, Kraków 1994 (słynny esej będący głosem w dyskusji nad historią relacji polsko-żydowskich oraz próbą dokonania narodowego rachunku sumienia w obliczu Holokaustu)
- Włodzimierz Bolecki, ***„Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego***, Kraków 2007 (szczegółowa monografia zawierająca genezę i wszechstronną interpretację dzieła, szczególnie eksponująca metafizyczny rdzeń zawartej w nim refleksji nad człowiekiem)
- Wiesław Budzyński, ***Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila***, Kraków 2014 (wnikliwa, rzetelnie udokumentowana ponadtrzydziestoletnimi badaniami biografia poety owianego legendą)
- Wiesław Budzyński, ***Taniec z Baczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Baczyńskich***, Warszawa 2001 (historia miłości obojga Baczyńskich ciekawie opowiedziana przez znanego biografa poety)
- Sławomir Buryła, ***Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego***, Kraków 2003 (analiza prozy Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego przez pryzmat obecnych w ich twórczości zagadnień moralnych – zmagań z nihilizmem, relatywizmem czy problemem odpowiedzialności kultury europejskiej za Holokaust)
- Michał Głowiński, ***Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne***, Kraków 2004 (analiza takich zjawisk, jak Holokaust, totalitaryzm czy nacjonalizm, pod kątem specyficznego języka propagandy, który im zwykle towarzyszy)
- Victor Klemperer, ***LTI. Notatnik filologa***, przeł. Juliusz Zychowicz, Kraków 1983 (studium języka Trzeciej Rzeszy na bazie obserwacji dokonanych przez niemieckiego Żyda, zagrożonego wywózką – analiza stosowanych w środkach propagandy manipulacji semantycznych, które doprowadziły do zobojętnienia na zło w niemieckim społeczeństwie)
- Ryszard Kazimierz Przybylski, ***Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego***, Poznań 1991 (monografia twórczości pisarza interpretująca jego utwory w szerokim kontekście filozoficznym)
- Jerzy Święch, ***Literatura polska w latach II wojny światowej***, Warszawa 2002 (naukowe opracowanie syntetyzujące wiedzę na temat literatury wojny i okupacji w kraju i za granicą)
- Jerzy Święch, ***Poeci i wojna. Rozprawy i szkice***, Warszawa 2000 (zbiór szkiców dotyczących twórczości literackiej rozwijającej się w latach 1939–1945 na terenie kraju, analiza utworów wybitnych poetów tego okresu: Baczyńskiego, Gajcego, Miłosza)
- Stanisław Stabro, ***Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego***, Kraków 2003 (klasyczna już monografia twórczości wybitnego poety pokolenia Kolumbów, omówienie utworów w kontekście tradycji literackiej romantyzmu oraz nurtu przedwojennego katastrofizmu – wierszy Miłosza i Czechowicza)
- Kazimierz Wyka, ***Baczyński i Różewicz***, Kraków 1994 (analiza twórczości obu poetów autorstwa słynnego historyka literatury – recenzenta konspiracyjnego debiutu Baczyńskiego i edytora pierwszego powojennego wydania wierszy poety, a następnie całej jego spuścizny)
- Zygmunt Ziątek, ***Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej***, Warszawa 1999 (opracowanie polskiej prozy powstałej po 1945 r. opartej na faktach, m.in. Tadeusza Borowskiego i Hanny Krall)

ZADANIA POWTÓRZENIOWE

1. Portret kata i ofiary w literaturze wojennej. Przedstaw temat na przykładzie wybranych utworów.
2. Obraz apokalipsy spełnionej w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Omów zagadnienie, odwołując się do wierszy *Historia*, *Pokolenie* i *Elegia o...* [chłopcu polskim].
3. Przedstaw tyrteizm i katastrofizm w poezji dotyczącej II wojny światowej.
4. Omów inspiracje romantyczne – stylistyczne i tematyczne – w twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.
5. Wizja jednostki uwikłanej w historię w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Omów zagadnienie na wybranych przykładach.
6. Pejzaż apokalipsy spełnionej w utworach Tadeusza Gajcego (np. *Wczorajszemu*, *Widma. Poemat*). W jaki sposób poeta przedstawia koszmar wojny?
7. Jaki obraz miłości w czasach wojny znajdziemy w poezji tego okresu? Odwołaj się do twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego.
8. Odpowiedzialność moralna świadków Zagłady. Omów problem, odwołując się do wiersza *Campo di Fiori* Czesława Miłosza i innych przykładów z literatury wojny i okupacji.
9. Pytania o sens poezji po Oświęcimiu. Przedstaw dylematy ukazane w *Ocalonym* Tadeusza Różewicza i *Przedmowie* Czesława Miłosza.
10. Zinterpretuj poezję Tadeusza Różewicza dotyczącą okresu wojny w kontekście słynnego stwierdzenia Theodora W. Adorna: *Pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem*.
11. Scharakteryzuj na wybranych przykładach poetykę utworów Tadeusza Różewicza. Wyjaśnij, czym jest wiersz różewiczowski i jakie ma on znaczenie dla obrazu wojny zawartego w twórczości poety.
12. Przedstaw rozterki pokolenia Kolumbów na wybranych przez siebie przykładach literackich.
13. Porównaj stosunek do walki o ojczyznę w twórczości romantyków oraz poetów II wojny światowej. W jaki sposób pokolenie Kolumbów reinterpretowało mity romantyczne? R
14. Wyjaśnij, w jaki sposób obraz powstania żydowskiego w *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall ulega demitologizacji. R
15. Na czym polegał tragizm dylematów moralnych, o których mówi Marek Edelman w *Zdążyć przed Panem Bogiem*? W odpowiedzi odwołaj się do treści utworu.
16. Godność człowieka zniewolonego. Omów temat, odwołując się do opowiadań Tadeusza Borowskiego oraz *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
17. Różne postawy człowieka w sytuacjach granicznych. Jakie oblicza człowieka zostały ukazane w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego oraz *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall?
18. Porównaj charakter relacji międzyludzkich przedstawiony w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego z ukazanym w *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
19. Jaki obraz systemu totalitarnego został ukazany w książce *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego?
20. Dlaczego książkę Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* można określić mianem literackiego dokumentu?
21. Jak ocalić godność w czasach niegodnych? Rozważ temat, odwołując się do wybranych utworów literackich.

SPRAWDŹ SIĘ

ZESTAW I

Do realizacji po omówieniu twórczości K.K. Baczyńskiego, T. Różewicza, G. Herlinga-Grudzińskiego, T. Borowskiego, H. Krall

CZĘŚĆ I

Przeczytaj uważnie tekst i wykonaj zamieszczone pod nim zadania.

Tomasz Burek
Cały ten okropny świat: sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego (fragmenty)

Niewątpliwie w świadomości elitarnej utrwalił się już obraz *Innego świata* jako kunsztownego dzieła, w którym nastąpiło udatne zespolenie artystycznych ambicji debiutującego tym utworem prozaika z kompetencjami naocznego świadka, kronikarza i badacza fenomenu sowieckiego. Ale bardziej powszechny odbiór tej książki [...] może być źródłem niejednego interpretacyjnego nieporozumienia. Punkt ciężkości zdaje się tu bowiem spoczywać na warstwie informacyjnej, dokumentalnej, polityczno-polemicznej i demaskatorskiej *Innego świata*, mniej zaś na jego trudnych do zaklasyfikowania osobliwościach gatunkowych i nadzwyczaj złożonych, subtelnych właściwościach ekspresyjnych. [...]

Stając po stronie rzeczywistych faktów [...] posługiwał się Herling werystyczną[1] techniką opisową. Tkwiło w tej właśnie technice żądło protestu przeciw złudzeniom i kłamstwom rozsiewanym przez literaturę ideologiczną, tendencyjną, propagandową, ale miała ona (behawioralna technika pisarska) swe nieuchronne przedłużenia metafizyczne. Na tle rzeczywistości emocjonalnie i etycznie zdewastowanej, spustoszonej i okaleczonej, pokazywała człowieka wyzutego z wyższych potrzeb duchowych, zredukowanego do tego, co w nim elementarne, fizjologiczne, człowieka nieomal szczątkowego, w swym postępowaniu i reakcjach zewnętrznych bliższego zwierzęciu niż człowiekowi. Uwypuklała degradację i niwelację ludzi-żywych trupów [...]. [...]

[...] Na przeciwległym biegunie [...] odnajdujemy [...] „dociekliwość psychologiczną" i [...] „pasję analizy [...]"[2]. Taka konfrontacja dwóch zupełnie różnych stylów w obrębie jednego dzieła twórczego, choć na pozór karkołomna, nie była zjawiskiem wyjątkowym w nowszej literaturze europejskiej. [...]

Pojedynek między sztuką wiernej pamięci [...], „pamięci budzącej do życia, wywołującej wspomnienia, pamięci, która mówi każdej rzeczy: «Łazarzu, wynijdź z grobu»"[3] a usiłującym wszystkiemu temu zadać kłam, nihilistycznym, totalitarnym, „martwym domem" spustoszenia i zapomnienia – ów uporczywy pojedynek stanowi sedno moralne opowieści Herlinga i równocześnie warunkuje, określa jej nieprostą (wbrew pozorom) formę. [...]

Sowiecki obóz pokazał Herlingowi, iż prawda o człowieku fizjologicznym nie stanowi całej prawdy o człowieku. Jeśli pisarz obserwował ludzi zachowujących się jak szczury uwięzione w potrzasku, to znajdował też niechybnie „w tym morzu brudu, poniżenia i cynizmu" dość dowodów na istnienie przedziwnego świata duszy ludzkiej. [...]

[...] Narrator książki patrzał na obóz sowiecki t a k ż e okiem wewnętrznym, czułym i sprawnym, intelektualnie uzbrojonym, okiem pamięci i wyobraźni moralnej, a nie tylko okiem zewnętrznym, zawężającym pole widzenia do gestów i wyglądów. Patrzał na piekło zagłady nieustraszonym okiem kronikarza. Ale t a k ż e okiem poety, wizjonera, eksploratora niecodziennych stanów uczuciowych, wzruszeń, skrytych męczarni serca.

Owszem: narzuca się w pierwszej lekturze *Innego świata* ton oschły, rzeczowość, styl kronikarski, niemal reportaż [...]. Powtórna lektura ujawnia jednak obecność w arcydziele młodego wiekiem pisarza całkiem odmiennych, bo poetyckich i artystowskich składników.

Przede wszystkim można je wytropić w oscylacjach stylu. Raz protokolarny i daleki od podejrzeń o jakąkolwiek skazę liryczną, kiedy indziej przekształca się w styl wyszukany, obrazowy, bogaty w porównania i metafory, inkrustowany [...] świetnymi epitetami. [...]

Pisarz ogarnia wszelkie aspekty udręk obozowych. Z jednej strony pokazuje ludzi zepchniętych za życia w „ciemność grobową", opowiada, co dzieje się z organizmami eksploatowanymi pracą nad siły, wyniszczonymi przez głód i zimno, z organizmami, w których – rzekłbyś – uczucia ludzkie przetrwały zaledwie w stanie szczątkowym. Ale z drugiej strony umie odsłonić to wszystko, co rozgrywa się za cielesną zasłoną. Oglądamy zatem świat duchowy nieszczęsnych skazańców, ich obsesje, torturę myśli o śmierci, torturę nadziei, idealizację i rojenia, gry pozorów, poszukiwanie namiastek wolności, uczucia nieraz zawiłe, złożone, ambiwalentne, niepozbawione i tutaj odcienia mistycznego. [...]

Dlatego też fakty, z jakimi mamy do czynienia w *Innym świecie*, nigdy nie są faktami surowymi, jednowymiarowymi, wręcz przeciwnie, są transportowane, wzbogacane przez wizję wewnętrzną, nasycone światłocieniem duszy.

Fakt i metafora. Literackie znaczenie książki Grudzińskiego polega na bezbłędnym manewrowaniu tymi dwiema perspektywami.

Tomasz Burek, *Cały ten okropny świat: sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie" 1991, nr 1/2

[1] **werystyczna** – wiernie odtwarzająca rzeczywistość; prawdziwa, realistyczna.

[2] Jan Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Londyn 1970, s. 381.

[3] Charles Baudelaire, *Malarz życia współczesnego* [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. Joanna Guze, Wrocław 1961, s. 208.

Zadanie 1.

Sformułuj problem, który Tomasz Burek uczynił w swoim artykule podstawą do rozważań o utworze Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Zadanie 2.

O jakich dwóch technikach pisarskich, dwóch stylach pisania występujących w książce *Inny świat* pisze autor tekstu? Wyjaśnij, w jaki sposób ich użycie wpływa na kreację obrazu świata w utworze.

Zadanie 3.

Podaj dwa argumenty, którymi uzasadnisz, że tekst *Cały ten okropny świat...* pokazuje wyjątkowość książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Każdy argument zilustruj przykładami z lektury.

Zadanie 4.

Przeczytaj fragment tekstu Piotra Śliwińskiego.

[Gustaw Herling-Grudziński] *pisze* [...] *z rzetelnością człowieka ufającego, że wartości moralne nie pozwalają się na stałe zdominować przez Historię, że bywają wystawiane na zbyt ciężkie próby, ale że nawet długotrwałe, jak w Rosji, triumfy zła nie pozbawiają ich ostatecznego sensu.*

Piotr Śliwiński, *Obozy i wartości* [w:] *Literatura współczesna „źle obecna" w szkole*, oprac. Bożena Chrząstowska, Wrocław 1991

Czy zgadzasz się z opinią Piotra Śliwińskiego? W uzasadnieniu odwołaj się do artykułu Tomasza Burka oraz powieści *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Zadanie 5.

Napisz streszczenie tekstu *Cały ten okropny świat...* liczące 40–60 słów. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Część II

Zadanie 6.

Władysław Broniewski
Bagnet na broń (fragmenty)
Kiedy przyjdą podpalić dom,
ten, w którym mieszkasz – Polskę,
kiedy rzucą przed siebie grom,
kiedy runą żelaznym wojskiem [...]
ty, ze snu podnosząc skroń,
stań u drzwi.
Bagnet na broń!
Trzeba krwi!

Władysław Broniewski,
Wiersze zebrane, Warszawa 1955

Krzysztof Kamil Baczyński
Pokolenie (fragmenty)
I tak staniemy na wozach, czołgach,
na samolotach, na rumowisku,
gdzie po nas wąż się ciszy przeczołga,
gdzie zimny potop omyje nas, [...]
nie wiedząc, czy my karty iliady
rzeźbione słońcem w błyszczącym złocie,
czy nam postawią z litości chociaż,
nad grobem krzyż.

Krzysztof Kamil Baczyński,
Utwory wybrane, Kraków 1976

Określ jedno podobieństwo i jedną różnicę w sposobie ukazania postawy wobec wojny w wierszach Władysława Broniewskiego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Zadanie 7.

Literatura powstała po 1945 r. przedstawiała bohaterów i wydarzenia okresu wojny w sposób realistyczny lub uwznioślony. Podaj przykłady utworów, które prezentują dwie odmienne postawy wobec wojennej rzeczywistości. Uzasadnij swój wybór.

Postawa wobec wojennej rzeczywistości	Przykład utworu (autor, tytuł)	Uzasadnienie
deheroizacja		
heroizacja		

Część III

Zadanie 8.

Napisz szkic interpretacyjny na podany temat.

Wojna – doświadczenie, które pozbawia człowieka przyszłości. Rozważ tę opinię. W argumentacji odwołaj się do wierszy *Pokolenie* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, *Lament* Tadeusza Różewicza oraz wybranych kontekstów.

Słowniczek terminów i pojęć

ad fontes (łac. 'do źródeł, do początków') – renesansowe hasło zachęcające do czytania tekstów starożytnych w wersji oryginalnej.

alter ego (łac. 'drugi ja') – postać utożsamiana z autorem dzieła.

ambiwalentny – zawierający elementy przeciwstawne, mieszany, niejednoznaczny.

archetyp (gr. *archetypon* 'prawzór') – odwieczny, dziedziczony nieświadomie przez człowieka wzorzec postępowania. Ujawnia się za pośrednictwem symbolicznych obrazów, tematów i motywów określanych jako archetypiczne (pierwotne).

axis mundi (łac. 'oś kosmiczna', 'środek świata') – pojęcie obecne w wielu kulturach oznaczające miejsce święte, centralne, gwarantujące stabilność świata; miejsce, w którym zbiegają się wszystkie elementy świata.

ballada – gatunek epicko-liryczny, z elementami dramatycznymi. Obejmuje utwory, które opowiadają o niezwykłych – często fantastycznych lub legendarnych – wydarzeniach oraz są utrzymane w posępnym i tajemniczym nastroju. Cechy epickie ballady to występowanie fabuły i narratora, cechy liryczne – skupienie się na budowaniu nastroju, cechy dramatyczne – obecność dialogów.

behawioryzm – kierunek w psychologii, który powstał w Stanach Zjednoczonych na początku XX w. U jego źródeł leżą koncepcja ewolucji Karola Darwina oraz badania nad odruchami warunkowymi Iwana Pawłowa. Prekursor behawioryzmu John Watson wyszedł z założenia, że nie istnieje świadomość ludzka, więc psychologia może badać wyłącznie dające się zaobserwować zachowania, które są schematyczną reakcją na bodźce zewnętrzne.

deus ex machina (łac. 'bóg z maszyny') – pojęcie wprowadzone do dramatu greckiego przez Eurypidesa, oznaczało ono nagłe pojawienie się boga, który przerywał akcję sztuki, aby nie trwała zbyt długo. Maszyną było urządzenie, za pomocą którego aktor wcielający się w rolę boga był opuszczany na scenę teatru. Metaforycznie wyrażenie to oznacza niespodziewaną i nieprawdopodobną zmianę biegu wydarzeń lub nieoczekiwane pojawienie się samego Boga.

diarystyka – dział piśmiennictwa obejmujący dzienniki i pamiętniki.

dipisi – więźniowie obozów koncentracyjnych i pracownicy przymusowi, którzy po wyzwoleniu, zanim wrócili do swoich krajów, przebywali w utworzonych przez Amerykanów w Niemczech, Austrii i Włoszech tzw. obozach dla osób przesiedlonych (ang. *Displaced persons camps* [displejsd persons kamps], inaczej *DP camps*). Ośrodki te powstawały m.in. w hotelach, szkołach, koszarach. Wśród uchodźców korzystających z pomocy byli przede wszystkim ocaleni Żydzi, a także Polacy, Litwini, Ukraińcy, Węgrzy, Czechosłowacy.

dramat awangardowy (groteskowy) – typ nowoczesnego dramatu absurdu, w którym akcja zostaje zastąpiona luźnym ciągiem zdarzeń dramatycznych i dialogami postaci przedstawionych w absurdalnych sytuacjach; cechuje go łączenie elementów groteski i nonsensu z parodią (ośmieszone zostają w ten sposób konwencje oraz wzorce literackie i językowe).

dystych – strofa dwuwersowa, której wersy korespondują ze sobą pod względem treści i formy. Niekiedy stanowi samodzielny utwór.

dytyramb – w starożytnej Grecji: pieśń pochwalna śpiewana ku czci Dionizosa, tradycyjnie przyjmuje się, że z dytyrambu wyłoniła się tragedia grecka; jako gatunek literacki: patetyczny utwór pochwalny; potocznie: przesadna, zbyt rozbudowana pochwała.

ekfraza – utwór poetycki będący opisem dzieła sztuki, np. obrazu, rzeźby, budowli.

ekwiwalentyzacja uczuć – zabieg stosowany przez awangardzistów, oznaczał wyrażanie emocji nie wprost, lecz za pośrednictwem obrazów poetyckich. Tadeusz Peiper tłumaczył, czym jest ekwiwalentyzacja uczuć, w następujący sposób: *proza mówi: „jestem smutny", poezja mówi: „niebo osiadło na ziemi, jak mysz na westchnieniu".*

elegia – gatunek pochodzący z literatury antycznej, początkowo uprawiany w Grecji, a potem również w Rzymie, m.in. przez Owidiusza. Elegia w starożytności była utworem pisanym w formie dystychu (stąd również nazwa: *dystych elegijny*). Zwykle była pieśnią żałobną, lamentacyjną, śpiewaną podczas pogrzebu, pisano jednak także – zwłaszcza w Rzymie – elegie miłosne, polityczne czy biesiadne. Z czasem rygory wersyfikacyjne uległy rozluźnieniu. W czasach nowożytnych (od XVI w.) elegię rozumie się jako utwór refleksyjny i poważny utrzymany w tonie skargi, żalu, dotyczący przemijania, śmierci, minionej miłości czy utraconej ojczyzny. W odróżnieniu od trenu, który mówi o zaletach i zasługach konkretnej i bliskiej osoby zmarłej, elegia dotyczy zwykle śmierci w sensie ogólnym, śmierci osób publicznych, narodu czy pojęć abstrakcyjnych, wyraża ogólne refleksje na temat bólu i nieszczęścia.

epigramat (epigram) – gatunek liryczny wywodzący się z poezji starożytnej Grecji, pierwotnie krótki napis umieszczany na pomnikach lub grobowcach. Za twórcę tej formy uważa się Symonidesa z Keos. Epigramat to krótki, przeważnie lekki i dowcipny utwór poetycki, z wyrazistą puentą. Często ma charakter satyryczny lub refleksyjny, czasem nabiera cech aforyzmu. W poezji polskiej gatunek ten wykorzystywali m.in. Jan Kochanowski, Stanisław Trembecki, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki.

eschatologia (gr. *éschatos* 'ostateczny', *lógos* 'słowo', 'nauka') – doktryna religijna oraz teoria filozoficzna, zajmujące się zagadnieniami związanymi z losami człowieka po śmierci, a także celem i przeznaczeniem świata, ludzkości i jednostki.

everyman (ang. 'każdy') – postać literacka, teatralna lub filmowa reprezentująca przeciętnego człowieka, niemająca szczególnych cech indywidualnych, wywodząca się z moralitetów późnego średniowiecza.

fatalizm – postawa życiowa i filozoficzna wyrażająca się w przekonaniu, że losami człowieka rządzą siły wyższe, a człowiek nie ma wpływu na swoje życie, całkowicie zdeterminowane przez ich działanie.

fenomenologia – kierunek filozoficzny zainicjowany przez Edmunda Husserla, zakładający, że celem filozofii jest osiągnięcie wiedzy pewnej. Należy dążyć do tego, aby akt poznawczy był wolny od osobistych poglądów i uwarunkowań psychologicznych.

figura eksplozywna – figura stylistyczna mająca na celu ukazanie energii ukrytej w przedmiotach i zjawiskach.

frasobliwy – zmartwiony, smutny, zafrasowany. **Chrystus Frasobliwy** – w sztuce chrześcijańskiej (zwłaszcza rzeźbie) przedstawienie zamyślonej postaci Jezusa Chrystusa w koronie cierniowej, w pozycji siedzącej i z głową opartą na dłoni.

getto warszawskie – obszar wydzielony dla Żydów przez władze niemieckie w 1940 r. i oddzielony murem od pozostałej części Warszawy.

groteska – w sztuce i literaturze sposób przedstawiania postaci lub rzeczy, który charakteryzuje się karykaturalnym przejaskrawianiem, deformacją, eksponowaniem dziwaczności, brzydoty.

GUŁag (także: Gułag) (skrótowiec od ros. Gławnoje Uprawlenije Łagieriej, Główny Zarząd Obozów) – system sowieckich obozów pracy przymusowej w latach 1934–1956.

haiku – gatunek poezji japońskiej, nierymowany trzywersowy (5+7+5 sylab) epigram. W literaturze polskiej haiku pisali Czesław Miłosz, Stanisław Grochowiak, Janusz Pasierb.

happening (ang. 'zdarzenie') – jednorazowe, spontaniczne działanie artystyczne współtworzone przez publiczność. Przypomina spektakl, jednak nie jest reżyserowane i często opiera się na improwizacji.

historiozofia (gr. *historía* 'badanie', 'informacja', *sophía* 'mądrość') – filozofia historii, rozważania na temat przebiegu dziejów, sensu i rozwoju historii, znaczenia praw historycznych, sposobów rozumienia i interpretowania procesów dziejowych; dziedzina badań znana od starożytności, jako samodzielna dyscyplina naukowa nabrała znaczenia od czasów G.W.F. Hegla.

Holokaust – termin oznaczający zagładę narodu żydowskiego. Wywodzi się on od greckiego wyrazu *holókauston* nazywającego całopalenie, ofiarę całopalną. Jego odpowiednikiem w języku hebrajskim jest *Szoa* – słowo oznaczające całkowite zniszczenie.

katastrofizm – charakterystyczne dla literatury przełomu XIX i XX w. oraz późnych lat 30. XX stulecia przeczucie nadchodzącego kryzysu, zagłady i zniszczenia świata.

konsonans – celowe nagromadzenie podobnie brzmiących spółgłosek w celu osiągnięcia efektu brzmieniowego w utworze literackim.

konwencja baśniowa – konwencja literacka, której wyznacznikami są: ludowa koncepcja świata: antropomorficzna wizja natury, wiara w siły nadprzyrodzone i niepisane normy moralne (nie ma winy bez kary); świat przedstawiony nasycony elementami cudowności; obecność postaci fantastycznych; ingerencja mocy pozaziemskich w przebieg zdarzeń; zwycięstwo dobra nad złem.

konwencja groteskowa – konwencja literacka, której wyznacznikami są: wykorzystanie form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, wyolbrzymionych i zdeformowanych w kreowaniu świata przedstawionego; sprzeczne i często wykluczające się porządki kompozycyjne; odejście od logiki w prezentacji zdarzeń; niejednolitość nastroju, mieszanie tragizmu z komizmem, błazenady z przerażeniem; stosowanie prowokacji artystycznej wobec utrwalonych społecznie oczekiwań; burzenie zasady decorum i parodystyczny stosunek do konwencji artystycznych, nadużywanie neologizmów; niejednolitość stylowa, mieszanie mowy wykwintnej z wulgarną.

konwencja literacka – utrwalony zespół norm, które określają sposób powiązania elementów utworu; stosowanie się przez autora do panujących w danym czasie konwencji ułatwia czytelnikowi zrozumienie dzieła.

konwencja nadrealistyczna – konwencja literacka, której wyznacznikami są: świat przedstawiony jako owoc wyobraźni twórcy, zmienny, nielogiczny, oparty na luźnych skojarzeniach; podświadomość jako obszar zainteresowania twórcy; oniryczność, marzenia, sny jako elementy świata; posługiwanie się groteską, ironią, czarnym humorem, absurdem.

konwencja stylistyczna – jeden ze składników konwencji literackiej; zespół ponadindywidualnych norm i środków mowy.

kreacjonizm – tendencja w sztuce, w myśl której artysta jako twórca ma prawo do subiektywnego przedstawiania rzeczywistości, tworzenia świata od nowa (w opozycji do konwencji realistycznej); nurt obecny w twórczości Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, Witkacego.

lament (plankt, żal) – gatunek liryki obejmujący utwory wyrażające żal, ból i skargi na los, nawołujące do wspólnoty w cierpieniu.

łagier (ros. *łagier* 'obóz') – obóz pracy przymusowej w Rosji sowieckiej, stworzony w celu odosobnienia i ekonomicznej eksploatacji pojedynczych osób i całych grup społecznych. Łagry zaczęły powstawać po rewolucji październikowej w 1917 r., decyzję o ich stopniowej likwidacji podjęto dopiero po śmierci Stalina w roku 1953.

mem – chwytliwa informacja, zabawna scenka albo żart, dowcip, zwykle w formie krótkiego filmu, obrazka lub zdjęcia, na którym umieszczono jakiś tekst, rozpowszechniana w internecie.

metonimia – środek stylistyczny, który polega na zastąpieniu właściwego wyrazu innym, ale pozostającym z nim w bliskiej zależności. Zastosowanie metonimii skraca wypowiedź i eksponuje tę jej część, która ma w tekście najistotniejsze znaczenie. Np. *Wystawa Witkacego* (zamiast *Wystawa obrazów Witkacego*). Odmianą metonimii jest **synekdocha**.

mikrokosmos – mały, integralny świat, będący odbiciem większego – społeczeństwa, ludzkości czy wręcz wszechświata.

miniatura poetycka – krótki utwór wierszowany, m.in. fraszka, epigramat, aforyzm, limeryk.

mityzacja – sposób kreowania świata przedstawionego polegający na nadawaniu ukazywanej rzeczywistości oraz postaciom cech niezwykłych, mitycznych. Wskutek tego zabiegu utwór zyskuje znaczenie uniwersalne.

motywy bukoliczne – motywy typowe dla gatunku bukoliki, czyli sielanki: arkadyjski krajobraz wsi, łąki, zalesione wzgórza, pasterze pasący owce lub grający na prostych instrumentach itp.

motywy infernalne – motywy dotyczące piekła, przerażające.

motywy temporalne – motywy związane z czasem, jego upływem i przemijaniem.

nazizm (inaczej: narodowy socjalizm, hitleryzm) – ideologia niemieckiej partii narodowosocjalistycznej (NSDAP), radykalna forma faszyzmu, skrajnie nacjonalistyczna i rasistowska. Naziści głosili kult walki i siły, zwalczali parlamentaryzm, wielopartyjność, demokrację i religię chrześcijańską; naród traktowali jako wspólnotę krwi zdeterminowaną rasowo.

onomatopeja – imitowanie za pomocą brzmienia słów pozajęzykowych zjawisk akustycznych. Do onomatopei zaliczamy **wyrazy dźwiękonaśladowcze**, których brzmienie wiąże się ze znaczeniem danych słów (*zgrzytać, świszczeć, chichotać* itp.), oraz **instrumentację głoskową** polegającą na konstruowaniu całych sekwencji dźwiękonaśladowczych (*A skądże to, jakże to, czemu tak gna? / A co to to, co to to, kto to tak pcha; Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś? / Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wyłaź!*).

opowiadanie – krótki utwór epicki, zazwyczaj jednowątkowy, o swobodnej, luźnej kompozycji i fabule wzbogaconej epizodami, często zawiera dygresje.

parodia – naśladowanie cudzego stylu w celu ośmieszenia, polegające na wyolbrzymieniu charakterystycznych cech, ukazaniu ich w sposób przerysowany, karykaturalny, komiczny.

pastisz – świadoma podróbka stylistyczna jakiegoś sposobu pisania lub mówienia, zwykle znanego poety czy pisarza, uwypuklająca charakterystyczne cechy jego stylu.

peryfraza – zastąpienie nazwy jakiegoś zjawiska przez jego opis.

poemat – zwykle długi utwór wierszowany o dowolnym charakterze (lirycznym, satyrycznym, dydaktycznym itp.), zawierający elementy narracyjne.

pokolenie apokalipsy spełnionej – pokolenie artystów, dla którego wspólnym doświadczeniem egzystencjalnym było przeżywanie młodości i dojrzewania w czasie wojny. W swojej twórczości spisywali refleksje historiozoficzne, a także przeczucie zbliżającej się katastrofy i apokaliptyczne obrazy końca europejskiej cywilizacji w znanej im dotąd formie.

pokolenie Kolumbów (inaczej **pokolenie 1920**) – pokolenie obejmujące polskich pisarzy urodzonych ok. 1920 r., dla których młodość i czas wejścia w dorosłość przypadły na okres II wojny światowej. Wspólne doświadczenie walki zbrojnej, traumy wojennej, a także przeżycia okupacyjne i obozowe ukształtowały ich wrażliwość, sposób postrzegania świata i charakter twórczości.

powieść groteskowa – odmiana powieści, w której fabuła nosi znamiona absurdalności; tworzące ją zdarzenia nie podlegają jednolitemu systemowi zasad rządzących światem przedstawionym; motywacje bohaterów często mają sprzeczny charakter; komizm miesza się z tragizmem.

powieść parabola – rodzaj epickiej przypowieści, w której bohaterowie i zdarzenia mają charakter ponadjednostkowy, stanowią przykład uniwersalnych zachowań i praw rządzących ludzką egzystencją; zwykle czas lub miejsce zdarzeń pozostają nieokreślone, dzięki czemu obraz ukazanych zdarzeń ma charakter uniwersalny.

profetyzm – przepowiadanie przyszłości; umiejętność poznania tego, co się wydarzy, zdolność prorokowania.

prowidencjalizm – pogląd historiozoficzny, zgodnie z którym losami jednostek, państw i świata kieruje opatrzność Boża.

psychoanaliza – teoria psychologiczna stworzona przez Zygmunta Freuda, zgodnie z którą istnieje ścisły związek między ludzkimi zachowaniami oraz zaburzeniami umysłowymi i nerwicami a działaniem nieświadomych popędów biologicznych oraz społecznych norm moralnych i obyczajowych.

reinterpretacja – ponowna interpretacja dzieła lub motywu. Reinterpretacja może polegać na modyfikacji znaczenia pierwowzoru, na polemice z nim lub na negacji jego pierwotnego sensu.

sekularyzować – wyzwolić spod wpływów religii i Kościoła, zeświecczyć.

sielanka – gatunek liryczny (czasami z elementami epickimi lub dramatycznymi) wywodzący się ze starożytnej poezji greckiej; bukolika. Sielanka przedstawiała miłosne perypetie i codzienne problemy bohaterów stylizowanych na mieszkańców wsi – pasterzy, rolników, myśliwych – wiodących beztroskie życie na łonie pięknej i przychylnej człowiekowi natury.

sklepy kolonialne – sklepy, w których handlowano produktami sprowadzanymi z dalekich krajów, kolonii zamorskich, towarami egzotycznymi i luksusowymi: kawą, herbatą, kakao, bakaliami, przyprawami, takimi jak imbir, cynamon, wanilia, pieprz, czasem także tkaninami czy innymi przedmiotami pochodzącymi z Ameryki Południowej i Azji, takimi jak jedwabie, porcelana, perskie dywany itp.

surrealizm (nadrealizm) – kierunek w literaturze i sztuce XX w. dążący do uniezależnienia wyobraźni artysty od reguł logicznego myślenia, od wszelkich autorytetów, zasad estetycznych czy moralnych – dzieło sztuki miało być ekspresją podświadomości. Głosił potrzebę szukania inspiracji w podświadomości twórcy, w snach i halucynacjach. Powstał w okresie międzywojennym we Francji, rozwijał się w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Nawiązywał do różnych prądów filozoficznych, m.in. poglądów Bergsona i Freuda. Wywarł ogromny wpływ na twórczość literacką i artystyczną, a zwłaszcza na sztukę filmową.

synekdocha – środek stylistyczny polegający na zastąpieniu nazwy ogólnej bardziej szczegółową, węższą lub odwrotnie (część zastępuje całość lub całość część). Zwraca uwagę na szczegół lub podkreśla znaczenie rzeczy ogólnych. Np. *liść opadł z jesiennego drzewa* (jeden liść zamiast liści w ogóle).

synkretyzm – w literaturze łączenie w jednym dziele elementów należących do różnych gatunków lub rodzajów literackich, np. w balladzie; również występowanie w jednym utworze różnych stylów, np. stylu wysokiego czy poetyckiego z potocznym lub prozatorskim.

sztafaż – elementy uzupełniające lub ozdabiające coś, np. utwór literacki, obraz.

sztetl – prowincjonalne miasteczko żydowskie na terenach dawnej Rzeczypospolitej, także mała społeczność zachowująca żydowską tradycję i kulturę.

teatr absurdu – awangardowy kierunek w XX-wiecznym dramacie i teatrze posługujący się groteską i parodią, aby zaskoczyć odbiorcę i wywołać u niego wstrząs intelektualny. Twórcy tego nurtu w swoich dziełach rozwijali pozornie realistyczną sytuację w sposób niezwykły i zaskakujący. Postacie były pozbawione motywacji psychologicznej, a wydarzenia często nie miały logicznego uzasadnienia. Największą popularność teatr absurdu osiągnął w połowie XX w. Jednym z ważnych prekursorów teatru absurdu był Stanisław Ignacy Witkiewicz.

teodycea (gr. *theos* 'bóg', *dike* 'sprawiedliwość') – koncepcja filozoficzno-religijna godząca obraz Boga jako źródła dobra, miłości i sprawiedliwości z istnieniem zła w świecie.

topos (gr. *topos* 'miejsce') – stały motyw lub temat podejmowany przez artystów różnych epok. Popularność rozmaitych toposów świadczy o ciągłości kultury śródziemnomorskiej. Zbiór toposów nazywamy topiką.

totalitaryzm – system rządów będący skrajną formą autorytaryzmu, charakterystyczny dla XX w. Pomimo różnic między typami rządów totalitarnych można przyjąć, że wspólnymi cechami państwa totalitarnego są: prymat interesu wspólnoty (narodu, partii) nad celami jednostki, całkowita kontrola obywateli, stosowanie przemocy, terror, rozwinięta propaganda, cenzura, ideologizacja życia społecznego oraz brak pluralizmu w kulturze i sztuce.

układ rozkwitania – technika konstruowania tekstu literackiego polegająca na tym, że jakiś obraz w toku tekstu jest powtarzany i uzupełniany, rozwijany za pomocą nowych określeń, a każde kolejne rozwinięcie jest bogatsze od poprzedniego.

Umschlagplatz (niem. 'plac przeładunkowy') – teren obejmujący zabudowania i bocznice kolejowe w Warszawie przy ulicy Stawki. W tym miejscu gromadzono Żydów z warszawskiego getta przed wywózką do obozów koncentracyjnych, głównie do Treblinki.

unde malum (łac. 'skąd zło?') – pytanie filozoficzne z obszaru teodycei – działu teologii zajmującego się zagadnieniem, jak pogodzić istnienie zła w świecie z ideą dobrego i miłosiernego Boga. Pytanie o pochodzenie zła zadawali ojcowie Kościoła (św. Augustyn), filozofowie (Leibniz) czy poeci (Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz). W pytanie to wpisuje się namysł zarówno nad charakterem Boga, jak i człowieka.

urbanizm – tendencja typowa dla poezji pierwszej ćwierci XX w., wyrażająca się w fascynacji miastem, wielkomiejskim tłumem jako tworem nowoczesnej cywilizacji.

utopia – ideał społeczeństwa szczęśliwego, doskonałego oraz ideologia postulująca stworzenie takiego społeczeństwa; także utwór literacki przedstawiający życie idealnej wspólnoty.

wiersz wolny – rodzaj wiersza, w którym nie jest przestrzegana zasada rytmicznej powtarzalności elementów brzmieniowych. Wersy są najczęściej różnej długości i nie są do siebie podobne pod względem liczby sylab ani liczby akcentów. Wiersz wolny może często zbliżać się swoim rytmem do prozy.

witalizm – pochwała życia przedstawianego w jego biologicznych aspektach.

Indeks osób i dzieł

Pogrubioną czcionką zaznaczono strony, na których znajdują się biogramy twórców.

Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 345, 375, 445
Ajdukiewicz Kazimierz 17
Aleksijewicz Swietlana 349
Wojna nie ma w sobie nic z kobiety 349
Allen Woody (właśc. Allan Stewart Konigsberg) 118
Almodóvar Pedro 325
Amiel Irit (ur. jako Irena Librowicz) 382, **385**, 387, 388
Egzamin z Zagłady 385, 387, 388
Ona 385
Osmaleni 385
Podwójny krajobraz 385
Życie – tytuł tymczasowy 385
Anderson Wes (właśc. Wesley Wales Anderson) **235**, 403
Grand Budapest Hotel 235, 403
Andrzejewski Jerzy 301
Anielewicz Mordechaj 376, 377
Ankh 305
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki) 19, 29
Apfel Iris 105
Armia 318
Armstrong Louis 21
Artaud Antonin 28

Babuchowski Szymon 90
Bach Johann Sebastian 329
Bacon Francis 297
Baczyński Krzysztof Kamil (pseud. Jan Bugaj) 292, 295, 301, **302**, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 323, 326, 332, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 433, 434, 435, 436, 442, 443, 444, 445, 448
*** [Oddycha miasto ciemne długimi wiekami...] 434–435
Ballada o rzece 302
Do matki 326
Dwie miłości 311
Elegia o... [chłopcu polskim] 313, 443, 445
Erotyk 315–316
Gimnazjum imienia Boobalka I 303, 323
Historia 303, 304, 305, 429, 430, 445
Kołysanka 302
Legenda 302
Magia 302
Mazowsze 427–428, 429
Narzeczona 315
Piosenka 302
Poeta 305
Pokolenie (rysunek) 308
Pokolenie [Do palców przymarzły struny...] 306
Pokolenie II [Wiatr drzewa spienia...] 306–307, 308, 442, 443, 445, 448
Przypowieść 424–425, 426
Z głową na karabinie 309, 310, 311, 312
Ziemia 433
Bagiński Tomasz 128
Bajon Filip 148
Przedwiośnie (film) 148, 151
Bal Maria 47
Balestrieri Lionello 88
Fryderyk Chopin komponujący „Preludia" 88
Balthus (właśc. Balthasar Kłossowski de Rola) 219
Król kotów 219
Banksy 67
Bańko Mirosław 250
Barańczak Stanisław 423, 424
Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka 423
Bareja Stanisław 245
Zmiennicy 245
Bartmiński Jerzy 268
Metaforyka wierszy Awangardy Krakowskiej 268
Bartoszewski Władysław 317, 348, 434
Rozważania o Powstaniu Warszawskim 434
Bartók Béla 21
Bathurst Otto 234
Peaky Blinders 234
Bator Joanna 118
Baudelaire Charles Pierre 132, 444
Albatros 132
O sztuce. Szkice krytyczne 443, 444
Bauman Zygmunt 375
Bauer Felicja 200
Beck Józef 442
Beksiński Zdzisław 129, 319, 321
AB79 321
Katedra 129
Pełzająca śmierć 319
Benigni Roberto 361, 403
Życie jest piękne 361, 403
Bereś Stanisław 317, 323, 333, 444
Gajcy. W pierścieniu śmierci 317, 323, 444
Berg Alban 21
Bergson Henri 37, 38, 115, 177, 276, 277, 285
Bernat Anna 366
95 lat temu urodził się Józef Szajna – artysta, twórca teatru, więzień Auschwitz 366
Białostocki Jan 312
Dürer 312
Białoszewski Miron 337
Pamiętnik z powstania warszawskiego 337
Biedny Diemjan 205
Bielicki Dominik **221**
Gruba tańczy 221
Piko 221
Pawilony 221
Bielska-Krawczyk Joanna 367
Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein 367
Bieńczyk Marek 325, 326
Kontener 325
Bikowski Marcin 225
Błoński Jan 284, 444
Biedni Polacy patrzą na getto 444
Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu 284
Witkacy na zawsze 284
Boccioni Umberto 125
Manifest futuryzmu 125
Ulica wchodzi do domu 125
Bolecki Włodzimierz 278, 284, 373, 444
„Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 444
Przedwiośnie oraz inne pory roku 278
Rozmowy w Dragonei 373
Bolonev Georgy 201
Borges Jorge Luis 224, 226
Borowski Juliusz 355
Borowski Tadeusz 293, 295, 301, 316, 317, 323, 332, 333, 338, 347, **355**, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 372, 374, 375, 383, 384, 386, 387, 388, 391, 442, 443, 444, 445
Arkusz poetycki 355
Byliśmy w Oświęcimiu 355
Gdziekolwiek ziemia 355
Imiona nurtu 355
Kamienny świat 355
Pieśń 333
Pożegnanie z Marią 293, 355, 356, 375
Bitwa pod Grunwaldem 356
Ludzie, którzy szli 356, 362–363, 365, 383, 384, 443
Pożegnanie z Marią 356, 357
Proszę państwa do gazu 356, 357–359, 360, 383, 384, 442

Śmierć powstańca 375
U nas, w Auschwitzu... 316, 356, 357, 366, 388
Bortnowski Stanisław 418
Apel do rządzących narodem – dwa wzorce poezji obywatelskiej: Czesław Miłosz „Do polityka" i Jan Kochanowski „Pieśń XIV" 418
Borys Stan (właśc. Stanisław Guzek) 131
Jaskółka 131
Borzym Stanisław 276
Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce 276
Bosch Hieronim 323
Boyé Edward 40
Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem 40
Bralczyk Jerzy 243
Braque Georges 18, 269, 298
Domy w l'Estaque 269
Bratny Roman 306
Kolumbowie. Rocznik 20 306
Brecht Bertolt 28
Człowiek jak człowiek 28
Breton André 13, 19, 29
Manifest surrealizmu 13
Breza Tadeusz 156
Brod Max 196
Brodzka Alina 284
Broniewski Władysław 34, 118, 131, 301, 443, 448
Bagnet na broń 443, 448
Ulica Miła 118
Bruno Giordano 335, 336
Brzechwa Jan 433
Brzeski Janusz Maria 83
Dwie cywilizacje 83
Brzękowski Jan 35
Brzozowski Jacek 432
Szkic do analizy tematycznej twórczości Tadeusza Różewicza 432
Brzozowski Stanisław 277
Buczkowski Leonard 300
Zakazane piosenki 300
Buczkowski Leopold 444
Budzyński Wiesław 444
Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila 444
Taniec z Baczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Baczyńskich 444
Bułhakow Michaił 18, 30, 31, 32, **204**, 205 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 233, 282, 284, 285
Biała gwardia 204
Dni Turbinów 204
Mistrz i Małgorzata 30, 32, 77, 204, 205, 206, 207–209, 210, 211, 214, 215, 217, 285
Szkarłatna wyspa 209, 210
Burek Tomasz 446, 447
Cały ten okropny świat: sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego 446–447, 448
Burger Neil 212
Iluzjonista 212
Burkot Stanisław 352
Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie 352
Bursa Andrzej 223
Sobota 223
Burton Tim 44
Edward Nożycoręki 44
Buryła Sławomir 375, 436, 437, 438, 444
Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego 444
Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu 436–437
recenzja książki Zdzisława Kudelskiego *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość, recepcja, biografia* 375
Buyno Zofia z Zyberk-Platerów 107
Byrne Anthony 234
Peaky Blinders 234

Caffrey David 234
Peaky Blinders 234
Calderón de la Barca Pedro 137
Życie jest snem 137
Calvino Italo 224
Camus Albert 286, 300, 367, 382
Człowiek zbuntowany 286, 287
Dżuma 382
Carter Kevin 401
Cartier-Bresson Henri 110
Cezar Juliusz 159
Cézanne Paul 39, 40
Wnętrze lasu 39, 40
Chabior Janusz 187
Chagall Marc 178, 213, 233
Ja i wieś 178
Kochankowie z Vence 233
Moje życie 213
Urodziny 213
Chaplin Charlie (właśc. Charles Spencer Chaplin) 22, 300, 403, 443
Dyktator 292, 299, 300, 403, 443
Dzisiejsze czasy 22
Światła wielkiego miasta 22
Chattam Maxime 81
Chirico Giorgio de 29
Portret Guillaume'a Apollinaire'a 29
Chmielewska Milena 193
Nuda 193
Churchill Winston 442
Chwin Stefan 340
Miłosz. Interpretacje i świadectwa 340
Cisowska Anna 281
Dwa biurka 281
Chopin Fryderyk 21
Choynowski Piotr 255
Piec 255
Chrzanowski Ignacy 168
Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza"? 168
Chutnik Sylwia 251
Chwast Konrad 65
Nie zgadzasz się z recenzentem? Masz rację! Po co czytamy recenzje? 65
Chwistek Leon 19, 79, 118, 181
Łódź 118
Miasto 118
Miasto fabryczne 118
Uczta 79
Cicha Karolina 318, 328
Miłość bez jutra 328
Claesz Pieter 138
Vanitas – martwa natura 138
Condon Bill 44
Piękna i Bestia 44
Crosland Alan 22
Śpiewak jazzbandu 22
Curtiz Michael 443
Casablanca 299, 443
Cybis Jan 20
Czapski Józef 20, 301
Czech Jerzy 349
Czechowicz Józef 33, 35, 131, **133**, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 270, 271, 272, 273, 283, 285, 314, 334, 351, 444
ballada z tamtej strony 136–137, 139, 283
Inwokacja 351
mały mit 140
Na wsi 133, 134, 135
Opowieść o papierowej koronie 133
przedświt 270, 271, 272, 273
Wyobraźnia stwarzająca 142
żal 142, 143, 144
Czudec Joanna 110
Czyżewski Tytus 19

Dalí Salvador 19, 24, 25
Miękka konstrukcja z gotowaną fasolką – przeczucie wojny domowej 143
Płonąca żyrafa 24–25
Sen 141
Damięcki Mateusz 151
Dante Alighieri 95, 96, 157, 159, 164

Boska komedia 96, 159, 164
Darwin Karol 357
Dąbrowska Maria 32, 301
Noce i dnie 32
Dąbrowski Witold 209
Delacroix Eugène 151
Wolność wiodąca lud na barykady 151
Demarczyk Ewa 60, 99, 102, 305
Dezerter 318
Dębska Kinga 406
Zabawa, zabawa 406
Dix Otto 211, 212
Wielkie miasto 211, 212
Dolan Xavier 325
Doroszewski Witold 243, 250, 272, 413
Dossey Larry 97
Dostojewski Fiodor 372, 374
Wspomnienia z domu umarłych 372, 374
Drapczyńska Barbara 302, 315
Drawicz Andrzej 284, 396
Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie 284
Dravnel Jan 187
Drewnowski Tadeusz 356, 375
Duchamp Marcel 19, 26
Akt schodzący po schodach 26
Dukaj Jacek 128
Katedra 128
Dumała Piotr 200
Franz Kafka (film) 200
Dunin Kinga 251
Duncan Isadora 256
Dürer Albrecht 271, 312
Czterej jeźdźcy Apokalipsy 271
Melancholia 312
Dziura Małgorzata 41
Lęk w kulturze – demony 41

Eco Umberto 254
Jak urządzić bibliotekę publiczną 254
Zapiski na pudełku od zapałek 254
Edelman Marek 336, 337, 348, 376, **377**, 378, 379, 380, 381, 382, 399, 445
Eisenstein Siergiej 22, 299
Iwan Groźny 299
Pancernik Potiomkin 22
Strajk 22
Ekier Jakub 199
Eliade Mircea 41, 176
Sacrum. Mit. Historia. Eseje 176
Eliot Thomas Stearns 334
Elzenberg Henryk 337
Ernst Max 19, 292
Europa po deszczu 292
Eurypides 304

Faulkner William 31
Absalomie, Absalomie.. 31
Światłość w sierpniu 31
Wściekłość i wrzask 31
Fellini Federico 235
Ficowski Jerzy 284
Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia 284
Fiedler Arkady 295, 301
Dywizjon 303 295, 301
Fiennes Ralph 235
Finkielsztein Mariusz 193
Wstęp. Między cierpieniem a przyjemnością: krótka historia nudy i nudologii 192–193
Fleming Victor 22
Przeminęło z wiatrem 22
Fogg Mieczysław 60
Ford John 22
Dyliżans 22
Fosse Bob 234
Kabaret 234
Foy Bryan 22
Światła Nowego Jorku 22
Franaszek Andrzej 335, 339
Miłosz. Biografia 335, 339
Fredro Aleksander 92
Zemsta 92
Freud Zygmunt 17, 19, 25, 29, 41, 94, 164, 177, 235, 282
Wstęp do psychoanalizy 17
Fritzsch Karl 383, 384
Fromm Erich 184, 202
Rewolucja nadziei 184

Gajcy Mieczysław 317
Gajcy Tadeusz (pseud. Karol Topornicki) 295, 301, **317**, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 340, 436, 443, 444, 445
Do potomnego 324, 325, 329–332, 333
Homer i Orchidea 317
Miłość bez jutra 327–328
Misterium niedzielne 317
Przed odejściem 325
Temu, który przyjdzie 325
Trzy śmierci 317
Wczorajszemu 317, 318–320, 329, 443, 445
Widma. Poemat 317, 321–322, 323, 324, 445
Z dna 317
Żegnając się z matką 325–326
Gajowniczek Franciszek 384
Gałczyński Konstanty Ildefons 33, 35, 314
Garbaczewski Krzysztof 236
Gause Wilhelm 341
Bal dworski w Hofburgu 341
Gaździcki Maciej 57
Gehl Jan 115
Giacometti Alberto 19
Giedroyc Jerzy 367
Gierak-Onoszko Joanna 251
Gierek Edward 90
Ginczanka Zuzanna 34
Gizbert-Studnicka Wanda 67
Czy język polski jest piękny? 67
Glińska Agnieszka 236
Gliński Robert 301
Kamienie na szaniec 301
Glucksmann André 401
Rozprawa o nienawiści 401
Głowiński Michał 269, 284, 290, 444
Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne 444
Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana 284
Goethe Johann Wolfgang von 206, 213, 214, 215
Faust 206, 214, 215
Gogol Nikołaj 211
Rewizor 211
Gojawiczyńska Pola 32
Dziewczęta z Nowolipek 32
Rajska jabłoń 32
Gombrowicz Witold 13, 32, **156**, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 183, 190, 191, 193, 225, 236, 282, 283, 284, 285, 290, 414
Aby uniknąć nieporozumienia 158
Dziennik 156, 284
Ferdydurke 13, 32, 156, 157, 158–163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 190, 191, 193, 225, 282, 283, 284, 285, 290, 303, 414
Iwona, księżniczka Burgunda 156, 236
Kosmos 156
Operetka 156, 284
Pamiętnik z okresu dojrzewania 156, 157, 169
Pornografia 156
Ślub 156, 284
Trans-Atlantyk 156
Gomułka Władysław 90
Goya Francisco (właśc. Francisco José de Goya y Lucientes) 106, 307, 309
Czas i stare kobiety 106
Okropności wojny 307, 309
Godebski Cyprian 309
Górowski Mieczysław 202
Grabski Władysław 12
Gralewski Wacław 136, 137
Grechuta Marek 50, 60, 226

Gris Juan 18
Butelka Banyuls 18
Grochowiak Stanisław 100
Grossmanowa Maryla 75
Grottger Artur 305
Pożegnanie powstańca 305
Guardi Francesco 109
Wielki Kanał i most Rialto 109
Gutkina Svetlana 329
Guze Joanna 287, 447

Hagens Gunther von 406
Body Worlds Vital 406
Halber Małgorzata 406, 412
Najgorszy człowiek na świecie 406, 412
Harrison John Kent 366
Dzieci Ireny Sendlerowej 366
Harper Tom 234
Peaky Blinders 234
Has Wojciech Jerzy 170, 175, 180
Sanatorium pod klepsydrą (film) 177, 180
Hašek Jaroslav **31**
Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej 31
Hatalska Natalia 340
Hawks Howard 22
Człowiek z blizną 22
Hazanavicius Michel 234
Artysta 234
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 189, 190, 203, 304
Herbert Zbigniew 337, 401
Pan Cogito czyta gazetę 401
Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998 337
Herling-Grudziński Gustaw 293, 301, 338, **367**, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 396, 443, 444, 445, 446, 447
Drugie przyjście 367
Dziennik pisany nocą 367, 374
Inny świat. Zapiski sowieckie 293, 367, 368, 369–372, 373, 374, 375, 396, 442, 443, 445, 446, 447
Najkrótszy przewodnik po sobie samym 374
Portret wenecki 368, 375
Rozmowy w Dragonei 372–373
Srebrna Szkatułka 368
Wieża 367, 375
Żywi i umarli 367, 375
Hesse Hermann **30**
Gra szklanych paciorków 30
Wilk stepowy 30
Hiszpańska-Neumann Maria 353, 354
Pieta 353
Pieta II 353, 354
Hitchcock Alfred 22, 235
Starsza pani znika 22
Hitler Adolf 13, 14, 293, 294, 300
Hoffman Jerzy 90
Holland Agnieszka 366
W ciemności 366
Hopper Edward 222
Nocne marki 222
Horacy 70
Hosenfeld Wilm (właśc. Wilhelm Hosenfeld) 402
Husserl Edmund 17, 282
Huston John
Sokół maltański 299
Hübner Zygmunt 236
Iwona, księżniczka Burgunda (sztuka) 236

Iłłakowicz Barbara 107
Iłłakowiczówna Kazimiera 34, **107**, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 285
Błękitna chwila 110, 111
Co się stać musi 107, 108, 109
O Hani, co się zabiła 112–113
Ścieżka obok drogi 107
Iwasiów Inga 325
Umarł mi 325
Iwaszkiewicz Jarosław 32, 33, 34, 234, 301
Panny z Wilka 234

Jackson Peter 44
Hobbit 44
Władca Pierścieni 44
Jagiełło Władysław 112
Janczewska Jadwiga 171
Janda Krystyna 50
Janerka Lech 318
Janion Maria 309, 430
Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa 309
Romantyzm i historia 430
Janko Anna 325
Mała zagłada 325
Janowska Alina 300
Janus Jadwiga 313
Jarnuszkiewicz Jerzy 314
Jarzębski Jerzy 179, 284
Miasto Schulza 179
Jarzyna Grzegorz 236
Jasieński Bruno 33, 34, 249, 256
Psalm powojenny 249
Jasiński Roman 183
Jasnorzewski Stefan 97
Joyce James 29, **31**
Ulisses 29, 30
Jung Carl Gustav 41

Kaczmarski Jacek 401, 425, 426, 429, 430
Błogosławię zło 401
Katyń 429–430
Stworzenie świata 425, 426
Kaden-Bandrowski Juliusz 32
Kafka Franz 30, 31, 32, 180, **196**, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 282, 283, 285, 323
Ameryka 196
Mężczyzna między kratami (rysunek) 197
Myśliciel (rysunek) 197
Proces 30, 32, 196, 197–199, 200, 202, 203, 283, 285
Zamek 196, 197
Kaja Damian 268
Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia 268
Kakowska-Mehring Wioletta 340
Kamiński Aleksander 301, 442, 443
Kamienie na szaniec 301, 442, 443
Kamiński Marek 257, 258
Mniej znaczy więcej 257, 258
Kandinsky Wassily 18
Improwizacja 18
Kompozycja 18
Linia poprzeczna 18
Kant Immanuel 94, 257
Kantor Tadeusz 298
Kapuściński Ryszard 337
Heban 337
Karapuda Michał 115
Miasta są dla ludzi – wstęp do Jana Gehla koncepcji miasta 115
Karpiński Franciszek 103, 104
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 166
Kasprowicz Jan 41
Kayah (właśc. Katarzyna Magda Rooijens) 99, 102
Kazik (właśc. Kazimierz Piotr Staszewski) 318
Kent Roman 365
Kiliński Jan 83, 84
Kirchner Ernst Ludwig 350, 351
Autoportret w mundurze żołnierza 350, 351
Kisiel Joanna 139
Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach 139
Kisielewski Stefan 251, 301
Klemperer Victor 444
LTI. Notatnik filologa 444
Klonowski Ewa 399
Kluba Agnieszka 98, 101, 274–275, 276
Poeta oraz teoretyk poezji 274–275
Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 98, 101
Kłak Tadeusz 119
Ptak z węgla. Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny 119

Kobro Katarzyna 20, 27
Kompozycja przestrzenna 27
Kochanowski Jan 64, 70, 71, 100, 106, 132, 135, 137, 408, 418, 419, 426
Do snu 137
Na dom w Czarnolesie 426
Odprawa posłów greckich 418
Pieśni XIV Ksiąg wtórych 418
Pieśń XXIV Ksiąg wtórych 132
Tren VII 408
Kochanowski Jan (fotograf) 183
Kolbe Maksymilian Maria 384
Kołodziejek Ewa 279, 280
Walczymy z bykami. Poradnik językowy PWN 279–280
Kondrat Michał 384
Dwie korony 384
Konopnicka Maria 314
Kopaliński Władysław 216
Kopernik Mikołaj 335
Korczak Janusz (właśc. Henryk Goldszmit) 384, 386
Kornhauser Julian 438
Żydowska piosenka 438
Kossak Juliusz 97
Kossak Jerzy 97
Kossak Wojciech 15, 97
Apoteoza Wojska Polskiego 15
Kossak Zofia 97
Kostkiewiczowa Teresa 134, 269, 290
Piosenka pasterska. Dziedzictwo sielanki w poezji polskiej XX wieku 134
Koteluk Mela (właśc. Malwina Koteluk) 305
Kotlarczyk Mieczysław 300
Kowalski Jacek 90
Sarmacja. Obalanie mitów. Podręcznik bojowy 90
Krall Hanna 336, 337, **376**, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 397, 400, 442, 443, 444, 445
Biała Maria 376
Dowody na istnienie 376
Fantom bólu 376
Król kier znowu na wylocie 376
Okna 376
Sublokatorka 376
Synapsy Marii H. 376
Taniec na cudzym weselu 376
To ty jesteś Daniel 376
Wyjątkowo długa linia 376
Zdążyć przed Panem Bogiem 336–337, 376, 378–380, 382, 400, 442, 443, 445
Kramsztyk Roman 85
Lechoń 85
Krasicki Ignacy 150
Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki 150
Krasiński Zygmunt 151, 193, 304
Nie-Boska komedia 151, 193, 304
Krupa Bartłomiej 357
Spór o Borowskiego 356–357
Kryszak Janusz 324
Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy" 324
Kudelski Zdzisław 375
Kulyabin Timofey 201
Proces 201
Kuna Henryk 20
Kuncewiczowa Maria 32, 301
Cudzoziemka 32
Kurek Jalu 35
Kustodijew Boris 191
Bolszewik 191
Kwiatkowski Jerzy 55, 98, 284
Dwudziestolecie międzywojenne 284

Lange Antoni 36
Law Jude 235
Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 21, 23
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 33, 34, **81**, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 258, 283, 285, 288, 289, 301
[Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...] 93
Dziennik 81, 89
Herostrates 81, 82–83, 84, 283, 285, 288, 289
Mochnacki 85–87, 88
Na królewskim dworze 81
Proust 95
Sejm 90, 91–92
Spotkanie 95–96
Zazdrość 95
Lenartowicz Teofil 103
Złoty kubek 103
Lenica Alfred 298
Getto II 298
Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz Uljanow) 368
Leśmian Bolesław 33, **36**, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 137, 219, 274, 275, 276, 282, 283, 284, 285
*** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...] 49–50, 283
[Ciało me, wklęte w korowód istnienia...] 276
Ballada bezludna 37
Dusiołek 37, 38, 42–43, 45, 219, 285
Dwaj Macieje 47
Dwoje ludzieńków 47
Dziewczyna 37, 38, 55–56, 57, 58, 59, 96
Klechdy polskie 36
Klechdy sezamowe 36
Matysek 37
Przygody Sindbada Żeglarza 36
Samotność 38
Świdryga i Midryga 37, 38, 45–47, 48, 285
Topielec 37, 38–39, 40, 282, 285
Zaloty 37
Żołnierz 37, 38, 51–53, 54
Leterrier Louis 212
Iluzja 212
Leunens Christine 403
Niebo na uwięzi 403
Lewandowska Irena 209
Lewicki Leopold 63
Tłum 63
Lewis Sinclair 158
Babbit 158
Lévinas Emmanuel 348, 375
Trudna wolność 348
Linke Bronisław Wojciech 293, 299, 382, 443
Kamienie krzyczą 293, 299
El-mole-rachmim 382
Plucha 299
Lipska Ewa **232**, 233
Miłość 232
Nasz świat 232
Wielki Zderzacz Hadronów 232, 233
Wybuch 232
Loth Roman 89, 90, 95
Jan Lechoń i tradycja szlachecka 90
Lechoń, Mochnacki, historia 89
Lovecraft Howard Phillips 228
Lupa Krystian 236
Lutosławski Witold 299, 443

Łazińska Barbara 123
Fenomen Przybosia 123
Łempicka Tamara 20
Łoś Jan 242
Łotman Jurij M. 217
Dom w „Mistrzu i Małgorzacie" Michaiła Bułhakowa 217
Łotocki Lech 187
Łoziński Mikołaj 325
Reisefieber 325

Mackiewicz Stanisław (pseud. Cat) 251
Magritte René 19, 27
Fałszywe lustro 27
Maj Bronisław 324
„Badający uparcie ciemność". O twórczości Tadeusza Gajcego 324
Majewski Andrzej 257
Majewski Lech 193
Młyn i krzyż 193
Makowski Tadeusz 20
Malczewski Jacek 47, 48, 94
Śmierć 47
Malczewski Rafał 20

Malinowski Bronisław 181
Mann Thomas 29, **30**, 32, 81
Buddenbrookowie 30, 32
Czarodziejska góra 29, 30
Marciniak Hanna 432
Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia 432
Marcinów Mira 325
Bezmatek 325
Margański Janusz 168
Józio w piekle literatury 168
Marinetti Filippo Tommaso 12, 84, 256, 282
Manifest futuryzmu 12, 84
Markowski Andrzej 243
Markowski Michał Paweł 200, 284
Dialektyka zaciemnienia. Esej o biurokracji 200
Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy 284
Marx Adolph Arthur (pseud. Harpo) 235
Marx Herbert (pseud. Zeppo) 235
Marx Julius Henry (pseud. Groucho) 235
Marx Leonard Joseph (pseud. Chico) 235
Marx Milton (pseud. Gummo) 235
Masłowska Dorota 118, 251
Matisse Henri 298, 443
Matywiecki Piotr 284
Twarz Tuwima 284
Mazowiecki Tadeusz 400
Mazur Elżbieta 344
„Składam słowa/ Dźwigam swój czas". Kilka uwag do dyskursu o ocaleniu w poezji Tadeusza Różewicza 344
Mazurkiewicz Roman 217
McCarthy Colm 234
Peaky Blinders 234
Mengele Josef 391
Meyerhold Wsiewołod 28
Miciński Tadeusz 181
Mickiewicz Adam 57, 76, 90, 92, 100, 107, 137, 304, 314, 343, 433, 434
Do matki Polki 314
Dziady cz. III 76–77, 79, 314, 343, 434
Ustęp 79
Widzenie 343
Pan Tadeusz 88, 90, 92, 137, 146, 152, 166, 193
księga VIII: *Zajazd* 137
księga XII: *Kochajmy się* 88
Mielants Tim 234
Peaky Blinders 234
Mihăileanu Radu 382
Pociąg życia 382
Mika Mirosław 36
Turystyka przyrodnicza – jej istota i współczesne kierunki rozwoju 36
Miklasz Magdalena 225
Ferdydurke (sztuka) 225
Miłobędzka Krystyna **220**
[bieg rzeczy...] 220
Gdzie baba siała mak 220
[zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita...] 220
Miłosz Czesław 33, 35, 80, 100, 140, 272, 273, 301, 302, **334**, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 375, 418, 419, 443, 444, 445
„Bal w Operze". Apokalipsa według Juliana Tuwima 80
Biedny chrześcijanin patrzy na getto 337
Campo di Fiori 334, 335–336, 443, 445
Do polityka 418
Kontynenty 342–343
Który skrzywdziłeś 340
Nie 334
Poemat o czasie zastygłym 334
Przedmowa 337, 338, 339, 340, 445
Roki 272–273
W Warszawie 339
Walc 340, 341–342, 343
Miodek Jan 243
Miró Joan 19
Krajobraz kataloński (Myśliwy) 19
Mleczko Andrzej 259
Klikam, więc jestem 259
Młodożeniec Stanisław 34
Młynarski Wojciech 251
Mochnacki Maurycy 85, 89
Moczarski Kazimierz 376
Rozmowy z katem 376
Modigliani Amadeo 49, 50
Akt siedzący na kanapie 49
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 101
Pocieszne wykwintnisie 101
Mondrian Piet 18, 27
Kompozycja z czerwienią, błękitem, czernią, żółcią i szarością 27
Monet Claude 111, 133, 135
Regaty w Argenteuil 111
Stogi siana. Koniec lata 133
Morrison Jim (właśc. James Douglas Morrison) 211
Happening 211
Morstin Ludwik Hieronim 34
Morstin-Górska Maria 34
Morstinowa Janina 34
Morus Tomasz 150
Utopia 150
Mozes Kor Eva 391
Nie chcę być ofiarą 391
Mrożek Sławomir 169
Murnau Friedrich Wilhelm 22
Nosferatu – symfonia grozy 22
Musil Robert **30**
Człowiek bez właściwości 31
Niepokoje wychowanka Törlessa 30
Mussolini Benito 12, 14
Barbara Myrdzik 416
Pean czy „zemsta ręki śmiertelnej"? Interpretacja „Peanu" Leopolda Staffa i „Radości pisania" Wisławy Szymborskiej 416
Myśliwski Wiesław 325
Traktat o łuskaniu fasoli 325

Naborowski Daniel 99, 138
Krótkość żywota 99, 138
Nacht-Samborski Artur 20
Nałkowska Zofia 32, 171, 293, 301, 355, 375, 382, 442
Dom kobiet 32
Granica 32
Medaliony 293, 355, 375, 382
Nasiłowska Anna 277, 278, 279, 284
Trzydziestolecie. 1914–1944 277–278, 284
Nemes László 402
Syn Szawła 402
Nichols Anne 28
Irlandzka róża Abiego 28
Niklewicz Piotr 287
Niemen Czesław (właśc. Czesław Wydrzycki) 60, 99
Nietzsche Friedrich 59, 63, 96
Nix Lori 333
Biblioteka 333
Nolan Christopher 402
Dunkierka 402
Norwid Cyprian 71, 88, 123, 302, 304, 318, 430, 442
Fortepian Szopena 88
Moja piosnka (I) 71
Promethidion 123
Ogólniki 71
Nowak Tadeusz **226**, 227
A jak królem, a jak katem będziesz 226
Diabły 226
Dwunastu 226
Półbaśnie 226
Prorocy już odchodzą 226
Prorok 226
Przebudzenia 226–227
Psalmy 226
Takie większe wesele 226
Uczę się mówić 226
W puchu alleluja 226
Wniebogłosy 226
Nowowiejski Feliks 99
Róże dla Safo 99

Obremski Krzysztof 127

Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr" Juliana Przybosia 127
Obrębska Monika 439
Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy 439
Ogórek Michał 251
Okopień-Sławińska Aleksandra 269, 290
Olère David 359, 361
Olszewski Krystyn 355
O'Neil Eugene 28
Oppenheim Meret 26
Filiżanka, spodek i łyżka pokryte futrem 26
Ordonówna Hanka 60
Ortega y Gasset José 184, 282, 287
Bunt mas 184, 287, 288
Dehumanizacja sztuki 184
Orzeszkowa Eliza 251
Kilka słów o kobietach 251

Padoł Emilia 326, 376
Pakula Alan Jay 374
Wybór Zofii 374
Palkowski Łukasz 382
Bogowie 382
Panufnik Andrzej 299, 443
Parnicki Teodor 301
Pascal Blaise 193
Myśli 193
Pasek Jan Chryzostom 92
Pamiętniki 92
Pasierb Janusz 100
Passent Daniel 251
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 34, **97**, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 282, 283, 284, 285, 301, 314, 423, 424
Czas krawiec kulawy 98, 99
La Précieuse 101, 102
Laura i Filon 103, 104
Lenartowicz 103
Miłość 100, 101, 102, 283
Nike 101, 102, 283
Róże dla Safony 97
Stara kobieta 105, 106
Starość 105
Wrażenia 423
Pawlikowski Paweł 93
Zimna wojna 93
Pawłow Iwan 357
Pawłowski Łukasz 154
Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach „Przedwiośnia" 154
Paxton Joseph 150
Pągowski Andrzej 206
Mistrz i Małgorzata 206
Peiper Tadeusz (pseud. Jan Alden, Jan Badyński) 33, 35, **115**, 116, 117, 118, 119, 124, 221, 268, 269, 282, 283
Metafora rzeczywistości 117
Miasto, masa, maszyna 269
Nowe usta 115, 116
Punkt wyjścia 115, 116
Skoro go nie ma 115
Szósta! Szósta! 115, 116
Tędy 116
Ulica 116, 117, 118, 119, 283
Z Górnego Śląska 118
Perkins Anthony 202
Phillips Todd 184
Joker 184
Picasso Pablo 12, 13, 18, 298, 348, 443
Guernica 13, 348
Portret Marie-Thérése Walter 12
Trzej muzykanci 26
Pieprzyca Maciej 51
Chce się żyć 51
Pierończyk Adam 318
Pilch Jerzy 251
Piłsudski Józef 15, 107
Piotrowicz Anna, Witaszek-Samborska Małgorzata 243
Poradnictwo językowe a zmiany w normie skodyfikowanej 243
Platon 150
Płaza Maciej **228**, 229, 230, 231
O poznaniu w twórczości Stanisława Lema 228
Robinson w Bolechowie 228
Skoruń 228, 231
Podczaszyński Michał 89
Pogodno 318
Pol Wincenty 309
Polak Cezary 218
NIKE 2003 dla Jarosława Marka Rymkiewicza 218
Polański Roman 402
Pianista 402
Pollock Jackson 297
Pompadour Madame de (właśc. Jeanne Antoinette Poisson) 160
Porębowicz Edward 159
Posmysz Zofia 374
Pasażerka 374
Potworowski Tadeusz 20
Prażuch Wojciech 401
Pronaszko Zbigniew 19
Proust Marcel 29, 32, 157, 159
W poszukiwaniu straconego czasu 29, 32, 159
W stronę Swanna 159
Prus Bolesław 251
Kronika tygodniowa 251
Lalka 407
Pruszkowski Tadeusz 20
Pruszyński Ksawery 301
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 41, 94, 127, 132
Evviva l'arte! 132
Z Tatr 127
Przyboś Julian 33, 35, **120**, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 267, 268, 269, 282, 283, 289, 301, 314, 420, 421, 422
Cieśle 120, 121–122, 123
Deszcz 125
Gmachy 123, 124, 125, 283
Inwokacja 420, 422
Krajobraz 125, 267, 268, 269
Mimochodem 125
Na kołach 289
Notre-Dame 128–129, 130
Równanie serca 131–132
Wóz 125
Z Tatr 125, 126, 127
Przybylski Ryszard Kazimierz 444
Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 444
Przymuszała Beata 112
Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku 112
Pułaski Kazimierz Michał Władysław Wiktor 90
Pustkowiak Patrycja 406
Nocne zwierzęta 406
Puszcz Agata 389
Puzyna Konstanty 194
Witkacy 194

Quinn Anthony 251

Raduszkiewicz Basia 305
Radziwiłłówna Barbara 112
Rapaport Natan 382
Rej Mikołaj 106
Rejtan Tadeusz 90
Remarque Erich Maria 31
Łuk triumfalny 31
Na Zachodzie bez zmian 31
Rembrandt van Rijn 413
Lekcja anatomii doktora Tulpa 413
Rietveld Gerrit Thomas 21
Revolori Tony 235
Reymont Władysław Stanisław 13, 106
Rient Robert (właśc. Łukasz Zamilski) 388
Rilke Rainer Maria 302
Rimbaud Arthur 61
Paryż się budzi 61

Rodin Auguste 129
Katedra 129
Rodkiewiczowa Oktawia 145
Rogodzińska Katarzyna 439
Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy 439
Roguski Władysław 98
Dancing 98
Rohe Ludwig Mies van der 27
Romanowski Mieczysław 309
Rosenthal Joe 297
Rosiek Stanisław 284
Rosson Richard 22
Człowiek z blizną 22
Rowling Joanne Kathleen 408
Różewicz Janusz 344, 345, 353
Różewicz Stanisław 344, 345, 383
Różewicz Stanisława 345
Różewicz Tadeusz (pseud. Satyr) 314, 325, 338, **344**, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 365, 366, 383, 384, 431, 432, 443, 444, 445, 448
bez 351
Cierń 351
Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym 345
Kartoteka 344, 345
Kartoteka rozrzucona 344, 345
Lament 349–350, 351, 448
Nasz starszy Brat 345
Ocalony 344, 346–347, 349, 350, 351, 383, 384, 432, 443, 445
Rok 1939 431, 432
Ściana 353, 354
Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja 344
Warkoczyk 365
Różycki Tomasz **222**, 223
Bestiarium 222
Dwanaście stacji 222
Szklane domy 222
Tomi. Notatki z miejsca postoju 222
Rudzka Zyta 389, 390, 391, 392
Białe klisze 389
Cukier Stanik 389
Fastryga 389
Krótka wymiana ognia 389
Mykwa 389
Ślicznotka doktora Josefa 389–390, 391
Tkanki miękkie 389
Zimny bufet 389
Rundo Maria 355
Rusinek Michał 251, 257, 258
Tort 258–259
Russolo Luigi 191
Rewolucja 191
Rymkiewicz Jarosław Marek **218**, 219, 437
Aleksander Fredro jest w złym humorze 218
Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie 218
Juliusz Słowacki pyta o godzinę 218
Słowacki. Encyklopedia 218
Kinderszenen 218
Leśmian. Encyklopedia 218
Ogród w Milanówku, koty styczniowe 218–219
Umschlagplatz 218, 437
Wieszanie 218
Żmut 218
Rzewuski Seweryn 90

Safona 97
Saint-Exupéry Antoine de 258
Twierdza 258
Samozwaniec Magdalena (właśc. Magdalena Anna Kossak) 97, 284
Zalotnica niebieska 284
Sandauer Artur 130
Sartre Jean-Paul 300
Schiller Leon 28, 300
Schopenhauer Arthur 59, 98
Schönberg Arnold 21
Schulz Bruno 13, 32, 132, 156, 157, **170**, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 199, 200, 202, 227, 231, 282, 283, 284, 285, 290
Autoportret przy sztalugach malarskich 177
Sanatorium pod Klepsydrą 32, 170, 180
Genialna epoka 176
Sklepy cynamonowe 13, 32, 132, 170, 171, 172–175, 176, 177, 178, 180, 282, 283, 285, 290
Nawiedzenie 176
Pan 172
Ptaki 170, 176
Sierpień 227, 290
Sklepy cynamonowe 178, 227, 231
Ulica Krokodyli 178
Spotkanie (Młody chasyd i dwie kobiety) 171
Xięga bałwochwalcza 170, 180
Schulz Henrietta 170
Schulz Jakub 170
Schumacher Joel 44
Upiór w operze 44
Sell Jolanta 213
Sendler Irena 294, 384
Sheridan Jim 51
Moja lewa stopa 51
Siedlecki Janusz Nel 355
Sienkiewicz Henryk 22, 90, 92, 168
Bez tytułu 251
Krzyżacy 168
Potop 92
Trylogia 22, 90, 92
Skoczylas Władysław 20
Skotnicówna Lida 125
Skotnicówna Marzena 125, 126
Sławiński Janusz 269, 274, 290, 429
Liryka polska. Interpretacje 429
Słonimski Antoni 33, 34, 251, 257, 258, 301
Kroniki tygodniowe 251
Lechoń 258
Słowacki Juliusz 81, 82, 83, 84, 90, 100, 301, 302, 304, 311, 314, 332, 430, 442
Grób Agamemnona 82, 84
Kordian 304
Lilla Weneda 81
Testament mój 301, 311
Uspokojenie 83, 84
Smarzowski Wojciech 402
Wołyń 402
Sofokles 96
Sokół Lech 194
Zagadnienie nudy w „Szewcach" Witkacego 194
Sołżenicyn Aleksander 368
Archipelag GUŁag 368
Sorel Georges 277
Sorokin Jewgraf Siemionowicz 114
Żebraczka 114
Soutine Chaim 18
Spengler Oswald 17, 184, 282
Zmierzch Zachodu 17, 184
Spielberg Steven 366
Lista Schindlera 366
Sporoń Michał 312
Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989) 312
Springer Filip 118
Srokowski Stanisław 402
Nienawiść 402
Stabro Stanisław 444
Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego 444
Stachanow Aleksiej 370
Stachura Edward 109
Jest już za późno 109
Stabro Stanisław 344
Staff Leopold 33, 34, 41, 72, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 426
Pean 416, 417
Przedśpiew 422
Smutek miasta 419, 420, 422
Curriculum vitae 420
Podwaliny 426
Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili) 368
Starowieyska-Morstinowa Zofia 34

Staryszak Blażej 412
Dzieci udają, że nie przeklinają. Dorośli – że im wierzą. Tabu brzydkich słów trzyma się mocno 412
Stasiuk Andrzej 360, 361
Stażewski Henryk 20
Stern Anatol 33, 34
Steinberg Berenika 401
Sternberg Josef von 22
Maroko 22
Stępień Tomasz 440, 441
O satyrze 440, 441
Stiegler Bernd 110
Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych 110
Stomma Ludwik 251
Strawiński Igor 21
Stroiński Zdzisław 317, 318, 340
Stroop Jürgen 376
Strozzi Bernardo 99
Vanitas (Stara kokietka) 99
Stryjeńska Zofia 20, 48
Lipiec–sierpień 20
Taniec krakowski 48
Strzemiński Władysław 20, 69, 120, 123
Morze. Pejzaż morski 20, 69
Pejzaż łódzki (1931) 123
Pejzaż łódzki (1932) 124
Stuhr Jerzy 236
Stuhr Maciej 151
Stwosz Wit 19
Suchecka Wanda 327, 328
Sulej Karolina 387, 388
Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady 387
Sullivan Louis Henry 150
Swinton Tilda 235
Symonides z Keos 100
Szajna Józef 366, 392
Nasze życiorysy 366
Sylwety i cienie 392
Szaniawski Jerzy 32
Most 32
Żeglarz 32
Szapocznikow Alina 298, 299
Ekshumowany 298, 299
Szekspir William (właśc. William Shakespeare) 22, 76, 96, 137, 334, 339
Szelińska Józefina 200
Szczepański Jan Józef **383**, 384
Buty i inne opowiadania 383
Historyjki 383
Kadencja 383
Polska jesień 383
Portki Odysa 383
Przed nieznanym trybunałem 383, 384
Westerplatte (scenariusz) 383
Wolne miasto (scenariusz) 383
Szczęsny Kowarski Felicjan 58
Wędrowcy 58
Szczuka Mieczysław 20
Szczukowski Dariusz 348
Granice języka religijnego w twórczości Tadeusza Różewicza 348
Szczygieł Mariusz 397
Szmaglewska Seweryna 355
Dymy nad Birkenau 355
Szmyt Wirginia (DJ Wika) 105
Szostakowicz Dymitr 299, 443
VII Symfonia C-dur 299
Szóstak Anna 286, 287, 288
Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych: metafizyczne fundamenty ideowe poezji skamandrytów 286–287
Szpilman Władysław 348, 402
Szuman Stefan 185
Szumańska Ewa 279
Z pamiętnika młodej lekarki 279
Szwecow-Szewczyk Maria 413
Tabu i eufemizmy językowe dawniej i dziś 413
Szyc Borys (właśc. Borys Michalak) 318
Szyłowska Jelena 204
Szymanowski Adam 254
Szymanowski Karol 21, 67, 181, 186
Szymański Wiesław Paweł 323
Moje dwudziestolecie 1918– 1939 323
Szymborska Wisława 96, 232, 251, 416, 417
Lektury nadobowiązkowe 251
Radość pisania 416, 417
Stary profesor 96

Śliwiński Piotr 447
Obozy i wartości 447
Świetlicki Marcin 412
Trzylatek 412
Święch Jerzy 284, 433, 434, 435, 436, 444
Literatura polska w latach II wojny światowej 444
Poeci i wojna. Rozprawy i szkice 433–434, 444
Świrszczyńska Anna 106, 323, 337
Budowałam barykadę 337
Orfeusz 323
Stara kobieta 106

Tarski Alfred 17
Taut Bruno 150
Tatarkiewicz Anna 176
Tintoretto Jacopo 216
Ukrzyżowanie 216
Tochman Wojciech **397**, 398, 399, 400, 401
Córeńka 397
Dzisiaj narysujemy śmierć 397
Eli, Eli 397
Jakbyś kamień jadła 397, 400
Body bags 398–399
Ubrania 397–398
Pianie kogutów, płacz psów 397
Schodów się nie pali 397
Wściekły pies 397
Toeplitz Krzysztof Teodor (pseud. K.T.T.) 251
Tokarczuk Olga 135, 392
Dom dzienny, dom nocny 392
Ostatnie historie 135
Tołstoj Lew 107
Anna Karenina 107
Toro Guillermo del 44
Kształt wody 44
Trafankowska Daria 236
Trembecki Stanisław 100
Trzciński Łukasz 203
Wina Józefa K. 203
Trzebiński Andrzej 301, 318, 323, 340
Aby podnieść różę 323
Trznadel Jacek 38, 39
Turnau Grzegorz 60, 99, 226, 305
Turski Marian 365
Auschwitz nie spadło z nieba 365
Tuwim Julian 33, 34, **60**, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 186, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 301, 409
Bal w Operze 72, 73–76, 77, 78, 79, 80, 283, 288
Co nam zostało z tych lat 60
Do krytyków 65, 66, 67, 282
Kwiaty polskie 60
Mieszkańcy 190
Miłość ci wszystko wybaczy 60
Na pierwszy znak 60
Rewanż sentymentalny 409
Rzecz Czarnoleska 70–71
Słowisień 67, 68, 69
Wiosna. Dytyramb 60, 61, 62–63, 64, 65, 79, 80, 282, 283, 286, 287
Wspomnienie 60
Twain Mark 70
Twardowski Kazimierz 17
Tym Stanisław 251
Tyrtajos (Tyrteusz) 310, 311
Tyszkiewicz Artur 162
Ferdydurke (sztuka) 162
Tzara Tristan (właśc. Samuel Rosenstock) 29

Ubertowska Aleksandra 353
Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza 353
Ulmowie, Wiktoria i Józef 384
Uzdański Grzegorz 102, 103
Ignacy Krasicki, Tinder 103
Juliusz Słowacki, Shopping 2 103
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Rok 102
William Szekspir, Lekcja zdalna 103

Van der Bellen Alexander 365
Vogel Debora 171
Voinalovich Anton 201
vontrompka 67

Waititi Taika Cohen 403
Boy 403
Jojo Rabbit 403
Wajda Andrzej 234, 337, 374, 380, 382, 386
Katyń 374
Korczak 382, 386
Panny z Wilka 234
Wielki Tydzień 337
Waliszewski Zygmunt 102
Pamiątka z Paryża 102
Wańkowicz Melchior 301
Bitwa o Monte Cassino 301
Warneńczyk Władysław 112
Wat Aleksander 34, 301
Watson John 17, 282, 356
Weber Mateusz 225
Webern Anton 21
Weir Peter 167, 374
Niepokonani 374
Stowarzyszenie umarłych poetów (film) 167
Weiss Szewach 348
Weiss Wojciech 43, 167
Autoportret z maskami 167
Upiór na wierzbie 43
Welles Orson 202, 299
Obywatel Kane 299
Proces 202
Werner Andrzej 375
Whale James 22
Frankenstein 22
Wicha Marcin 118
Wiechecki Stefan (pseud. Wiech) 251
Wieczorek Karol 215
Bal u szatana 215
Wiene Robert 22
Gabinet doktora Caligari 22
Wierzyński Kazimierz 33, 34, 131, 278, 279, 301
Rozmowa z Baryką. Pochód 278–279
Wilkoń Teresa 272
Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie 272
Winiecka Elżbieta 59
Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana 59
Wiśniewska Irena 391
Spotkałam doktora Mengele w Auschwitz 391
Wiśniewski Krzysztof 412
Dzieci udają, że nie przeklinają. Dorośli – że im wierzą. Tabu brzydkich słów trzyma się mocno 412
Wiśniewski Tomasz **224**, 225
O pochodzeniu łajdaków, czyli opowieści z metra 224
Przykład wielkości 224, 225
Wstrząsająco przystojny mężczyzna 224
Historie nie do końca zmyślone 224
Witkiewicz Stanisław 127, 171
Pejzaż zimowy z Tatr 127
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 20, 32, 32–33, 75, 79, 97, 156, **181**, 182–183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 202, 283, 284, 285, 290
622 upadki Bunga 181
Autoportret 182–183
Fałsz kobiety 75
Jedyne wyjście 181
Nienasycenie 181
Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia 181, 183
O Czystej Formie 181, 195
Ostatni papieros skazańca 182
Pejzaż górski. Żółta Turnia – Granaty 183
Portret kobiecy 182
Pożegnanie jesieni 181
Przedwiośnie 183
Rąbanie lasu. Walka 189
Szewcy 181, 184, 185, 186–188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 202, 283, 285, 290
Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze 181, 195
Tworzenie świata 183
Wittlin Józef 34
Władimow Gieorgij 393, 394, 395, 396
Generał i jego armia 393
Katastrofa 393
Trzy minuty ciszy 393
Wierny Ruślan. Historia obozowego psa 393–396
Wodecka Dorota 360, 361
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 300
Wójcik Wojciech 382
Tam i z powrotem 382
Wójcik-Dudek Małgorzata 437, 438
W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży 437
Wróblewski Andrzej 298, 299, 443
Rozstrzelanie 299
Rozstrzelanie z gestapowcem (Rozstrzelanie VI) 298
Wyka Kazimierz 103, 130, 444
Baczyński i Różewicz 444
Duchy poetów podsłuchane 103
Rzecz wyobraźni 130
Wyspiański Stanisław 83, 84, 193
Noc listopadowa 83, 84

Zagajewski Adam 329
Zak Eugeniusz (właśc. Eugeniusz Żak) 104
Romans pasterski (*Sielanka*) 104
Zamoyski August 19
Zan Klemens 107
Zan Tomasz 107
Zanussi Krzysztof 384
Życie za życie 384
Zapolska Gabriela 190, 408
Moralność pani Dulskiej 190, 408
Zarębianka Zofia 57
Zarych Elżbieta 54
Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha? 54
Zawadzka Anna 145
Zegadłowicz Emil 34
Zeler Bogdan 130
O Julianie Przybosiu. Wspomnienia. Studia. Szkice 130
Zglinski Greg (Grzegorz) 334
Wymyk 334
Ziątek Zygmunt 444
Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej 444
Zieleńczyk Adam 308
Zimbardo Philip 396
Zweig Stefan 235
Żabińscy, Antonina i Jan 384
Żarnowerówna Teresa 20
Żeromski Stefan 32, 132, **145**, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 168, 222, 223, 277, 278, 279, 282, 283, 285, 289, 382, 409, 414
Ludzie bezdomni 145, 155, 382
Na probostwie w Wyszkowie 153, 277
Popioły 145
Przedwiośnie 32, 145, 146, 147–149, 151, 152, 153, 154, 155, 166, 193, 222, 277, 278, 279, 282, 283, 285, 289, 409, 414
Rozdziobią nas kruki, wrony... 132, 155
Syzyfowe prace 145, 155, 167, 168
Uciekła mi przepióreczka 32
W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym 223
Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 193, 251
Żmigrodzka Maria 430
Romantyzm i historia 430

Wykaz źródeł tekstów

Aleksijewicz Swietłana, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. Jerzy Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 331; Amiel Irit, *Egzamin z Zagłady, Ona* [w:] tejże, *Spóźniona*, Wydawnictwo Austeria Klezmerhojs, Kraków, Budapeszt 2016; Baczyński Krzysztof Kamil, *Mazowsze*, *** [Oddycha miasto ciemne długimi wiekami...] [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 2, oprac. Aniela Kmita-Piorunowa, Kazimierz Wyka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 59–61, s. 33–34; Baczyński Krzysztof Kamil, *Przypowieść* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, oprac. Aniela Kmita-Piorunowa, Kazimierz Wyka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 146; Baczyński Krzysztof Kamil, *Dwie miłości, Elegia o...* [chłopcu polskim], *Erotyk, Historia, Pokolenie* [Wiatr drzewa spienia...], *Z głową na karabinie* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 44, s. 145, s. 41, s. 108, s. 130–131, s. 140; Baczyński Krzysztof Kamil, *Pokolenie* [Do palców przymarzły struny...], https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/baczynski-pokolenie-do-palcow-przymarzly-struny.pdf [dostęp: 12.02.2021]; Bańko Mirosław, *Słownik wyrazów trudnych i kłopotliwych PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 37–38; Barańczak Stanisław, *Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 218; Bartmiński Jerzy, *Metaforyka wierszy Awangardy Krakowskiej*, „Annales Universitatis Maria Curie-Skłodowska. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne" 1961, nr 16, s. 176; Bereś Stanisław, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, e-book, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016; Bereś Witold, Burnetko Krzysztof, *Marek Edelman. Życie. Po prostu*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2008, s. 312; Bernat Anna, *95 lat temu urodził się Józef Szajna – artysta, twórca teatru, więzień Auschwitz*, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/95-lat-temu-urodzil-sie-jozefszajna-artysta-tworca-teatruwiezien-auschwitz [dostęp: 02.02.2021]; Bielicki Dominik, *Piko* [w:] tegoż, *Gruba tańczy*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/bielicki-gruba-tanczy.html [dostęp: 10.02.2021]; Bielska-Krawczyk Joanna, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, s. 21, 22, 23; Bieńczyk Marek, *Marek Bieńczyk: w każdym siedzi matka, zwłaszcza w każdym facecie* [wywiad], rozm. przepr. Emilia Padoł, https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/marekbienczyk-w-kazdym-siedzimatka-zwlaszcza-w-kazdymfacecie-wywiad/qg1ewb8 [dostęp: 08.02.2021]; Bolecki Włodzimierz, *Przedwiośnie oraz inne pory roku*, „Teksty Drugie" 2015, nr 2 (152), s. 114; Borowski Tadeusz, *Ludzie, którzy szli, Proszę państwa do gazu, U nas, w Auschwitzu...* [w:] tegoż: *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 131–132, 133, 134, 135, 136, 137, s. 170, 176–182, 184, 185, 186, s. 100, 105, 119, 120; Bortnowski Stanisław, *Apel do rządzących narodem – dwa wzorce poezji obywatelskiej: Czesław Miłosz „Do polityka" i Jan Kochanowski „Pieśń XIV"* [w:] *Lekcje poezji w szkole średniej (propozycje analizy i interpretacji porównawczej wybranych utworów poetyckich)*, pod red. Stanisława Żaka, Kielce 1993, cz. II, s. 19–28; Stanisław Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984, s. 21–22; Boyé Edward, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem* [w:] Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 545; Broniewski Władysław, *Bagnet na broń* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 181; Brzozowski Jacek, *Szkic do analizy tematycznej twórczości Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" nr 1, 1981, s. 91, 92; Bułhakow Michaił, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Mediasat Poland, Kraków [2004], s. 66, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, s. 146, 147, 148, s. 398, s. 378; Buniewicz Adrianna, *Co wypada robić seniorowi?*, http://www.zycie.senior.pl/147,0,Co-wypada-robicseniorowi,4950.html [dostęp: 13.02.2021]; Burek Tomasz, *Cały ten okropny świat: sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie" 1991, nr nr 1–2 (7/8), s. 48, 52–57; Burkot Stanisław, *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004, s. 6–9; Bursa Andrzej, *Sobota* [w:] tegoż, *Utwory wierszem i prozą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 112; Buryła Sławomir, *Zdzisław Kudelski, „Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość, recepcja, biografia", Lublin 1998* [recenzja], „Pamiętnik Literacki" 2000, z 4, s. 231; Buryła Sławomir, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, e-book, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2016; Brzozowski Jacek, *Szkic do analizy tematycznej twórczości Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 1, s. 91, 92; Cartier-Bresson Henri; cyt. za: Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 137; Chagall Marc, *Moje życie*, przeł. Jolanta Sell, przedm. Bella Meyer, Wydawnictwo IRSA, Kraków 2003, s. 91; Chattam Maxime, *Cierpliwość diabła*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2015, s. 50; Chwast Konrad, *Nie zgadzasz się z recenzentem? Masz rację! Po co czytamy recenzje?*, https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/09/26/recenzje-po-co-czytamy-filmseriale/ [dostęp: 18.02.2021]; Chwin Stefan, *Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego* [w:] tegoż, *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Wydawnictwo „Tytuł", Gdańsk 2012, s. 65; Czechowicz Józef, *ballada z tamtej strony, Inwokacja, mały mit, Na wsi, Żal* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Tadeusz Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1985, s. 64–65, s. 3–4, s. 96–97, s. 9–10, s. 142–143; Czechowicz Józef, *Projekt środy literackiej w Wilnie* [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 81–89; cyt. za: Stanisław Falkowski, Paweł Stępień, *Żyrafa, czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 57–58; Czechowicz Józef, *przedświt* [w:] tegoż, *Poezje. Wybór*, e-book, Ventigo Media Sp. z o.o, Warszawa 2018; Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Gebethner i Wolff, Warszawa 1909, s. 29; Drewnowski Tadeusz, *Posłowie* [w:] Tadeusz Borowski, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 373; Dukaj Jacek, *Katedra*, e-book, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015; Dziura Małgorzata, *Lęk w kulturze – demony*, https://www.mnzp.pl/pl/node/1074 [dostęp: 18.02.2021]; Eco Umberto, *Zapiski na pudełku od zapałek*, przeł. Adam Szymanowski, Historia i Sztuka, Poznań 1993, s. 49, s. 68, s. 137, s. 67, s. 25, s. 102, s. 107, s. 27, s. 28, s. 105, s. 22; Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 53; Finkielsztein Mariusz, *Wstęp. Między cierpieniem a przyjemnością: krótka historia nudy i nudologii*, „Maska" 2018, nr 37, s. 11–12, http://www.maska.psc.uj.edu.pl/documents/40768330/43096068/Maska_37.pdf/091484f3-2948-4214-89d4-50a5cb76e7b0 [dostęp: 05.02.2021]; Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 353, 399; Gajcy Tadeusz, *Do potomnego, Miłość bez jutra, Wczorajszemu, Widma. Poemat, Żegnając się z matką* [w:] tegoż, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. Stanisław Bereś, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 206–214, s. 141–142, s. 43–45, s. 21–23, s. 140–141; Glucksmann André, *Rozprawa o nienawiści*, przeł. Wojciech Prażuch, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 2008, s. 9–10; 79; Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 188 (hasło *groteska*), s. 126 (hasło *ekwiwalent uczuć*); Gogol Nikołaj, *Rewizor*, przeł. Julian Tuwim; cyt. za: Henryk Markiewicz, Andrzej Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 237; Gombrowicz Witold, *Aby uniknąć nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 47; Gombrowicz Witold, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 324, Copyright © Rita Gombrowicz and Institute Litteraire, [1988], used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited; Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 5–9, 12–13, 15–21, 62–65, 264 , Copyright © Rita Gombrowicz and Institute Litteraire, [2011], used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited; Gizbert-Studnicka Wanda, *Czy język polski jest piękny?*, „Słowo" 1924, rok 3, nr 3, http://retropress.pl/slowo/jezyk-polski-piekny/ [dostęp: 15.02.2021]; Halber Małgorzata, *Najgorszy człowiek na świecie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015, s. 207; Hatalska Natalia, *Natalia Hatalska powołała Instytut Badań nad Przyszłością* [wywiad], rozm. przepr. Wioletta Kakowska-Mehring, https://biznes.trojmiasto.pl/Natalia-Hatalska-powolala-Instytut-Badan-nad-Przyszloscia-n107410.html#tri [dostęp: 23.02.2021]; Herbert Zbigniew, *Pan Cogito czyta gazetę* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie Małgorzata Mikołajczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019, s. 355–356; Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2001, s. 546; Herling-Grudziński Gustaw, *19 stycznia* [1972] [w:] tegoż, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 100; Herling-Grudziński Gustaw, *Inny Świat. Zapiski sowieckie*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, e-book, Kraków 2000; Herling-Grudziński Gustaw, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 69; Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz, *Rozmowy w Dragonei*, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997, s. 128, 129; Iłłakowiczówna Kazimiera, *Błękitna chwila, Co się stać musi* [w:] tejże, *Wiersze zebrane*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 336, s. 61–62; Iłłakowiczówna Kazimiera, *O Hani, co się zabiła* [w:] *Ballady polskie*, wyboru utworów dokonała Aleksandra Wojda, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2002, s. 138–139; Janion Maria, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo

Literackie, Kraków 1979, s. 7; Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 78; Jarzębski Jerzy, *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie" 2001, nr 2, s. 40–45; Jasieński Bruno, *But w butonierce*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/but-w-butonierce-but-w-butonierce.pdf [dostęp: 25.05.2021]; Jasieński Bruno, *Psalm powojenny*, „Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw wydańe nadzwyczajne", Kraków – Warszawa 1921; Kaczmarski Jacek, *Katyń, Stworzenie świata* [w:] tegoż, *Antologia poezji*, Demart, Warszawa 2012, s. 775–776, s. 99–100; Kafka Franz, *Proces*, przeł. Bruno Schulz, Mediasat Poland, Warszawa 2004, s. 5, 7, 9, s. 29, 30, 31, 32, 33; Kaja Damian, *Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia*, „Teksty Drugie" 2012, nr 5 (137), s. 272; Kamiński Marek, *Mniej znaczy więcej*, https://www.focusnauka.pl/artykul/mniej-znaczy-wiecej [dostęp: 04.02.2021]; Kapuściński Ryszard, *Heban*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1998, s. 137; Karapuda Michał, *Miasta są dla ludzi – wstęp do Jana Gehla koncepcji miasta*, „Kultura i Wartości", nr 26/2018, s. 288; Kisiel Joanna, *Migotanie światów* [w:] tejże, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 98–100; Kluba Agnieszka, *Poeta oraz teoretyk poezji*, https://nplp.pl/artykul/poeta-oraz-teoretyk-poezji/ [dostęp: 12.01.2021]; Kluba Agnieszka, *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii" nr 10, 2008, s. 149, s. 157, 158; Kłak Tadeusz, *Ptak z węgla. Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny*, „Akcent" 1984, nr 2 (16), Wydawnictwo Lubelskie, s. 25–26, 28; Kochanowski Jan, *Do snu*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-wtore-do-snu.html [dostęp: 23.02.2021]; Kochanowski Jan, *Na dom w* Czarnolesie [w:] tegoż, Dzieła *polskie*, t. 1, oprac. Julian Krzyżanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 198; Kochanowski Jan, *Tren VII* [w:] tegoż, *Treny*, oprac. Janusz Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1997, s. 15; Kołodziejek Ewa, *Walczymy z bykami. Poradnik językowy PWN*, e-book, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010; Kornhauser Julian, *Żydowska piosenka* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Poznań 2016, s. 27; Kostkiewiczowa Teresa, *Piosenka pasterska. Dziedzictwo sielanki w poezji polskiej XX wieku*, „Prace Polonistyczne", seria LXXI, 2016, s. 22; Kowalski Jacek, *Sarmacka dusza* [wywiad], rozm. przepr. Szymon Babuchowski, http://stary.kurier.plus/node/609 [dostęp: 21.02.2021]; Krall Hanna, *Hanna Krall: życie samo do mnie szło, tak bywa czasami* [wywiad], rozm. przepr. Emilia Padoł, https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/hannakrall-najwazniejsze-tekstywywiad/052g28g [dostęp: 22.02.2021]; Krall Hanna, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, e-book, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018; Krupa Bartłomiej, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018 („Polemika Krytycznoliteracka w Polsce", t. 11), s. 330–331; Kwiatkowski Jerzy, *Wstęp* [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980, s. LV; Lechoń Jan, *Herostrates, Mochnacki*, [Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...], *Sejm, Spotkanie* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. Roman Loth, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990, s. 3–5, s. 16–21, s. 29, s. 12– 14, s. 30–32; Leśmian Bolesław, [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...], *Dusiołek, Dziewczyna, Świdryga i Midryga, Topielec*, *** [W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem...], *Żołnierz* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, e-book, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2019; Lévinas Emmanuel, *Trudna wolność*, przeł. Agnieszka Kuryś, Jacek Migasiński, cyt. za: Dariusz Szczukowski, *Granice języka religijnego w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Język – Szkoła – Religia" 2, 2007, s. 363, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Jezyk_Szkola_Religia/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2-s361-374/Jezyk_Szkola_Religia-r2007-t2-s361-374.pdf [dostęp: 12.02.2021]; Lipska Ewa, *Miłość, Nasz świat*, Wielki *Zderzacz Hadronów, Wybuch* [w:] tejże, *Miłość, droga pani Schubert...*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 10, s. 31, s. 5, s. 21; Loth Roman, *Lechoń, Mochnacki, historia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1988, nr 23, s. 25–29; Loth Roman, *Jan Lechoń i tradycja szlachecka*, „Czasopismo Zakładu Ossolińskich", z. 10, s. 100; Loth Roman, *Wstęp* [w:] Jan Lechoń, *Poezje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990, s. LVI; Łazińska Barbara, *Fenomen Przybosia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 2001, t. 36, s. 58; Łoś Jan, *Pisownia polska. Przepisy. Słowniczek*, wyd. 5, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1923; Łotman Jurij M., *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie" Michaiła Bułhakowa*, przeł. Roman Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4, s. 311–318; Majewski Andrzej, *O ludziach posiadających samochód nie powinno mówić się zmotoryzowani, tylko skołowani*, http://andrzejmajewski.com/o-ludziach-posiadajacych-samochod-powinno-mowic-sie/ [dostęp: 04.02.2021]; Marciniak Hanna, *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, „Wielogłos" 2007, nr 2, s. 64; Margański Janusz, *Józio w piekle literatury*, „Teksty Drugie" 2002, nr 3, s. 17–19; Markowski Michał Paweł, *Dialektyka zaciemnienia. Esej o biurokracji*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6106-dialektykazaciemnienia-esej-obiurokracji.html [dostęp: 18.01.2021]; Mazur Elżbieta, *„Składam słowa/ Dźwigam swój czas". Kilka uwag do dyskursu o ocaleniu w poezji Tadeusza Różewicza*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna" 2014, z. 86, s. 38; Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, wstęp i oprac. Stanisław Pigoń, aneks Julian Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2019, s. 394; Miłobędzka Krystyna, [bieg rzeczy...], [zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita...] [w:] tejże, *gubione*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 9, s. 49; Mika Mirosław, *Turystyka przyrodnicza – jej istota i współczesne kierunki rozwoju* [w:] *Studia nad turystyką. Tradycje, stan obecny i perspektywy badawcze*, red. Włodzimierz Kurek, Grzegorz Micek, Mirosław Mika, Tomasz Padło, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej UJ, Kraków 2007, s. 312, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/258674/mika_wspolczesne_kierunki_rozwoju_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 15.02.2021]; Miłosz Czesław; cyt. za: Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 353; Miłosz Czesław, *List półprywatny o poezji* [w:] tegoż, *Kontynenty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 84–85; Miłosz Czesław, *Campo di Fiori, Który skrzywdziłeś, Przedmowa, Roki, Walc, W Warszawie* [w:] tegoż *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 204–206, s. 375, s. 155, s. 101–102, s. 201–203, s. 239–240, Copyright © 1945, 1953, 1945, 1936, 1945, 1945 by The Czesław Miłosz Estate; Miłosz Czesław, *„Bal w Operze". Apokalipsa według Juliana Tuwima*, https://wyborcza.pl/1,75410,327994.html [dostęp: 22.01.2021]; Morrison James Douglas, *Happening* [w:] tegoż, *Poezje*, przeł. Artur Brodowicz, Wydawnictwo Rock-Serwis, Kraków 1993, s. 61; Myrdzik Barbara, *Pean czy „zemsta ręki śmiertelnej"? Interpretacja „Peanu" Leopolda Staffa i „Radości pisania" Wisławy Szymborskiej* [w:] *Lekcje poezji w szkole średniej (propozycje analizy i interpretacji porównawczej wybranych utworów poetyckich)*, pod red. Stanisława Żaka, Wydawnictwo Pedagogiczne, Kielce 1993, cz. II, s. 153–162; Myśliwski Wiesław, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 242; Nałkowska Zofia, *Medaliony*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1974, s. 5; Nasiłowska Anna, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 17, 22–24; Norwid Cyprian, *Moja piosnka*(I) [w:] tegoż, *Pisma wszystkie, Wiersze*. Cz. 1, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 65–66; Norwid Cyprian, *Ogólniki* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wiersze*, wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s.271; Norwid Cyprian, *Promethidion* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie, Poematy*. Cz. 1, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 446; Nowak Tadeusz, *Przebudzenia*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 16–19; Obremski Krzysztof, *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr" Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 2, s. 131; Ortega y Gasset José, *Bunt mas*, przeł. Piotr Niklewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2006, s. 8, 10, 16; Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Czas krawiec kulawy, La Précieuse, Marzenia, Miłość, Nike, Laura i Filon, Stara kobieta, Starość* [w:] tejże, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980, s. 6–7, s. 64, s. 271–272, s. 62, s. 71, s. 44–45, s. 98, 50; Pawłowski Łukasz, *Czystość, brud i chaos rewolucji. O dwóch częściach „Przedwiośnia"*, Teksty Drugie" 2009, nr 3, s. 178–179; Peiper Tadeusz, *Nowe usta* [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. tekstu i red. Teresa Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 357–358; Peiper Tadeusz, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica" 1922, nr 1; Peiper Tadeusz, *Ulica, Z Górnego Śląska* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 39, s. 35; *Pisma Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa – Kraków 1930, s. 63–64, 68–69; *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. piąte, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2012; Piotrowicz Anna, Witaszek-Samborska Małgorzata, *Poradnictwo językowe a zmiany w normie skodyfikowanej*, „Język Polski" 2011, z. 2–3, s. 125–126; Polak Cezary, *NIKE 2003 dla Jarosława Marka Rymkiewicza*, https://wyborcza.pl/1,75410,1707133.html [dostęp: 04.02.2021]; Płaza Maciej, *Stary* [w:] tegoż *Skoruń*, e-book, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015; Przyboś Julian, *Cieśle, Gmachy, Inwokacja, Krajobraz, Na kołach, Notre-Dame, Równanie serca, Z Tatr* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. Rościsław Skręt, przedm. Jerzy Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 4–5, s. 57, s. 3, s. 64, s. 47, s. 144, s. 109, s. 148; Przymuszała Beata, *Wstęp* [w:] *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. Monika Brzóstowicz-Klajn, Grzegorz Pertek, Beata Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe WUAM, Poznań 2017, s. 7; Rogodzińska Katarzyna, Monika Obrębska, *Współczesne tabu językowe, czyli o czym nie mówią Polacy*, „Człowiek i Społeczeństwo" 2018, t. 45, s. 131; Różewicz Tadeusz, *Lament, Ocalony* [w:] Piotr Matywiecki, *Od początku. Antologia poezji polskiej*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1997, s. 262–264; Różewicz Tadeusz, *Rok 1939* [w:] tegoż *Niepokój. Wybór wierszy*

z lat 1944–1994, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 17; Różewicz Tadeusz, *Ściana* [w:] tegoż *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 28; Różewicz Tadeusz, *Warkoczyk* [w:] tegoż, Wybór *poezji*, wstęp i opracowanie Andrzej Skrendo, e-book, Zakład Narodowy im. Ossolińskich –Wydawnictwo, Wrocław 2016; Różycki Tomasz, *Szklane domy* [w:] tegoż, *Litery*, e-book, Wydawnictwo a5, Kraków 2016; Rudzka Zyta, Ślicznotka doktora Josefa, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Wydawnictwo INANNA, Warszawa 2006, s. 65–69; Rusinek Michał, *Tort* [w:] tegoż, *Pypcie na języku*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2017, s. 15–16; Rymkiewicz Jarosław Marek, *Ogród w Milanówku, koty styczniowe* [w:] tegoż, *Zachód słońca w Milanówku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 6–7; *Satyra walcząca*, https://muzeum1939.pl/satyra-walczaca-m2wswirtualnie/aktualnosci/ [dostęp: 02.02.2021]; Schulz Bruno, *Genialna epoka* [w:] tegoż, *Sanatorium pod Klepsydrą*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-pod-klepsydra.pdf [dostęp: 05.02.2021]; Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe*, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sklepy-cynamonowe/ [dostęp: 10.02.2021]; Sławiński Janusz, *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia"* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. Jana Prokopa, Janusza Sławińskiego, Kraków 1966, s. 368, 369; Słonimski Antoni, *Lechoń* [w:] tegoż, *Obecność. Felietony 1971–1972*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1973, s. 39, 40, 41; *Słownik języka polskiego*, pod red. Witolda Doroszewskiego (hasło *przedświt*), https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przedswit;5483404.html [dostęp: 08.02.2021]; Sokół Lech, *Zagadnienie nudy w „Szewcach" Witkacego*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 4, s. 33–38; Szymański Wiesław Paweł, *Przerwana młodość (poezja Tadeusza Gajcego)* [w:] tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, „Arcana", Kraków 1998, s. 359; Sporoń Michał, *Bohater melancholiczny – „Kręgiem ostry rozdarty na pół". O wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie"* [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. Aleksander Nawarecki, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 21–25; Staff Leopold, *Curriculum vitae* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Mieczysław Jastrun, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1985, s. 92; Staff Leopold, *Podwaliny* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 5, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 313; Staff Leopold, *Smutek miasta* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 188; Staryszak Błażej, Wiśniewski Krzysztof, *Dzieci udają, że nie przeklinają. Dorośli – że im wierzą. Tabu brzydkich słów trzyma się mocno*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie--obcasy/7,173910,26683856,dzieci-udaja-ze-nie-przeklinaja-dorosli-ze-im-wierza-tabu.html [dostęp: 12.02.2021]; Stasiuk Andrzej, *Życie to jednak strata jest*, rozm. przepr. Dorota Wodecka, Agora, Czarne, Warszawa–Wołowiec 2015, s. 91, 92; Stępień Tomasz, *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996, s. 78, 79; Sulej Karolina, *Moda w piekle* [wywiad], rozm. przepr. Robert Rient, https://przekroj.pl/spoleczenstwo/moda-w-piekle-rozmowaz-karolina-sulej-robert-rient [dostęp: 06.02.2021]; Szczepański Jan Józef, *Przed nieznanym trybunałem*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 28–35; Szóstak Anna, *Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych...* [w:] *Skamander*, t. 11, *Reinterpretacje*, pod red. Macieja Tramera i Agnieszki Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 30, 32–33, 39, 40; Szwecow-Szewczyk Maria, *Tabu i eufemizmy językowe dawniej i dziś*, „Poradnik Językowy" 1974, z. 6, s. 293; Śliwiński Piotr, *Obozy i wartości* [w:] *Literatura współczesna „źle obecna" w szkole*, oprac. Bożena Chrząstowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 312; Świetlicki Marcin, *Trzylatek* [w:] tegoż, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2000, s. 16; Święch Jerzy, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 69; Tochman Wojciech, *Jakbyś kamień jadła*, e-book, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016; Tochman Wojciech, *Reporter nie może czekać, aż sęp rozłoży skrzydła...* [wywiad], rozm. przepr. Berenika Steinberg, https://culture.pl/pl/artykul/wojciech-tochman-reporternie-moze-czekac-az-seprozlozy-skrzydla-wywiad [dostęp: 22.02.2021]; Tokarczuk Olga, *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 143–144; Tokarczuk Olga, *Ostatnie historie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 53–54; Trzciński Łukasz, *Wina Józefa K.*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 5–6 (35–36), s. 177–179; Trznadel Jacek, *Wstęp* [w:] Bolesław Leśmian, *Poezje wybrane*, e-book, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2019; Turski Marian, *Auschwitz nie spadło z nieba*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1940080,1,marian-turskiauschwitz-nie-spadlo-z--nieba.read [dostęp: 02.02.2021]; Tuwim Julian, *Bal w Operze* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. Michał Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986, s. 218–222, 226–227, 237–244 , Text © Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [Wrocław 1986] „Dochody Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim pochodzą jedynie z honorariów z tytułu praw autorskich do dzieł jej Patronów i przeznaczone są w całości na pomoc dzieciom niepełnosprawnym i na popularyzację twórczości obojga Autorów. www.Tuwim.org"; Tuwim Julian, *Rewanż sentymentalny* [w:] tegoż, *Jarmark rymów*, oprac. Janusz Stradecki, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1991, s. 154, Text © Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [Warszawa 1991] „Dochody Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim pochodzą jedynie z honorariów z tytułu praw autorskich do dzieł jej Patronów i przeznaczone są w całości na pomoc dzieciom niepełnosprawnym i na popularyzację twórczości obojga Autorów. www.Tuwim.org"; Tuwim Julian, *Do krytyków, Słowisień, Wiosna. Dytyramb* [w:] tegoż *Wiersze*, t. 1, oprac. Alina Kowalczykowa, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1986, s. 350, s. 474–475, s. 313–315, Text © Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [Warszawa 1986] „Dochody Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim pochodzą jedynie z honorariów z tytułu praw autorskich do dzieł jej Patronów i przeznaczone są w całości na pomoc dzieciom niepełnosprawnym i na popularyzację twórczości obojga Autorów. www.Tuwim.org"; Tuwim Julian, *Lokomotywa, Ptasie radio* [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2006, s. 6, s. 15, Text © Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [Warszawa 2006] „Dochody Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim pochodzą jedynie z honorariów z tytułu praw autorskich do dzieł jej Patronów i przeznaczone są w całości na pomoc dzieciom niepełnosprawnym i na popularyzację twórczości obojga Autorów. www.Tuwim.org"; Tuwim Julian, *Rzecz Czarnoleska* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, oprac. Alina Kowalczykowa, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1986, s. 57 , Text © Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [Warszawa 1986] „Dochody Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim pochodzą jedynie z honorariów z tytułu praw autorskich do dzieł jej Patronów i przeznaczone są w całości na pomoc dzieciom niepełnosprawnym i na popularyzację twórczości obojga Autorów. www.Tuwim.org"; Ubertowska Aleksandra, *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2004, z. 2, s. 57–58; Uzdański Grzegorz, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Rok*, https://www.facebook.com/SzkolaImpro/photos/a.618652084869208/3548280418573012/ [dostęp: 09.02.2020]; *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, pod red. Andrzeja Markowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 831–832 (hasło *posiadać*); Wilkoń Teresa, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 37, 38, 39; Wierzyński Kazimierz, *Rozmowa z Baryką. Pochód* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wybór, opracowanie tekstu, wstęp Krzysztof Dybciak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 144; Winiecka Elżbieta, *Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 16 (36), s. 48–50; Wiśniewski Tomasz, *Przykład wielkości* [w:] tegoż, *O pochodzeniu łajdaków, czyli opowieści z metra*, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2015, s. 74–75; Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Szewcy. Naukowa sztuka ze „śpiewkami" w trzech aktach* 1934, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szewcy.html [dostęp: 05.02.2021]; Władimow Gieorgij, *Wierny Rusłan. Historia obozowego psa*, przeł. Andrzej Drawicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2021, s. 7–16; Wójcik-Dudek Małgorzata, *Święty krajobraz* [w:] tejże, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 219–220; Wzór nr 3 – Zażalenie na postanowienie, Sąd Rejonowy w Pszczynie, https://www.pszczyna.sr.gov.pl/informacje-interesantow/wzory [dostęp: 20.01.2021]; Zagajewski Adam, *Adam Zagajewski: Interesuje mnie wiersz, którego jeszcze nie napisałem* [wywiad], rozm. przepr. Svetlana Gutkina, https://culture.pl/pl/artykul/adam-zagajewski-interesujemnie-wiersz-ktorego-jeszczenie-napisalem-wywiad [dostęp: 09.02.2021]; Zapolska Gabriela, *Moralność pani Dulskiej*, http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/moralnosc-pani-dulskiej [dostęp: 19.02.2021]; Zarębianka Zofia, *W twórczości Leśmiana obowiązuje swoisty panenteizm* [wywiad], rozm. przepr. Maciej Gaździcki, https://teologiapolityczna.pl/prof-zofia-zarebiankaw-tworczosci-lesmianaobowiazuje-swoistypanteizm-tpct-42- [dostęp: 24.11.2020]; Zarych Elżbieta, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6, s. 151; Zeler Bogdan, *Wiersze katedralne Juliana Przybosia* [w:] *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia. Studia. Szkice*, pod red. Tadeusza Bujnickiego i Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983, s. 123–128; Żeromski Stefan, *Na probostwie w Wyszkowie* [w:] tegoż, *Inter arma*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1930, s. 63–64, 68–69; Żeromski Stefan, *Przedwiośnie* https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przedwiosnie.html [dostęp: 10.02.2021]; Żeromski Stefan, *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym* [w:] tegoż, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przyg. do druku Wacław Borowy, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1928, s. 120.

Zdjęcia

Andrzej Pągowski: s. 206; **Archiwum Nowej Ery:** s. 12 (odzyskanie niepodległości), 15, 18 (Kandinsky), 83, 181, 195, 202 (plakat), 282 (odzyskanie niepodległości), 350, 382 (Linke); **BE&W:** AISA – s. 12 (rewolucja w Rosji), AKG Images – s. 30 (Mann), 99, Alamy – s. 138, 197, Alamy/AF archive – s. 299, Alamy/agefotostock – s. 219, Alamy/Alan Schein – s. 26 (Empire State Building), Alamy/Artepics – s. 114, 292 (Ernst), Artothek – s. 111, 178, 212, bpk – s. 125, 233, Donat Brykczyński – s. 376, Heritage Images – s. 293 (zakończenie wojny), Imagno – s. 31 (Remarque), Mary Evans/Ronald Grant Archive – s. 361, Moviestore Collection – s. 235 (Grand Budapest Hotel), 293 (Inny świat), 374, 402 (Pianista), 443 (Niepokonani), Photo12/Archives du 7e Art/Paris-Europa Production – s. 202 (kadr z drzwiami), Photoservice Electa, Milano/Luca Carra – s. 29, RMN – s. 133 (Monet), The Granger Collection – s. 11, 30 (Proust), 31 (Joyce), 282 (Léger), The Hollywood Archive/20th Century Fox/Larry Horricks – s. 403, ullstein bild – s. 293 (Niemcy w Paryżu), Universal History Archive – s. 191 (Kustodijew); **East News:** AFP/HO/AMC – s. 401, age fotostock/Schütze/Rodemann – s. 23, AKG Images – s. 28, Album Online – s. 234 (Peaky Blinders), Album/United Artist/Chaplin – s. 22 (Chaplin), Archiwum Karlicki – s. 183 (Witkacy z zegarkiem), archiwum Mirosławy Dubrawskiej-Hübner – s. 236, Archiwum prywatne – s. 156, 169, ARCO Boensch B. – s. 27 (pawilon niemiecki), Associated Press – s. 297 (Iwo Jima), 442 (Iwo Jima), Collection Christophel – s. 234 (Artysta), Danuta Łomaczewska – s. 9, 170, 180, Everett Collection – s. 22 (plakat, Gabinet doktora Caligari), 234 (Kabaret), 292 (Dyktator), 300, Inplus – s. 245, 300, Jan Bielecki – s. 292 (mord na polskich oficerach), Krystyna Bartosik Collection – s. 48, Laski Diffusion – s. 196, 293 (Linke), 299, 443 (Linke), Marek Bazak – s. 20 (Stryjeńska), Mary Evans Picture Library/AF Archive – s. 202 (kadr z mężczyzną), Muzeum Literatury – s. 34, 35 (zjazd pisarzy), 81, 97, 107, 120, 145, 155, 174, 182 (Ostatni papieros skazańca), 302, 305, 317, 328, Polaris – s. 213, Renata Pajchel – s. 234 (Panny z Wilka), Roger Viollet – s. 14, 16, 88, Sputnik – s. 370; © **Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi:** s. 20 (Strzemiński), 123, 124; © **Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi/BE&W/RMN/Adam Rzepka:** s. 27 (Kobro); **Andrzej Mleczko:** s. 259; **Film It sp. z o.o.:** s. 402 (Wołyń); **Filmoteka Narodowa:** Romuald Pieńkowski – s. 175, WFDiF – s. 200; **Forum:** s. 292 (płonący zamek), 296 (łapanka), Bogdan Łopieński – s. 244, Gazeta Polska/Jan Środa – s. 313, Grzegorz Kozakiewicz – s. 116, Interfoto/Friedrich – s. 31 (Hašek), Jacek Szymczak – s. 148, 151, Krzysztof Wojciechowski – s. 386 (pomnik Korczaka), Magic Media – s. 367, Marek Skorupski – s. 295, Piotr Mecik – s. 12 (reforma Grabskiego), 177, TASS/Artyom Geodakyan – s. 201, Witold Skotnicki – s. 344, Włodzimierz Wasyluk – s. 298 (Lenica); **Fotonova:** Czesław Czapliński – s. 298 (Szapocznikow), Elżbieta Jasińska – s. 183 (grupa pisarzy), Tomasz Paczos – s. 294; **Fundacja Andrzeja Wróblewskiego:** s. 291, 298 (Wróblewski); **Gallo Images Poland/Getty Images:** Bettmann – s. 30 (Hesse), Corbis – s. 31 (Faulkner), 293 (lądowanie aliantów), Corbis/Bettmann – s. 12 (Mussolini), De Agostini – s. 129 (Rodin), FilmMagic/Taylor Hill – s. 105, Jazz Archive – s. 21 (Armstrong), Mondadori Portfolio – s. 341, ullstein bild – s. 30 (Musil); **Indigo:** Alamy/The Hollywood Archive/PictureLux – s. 402 (Dunkierka), Alamy/Allstar Picture Library Ltd. – s. 402 (Syn Szawła), Fine Art Images – s. 19, 204, Gavin Hellier – s. 363; **Karol Wieczorek:** s. 214; **Library of Congress:** s. 150; **Łukasz Szajna:** s. 392; **Milena Chmielewska:** s. 193; **MonolithFilms/Paweł Edelman:** s. 301, 442 (Kamienie na szaniec); **Muzeum Narodowe w Kielcach:** s. 43; **Muzeum Narodowe w Krakowie:** s. 118, 167; **Muzeum Narodowe w Poznaniu:** s. 47, 98; **Muzeum Narodowe w Warszawie:** s. 52, 58, 85, 102, 182 (Portret kobiecy), Krzysztof Wilczyński – s. 104, Piotr Ligier – s. 75, 79, 127, 182–183 (Autoportret, Pejzaż górski); s. 366; **Muzeum Powstania Warszawskiego/Julia Sielicka-Jastrzębska:** s. 442; **Muzeum Sztuki w Łodzi:** s. 183 (Tworzenie świata), 189; **Muzeum w Sanoku:** s. 319, 321; **Muzeum Wojska Polskiego:** s. 297 (plakat); **Nadwyraz.com:** s. 153; **Narodowe Archiwum Cyfrowe:** s. 13 (przewrót majowy), 115, 133 (Czechowicz), 292 (szlaban), 296 (tramwaj), 334, 355, 377 (kładka); **Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau:** s. 366, Michał Dziewulski – s. 359; **Photopower:** Scala, Florence/The Museum of Modern Art, New York – s. 26 (Oppenheim), 27 (Magritte, Mondrian), Scala, Florence/White Images – s. 12 (Picasso), 106, 283 (Picasso), The Bridgeman Art Library – s. 12 (Manifest futuryzmu), 13 (Ernst, Guernica), 18 (Gris), 24, 25, 26 (Duchamp, Picasso), 39, 49, 141, 142, 191 (Russolo), 216, 222, 269, 283 (Modigliani), 348, 413; **Polona:** s. 12 (bitwa warszawska), 33, 35 (Nuż w bżuhu, Żagary, Skamander, Zwrotnica), 36, 60, 146, 183 (Nowe formy w malarstwie...), 251, 255, 308, 315, 329; **Reporter:** Gerard – s. 314, Hildegarda Cjujstek – s. 265, Jacek Domiński – s. 225, Marek Lasyk – s. 63, Stefan Maszewski – s. 187; **Shutterstock:** s. 241, 243, 249, 263, 266, 292 (bitwa o Anglię), 386 (miejsce palenia zwłok), 411, Alexandr Medvedkov – s. 386 (obóz zagłady), Andrew Babble – s. 382 (płaskorzeźba – Walka), Laborant – s. 215, Pedro Rufo – s. 336, Philip Bird LRPS CPAGB – s. 382 (płaskorzeźba – Pochód na zagładę), www.hollandfoto.net – s. 21 (dom Gerrita Rietvelda); **Teatr Polski w Poznaniu/Marek Zakrzewski:** s. 13 (Gombrowicz), 162; **The Metropolitan Museum of Art.:** s. 109, 271, 307; **The U.S. National Archives and Records Administration:** s. 377 (Stroop); **udostępnione dzięki uprzejmości artystki Lori Nix:** s. 333; **vontrompka:** s. 67; **Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki:** s. 353; **Zbiory Piotra Dmochowskiego:** s. 129 (Beksiński).

Projekty graficzne

Rafał Kwiczor: infografiki na s. 34–35, 182–183.

nowa era *Twoje mocne strony*

Ponad słowami 3.2

Podręcznik *Ponad słowami* łączy treści literackie, kulturowe oraz językowe.
Koncentruje się na kształceniu kluczowych umiejętności przedmiotowych, takich jak:
interpretacja utworu, kompetencje językowe, tworzenie wypowiedzi.



Uporządkowana struktura

Poszczególne obszary nauczania
są podzielone na czytelnie oznaczone bloki.

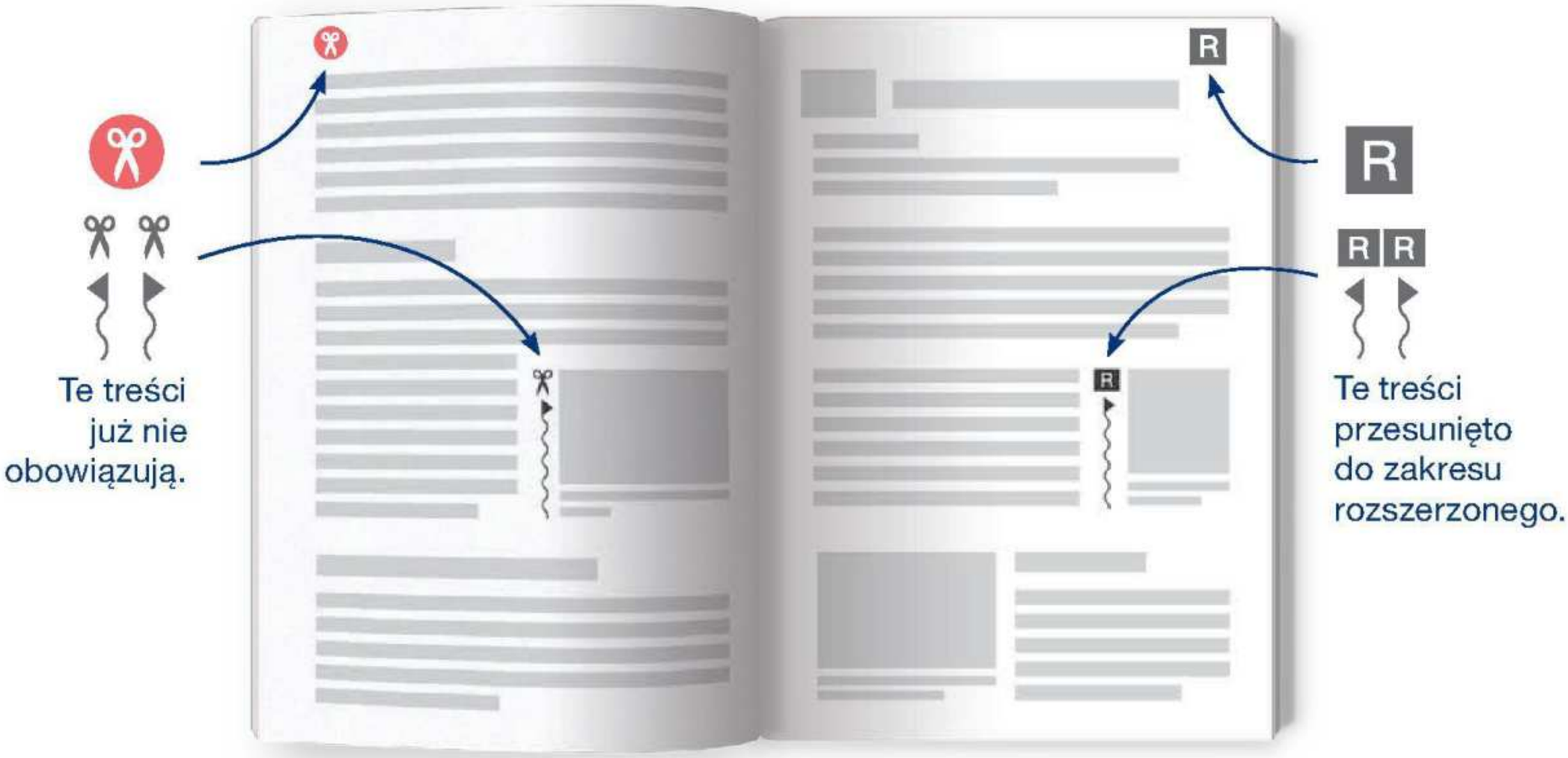
Rozwijanie umiejętności czytania utworów literackich

Informacje i wskazówki pomagają
zrozumieć sens omawianych utworów.

Nauka tworzenia wypowiedzi

Szczegółowe instrukcje oraz przykładowe
prace ułatwiają naukę pisania.

W podręczniku znajdziesz oznaczenia treści, które od września 2024 r. nie są już wymagane.



Ikona na górze strony wskazuje, że na tej stronie
znajdują się treści, które nie są wymagane – oznaczono je szarą ikoną i falką.

Nowa Era Sp. z o.o.
www.nowaera.pl nowaera@nowaera.pl
Centrum Kontaktu: 58 721 48 00

ISBN 978-83-267-5097-7