OPERON
Edukacja jest podróżą

Język polski



Zmiana MEN 2024
Oznaczono usunięte i zmienione treści

3

ZAKRES PODSTAWOWY I ROZSZERZONY

Podręcznik dla **szkół ponadpodstawowych**

Urszula Jagiełło, Renata Janicka-Szyszko, Magdalena Steblecka-Jankowska

Język polski

Podręcznik dla **szkół ponadpodstawowych**

3

OPERON
Edukacja jest podróżą

2024

Projekt okładki: Paweł Kwacz
Redaktor prowadzący: Monika Turała
Redakcja językowa: Monika Turała
Redakcja graficzna i skład: Danuta Jarzembek
Korekta: Marlena Dobrowolska

Zdjecia i ilustracje: BE&W, Bibloteka Cyfrowa Polona, Dom Aukcyjny DESA, Fototeka/fototeka.fn.org.pl, archiwum Filmu/Forum, FORUM, Instytut Pamięci Narodowej/ipn.gov.pl, Internet Movie Database/IMDb.com, Kandinsky/wassilykandinsky.net, Małopolska Biblioteka Cyfrowa w Krakowie/mbc.malopolska.pl, Materiały TVP/vod.tvp.pl, Memy.pl, Dawid Mozdzierz/www.szlakstyluzakopianskiego.pl, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Śląskie w Katowicach, Nad Wyraz/nadwyraz.com, Narodowe Archiwum Cyfrowe, Sylwia Oszczyk/marzanka.pl, Pinterest, Radosław Rybak/orientus.wordpress.com, Aleksei Golovanov/Shutterstock, Adam Kuryło/Shutterstock, Mariola Anna S/Shutterstock, Lyudmila Shabanova/Shutterstock, Shutterstock, Sopocki Dom Aukcyjny/sda.com.pl, Stowarzyszenie Wratislaviae Amici/polska-org.pl, Studio Filmowe Kadr/www.sfkadr.com, Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie, Teatr Stary w Krakowie, Visual Art Encyclopedia/wikiart.org, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Gdańsku/www.wbpg.org.pl, Wikpedia/Henryk Bielamowicz/CC BY-SA 4.0, Wikipedia/0john0/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Steve Cadman/CC BY-SA 2.0, Wikipedia/Dima/CC By-Sa 3.0, Wikipedia/Adrian Grycuk/CC BY-SA 4.0, Wikipedia/Holger.Ellgaard/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Thomas Ledl/CC BY-SA 4.0, Wikipedia/Lestat (Jan Mehlich)/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Marsyas/CC BY-SA 2.5, Wikipedia/Olaf/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Piotrekwas/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Fred Romero/CC BY 2.0, Wikipedia/Tomasz Olczyk/CC BY-SA 3.0, Wikipedia/Wistula/CC BY-SA 3.0, Zakon Sióstr Albertynek w Krakowie.

OPERON oświadcza, że z należytą starannością podjął wszelkie działania zmierzające do powiadomienia podmiotów majątkowych praw autorskich do utworów słownych i fotograficznych wykorzystanych w podręczniku o zamiarze ich publikacji celem uzyskania od twórców lub ich następców prawnych wymaganej zgody za przysługującym wynagrodzeniem w stosownej wysokości. Osoby, których prawa w sposób niezawiniony przez wydawnictwo zostały naruszone, prosimy o bezpośredni kontakt z wydawcą.

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 w zakresie podstawowym i rozszerzonym na poziomie szkoły ponadpodstawowej, na podstawie opinii rzeczoznawców: prof. dr. hab. Wojciecha Kudyby, dr hab. Ewy Ogłozy, dr. hab. Grzegorza Ptaszka.

Etap edukacyjny: III
Typ szkoły: szkoła ponadpodstawowa
Zakres kształcenia: podstawowy i rozszerzony
Rok dopuszczenia: 2021
Numer dopuszczenia: 1020/5/2021

© Copyright by OPERON Sp. z o.o. & Urszula Jagiełło, Renata Janicka-Szyszko, Magdalena Steblecka-Jankowska
Gdynia 2021
Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach bez zgody wydawcy zabronione.
N7349

Wydawca:
OPERON Sp. z o.o.
81-212 Gdynia, ul. Hutnicza 3
tel. centrali 58 679 00 00
e-mail: info@operon.pl
www.operon.pl

ISBN 978-83-8197-125-6

07/24/VI/AG80

Zgodnie z decyzją MEN od września 2024 r. obowiązuje zmieniona, uszczuplona o ok. 20% podstawa programowa. W związku z tym **w podręczniku znalazły się stosowne oznaczenia.**

Takim symbolem oznaczono treści usunięte z podstawy programowej.

Takim symbolem oznaczono treści, które zostały zmienione. Nauczyciel przedstawi uczniowi zmiany i wyjaśni, czego powinien się nauczyć.

Spis treści

Wstęp 5

I. MŁODA POLSKA

1. Człowiek schyłku wieku w poszukiwaniu sensu życia 8
2. Dekadenckie nastroje i kryzysy w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera 15
3. Od dekadentyzmu do nietzscheanizmu. Przezwyciężanie nastrojów końca wieku w wierszach Leopolda Staffa 22
4. Franciszkańska miłość do świata w wierszach Jana Kasprowicza i Leopolda Staffa 30
5. Świat widziany oczyma impresjonistów 35
6.* Odkrywanie Tatr 41
7. Jak wyrazić to, co niewyrażalne? Symbolizm 48
8. Sztuka ponad wszystko 53
9. Ekspresjonistyczny krzyk rozpaczy 63
10. Pisarz naukowcem? Naturalistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Stefan Żeromski 70
11. Człowiek wobec natury. Władysław Stanisław Reymont *Chłopi* 78
12. Dialektyzacja 87
13. Poeta o wsi i jej mieszkańcach. Jan Kasprowicz *Z chałupy* 91
14. Jak rodził się kapitalizm... *Ziemia obiecana* w reżyserii Andrzeja Wajdy 94
15. „Teatr mój widzę ogromny". Synteza sztuk w twórczości Stanisława Wyspiańskiego 98
16. „A to Polska właśnie". *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego 102
17. Modernista o powstaniu listopadowym. Stanisław Wyspiański *Noc listopadowa* 118
18. Styl indywidualny i typowy w Młodej Polsce 129
19. Prozodyczne elementy stylu i ich funkcja w tekstach młodopolskich 132
20. Między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu 135

Podsumowanie przed sprawdzianem 138

II. DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

Świat się zmienia 144
1. Bohaterowie walk o niepodległą Polskę w pieśniach 146
2. Polska po pierwszej wojnie światowej 150
3. Architektura i sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym 153
4. Artyści w poszukiwaniu nowej formy. Surrealizm 163
5. Jerzy Stempowski o futuryzmie i przemianach ekonomicznych 167
6. Cezarego Baryki poszukiwanie tożsamości w wolnej Polsce 171
7. Poeta – niebieski wycieruch? Bolesław Leśmian *Poeta* 178
8. Metamorfoza modernisty. Klasycyzm Leopolda Staffa 182
9. Ugrupowania artystyczne dwudziestolecia międzywojennego w Polsce 187
10. Poszukiwanie szczęścia i sposobu na życie w poezji Skamandrytów 194
11. Skamandryta wobec tradycji literackiej. Julian Tuwim *Do losu* 201
12. Poszukiwanie piękna i duchowości w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny 205
13. Poetka miłości. Poezja Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 208
14. Człowiek i natura w poezji Bolesława Leśmiana 211
15.* Minimum słów, maksimum treści w poezji Awangardy Krakowskiej. Tadeusz Peiper 218
16. Poeta – wykrzyknik ulicy. Awangardowe wiersze Juliana Przybosia 222
17. Prowokacja i bunt w utworach polskich futurystów 227
18. Jak człowiek może być wolny i szczery? Problemy Józia z formą 232
19. Pisarz w poszukiwaniu sposobu opowiedzenia świata. Proza Brunona Schulza 241
20. Jednostka wobec uniformizacji życia. Stanisław Ignacy Witkiewicz *Szewcy* 247
21. Katastroficzne wizje w poezji 260
22. Kim jesteś, Józefie K.? Franz Kafka *Proces* 264
23. Miłość w stalinowskim piekle na ziemi. Michaił Bułhakow *Mistrz i Małgorzata* 271
24. Styl indywidualny i typowy w dwudziestoleciu międzywojennym 285

Podsumowanie przed sprawdzianem 292

Piszemy samodzielnie

Krótko i zwięźle o tym, co najważniejsze. Definicja i hasło encyklopedyczne ... 297
Formy użytkowe – protokół, opinia, zażalenie ... 300
Działamy na tekście cudzym. Streszczenie i notatka syntetyzująca ... 306

III. LITERATURA WOJENNA

1. Po 1 września 1939... Wpływ wojny na sytuację ludzi i krajów ... 312
2. Jak żyć w czasie wojny? ... 319
3. Tożsamość pokolenia Kolumbów ... 327
4. „Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?" Okrutna prawda o człowieku w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego ... 337
5. Moralność w obliczu koszmaru wojny. Zofia Nałkowska *Przy torze kolejowym* ... 347
6. Czy można ocalić godność w totalitarnym świecie? Gustaw Herling-Grudziński *Inny świat* ... 351
7.* Sowiecki aparat przemocy oczami świadka. Józef Czapski *Na nieludzkiej ziemi* ... 360
8. Holocaust znaczy zagłada ... 364
9. O życiu i umieraniu w warszawskim getcie. Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* ... 368
10. Co się zdarzyło na Campo di Fiori ... 375
11. Powstanie w getcie oczami kata. Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem* ... 378
12. O woli przetrwania w czasach Holocaustu. *Pianista* Romana Polańskiego ... 382
Podsumowanie przed sprawdzianem ... 386

Indeks rzeczowy ... 389
Indeks osób i utworów ... 390

Wstęp

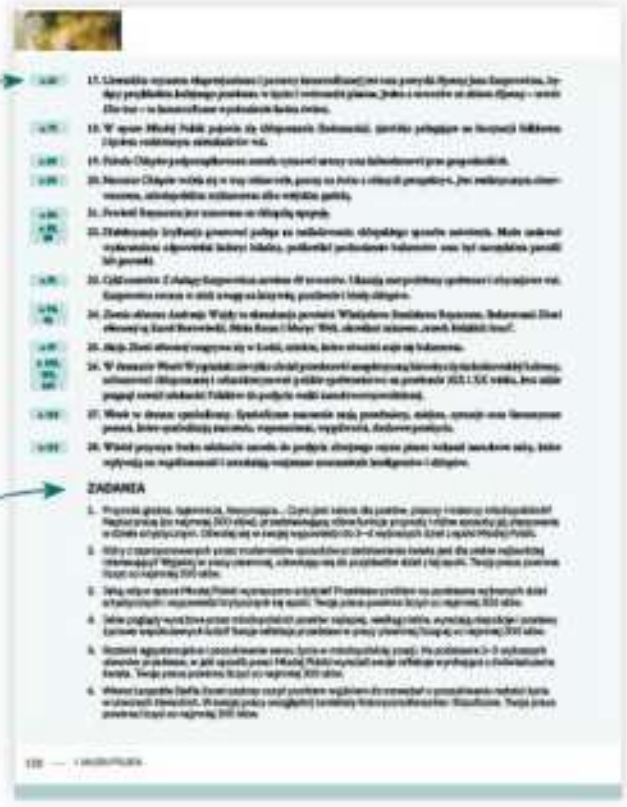
Podręcznik pozwala na wykorzystanie różnorodnych metod dydaktycznych w nauczaniu języka polskiego. **Jego konstrukcja służy błyskawicznemu odnajdywaniu potrzebnych informacji oraz osiąganiu pozytywnych wyników ze sprawdzianów i egzaminów**.

Aby ułatwić zrozumienie treści zawartych w tekście źródłowym, przygotowaliśmy **Polecenia**. Możecie je wykonywać tylko w zeszycie.



Podsumowanie lekcji to esencja najważniejszych treści do zapamiętania. Jeśli czegoś nie pamiętacie, wróćcie na stronę wskazaną obok. Znajdziecie tam na marginesie odpowiednie hasło, a w treści lekcji – jego omówienie.

Podsumowanie przed sprawdzianem zawiera najważniejsze treści do zapamiętania z rozdziału. Ich opanowanie służy otrzymaniu pozytywnej oceny ze **sprawdzianu**. Jeśli ich nie pamiętacie, wróćcie na stronę wskazaną obok i poszukajcie hasła na marginesie.



Zadania do rozwiązania przećwiczycie na lekcji lub wykorzystacie do nauki w domu albo przed sprawdzianem. Pamiętajcie, że możecie je wykonywać tylko w zeszycie.



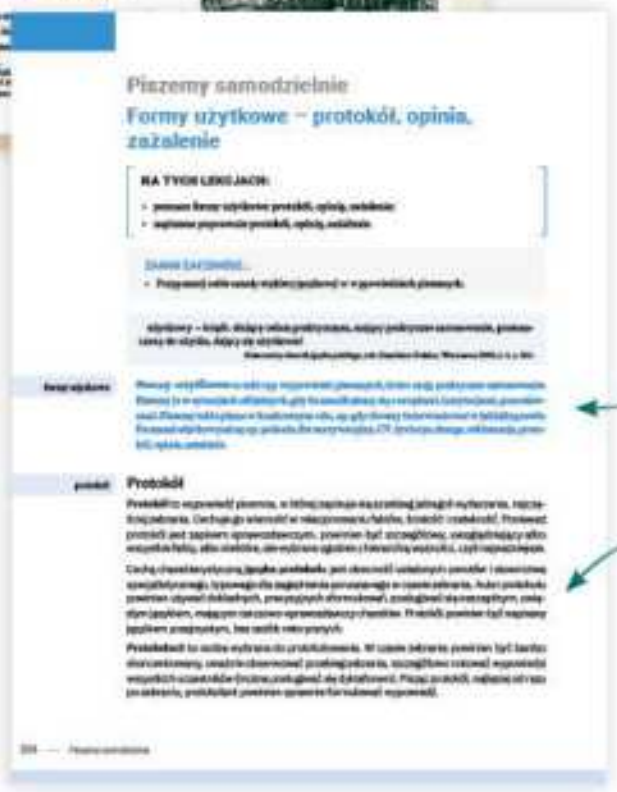
Każdy rozdział podręcznika zawiera na początku **spis tematów** z danego obszaru.



Pod każdym tytułem podrozdziału znajdziecie moduł **„Na tych lekcjach"** – jego zadaniem jest ukierunkowanie was na cele realizowane w danym temacie.

Zanim zaczniesz... pozwoli wam przypomnieć sobie już posiadane informacje, by płynniej wejść w nowe zagadnienie i lepiej je zrozumieć.

Tematy z **zakresu rozszerzonego** zostały zaznaczone kolorowym paskiem na marginesie.



Definicje wyróżniono kolorową czcionką. Dzięki temu od razu je zauważycie i szybko znajdziecie podczas powtórek.

Przystępny język publikacji ułatwi wam zrozumienie treści. W tekście pojawiają się **wytłuszczenia** – dzięki nim łatwiej odnajdziecie najistotniejsze zagadnienia, pojęcia i nazwy.

Hasła na marginesach to treści obowiązkowe do zapamiętania. Zostaną one powtórzone w podsumowaniu lekcji.



I. MŁODA POLSKA

- Człowiek schyłku wieku w poszukiwaniu sensu życia
- Dekadenckie nastroje i kryzysy w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera
- Od dekadentyzmu do nietzscheanizmu. Przezwyciężanie nastrojów końca wieku w wierszach Leopolda Staffa
- Franciszkańska miłość do świata w wierszach Jana Kasprowicza i Leopolda Staffa
- Świat widziany oczyma impresjonistów
- Odkrywanie Tatr
- Jak wyrazić to, co niewyrażalne? Symbolizm
- Sztuka ponad wszystko
- Ekspresjonistyczny krzyk rozpaczy
- Pisarz naukowcem? Naturalistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Stefan Żeromski
- Człowiek wobec natury. Władysław Stanisław Reymont *Chłopi*
- Dialektyzacja
- Poeta o wsi i jej mieszkańcach. Jan Kasprowicz *Z chałupy*
- Jak rodził się kapitalizm... Ziemia obiecana w reżyserii Andrzeja Wajdy
- „Teatr mój widzę ogromny". Synteza sztuk w twórczości Stanisława Wyspiańskiego
- „A to Polska właśnie". *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego
- Modernista o powstaniu listopadowym. Stanisław Wyspiański *Noc listopadowa*
- Styl indywidualny i typowy w Młodej Polsce
- Prozodyczne elementy stylu i ich funkcja w tekstach młodopolskich
- Między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu



1. Człowiek schyłku wieku w poszukiwaniu sensu życia

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, skąd pochodzi nazwa *Młoda Polska* i jak jeszcze nazywano ten okres w kulturze;
- poznasz ramy czasowe tej epoki;
- scharakteryzujesz światopogląd, jaki się w tej epoce ukształtował;
- określisz, ku jakim wartościom skłaniano się w Młodej Polsce, a jakie odrzucano;
- ustalisz, gdzie przede wszystkim rozwijała się kultura młodopolska.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie epoki w kulturze XIX wieku i określ, jakie zjawiska miały wpływ na ich ukształtowanie. Uporządkuj wiedzę o światopoglądzie każdej z tych epok, omów rozwijające się nurty filozoficzne oraz wymień wydarzenia historyczne, które miały wówczas miejsce.
- Odśwież wiedzę o zasadzie przemienności epok w rozwoju kultury nowożytnej.

Schyłek wieku XIX, czyli o nowej epoce

DLACZEGO MŁODA POLSKA?

Młoda Polska

modernizm

Nazwa epoki, której czas trwania obejmuje przełom XIX i XX wieku, podobnie jak i inne nazwy okresów literackich, ma charakter umowny. Zjawiska literackie i kulturowe tego czasu zostały między innymi określone terminem **modernizmu**[1], który zawierał w sobie dążenia do nowoczesności, odmienności i odrębności wobec tendencji kulturowych poprzedniej epoki. Inną nazwą, która oddawała charakter epoki, był termin **neoromantyzm** ze względu na pojawienie się kierunków myślenia i sposobów przedstawiania świata bliskich epoce romantyzmu. Kształt kultury i wyrazistą obyczajowość ostatnich lat XIX wieku określają z kolei nazwy ***fin de siècle***[2] (koniec wieku) oraz ***la belle époque***[3] (piękna epoka). Pojawiły się również propozycje nazwania tej epoki **dekadentyzmem** (nazwa postawy światopoglądowej charakterystycznej dla omawianych lat) oraz **symbolizmem** lub **impresjonizmem** (obie nazwy są określeniami stylów artystycznych dominujących w tym okresie kulturowym). Spośród wielu wskazanych terminów używanych do określenia epoki najmocniej ugruntowały się *modernizm* oraz *Młoda Polska*. Modernizm nazywał całokształt zjawisk charakterystycznych dla kultury europejskiej końca XIX i pierwszych kilkunastu lat XX wieku, natomiast Młoda Polska to termin, który ma swoje odwzorowanie w nazwach tego czasu w innych miejscach Europy, na przykład Młoda Francja czy Młode Niemcy (każde z tych określeń jednocześnie wskazuje na stosunek nadchodzącego pokolenia do przeszłości oraz podkreśla odrębność narodową tworzącej się kultury).

[1] ***moderne*** (czyt. modern, franc.) – nowoczesność, współczesność
[2] ***fin de siècle*** (franc.) – czyt. fędesiekl
[3] ***la belle époque*** (franc.) – czyt. la bel epok

Terminem *Młoda Polska* posługiwał się przedstawiciel ówczesnego młodego pokolenia Artur Górski w cyklu swoich artykułów o charakterze programowym, które opublikował w wychodzącym w Krakowie czasopiśmie „Życie".



Stanisław Wyspiański (1869–1907), *Portret Elizy Pareńskiej* (1905).
Uwidoczniona na portrecie modelka wywodziła się ze znanej w Krakowie rodziny wspierającej artystów i sztukę. Sposób przedstawienia postaci jest charakterystyczny dla nurtu w sztuce końca XIX wieku zwanego secesją.



Pierwsza karta wychodzącego w Krakowie czasopisma „Życie" (1897–1900). Winieta[1] wydawnictwa została zaprojektowana przez Teodora Axentowicza, artystę Młodej Polski.

> **Modernizm *fin de siècle* z całą swoją obudową filozoficzną, intelektualną i obyczajową ujawnił się od pierwszego momentu jako gest protestu przeciw wszystkim kulturowym bezdrożom, zagrożeniom i ograniczeniom kończącego się stulecia, jego minimalistycznej filozofii i jego sztuce, gasnącej w rozpaczliwie ciasnych okowach naturalizmu.**
>
> Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2007, s. 15.

Polecenia

1. Opisz postać uwiecznioną na portrecie, zwracając uwagę na sposób przedstawienia jej emocji.
2. Scharakteryzuj tło portretu.

GRANICE CHRONOLOGICZNE EPOKI

Podobnie jak umowny charakter mają nazwy kolejnych epok w kulturze, tak też podawany czas ich trwania stanowi jedynie próbę umieszczenia w określonych granicach całokształtu zjawisk składających się na daną formację kulturową. Podobnie rzecz ma się z Młodą Polską. Określenie jej granic czasowych dodatkowo komplikuje fakt, że w różnych zaborach pod koniec XIX wieku kultura rozwijała się inaczej.

Za datę stanowiącą umowny początek epoki przyjęło się uznawać **1891 rok**, kiedy nastąpiły debiuty literackie nowego pokolenia poetów i pisarzy (np. Kazimierza Przerwy-Tetmajera),

[1] **winieta** – pasek tytułowy czasopisma, także ozdoba w drukarstwie

wcześniej jednak pojawiły się wystąpienia przeciw pozytywistycznym ideom określane jako **przełom modernistyczny lub antypozytywistyczny**. Tego typu zjawiska miały miejsce przede wszystkim w zaborze austriackim (Galicja), a ośrodkiem rozwoju polskiego modernizmu był Kraków. W tym samym czasie w zaborze rosyjskim powstały kluczowe dzieła pisarzy pozytywistów.

Za datę końcową uznaje się z kolei **1918 rok** (zakończenie I wojny światowej), kiedy zmianie ulega nie tylko oblicze Europy, ale i całego świata.

Okiem badacza

Maria Podraza-Kwiatkowska
Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski

Na literaturę Młodej Polski można patrzeć z różnych punktów widzenia. Nawet wówczas, kiedy się ją pragnie rozpatrywać jako uwikłaną w wielostronne zależności literackie, można to robić w sposób co najmniej trojaki. Po pierwsze zatem, można literaturę Młodej Polski widzieć jako dalszy ciąg epok minionych. Przede wszystkim jako podjęcie dziedzictwa romantyzmu. Niektórzy badacze, stojąc na takim stanowisku, nazywają cały okres Młodej Polski neoromantyzmem. Po drugie – można rozpatrywać literaturę tego czasu jako zjawisko pod względem chronologicznym współczesne literaturom innych krajów. [...] I wreszcie po trzecie, można spróbować spojrzeć na literaturę Młodej Polski z naszej, obecnej pozycji, z pozycji badacza [...] świadomego dalszych losów literatury. [...]

Młoda Polska jest okresem intensyfikacji życia kulturalnego, okresem wyraźnego ożywienia sztuki we wszystkich jej odmianach. Nigdy chyba przedtem nie rozwijały się u nas tak jednocześnie, w sposób równoległy, literatura, malarstwo, architektura, sztuka stosowana. Nastąpiła swoista symbioza poszczególnych rodzajów i gatunków, dążność do wzajemnego łączenia się, niekiedy przenikania: malarstwo staje się literackie, literatura wzoruje się na muzyce; poezja – poprzez wiersz wolny – upodobnia się do prozy, proza – poprzez wstawki liryczne i rytmizację – upodabnia się do poezji; następuje inwazja elementów lirycznych w dramacie i udramatyzowanie prozy; istnieją próby stworzenia dramatu muzycznego.

Maria Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985, s. 8–9.

Polecenia

1. Określ, jaki temat podejmuje autorka artykułu w pierwszym, a jaki w drugim akapicie.
2. Na jakie zjawiska charakterystyczne dla epoki Młodej Polski zwraca uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska?
3. Wyjaśnij, czemu służą wyliczenia zastosowane w drugim akapicie.



Jeden z pierwszych telefonów używanych pod koniec XIX wieku.

SPORY POKOLENIOWE, MANIFESTY I PROGRAMY

Wartości uznawane przez pokolenie pozytywistów – wiara w moc wiedzy i nauki jako siły zmieniającej świat na lepsze, optymistyczne spojrzenie na rozwój cywilizacyjny – okazały się złudne i spowodowały załamanie wyobrażenia o możliwościach sprawczych człowieka i ludzkiego rozumu. Podłożem zmian światopoglądowych były procesy społeczne mające swoje podłoże w szybkim przyroście demograficznym, gwałtownym rozwoju komunikacji (kolejnictwo, telefon, telegraf), wreszcie w bezwzględnym i mrocznym obliczu rozwijającego się kapitalizmu. Zmieniający się szybko świat rodził stan zagrożenia

i wyobcowania zarówno w jednostkach, jak i w grupach społecznych. Narastało poczucie braku oparcia w systemach moralnych, a gwałtownie przemieniające się otoczenie powodowało załamanie wcześniej uznawanych wartości.

Na tle tych przeobrażeń zmieniało się rozpoznawanie miejsca człowieka w otaczającym go świecie, wyobrażenia o jego roli i możliwościach, a zwłaszcza o oddziaływaniu na otoczenie. Zakwestionowanie proponowanych w programach pozytywistycznych wartości oraz ufnego przekonania, że człowiek ma moce, które mogą przemienić otoczenie, zaczęło zmierzać ku **poczuciu zagrożenia, niepewności, narastaniu tendencji katastroficznych** (poglądu wyrażającego stanowisko, że świat zmierza do nieubłaganej katastrofy, która zniszczy wszystko, co do tej pory stanowiło oparcie).



Parowóz Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej.

światopogląd epoki

Spór pokoleń, który nastąpił na styku epoki kierującej się programem pozytywistycznym oraz okresu modernizmu, dotyczył między innymi sposobu postrzegania osoby w otaczającym ją świecie. Pozytywiści widzieli człowieka jako część zbiorowości i wyznaczali mu miejsce w społecznym organizmie, a moderniści doceniali **indywidualizm i odrębność** jednostki przeżywającej swoje duchowe przygody. Tego typu tendencje szybko znalazły swoją realizację w konkretnych programach artystycznych, które przeciwstawiały się dotychczasowym koncepcjom sztuki. Ich celem było przede wszystkim **demonstrowanie indywidualizmu, głębokich przeżyć emocjonalnych oraz subiektywnych odczuć ukrytych na dnie ludzkiej duszy.**

Czytanie ze zrozumieniem

Artur Górski
Młoda Polska

Artur Górski
Młoda Polska

[...] Cechą najmłodszych w literaturze jest indywidualizm i refleksja filozoficzna. [...] Ten wyżej zaznaczony rys indywidualizmu cechuje wszystkie obecne zachodnie prądy literackie i stoi w związku z pewnymi fazami życia społecznego. Żyjemy w czasie wielkich bankructw idei, które jeszcze niedawno poruszały umysły, wywołały Wiosnę Ludów, były natchnieniem poetów. W miarę rozczarowań do życia społecznego i jego typowego produktu, tj. do współczesnego filistra[1], rwały się więzy między jednostką a tymże społeczeństwem, wzrastała niechęć i protest przeciw banalności i bezduszności zorganizowanej masy i przeciw tym wszystkim objawom duchowym, jakie w tym gminowładztwie zmaterializowanego „obywatela" znajdowały swe źródło. Umysły wrażliwsze i głębsze, straciwszy szacunek dla filistra i sympatie do ruchów społecznych, poczęły wycofywać się z życia i szukać innych, trwalszych jego wartości. Zwrócono się do ludzkiej duszy oderwanej, poczęto cenić indywiduum jako takie, jako osobny, w sobie zamknięty świat i swoim najwyższym prawom podległy. Odbyło się w naszej lite-

Artur Górski (1870–1959)
Polski pisarz i krytyk literacki związany z modernizmem. Jego cykl artykułów zatytułowanych *Młoda Polska* opublikowanych w krakowskim „Życiu" stał się źródłem nazwy całego pokolenia i związanej z nim formacji kulturowej, krytycznie oceniającej idee pozytywistyczne, propagującej indywidualizm i subiektywne przeżycia oraz wyjątkowość i ponadprzeciętność artysty. Teksty Górskiego wywarły duży wpływ na pojawiającą się generację modernistów, stanowiły też zarzewie sporów pokoleniowych między pozytywistami a modernistami.

[1] **filister** – człowiek ograniczony, zakłamany, o niskich życiowych potrzebach sprowadzających się jedynie do zaspokojenia potrzeb materialnych



raturze współczesnej jakby nowe odkrycie duszy; spostrzeżono, że poza zewnętrznym jej życiem istnieją całe głębie nieobjęte światłem dziennym, całe tłumy uczuć i przeczuć, które nigdy w gwarze życia nie przychodzą do głosu. I tak nastąpił szybko gruntowny „przewrót wartości". Na miejsce masy stanęła indywidualność jako najwyższa wartość i godność na ziemi, na miejsce etyki społecznej etyka duszy, moralność estetyczna. Rozpoczęła się równocześnie reakcja przeciw materializmowi i naturalizmowi w literaturze, która w tej formie swojej zdemokratyzowała się, przyczyniła się do wzrostu demokracji, ale przez swoje pozytywne poglądy i zewnętrzne pojmowanie świata wyjałowiała i straciła urok. Powstały nowe prądy literackie i artystyczne, niejednolite, nieujęte w jedno łożysko, ale to mające ze sobą wspólnego, że wszystkie one były opozycją przeciw metodzie przedmiotowej i materialistycznemu pojmowaniu ludzkiej duszy.

Dla pisarzy takich, jak Maeterlinck[1], Huysmans[2], d'Annunzio[3], Verlaine[4], Przybyszewski, najżywszym przedmiotem kontemplacji artystycznej stała się oderwana, tylko na tle zagadki bytu badana dusza, a głównym motywem twórczości to, co dla tej duszy ludzkiej poza codziennością i zmiennością życia stanowi i stanowić będzie źródło najgłębszych wstrząśnień wewnętrznych: śmierć i miłość.

Tak powstała literatura „nagiej duszy", obranej z szat czasu i postawionej przed oczy artysty w całej swojej piękności i grozie. Miała ona ogromny szacunek dla tych uczuć, które wiodą życie w głębi i nie wychylają się na próg świadomości, przywracała godność tej duszy ludzkiej, której teorie „środowiska" odebrały samoistność i wielkość, a gdy trącała o harfę zmysłów, to dobywała z niej nie brutalne, zwierzęce, lecz szlachetne i przepychem lśniące melodie. [...]

Artur Górski, *Młoda Polska* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 110–111.

Polecenia

1. Wyjaśnij, o jakich ideach, które uległy bankructwu, pisał Artur Górski.
2. Wskaż, w jakim kierunku, według autora, powinna zmierzać literatura i sztuka. Jakie główne hasła powinny jej przyświecać?
3. Określ, na czym polegała zmiana między pozytywistycznym a młodopolskim poglądem na świat.
4. Scharakteryzuj miejsce artysty w otaczającej go rzeczywistości.
5. Zacytuj dwa fragmenty artykułu mające charakter metaforyczny i wyjaśnij ich sens.
6. Wyjaśnij w kilku zdaniach na podstawie całego fragmentu, czym jest literatura „nagiej duszy".

Zenon Przesmycki (1861–1944)
Poeta, krytyk literacki i tłumacz okresu Młodej Polski. Przyjął pseudonim Miriam. Propagował ideę „sztuki dla sztuki", którą popularyzował w wydawanym przez siebie czasopiśmie „Chimera". Odkrył i opracował twórczość Cypriana Kamila Norwida.

Każde dzieło poetyckie, a zatem i utwór dramatyczny, który autor wprost poematem nazywa, winno być **świątynią marzenia**. Marzenie jest możliwe tylko tam, gdzie lotów wyobraźni nazbyt ścisłe nie krępują granice, gdzie twórca [...] nie zamyka swojego dzieła, nie dopowiada wszystkiego, lecz zostawia trochę wolnego pola duchowi czytelnika, gdzie poza obszarem właściwym niezmierzone, związane z nim otwierają się widnokręgi, gdzie dzieło zawiera w sobie odziany w symbol szmat nieskończoności.

Zenon Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck* [w:] *Wybór pism krytycznych*, opr. E. Korzeniewska, t. I, Kraków 1967, s. 303.

[1] **Maurice Maeterlinck** (czyt. moris meterlink; 1862–1949) – belgijski dramaturg, poeta i eseista, uznawany za prekursora symbolizmu w literaturze
[2] **Joris-Karl Huysmans** (czyt. żoris karl ismąs; 1848–1907) – francuski pisarz uznawany za skandalistę; jego dzieła stanowią przykład literatury dekadenckiej
[3] **Gabriele D'Annunzio** (czyt. danuncjo; 1863–1938) – włoski poeta, pisarz i dramaturg oraz polityk
[4] **Paul Verlaine** (czyt. pol werlen; 1844–1896) – francuski poeta zaliczany do grona „poetów przeklętych", przedstawiciel impresjonizmu w liryce

Ważna informacja

„Chimera"

Pismo wydawane w Warszawie przez Zenona Przesmyckiego ukrywającego się pod pseudonimem Miriam. Program artystyczny „Chimery" stanowił rozwinięcie koncepcji „sztuki dla sztuki" oraz zdecydowanie przeciwstawiał się tendencyjności i utylitaryzmowi w dziełach mijającej epoki. Hasła głoszone przez redaktorów pisma z Miriamem na czele wskazywały na nieograniczoną niczym wolność artystyczną i indywidualizm twórcy. Swoją koncepcję sztuki i artysty zawarł Przesmycki w artykułach o charakterze programowym: *Los geniuszów* i *Walka ze sztuką*.

Literatura polska zawdzięcza Miriamowi odkrycie i rozpropagowanie dzieł Norwida, które zebrał i zredagował. Właśnie łamy „Chimery" stały się miejscem pierwszych publikacji dzieł wówczas prawie zapomnianego romantycznego artysty.



Edward Okuń, okładka „Chimery", 1902, z. 17.

Miejsca

KRAKÓW

Kraków

Jednym z najważniejszych ośrodków, w których rozwijała się kultura polskiego modernizmu, był Kraków. W czasie, gdy w Warszawie swój szczytowy etap rozwoju przeżywała kultura pozytywistyczna, właśnie w tym mieście zaczęły się objawiać osobowości artystów i krytyków oraz teoretyków sztuki, którzy na polski grunt przeszczepili koncepcje sztuki, prądy artystyczne i myśli filozoficzne europejskiego modernizmu. Na łamach krakowskich czasopism pojawiają się manifesty artystyczne, takie jak choćby *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego. W Krakowie zostaje otwarty Teatr Miejski (a od 1909 r. Teatr im. Juliusza Słowackiego), w którego repertuarze znajdują się sztuki oparte na dziełach przedstawicieli modernistycznego dramatu europejskiego, dramaturgów młodopolskich, a także, zgodnie z neoromantycznymi tendencjami – inscenizacje oparte na dziełach polskich romantyków, przede wszystkim Słowackiego i Mickiewicza. W Krakowie także zostaje wydana druga seria *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, uznawana za liryczny manifest młodego pokolenia przeżywającego kryzys światopoglądowy.



Stanisław Wyspiański, *Planty o świcie* (1894).

Polecenia

1. Opisz przedstawiony pejzaż miejski i zwróć uwagę na uzyskany przez artystę nastrój.
2. Wyjaśnij, jakimi środkami artystycznymi posłużył się malarz, aby osiągnąć efekt nastrojowości.



Zakopane

ZAKOPANE



Drewniana kaplica na Jaszczurówce w Zakopanem zaprojektowana przez Stanisława Witkiewicza, który jest także autorem projektu ołtarza w kształcie góralskiej chałupy oraz zdobiących okna witraży.

Zatracający poczucie sensu życia artyści i intelektualiści młodopolscy poszukiwali wsparcia duchowego w monumentalnej naturze, którą odnaleźli w małej i nieznanej wówczas szerszym kręgom turystów wiosce góralskiej w Tatrach – w Zakopanem. Zaletami Zakopanego były nie tylko urokliwe górskie pejzaże, lecz także klimat i walory uzdrowiskowe (zwłaszcza dla cierpiących na gruźlicę). Zafascynowanie Podhalem, mentalnością prostych mieszkańców Tatr oraz pejzażami stanowiącymi nowe artystyczne inspiracje wzmocnił malarz i architekt Stanisław Witkiewicz, który to miejsce uczynił tematem wielu swoich obrazów, a zauroczony architekturą góralskiego budownictwa, stworzył swój styl określony mianem zakopiańskiego. W dziełach artystów młodopolskich Zakopane, Podhale i tatrzańskie krajobrazy stają się więc częstymi motywami.

Lwów

LWÓW

Na mapie młodopolskich ośrodków sztuki nie sposób nie umieścić stolicy zaboru austriackiego (Galicji), Lwowa. Ośrodki kultury tego miasta to przede wszystkim uniwersytet (później nazwany imieniem Jana Kazimierza) rozwijający się w zakresie nauk humanistycznych, Zakład Naukowy Ossolińskich (Ossolineum), gdzie zgromadzono imponujące zbiory biblioteczne, czy też rozwijający się prężnie miejski teatr. Lwowskie środowisko intelektualne i artystyczne reprezentuje młodopolski poeta Leopold Staff, który swoje życie twórcze rozwinął właśnie w tym mieście, tu studiował i wygłaszał odczyty wyznaczające jego postawę artystyczną. Z Lwowem związana była wybitna dramatopisarka polskiego modernizmu Gabriela Zapolska, pochowana w alei zasłużonych jednej z najstarszych nekropolii Europy – na lwowskim Cmentarzu Łyczakowskim. Innym związanym w młodości z Lwowem twórcą był poeta i prozaik Józef Wittlin. Przywołane przykłady zasłużonych literatów świadczą o dużym znaczeniu i oddziaływaniu lwowskiego środowiska artystycznego.



Czytelnia Ossolineum we Lwowie.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 8 1. Epoka określana jako Młoda Polska rozwijała się na przełomie XIX i XX wieku.

s. 8 2. Czas Młodej Polski nazywany był także modernizmem.

s. 11 3. Na światopogląd Młodej Polski miały wpływ zmiany cywilizacyjne i techniczne, które przekształciły ówczesną obyczajowość. Zmiany światopoglądowe odnosiły się do idei pozytywistycznych i były określane mianem przełomu antypozytywistycznego.

s. 11 4. Koncepcje sztuki modernistycznej sformułował Artur Górski w swoim artykule o charakterze programowym *Młoda Polska*.

s. 13, 14 5. Miejsca stanowiące centra rozwoju kultury młodopolskiej to przede wszystkim Kraków, a także Zakopane i Lwów.

2. Dekadenckie nastroje i kryzysy w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz biografię Kazimierza Przerwy-Tetmajera;
- dowiesz się, czym był dekadentyzm, postawa charakterystyczna dla schyłku XIX wieku;
- odkryjesz znaczenie filozofii Arthura Schopenhauera dla pokolenia dekadentów;
- zapoznasz się z wierszem *Niemoc* Paula Verlaine'a;
- zinterpretujesz wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera wyrażające postawy światopoglądowe końca wieku – *Koniec wieku XIX* i *Nie wierzę w nic;*
- określisz, w jaki sposób niektórzy moderniści ukazywali miłość i kobietę na podstawie wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta...*

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie manifesty programowe poprzednich epok (romantyzmu i pozytywizmu) zapowiadające nowy sposób widzenia i odczuwania świata.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940)



Jeden z najpopularniejszych poetów młodopolskich, którego wiersze stanowiły wierne odbicie nastrojów i kryzysów przełomu XIX i XX wieku. Został okrzyknięty „poetą pokolenia", a jego utwory uznano za głos generacji, która u schyłku wieku przeżywała załamanie światopoglądowe.

Twórca urodził się Ludźmierzu na Podhalu. Wywodził się z rodziny o silnych aspiracjach artystycznych, literackich i intelektualnych (jego przyrodni brat Włodzimierz Tetmajer był znanym krakowskim malarzem). Już pierwsza seria *Poezji* Przerwy-Tetmajera wydana w 1891 roku określiła kierunek myśli poetyckiej twórcy, ale druga seria *Poezji* (1894) stała się dla wielu odbiorców datą graniczną otwierającą epokę Młodej Polski z racji deklarowanego w niej światopoglądu: poczucia pustki duchowej, bezsilności wobec świata i jego zagrożeń, pozorności ideałów głoszonych w mijającej epoce (pozytywizmie) oraz braku nadziei na znalezienie siły dającej zdolności do przezwyciężenia destrukcyjnych przekonań. Zawarte w wierszach Przerwy-Tetmajera postawy bardzo mocno zbliżały się do popularnej wówczas filozofii Arthura Schopenhauera, która stała się podłożem postawy określanej mianem dekadentyzmu.

Związany z Tatrami poeta poszukiwał siły duchowej w obcowaniu z tatrzańską przyrodą, co znalazło swój wyraz w niektórych jego wierszach oraz tzw. prozie tatrzańskiej – cyklu opowiadań *Na skalnym Podhalu*, inspirowanym gawędami górali.

W twórczości Przerwy-Tetmajera jak w soczewce skupiły się najwyrazistsze postawy i poglądy epoki: nastroje dekadenckie, poszukiwanie ukojenia w stanie nirwany, dążenie do zapomnienia się w zmysłowej miłości, a także kierowanie się ku monumentalnej górskiej przyrodzie. Można w niej ponadto odnaleźć wpływ kierunków artystycznych modernizmu, impresjonizmu i symbolizmu.

W następnej epoce (dwudziestoleciu międzywojennym) Kazimierz Przerwa-Tetmajer stał się poetą znacznie mniej popularnym i w rezultacie przestał tworzyć, a nękająca go choroba psychiczna doprowadziła do zubożenia i samotności. Zmarł w Warszawie w 1940 roku.



Arthur Schopenhauer[1] (1788–1860)



Wywodzący się z Gdańska filozof stał się jednym z najbardziej atrakcyjnych myślicieli XIX wieku. Główne jego dzieła ukazały się jeszcze w epoce romantyzmu, jednak właściwy odbiór jego dorobku nastąpił dopiero u schyłku XIX stulecia. Naczelne dzieło Schopenhauera *Świat jako wola i wyobrażenie* zakłada, że rzeczywistość jest niepoznawalna i stanowi jedynie wyobrażenie intelektu, który próbuje ją zgłębić, dociec jej istoty. W przekonaniu myśliciela podstawą ludzkiej egzystencji jest bezrozumny popęd, który nigdy nie znajdzie zaspokojenia, mimo że zmusza jednostkę do nieustannego działania. Człowiek ciągle dąży do osiągnięcia szczęścia, a jednocześnie stale odczuwa niezaspokojenie i ponosi klęskę, co rodzi z kolei poczucie bezsensu podejmowanych działań, cierpienie egzystencjalne i świadomość nieuchronności śmierci. Próby stłumienia tego lęku i cierpienia dają chwilowe, pozorne ukojenie, po którym z mocniejszą siłą atakuje „ból istnienia", którego nie można się pozbyć, a jedynie chwilowo odsunąć bądź złagodzić. Sposobem na ukojenie egzystencjalnego cierpienia była dla Schopenhauera przede wszystkim sztuka jako przejaw piękna, które nie zmierzało do żadnego celu materialnego. Tworzenie lub kontemplowanie piękna dzieła sztuki mogło, według myśliciela, stać się oparciem dla przeżywającej niezaspokojone pragnienia duszy. Inną drogą dla pogrążonego w duchowej męce człowieka mogło się stać osiągnięcie stanu zawieszenia jakichkolwiek działań, odrzucenie pragnień i pożądań, dążenie do osiągnięcia nicości bliskie wywodzącemu się ze staroindyjskiej filozofii stanowi nirwany. Jeszcze jednym sposobem złagodzenia „bólu istnienia" wskazanym przez Schopenhauera było wzbudzenie w sobie współczucia wobec cierpienia innych i bezinteresowne, altruistyczne poświęcenie się dla nich.

Zainteresowanie modernistów twórczością Schopenhauera odnosiło się przede wszystkim do przekonania o kryzysie wartości oraz niemożności poznania świata, a także do wywyższenia sztuki i artysty. Ta pesymistyczna filozofia znalazła swoje odzwierciedlenie w postawach, które z powodu pojawienia się u schyłku wieku zostały nazwane dekadenckimi.

[1] czyt. szopenhauer

Ważna informacja

Arthur Schopenhauer bohaterem memów internetowych

Wyjątkową popularność zdobył Schopenhauer we współczesnej kulturze masowej, stając się bohaterem nowego zjawiska kulturowego obecnego w sieci internetowej, tzw. memów. Całe cykle obrazów o podobnej wymowie, jednocześnie żartobliwej i pesymistycznej, są sposobem oswajania lęków i przygnębiających nastrojów, a ponadto stanowią wyraz zjawiska zwanego **homogenizacją kultury** (mieszania różnych obszarów kulturowych, między innymi kultury wysokiej i popularnej).



Jeden z wykorzystanych wizerunków filozofa, tym razem wzbogacony zdaniem będącym tytułem filmu Krzysztofa Zanussiego.

Jest to popularny mem, wielokrotnie edytowany przez użytkowników kultury internetowej. [...] Nie jest to fikcyjny zwierzak z popkultury, lecz portret Arthura Schopenhauera, niemieckiego myśliciela, tworzącego w XIX stuleciu. Z nieznanych powodów ten intelektualista pozostający na marginesie głównych szkół filozoficznych tamtego wieku (heglizm, marksizm, pozytywizm itd.) po półtora wieku od swojej śmierci stał się popularnym bohaterem wielu współczesnych memów. Wykorzystywanych jest kilka zachowanych dagerotypów[1] z sylwetką autora, któremu dopisuje się różne ironiczne myśli. Odwołania te mają przeważnie charakter głęboko pesymistyczny, oddający ducha filozofii Schopenhauera, akcentującej ślepą popędliwość woli większości ludzi.

Juliusz Iwanicki, *Memy internetowe w kulturze popularnej. Charakterystyka zjawiska*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/memy, s. 72–73 [dostęp: 6.06.2020].

[1] **dagerotyp** – technika fotograficzna, w wyniku której na metalowej płytce otrzymywany jest unikatowy obraz

Dekadentyzm (z franc. *decandence* – schyłek, upadek) – postawa życiowa i artystyczna charakterystyczna dla schyłku XIX wieku, zawierająca w sobie przekonanie o kryzysie kultury, bezcelowości ludzkiego życia i wszelkich poczynań człowieka, pesymistyczną wizję przyszłości, a także niechęć do podejmowania jakiejkolwiek aktywności, bierne poddawanie się biegowi czasu.



Wojciech Weiss[1] (1875–1950), *Melancholik* (*Totenmesse*[2]), 1898.

Polecenia

1. Opisz wygląd postaci znajdującej się na portrecie oraz tło, na jakim umieścił ją malarz.
2. Nazwij uczucia, które uwidaczniają się na twarzy sportretowanej postaci.

Paul Verlaine
Niemoc

Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania,
Które, patrząc, jak idą Barbarzyńce białe,
Układa akrostychy[3] wytworne, niedbałe,
Stylem złotym, gdzie niemoc sennych słońc się słania.

Duszy, samiutkiej, mdło aż w nudzie, co ochłania.
Skądciś tam wieści niosą walk olbrzymich chwałę.
O, nie móc, przez tę słabość, przez żądze tak małe,
O, nie chcieć zaznać nieco tego falowania!

O, nie chcieć, o i nie móc umrzeć chociaż nieco!
Wszystko wypite! Ty tam, nie śmiej się z mych żali!
Wszystko, wszystko wypite! zjedzone! – Cóż dalej?

Tylko garść słabych wierszy, co ot w ogień lecą,
Tylko niewolnik nicpoń, co nie dba o pana,
Tylko ból jakiejś troski, co żre pierś, nieznana.

Z tomu *Ongiś i niedawno*, 1884; tłum. Miriam[4]

Polecenia

1. Wyjaśnij, odwołując się do treści utworu, na czym polega tytułowa niemoc.
2. Określ, co przeżywa, czuje i uświadamia sobie podmiot liryczny utworu.
3. Zacytuj wers, w którym podmiot mówiący zwraca się do odbiorcy. Kto nim jest według ciebie?
4. Wskaż związek utworu z nastrojami dekadenckimi schyłku wieku XIX. Sporządź notatkę w zeszycie.
5. Udowodnij, że *Niemoc* Verlaine'a reprezentuje gatunek nazywany sonetem.
6. Wskaż w wierszu poetyzmy i określ, jak wpływają one na odczytanie utworu.

[1] czyt. wajs
[2] ***Totenmesse*** (niem.) – msza żałobna
[3] **akrostych** – utwór wierszowany, w którym początkowe litery lub słowa wersów albo zwrotek tworzą wyraz bądź zdanie
[4] **Miriam** – pseudonim artystyczny Zenona Przesmyckiego

Paul Verlaine (1844–1896)

Poeta francuski zaliczany do grona twórców XIX wieku nazywanych „poetami przeklętymi" (*poète maudit*[1]). Określenie to odnosiło się do naruszania obowiązujących wówczas norm obyczajowych, do prowokacji wobec mieszczańskiej moralności i do stylu życia, który zaprzeczał wszelkim zasadom ówczesnej moralności. Verlaine przez pewien czas związany był z innym poetą francuskim tego czasu – Jeanem-Arthurem Rimbaudem[2] – jednak po próbie zabójstwa tegoż został aresztowany i osadzony w więzieniu w Mons, gdzie przeżył wewnętrzną przemianę. W jego poezji pojawiają się odtąd zarówno motywy rozpaczy, jak i chrześcijańskiej duchowości. Zmarł w samotności i skrajnej nędzy, pozostawiając po sobie twórczość charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznego nurtu poezji melancholii i dekadenckich nastrojów. W swoich tekstach był orędownikiem subtelnej uczuciowości, którą osiąga się poprzez sugestię zawartą w bezpośredniej liryce, a także dzięki muzycznej stronie wiersza, na którą szczególnie zwracał uwagę w programowym wierszu *Sztuka poetycka*. O związkach z modernistycznymi tendencjami decydowała także obecna w utworach Verlaine'a tendencja do tworzenia nastrojowej liryki pejzażowej, podkreślanie zmysłowych aspektów miłości oraz uwielbienie dla sztuki. Jeden z jego najbardziej znanych tekstów – *Niemoc* – we francuskim oryginale nosi znamienny tytuł *Decadence*[3].



Gustave Courbet (czyt. gustaw kurbę; 1819–1877), *Portret Verlaine'a*.

[1] czyt. poet modi
[2] czyt. żã arturem rębo
[3] czyt. dekadãns

poetyzmy

Poetyzmy – wyrazy, wyrażenia i zwroty charakterystyczne dla języka poetyckiego, szczególnie podniosłe i wyszukane, rzadko występujące w wypowiedziach codziennych, potocznych; poetyzmy są typowe dla poezji romantyzmu i modernizmu.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Koniec wieku XIX

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Koniec wieku XIX

Przekleństwo?... Tylko dziki, kiedy się skaleczy,
złorzeczy swemu bogu, skrytemu w przestworze.
Ironia?... Lecz największe z szyderstw czyż się może
równać z ironią biegu najzwyklejszych rzeczy?

Idee?... Ależ lat już minęły tysiące,
A idee są zawsze tylko ideami.
Modlitwa?... Lecz niewielu jeszcze mami
Oko w trójkąt wprawione i na świat patrzące.

Wzgarda... lecz tylko głupiec gardzi tym ciężarem,
którego wziąć na słabe nie zdoła ramiona.
Rozpacz?... Więc za przykładem trzeba iść skorpiona,
co się zabija, kiedy otoczą go żarem?

Walka?... Ale czyż mrówka rzucona na szyny
może walczyć z pociągiem nadchodzącym w pędzie?
Rezygnacja?... Czyż przez to mniej się cierpieć będzie,
gdy się z poddaniem schyli pod nóż gilotyny?



Byt przyszły?... Gwiazd tajniki któż z ludzi ogląda,
kto zliczy zgasłe słońca i kres światu zgadnie?
Użycie?... Ależ w duszy jest zawsze coś na dnie.
co wśród użycia pragnie, wśród rozkoszy żąda.

Cóż więc jest? Co zostało nam, co wszystko wiemy,
dla których żadna z dawnych wiar już nie wystarcza?
Jakaż jest przeciw włóczni złego twoja tarcza,
człowiecze z końca wieku?... Głowę zwiesił niemy.

Z tomu *Poezje. Seria druga*, 1894

Polecenia

1. Określ temat wiersza.
2. Zinterpretuj sens tytułu utworu.
3. Scharakteryzuj podmiot liryczny. Wyjaśnij, w czyim imieniu się wypowiada i do kogo się zwraca.
4. Nazwij podmiot liryczny charakteryzującymi go 2–3 określeniami (np. „schyłkowiec").
5. Wyjaśnij, skąd „ja" liryczne oczekuje duchowego wsparcia. Odwołaj się do pojawiających się w kolejnych zwrotkach postaw i wartości.
6. Udowodnij, że utwór jest wyrazem postawy dekadenckiej.
7. Opisz kompozycję wiersza. Wyjaśnij, w jaki sposób struktura utworu wiąże się z jego wymową.
8. Wskaż środki stylistyczne, które wyrażają główne idee utworu.
9. Zinterpretuj puentę wiersza. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
10. Znajdź i określ podobieństwa między wierszem Verlaine'a i Przerwy-Tetmajera.
11. Wykorzystując zgromadzone wnioski, napisz w zeszycie interpretację utworu. Uwzględnij konteksty (np. nastroje epoki, w której utwór powstał, dominującą filozofię lub inne teksty kultury podejmujące te same tematy).

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Nie wierzę w nic

Nie wierzę w nic, nie pragnę niczego na świecie,
Wstręt mam do wszystkich czynów, drwię z wszelkich zapałów:
Posągi moich marzeń strącam z piedestałów
I zdruzgotane rzucam w niepamięci śmiecie.

A wprzód je depcę z żalu tak dzikiem szaleństwem,
Jak rzeźbiarz, co chciał zakląć w marmur Afrodytę,
Widząc trud swój daremnym, marmury rozbite
Depce, plącząc krzyk bólu z śmiechem i przekleństwem.

I jedna mi już tylko wiara pozostała:
Że konieczność jest wszystkim, wola ludzka niczym –
I jedno mi już tylko zostało pragnienie

Nirwany, w której istność pogrąża się cała
W bezwładności, w omdleniu sennym, tajemniczym,
I nie czując przechodzi z wolna w nieistnienie.

Z tomu *Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1891.

Polecenia

1. Określ, co przeżywa „ja" liryczne utworu.
2. Przedstaw postawę podmiotu lirycznego wobec świata.
3. Sformułuj temat wiersza.
4. Wskaż związek między wierszem Przerwy-Tetmajera a filozofią Schopenhauera.
5. Określ podobieństwa między wierszem Przerwy-Tetmajera a utworem Verlaine'a *Niemoc*.
6. Wyjaśnij, w jaki sposób budowane są w wierszu emocje. Zwróć uwagę na zastosowane środki językowe i stylistyczne.
7. Wskaż zastosowane w utworze poetyzmy i nazwij ich funkcję.
8. Zinterpretuj wersy:
   Posągi moich marzeń strącam z piedestałów
   I zdruzgotane rzucam w niepamięci śmiecie.
9. W kilku zdaniach w zeszycie wyjaśnij, w jaki sposób przejawia się w utworze postawa dekadencka.





Tadeusz Żmurko (1859–1910), *Przebudzenie*. Twórca obrazu nazywany był malarzem pięknych kobiet; tworzył zmysłowe akty, półakty, studia portretowe i sceny antyczne.

czących niepokojach końca wieku i uciec od rzeczywistości postrzeganej jako wroga i obezwładniająca. Erotyka nie jest jednak wystarczającym środkiem tłumiącym „ból istnienia", bo zawsze pozostawia uczucie niedosytu i niespełnienia, czego dowodzi fragment wiersza *Koniec wieku XIX*:

Użycie?... Ależ w duszy jest zawsze coś na dnie.
co wśród użycia pragnie, wśród rozkoszy żąda.

famme fatale

Famme fatale[1] **– kobieta fatalna, wywodzący się z języka francuskiego związek frazeologiczny oznaczający kobietę piękną, zmysłową i stanowiącą pokusę, która przynosi mężczyźnie zgubę i życiową porażkę, doprowadzając go do uczucia, którego nie może on przezwyciężyć.**

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Lubię, kiedy kobieta...

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Lubię, kiedy kobieta...

Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu,
kiedy w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu,
gdy jej oczy zachodzą mgłą, twarz cała blednie
i wargi się wilgotne rozchylą bezwiednie.

Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemi,
gdy wpija się w ramiona palcami drżącemi,
gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem
i oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.

[1] czyt. fam fatal

W liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera można odnaleźć charakterystyczny dla przeżyć dekadenta końca wieku **sposób widzenia kobiety i przeżywania miłości**. Kobieta nie była dla modernistów przedmiotem idealnych uczuć, które odczuwali i przedstawiali romantycy, ale zmysłową kochanką, budzącą cielesne pragnienia i żądze. Miłość traktowana była jedynie jako sposób na zatracenie się w przeżywaniu rozkoszy, aby choć na chwilę zapomnieć o drę-



Gustav Klimt (1862–1918), *Judyta z głową Holofernesa* (1901).
Autor obrazu to austriacki malarz – symbolista, reprezentant wiedeńskiego modernizmu, jeden z założycieli i najwybitniejszych przedstawicieli nurtu w sztuce nazwanego secesją; dążył do osiągnięcia maksymalnej swobody twórczej i przekroczenia ograniczeń w postaci istniejących wówczas konwencji artystycznych. Biblijny motyw zaczerpnięty z Księgi Judyty został przez malarza wykorzystany w celu zobrazowania motywu kobiety niosącej zgubę mężczyźnie ulegającemu jej wdziękom.



I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania
zwalcza ją, a sycenie żądzy oszalenia,
gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia.

Lubię to – i tę chwilę lubię, gdy koło mnie
wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie,
a myśl moja już od niej wybiega skrzydlata
w nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata.

Z tomu *Poezje. Seria druga*, 1894

Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny utworu.
2. Jaką rolę przypisuje „ja" liryczne kobiecie? Zwróć uwagę na dwa ostatnie wersy.
3. Przeanalizuj zawarte w utworze epitety i określ ich funkcję. Wyjaśnij, jak wpływają one na osiągnięcie efektu zmysłowości.

Artur Hutnikiewicz
Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Był pierwszym i najbardziej reprezentatywnym, choć może nie najwybitniejszym poetą Młodej Polski. Wydawał się najpełniej wyrażać jej nastroje i formację duchową pokolenia. W całym swym sposobie bycia, w aparycji, nawet w powikłaniach swojej osobistej biografii zdawał się być takim, jakim „prawdziwy poeta" być powinien. Otaczała go sława, uwielbiały go kobiety. Jego wiersze recytowane były przy każdej nadarzającej się okazji i stawały się natchnieniem wielu kompozycji muzycznych i wokalnych najświetniejszych twórców tamtej epoki. Najznakomitszy dramatopisarz Młodej Polski unieśmiertelnił go w swoim genialnym dramacie[1].

Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2007, s. 94.

Polecenia

1. Zastąp słowo *reprezentatywny* jego synonimem.
2. O czym pisze Artur Hutnikiewicz, używając sformułowania „formacja duchowa pokolenia"?
3. Dlaczego określenie „prawdziwy poeta" zostało ujęte w cudzysłów?

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Charakterystyczną dla modernizmu postawą duchową był dekadentyzm, który miał swoje źródło w filozofii Arthura Schopenhauera. Istotą dekadentyzmu było pesymistyczne przekonanie o bezsensowności wszelkich działań, odczucie życiowego znużenia i niemocy, bierność, marazm oraz zwątpienie we wszelkie wartości. s. 17
2. Postawę schyłkową wyraził w wierszu *Niemoc* francuski poeta Paul Verlaine. s. 17
3. Najbardziej charakterystycznym dla polskiego modernizmu poetą reprezentującym w swoich wierszach *Koniec wieku XIX* i *Nie wierzę w nic...* postawę dekadencką był Kazimierz Przerwa-Tetmajer. s. 18
4. Jednym ze sposobów odsunięcia od siebie brzemienia bólu istnienia było uleganie zmysłowej miłości, co znalazło odzwierciedlenie w wierszu Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta...* s. 20

[1] Stanisław Wyspiański stworzył w *Weselu* wzorowaną na Tetmajerze postać Poety



3. Od dekadentyzmu do nietzscheanizmu[1]. Przezwyciężanie nastrojów końca wieku w wierszach Leopolda Staffa

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz biografię i sylwetkę twórczą poety debiutującego w Młodej Polsce, Leopolda Staffa;
- dowiesz się, jaki wpływ na twórczość Staffa miała filozofia antycznego stoicyzmu i renesansowego humanizmu;
- ustalisz, jak zainspirowała Staffa filozofia Fryderyka Nietzschego;
- nauczysz się rozpoznawać młodopolską nastrojowość na podstawie wiersza *Deszcz jesienny*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, jakie ideały głosili antyczni stoicy oraz czym był renesansowy humanizm.**

Postawy dekadenckie nie były jedynymi, które zapisały się w kulturze przełomu wieków. Pojawiały się też liczne głosy nawołujące do przełamania bierności, psychicznego marazmu i zaniku woli życia. Tego typu postawy wypływały z literackiego środowiska Lwowa.

Wyrazicielem życiowego aktywizmu był poeta, którego droga twórcza rozpoczęła się właśnie we Lwowie – Leopold Staff. W odróżnieniu od dekadentów Staff w swojej twórczości proponował aktywizm i dążenie do przezwyciężania niemocy, a także poszukiwał źródeł siły duchowej i wartości, na jakich może się wesprzeć narażony na schyłkowe nastroje człowiek.

Leopold Staff

Leopold Staff (1878–1957)



Leopold Staff na portrecie pędzla Stanisława Pichora (1915).

Najczęstszym określeniem sylwetki twórczej Leopolda Staffa jest miano poety trzech pokoleń, które wynika z jego obecności w życiu literackim okresu Młodej Polski, kiedy debiutował, w kolejnej epoce, dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy jego twórczość rozwijała się wciąż z niesłabnącą siłą i jednocześnie stanowił wzorzec dla debiutujących wówczas poetów, aż wreszcie w czasie II wojny światowej i po niej, kiedy brał czynny udział (już jako nestor polskiej poezji) w życiu literackim. W początkowej fazie twórczości poeta związany był ze Lwowem, miejscem swego urodzenia. Staff debiutował tomikiem poetyckim *Sny o potędze* (1901), którego tytuł zapowiada odmienną od dekadenckiej nutę twórczości. Biografia poety nie obfituje w spektakularne wydarzenia, które jego życie mogłyby uczynić osobnym zjawiskiem kulturowym. Sam twórca nazywał swoje istnienie „życiem bez zdarzeń" (taki też tytuł nadał jednemu ze swoich wierszy). Warto nadmienić, że Leopold Staff to również posługujący się wieloma językami europejskimi oraz orientalnymi zasłużony tłumacz dzieł literatury i filozofii greckiej (np. rozprawy Epikura, Demokryta, Heraklita), łacińskiej (np. *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, *Złota legenda* Jakuba de Voragine), francuskiej, niemieckiej (np. dzieła Nietzschego oraz *Cierpienia młodego Wertera* Goethego), włoskiej i skandynawskiej. Zarówno charakter poezji Staffa, jak i jego zamiłowanie do motywów zaczerpniętych z tradycji kultury europejskiej pozwalają na określenie tego twórcy mianem klasycysty (patrz s. 28 oraz s. 182).

[1] czyt. niczeanizm

Fryderyk Nietzsche[1] (1844–1900)



Niemiecki filozof, którego dzieła cieszyły się wielkim zainteresowaniem na przełomie XIX i XX wieku, autor prac *Tako rzecze Zaratustra* oraz *Poza dobrem i złem*. Nietzsche swoje poglądy wyraził w tekstach o charakterze literackim, przepełnionych metaforami i aforyzmami, co czyniło je bardziej atrakcyjnymi dla odbiorców. Filozof odnosił się przede wszystkim do moralności, kwestionując jej dotychczasowe zasady, oraz do kultury, której kryzys obserwował we współczesnym sobie świecie. Najbardziej znaczącą ideą Nietzschego była koncepcja „nadczłowieka", jednostki silnej i przeciwstawiającej się słabościom, dążącej do nieprzeciętności, a tym samym przeznaczonej do przewodzenia tym, którzy nie potrafią walczyć ze swoimi ograniczeniami. Silny witalnie i intelektualnie „nadczłowiek", realizujący nieprzeciętne idee, nie podlega według Nietzschego istniejącym zasadom moralnym (pozostaje „poza dobrem i złem"), bo są one etyką niewolników. Nietzscheanizm krytycznie odnosił się do moralności chrześcijańskiej jako akcentującej wartość miłosierdzia, altruizmu i litości wobec słabszych oraz dążącej do ogólnej sprawiedliwości. Wszystkie te wartości zwane przez filozofa „etyką niewolników" nie powinny według niego obowiązywać aktywnych jednostek należących do „rasy panów", mających inne cele do zrealizowania. Poglądy Nietzschego obejmowały też obszar artystycznej działalności człowieka. Wskazał on dwie przeciwstawne postawy: apollińską i dionizyjską, przy czym apollińskość rozumiał jako dążność do ładu, harmonii, intelektualizmu, natomiast dionizyjskość utożsamiał z szaleństwem, brakiem ograniczeń, wewnętrznym niepokojem. Nietzscheanizm znalazł w okresie modernizmu wielu zwolenników, ponieważ akcentował indywidualizm, przeciwstawiał się przeciętności, a przede wszystkim nobilitował artystów jako jednostki wyjątkowe.



Okładka polskiego wydania (1905) dzieła Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*.

[1] czyt. nicze

Leopold Staff
Kowal

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadlą,
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.

Grzmotem młota w nią walę w radosnej otusze,
Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.

Lecz gdy ulegniesz, serce, pod młota żelazem,
Gdy pękniesz, przeciw ciosom stali nieodporne:
W pył cię rozbiją pięści mej gromy potworne!

Bo lepiej giń, zmiażdżone cyklopowym razem,
Niżbyś żyć miało własną słabością przeklęte,
Rysą chorej niemocy skażone, pęknięte.

Z tomu *Sny o potędze*, 1901.

Leopold Staff *Kowal*

Polecenia

1. Określ temat utworu.
2. Przedstaw podmiot liryczny i wskaż adresata jego monologu.
3. Wyjaśnij, jakie symboliczne znaczenie ma tytułowy kowal.
4. Zinterpretuj znaczenie wskazanych motywów: „kruszce drogocenne", „serce", „młot".
5. Wyjaśnij, jakie środki stylistyczne wpływają na dynamikę wiersza i siłę emocjonalną monologu lirycznego.
6. Zwróć uwagę na epitety, którymi scharakteryzowane jest serce, i wyjaśnij, jaka jest ich funkcja.
7. Ustal, jakim postawom życiowym przeciwstawia się „ja" liryczne, a jakie manifestuje.
8. Wskaż punkty wspólne między filozofią Fryderyka Nietzschego i wierszem *Kowal*.
9. Wyjaśnij, co oznacza wyraz *hartowne* będący epitetem określającym serce. Zapisz w zeszycie jeszcze dwa inne słowa należące do tej samej rodziny wyrazów. Pamiętaj o właściwej pisowni.
10. Napisz w zeszycie interpretację wiersza, uwzględniając kontekst światopoglądowy epoki, w której powstał.



Mieczysław Jastrun
Staff a Nietzsche

Słynny *Kowal*, którym rozpoczyna Staff swoją twórczość, przyczynił się do wielu nieporozumień, jakie osnuły debiut poety; odczytano w nim niemal wyzwanie rzucone światu, coś w rodzaju modernistycznej *Ody do młodości*, gdy sonet ów jest tylko projekcją marzenia [...], nie pozostawiając żadnej wątpliwości, jakie to znaczenie nadawał poeta takim pojęciom, jak siła, męstwo, słabość, chora niemoc. Pojęcia te zostały niemal całkowicie odwrócone, gdyż właśnie czyn oznacza tu słabość, a siła objawia się w zdolności marzenia tak absolutnego, że nie pragnie wcielenia. Dlatego też można tylko z dużymi zastrzeżeniami mówić o nietzscheanizmie Staffa w tym okresie twórczości. Marzenie Nietzschego prowadzi do wizji jakiegoś nowego świata, a jest to marzenie demiurga o nadplanecie i nadczłowieku, marzenie, które nie chce poprzestać na sobie, lecz żąda wcielenia. Z postawy Nietzschego pozostały w poezji Staffa tylko pozory. Przejął on od niemieckiego filozofia mit apoliński, któremu tamten zaprzeczył swoim „orgiazmem dionizyjskim". W pierwszych zbiorach Staffa widoczne są ślady lektury Nietzschego (którego główne dzieła później Staff przełożył). Albo raczej: z filozofa niemieckiego wziął to, co odpowiadało jego własnej psychice; nie troszcząc się o resztę, tworzy sam siebie, w życiu samym w sobie widzi cel, ale nie pamięta o słowach Nietzschego: „Nie jestem człowiekiem, jestem dynamitem".

Mieczysław Jastrun, *Wstęp* do: Leopold Staff, *Wybór poezji*, Wrocław, 1985, s. V.

Twórczość Leopolda Staffa jest ściśle powiązana z epoką, w której tworzył, czego oczywistym dowodem jest nastrojowy *Deszcz jesienny*, utwór liryczny zawierający w sobie liczne cechy liryki młodopolskiej, a jednocześnie ukazujący różnorodność warsztatu poetyckiego jego twórcy. W sposób charakterystyczny dla czasu przełomu epok poeta tworzy melancholijny nastrój spotęgowany sugestywnymi obrazami poetyckimi i zastosowanymi w tekście różnorodnymi środkami fonetycznymi.

Leopold Staff
Deszcz jesienny

Leopold Staff
Deszcz jesienny

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Wieczornych snów mary powiewne, dziewicze
Na próżno czekały na słońca oblicze...
W dal poszły przez chmurną pustynię piaszczystą,
W dal ciemną, bezkresną, w dal szarą i mglistą...
Odziane w łachmany szat czarnej żałoby
Szukają ustronia na ciche swe groby,
A smutek cień kładzie na licu ich miodem...
Powolnym i długim wśród dżdżu korowodem
W dal idą na smutek i życie tułacze,
A z oczu im lecą łzy... Rozpacz tak płacze...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną

I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Ktoś dziś mnie opuścił w ten chmurny dzień słotny...
Kto? Nie wiem... Ktoś odszedł i jestem samotny...
Ktoś umarł... Kto? Próżno w pamięci swej grzebię...
Ktoś drogi... wszak byłem na jakimś pogrzebie...
Tak... Szczęście przyjść chciało, lecz mroków się zlękło.
Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło,
Gdy poznał, że we mnie skrę roztlić chce próżno...
Zmarł nędzarz, nim ludzie go wsparli jałmużną...
Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą...
Spaliły się dzieci... Jak ludzie w krąg płaczą...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Przez ogród mój szatan szedł smutny śmiertelnie
I zmienił go w straszną, okropną pustelnię...
Z ponurym, na piersi zwieszonym szedł czołem
I kwiaty kwitnące przysypał popiołem,
Trawniki zarzucił bryłami kamienia
I posiał szał trwogi i śmierć przerażenia...
Aż, strwożon swym dziełem, brzemieniem ołowiu
Położył się na tym kamiennym pustkowiu,
By w piersi łkające przytłumić rozpacze,
I smutków potwornych płomienne łzy płacze...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Z tomu *Dzień duszy*, 1903

Polecenia

1. Nazwij typ liryki, który reprezentuje wiersz.
2. Scharakteryzuj podmiot liryczny. Opisz przeżycia tej postaci.
3. Co jest tematem monologu lirycznego?
4. Nadaj w zeszycie tytuły zwrotkom o charakterze obrazowym. Opisz kolejne obrazy poetyckie.
5. Wyjaśnij, w jaki sposób poeta wykorzystał motyw wędrówki. Określ, jaką pełni on funkcję.
6. Wskaż inne motywy w utworze.
7. Wypisz z utworu do zeszytu trzy wybrane metafory i zinterpretuj ich funkcje.
8. Wypisz z wiersza do zeszytu 3–4 przykłady inwersji (szyku przestawnego zdania) i wyjaśnij, jaki wpływ ma ten składniowy środek stylistyczny na wymowę utworu.
9. Odszukaj w wierszu przykłady hiperboli i wyjaśnij, jaką pełnią funkcję.



10. Przeczytaj głośno wiersz lub wysłuchaj recytacji tego utworu i wyjaśnij, w jaki sposób został osiągnięty efekt monotonii.
11. Udowodnij, że utwór Staffa jest reprezentatywny dla liryki Młodej Polski.
12. Porównaj teksty *Deszcz jesienny* oraz *Kowal*. Wskaż różnice między zawartymi w nich postawami życiowymi.

instrumentacja głoskowa

Instrumentacja głoskowa – fonetyczny środek stylistyczny polegający na celowym doborze wyrazów, które mają oddać określone dźwięki (np. padający rytmicznie deszcz). Najistotniejszą funkcją tego zabiegu artystycznego jest wywołanie określonego nastroju. W odniesieniu do wiersza *Deszcz jesienny* można stwierdzić, że taką rolę instrumentacyjną odgrywają głoski szumiące (np. „sz", „cz") naśladujące padający rytmicznie i monotonny deszcz.

MŁODOPOLSKA NASTROJOWOŚĆ

Jednym z celów młodopolskiej twórczości literackiej było kreowanie ulotnych, niepowtarzalnych nastrojów, uzyskiwanych dzięki budowaniu sugestywnego obrazu świata, w którym człowiek jest poddawany działaniu różnych wrażeń zmysłowych, dźwięków, barw, światła, ruchu. Obecne w utworze lirycznym nastroje wynikały między innymi z przekonania, że kontemplacja otoczenia, zwłaszcza natury, może być sposobem przezwyciężania bólu istnienia i niepokojów egzystencjalnych. Poddawanie się nastrojom, nawet tym pesymistycznym i pełnym melancholii, pozwalało ukoić cierpienie duszy.



Jan Stanisławski (1860–1907), *Krajobraz o zmierzchu*, 1897.

Polecenie

Opisz w zeszycie przedstawiony na obrazie pejzaż, zwracając uwagę na uzyskany przez malarza nastrój. W jaki sposób został on osiągnięty?

PSYCHIZACJA KRAJOBRAZU

Psychizacja krajobrazu to zabieg artystyczny polegający na obdarzeniu pejzażu przymiotami człowieka, umiejętnością odczuwania cierpienia i melancholii, a nawet rozpaczy. Najczęściej krajobraz ukazywany był w strugach deszczu lub spowity mgłą, pełen mroku lub pogrążony w szarościach, otoczony rozmytymi barwami. Przeżycia i doznania człowieka przenoszone były na naturę, która zdawała się być wyposażona we wrażliwą i pełną głębokich uczuć duszę, zwykle też następowało zatarcie granicy między przeżyciami człowieka – obserwatora a pejzażem.

Budowaniu nastroju służy przemyślany rytm wiersza osiągnięty dzięki zastosowaniu bardzo rygorystycznej wersyfikacji. Pod względem wersyfikacyjnym *Deszcz jesienny* reprezentuje typ **wiersza sylabotonicznego**, w którym liczba sylab w każdym wersie jest taka sama (utwór Staffa to dwunastozgłoskowiec), a akcenty padają zawsze w tym samym miejscu. Warto zaobserwować, że monotonia padającego deszczu wyzwalająca określony nastrój ma swoje źródło także w parzystych rymach żeńskich (aa, bb, cc itd.).

Okiem badacza

Bożena Chrząstowska, Seweryna Wysłouch
Poetyka stosowana

Przyjrzyjmy się pierwszemu wersowi *Deszczu jesiennego* Leopolda Staffa: „O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny". Wyrazy tworzące ten wers zostały wybrane – świadomie czy nieświadomie – z bogatej synonimiki języka. Przecież zamiast powiedzieć *szyba* można tu użyć wyrazu *okno*, zamiast *dzwoni – tłucze, bije, uderza, stuka, puka*, zamiast *deszcz – plucha, ulewa, słota*. Jakie czynniki zadecydowały o takim, a nie innym wyborze? Czemu Staff nie napisał np. „Jesienna ulewa uderza w me okno"? Liczba sylab się nie zmieni, amfibrachiczny[1] rytm też zostaje zachowany. A jednak... W wymowie wersu: „O szyby deżdż dzwoni, deżdż dzwoni jeśienny"[2], nagromadzone i powtarzające się głoski szumiące *sz, ż, dż* oraz ciszące *ń, ś* imitują szum deszczu i wprowadzają określony, melancholijny nastrój. Głoski te mają wartości onomatopeiczne i eliminacja ich jest zubożaniem tekstu. O wyborze decyduje więc fonetyka wyrazów, ich dźwiękonaśladowcze walory. Nie sam wybór jednak decyduje o kształcie artystycznym. Można by przecież, używając wybranych przez poetę wyrazów, powiedzieć tak: „O szyby dzwoni deszcz, dzwoni deszcz". W takiej postaci akcenty wyrazowe nie rozkładają się regularnie, brak kołyszącego, amfibrachicznego rytmu. Dopiero kombinacja wyrazów wydobywa rytmiczne walory tekstu.

Bożena Chrząstowska, Seweryna Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 80–81.

Biografia Leopolda Staffa ukazuje nam życie człowieka, który nie ulega skrajnościom, egzystencję, która nie jest wzorem przełomów, popadania w szaleństwo i dźwigania się z upadków. Staff w swoim „życiu bez zdarzeń" przeciwstawia się pesymizmowi i młodopolskiej melancholii, a siły życiowej i równowagi poszukuje w odwiecznym porządku świata i natury oraz w codziennych ludzkich doświadczeniach. Afirmacja życia, z tym wszystkim, co ono ze sobą niesie, to postawa, która wyklarowała się w programie twórczym autora *Kowala* i *Deszczu jesiennego*, a inspiracją filozoficzną stała się dla poety antyczna myśl stoicka oraz idee i wartości renesansowego humanizmu.

Leopold Staff
Przedśpiew

Leopold Staff
Przedśpiew

Czciciel gwiazd i mądrości, miłośnik ogrodów,
Wyznawca snów i piękna i uczestnik godów,
Na które swych wybrańców sprasza sztuka boska:
Znam gorycz i zawody, wiem, co ból i troska,
Złuda miłości, zwątpień mrok, tęsknot rozbicia,
A jednak śpiewać będę wam pochwałę życia –
Bo żyłem długo w górach i mieszkałem w lasach.
Pamięcią swe dni chmurne i dni w słońca krasach
Przechodzę, jakby jakieś wielkie, dziwne miasta,
Z myślą ciężką, jak z dzbanem na głowie niewiasta,
A dzban wino ukrywa i łzy w swojej cieśni.
Kochałem i wiem teraz, skąd się rodzą pieśni;
Widziałem konających w nadziejnej otusze
I kobiety przy studniach brzemienne, jak grusze;
Szedłem przez pola żniwne i mogilne kopce,

[1] **amfibrach** – w wersyfikacji rodzaj stopy metrycznej złożonej z trzech sylab (nieakcentowanej, akcentowanej i nieakcentowanej)
[2] Zapis fonetyczny wersu



Żyłem i z rzeczy ludzkich nic nie jest mi obce.
Przeto myśli me, które stoją przy mnie w radzie,
Choć smutne, są pogodne jako starcy w sadzie.
I uczę miłowania, radości w uśmiechu,
W łzach widzieć słodycz smutną, dobroć chorą w grzechu,
I pochwalam tajń życia w pieśni i w milczeniu,
Pogodny mądrym smutkiem i wprawny w cierpieniu.

Z tomu *Gałąź kwitnąca*, 1908

Polecenia

1. Określ temat wiersza i udowodnij, formułując przynajmniej dwa argumenty, że utwór podejmuje wskazaną tematykę.
2. Określ typ liryki ze względu na sposób wypowiadania się „ja" lirycznego.
3. Określ typ liryki ze względu na podejmowany w wierszu temat.
4. Scharakteryzuj życiową postawę podmiotu lirycznego. Zwróć uwagę na jego doświadczenia i wartości, które wyznaje. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
5. Opisz w zeszycie obrazy poetyckie, które obrazuje utwór. Jakie jest ich symboliczne znaczenie?
6. Wskaż fragmenty wiersza, w których znajduje się nawiązanie do antycznej filozofii stoickiej.
7. Wyjaśnij, na czym polega optymistyczna (mimo obecności cierpienia i śmierci) postawa podmiotu lirycznego.
8. Zacytuj fragment wiersza, który możesz uznać za życiową wskazówkę. Krótko uzasadnij swój wybór.
9. Odszukaj w wierszu słownictwo przestarzałe (archaizmy językowe) i wyjaśnij, dlaczego poeta użył ich w swoim tekście.
10. Zbadaj układ rymów oraz policz liczbę sylab w każdym wersie. Do jakich wniosków prowadzi ta obserwacja?

Ważna informacja

Przedśpiew – to wiersz, który otwiera tomik poetycki *Gałąź kwitnąca* z 1908 roku i stanowi zapowiedź (tytułowy „przedśpiew") tego, co będzie zawierał cały tom. Tytuł utworu odnosi się nie tylko do usytuowania utworu w zbiorze, lecz także do wyrażonego w nim sposobu odbierania świata i życia.

KLASYCYZM STAFFA

Leopold Staff to twórca, który sięga do wzorców klasycznych, stając się tym samym klasycystą XIX i XX wieku. Przywołuje filozofię antyczną opierającą się na zasadach równowagi wewnętrznej i mądrości, co pozwala mu na zrozumienie ludzkiego życia z wszelkimi jego przejawami i odcieniami. Dominującą postawą w jego utworze *Przedśpiew* jest optymizm bliski postawie myślicieli epoki renesansu, czego potwierdzeniem jest parafraza dewizy renesansowych humanistów: *Żyłem i z rzeczy ludzkich nic nie jest mi obce*. Wartości, ku którym skłania się poeta w swojej postawie twórczej i życiowej, to wewnętrzna równowaga, harmonia, poszukiwanie piękna i spokoju. Postawa klasycystyczna uwidacznia się także w kształcie artystycznym utworów poety – dążności do regularnych form wersyfikacyjnych, wyborze takich gatunków literackich jak sonet lub elegia i odwoływaniu się do tradycyjnych motywów kulturowych.



Jacek Malczewski (1854–1929), *W moim ogrodzie*, 1891.

Polecenia

1. W wierszu Staffa *Przedśpiew* oraz na obrazie Jacka Malczewskiego występuje motyw ogrodu. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni on w każdym z tych dzieł.
2. Nadaj tytuły poszczególnym częściom tryptyku.
3. Sprawdź w *Słowniku symboli*, jakie znaczenia są przypisywane motywowi ogrodu w dziełach europejskiej kultury.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. W literaturze przełomu wieków XIX i XX oprócz postawy dekadenckiej pojawiły się tendencje do jej przełamywania, a poetą, który postulował kult życia i propagował optymistyczną wiarę w wewnętrzną siłę człowieka, był Leopold Staff. s. 22
2. Utworem nawołującym do życiowego aktywizmu i walki ze słabościami był wiersz *Kowal*, w którym można dostrzec wpływy filozofii Fryderyka Nietzschego. s. 23
3. Młodopolską nastrojowość i typowe dla epoki motywy reprezentuje utwór Leopolda Staffa *Deszcz jesienny*. s. 24
4. Równowagę życiową i zgodę z samym sobą można odnaleźć w wierszu *Przedśpiew*. s. 27



4. Franciszkańska miłość do świata w wierszach Jana Kasprowicza i Leopolda Staffa

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz biografię poety polskiego modernizmu Jana Kasprowicza;
- przeczytasz młodopolskie utwory poetyckie, które odwoływały się do postawy franciszkańskiej;
- scharakteryzujesz postawę franciszkańską w *Hymnie świętego Franciszka* oraz *Księdze ubogich* Jana Kasprowicza;
- zinterpretujesz utwór Leopolda Staffa *O miłości wroga*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie sylwetkę św. Franciszka z Asyżu i wyznawane przez niego wartości.

Analizując różne postawy twórcze i światopoglądowe młodopolskich poetów, można dostrzec, jak wielka była rozpiętość ich poszukiwań światopoglądowych, refleksji nad ludzkim losem i dochodzenia do własnej wizji życiowego szczęścia. Postawy dekadenckie podające w wątpliwość wszelkie wartości i zaprzeczające możliwości osiągnięcia spełnienia i radości życia (np. *Koniec wieku XIX* Przerwy-Tetmajera) znajdowały przeciwwagę w kulcie siły i aktywności oraz przeciwstawianiu się ograniczającym człowieka słabościom (*Kowal* Staffa), zmierzając tym samym do poszukiwania równowagi w stoickiej mądrości i humanizmie (*Przedśpiew* Staffa). Warto także wspomnieć o poszukiwaniu sensu życia w duchowości zaczerpniętej z nauki św. Franciszka z Asyżu wskazującego prostą drogę do szczęścia. Wśród poetów Młodej Polski tę postawę zadeklarowali w swoich utworach Jan Kasprowicz i Leopold Staff.

Jan Kasprowicz (1860–1926)

O tym wybitnym poecie młodopolskim można powiedzieć, że przeszedł pełną trudów drogę życiową naznaczoną różnymi przełomami, które znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości. Urodził się w rodzinie niepiśmiennego chłopa, a awans życiowy i społeczny zawdzięczał własnemu wysiłkowi. Początkowo studiował w Lipsku, a kontynuował studia we Wrocławiu. Po ich ukończeniu osiadł we Lwowie, gdzie rozwijał swoją twórczość poetycką, dramatopisarską, a także zajmował się krytyką literacką. Przez dwa lata pełnił funkcję rektora Uniwersytetu Lwowskiego, co dla chłopskiego dziecka było wyjątkowym sukcesem. W ostatnich latach życia osiadł na Podhalu, poszukując wzorem innych artystów i myślicieli polskiego modernizmu harmonii i równowagi życiowej. Mieszkał w słynnej willi na Harendzie w Zakopanem, gdzie obecnie znajduje się Muzeum Jana Kasprowicza, tam też zmarł.



Jacek Malczewski, *Portret Jana Kasprowicza*, 1903.

Wczesny etap twórczości Kasprowicza stanowi dowód jego chłopskiego rodowodu. Poeta opisuje niełatwy los mieszkańców wsi w cyklu sonetów *Z chałupy*. Na twórczość Kasprowicza zaczynają jednak coraz silniej oddziaływać tendencje modernistyczne, a zwłaszcza nowe kierunki artystyczne – impresjonizm i symbolizm, czego efektem jest tom liryków *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*. Nie jest to ostatni przełom w biografii twórczej poety – w dziełach Kasprowicza zaczynają się objawiać nastroje schyłkowe, postawy katastroficzne i kryzys wartości. Świadectwo tego etapu artystycznego życia stanowią ekspresjonistyczne *Hymny* ujawniające rozpaczliwe poszukiwania odpowiedzi na pytania o obecność w świecie dobra i zła, a także poczucie beznadziejności ludzkich poczynań. Ostatni etap twórczości przynosi kolejny przełom. Poeta odnajduje spokój oraz wewnętrzną równowagę w postawie franciszkańskiej. Znalazło to swój wyraz w tomie zatytułowanym *Księga ubogich*. Utożsamienie się z losem prostego człowieka, afirmacja życia i odnajdywanie radości w obcowaniu z przyrodą to najczęstsze motywy późnych utworów Kasprowicza.



Wnętrze willi wybudowanej w stylu zakopiańskim na Harendzie, w której spędził ostatnie lata życia Jan Kasprowicz.

Jan Kasprowicz
Hymn świętego Franciszka z Asyżu

Bądź pochwalony, Rozdawco cierpienia!
Ręceś mi przekłuł i nogi
i krew mi cieknie z głowy,
a oto z Krzyża
zstępuje ku mnie w przechwalebnych ogniach
biały Serafin
i radość w serce mi leje
i z duszy śpiewne wytwarza narzędzie,
ażebym śpiewał i grał,
ażebym sławił i wielbił
Rozdawcę bolesnych stygmatów[1],
z których się rodzi Wesele
i Miłość...
I śpiewam i gram
do wtóru anielskich zastępów,
mogących patrzeć w oblicze
Twórcy...
I śpiewam: bądź pochwalony!
A wy, stworzenia boże, słuchajcie mej pieśni

Ważna informacja

Hymn świętego Franciszka z Asyżu został zawarty w cyklu utworów Kasprowicza *Salve Regina* i jest świadectwem przełamania kryzysu wiary i skierowanego przeciw Bogu prometejskiego buntu, które przeistaczają się w przesiąkniętą chrześcijańskim duchem pokorną akceptację tego, co niesie życie.

[1] **stygmaty** – niegojące się rany pojawiające w miejscach ran Chrystusa; stygmatykiem (kimś naznaczonym takimi ranami) był między innymi święty Franciszek z Asyżu



i chwalcie razem ze mną Tego, co was kocha.
Ty, słońce, przede wszystkim zestrój swoje blaski
w hymn płomienisty,
albowiem przezeń nam świecisz
i przezeń siewców rozbudzasz,
ażeby ziarno siewali
na sytny chleb Ducha…

Długom-ci czekał na przedwieczne Słowo,
jakkolwiek we mnie było i poza mną,
we wszystkich drzewach i we wszystkich trawach,
w wszystkich jasnościach i wszystkich ciemnościach,
w róży i lilii,
w robaku i płazie,
w głębinach wody i w górach pustynnych,
w płaczu, nadziei, w uciesze i trwodze.
Długom-ci czekał, albowiem me plecy
okrywał jedwab i pasem błyszczącym
były ściągnięte me biodra
i drogocenne trzewiki
chroniły stopy me,
aby ich piasek nie zbrudził,
po którym stąpa – człowiek. […]

O bracie mój, księżycu, o siostry me, gwiazdy!
O róże, które dłonie zrywają nieczyste –
chwalcie wraz ze mną i z wszystkim stworzeniem,
z mym drogim bratem ogniem,
i siostrą moją wodą,
z wszystkim, co rośnie i pełza i kwitnie,
z wszystkim, co szumi i szepce i dźwięczy,
z wszystkim, co płonie i gaśnie –
chwalcie, chwalcie, chwalcie
sprawiedliwego Sędzię,
który odwlecze dzień Sądu
przez Miłość… […]

Polecenia

1. Zacytuj przykłady z tekstu, które dowodzą, że podmiotem lirycznym poeta uczynił świętego Franciszka z Asyżu.
2. Określ adresata tekstu oraz relację między „ja" lirycznym a odbiorcą.
3. Wyjaśnij, w czym przejawia się postawa franciszkańska wyrażona w utworze.
4. Udowodnij, że tekst pod względem gatunkowym jest hymnem.
5. Wskaż środki stylistyczne, które wyrażają główne idee utworu. Zacytuj przykłady i zinterpretuj je. Sporządź notatkę w zeszycie.

Jan Kasprowicz
Księga ubogich

III

Nie ma tu nic szczególnego,
Żadnych tu dziwów świata:
Fundament z skalnych odłamów,
Z płazów świerkowych chata.

Przed chatą mały ogródek,
A w nim – o ludzie zmęczeni! –
Czuwa nad naszym spoczynkiem
Rząd pewnych siebie jasieni[1].

[1] **jasień** – właściwie jesion, gatunek drzewa



Leon Wyczółkowski (1852–1936), *Z Tatr*, 1911.

Rozłożył swoje korony –
O ludzie, nękani strachem! –
Nad zrębem naszego domu,
Nad domu naszego dachem…

Nie ma tu nic szczególnego…
Droga się snuje pod płotem –
Skąd ona i dokąd wiedzie,
Prawie nie myślę o tem…

Bo na cóż taka świadomość,
O ludzie, zbytnio ciekawi!? –
Poranek zeszedł nad drogą,
Droga się w blaszkach pławi!

Ach! dokąd wy tak spieszycie,
O ludzie, tęsknotą gnani?
Tu las jest, tu potok szumi,
Wyzwolon z głaźnej[1] otchłani…

Nie ma tu nic szczególnego…
Dzwon się odezwał z wieży,
W czerwcowych omżach[2] południa
Łąka rozkwitła leży.

Pozbywa się moje serce –
O ludzie, żyjący nadzieją! –
Wszelakiej skazy, gdy widzę,
Jak trawy śmiać się umieją.

Gdy stojąc w progach tej chaty –
O ludzie, żądni bogactwa! –
Wyciągam ręce i zgarniam
Skarby bożego władztwa…

Nie ma tu nic szczególnego…
Bo jakiż cud tu być może,
Gdzie w wieczór na górskich szczytach
Żagwią się ognie boże?

Zagasły!… Że zgasły tak prędko –
O ludzie, żywota chciwi! –
I że zagasnąć musiały,
Nikt tu się temu nie dziwi.

Z głębin tych mroków błękitnych –
Walczący z chwiejnością ludzie! –
Przypływa ku mnie dziś pewność
O cudzie i o nie-cudzie…

Nie ma tu nic szczególnego,
Żadnych tu dziwów świata:
Fundament z skalnych odłamów,
Z płazów świerkowych chata.

[1] **głaźny** – utworzony z głazów
[2] **omże** – opary



Adam Chmielowski (znany bardziej jako brat Albert Chmielowski; 1845–1915), *Ecce Homo*, 1879.

Polecenia

1. Określ podmiot liryczny wiersza oraz rodzaj liryki.
2. Wyjaśnij, do kogo zwraca się „ja" liryczne i zacytuj fragmenty potwierdzające twoje obserwacje.
3. Opisz w zeszycie przedstawioną w utworze naturę. Zwróć uwagę na jej wpływ na życie osoby mówiącej.
4. Nazwij i zacytuj środki stylistyczne, które służą wyobrażeniu pejzażu i innych elementów otoczenia.
5. Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią bezpośrednie zwroty do adresata.
6. Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią w utworze powtórzenia „nie ma tu nic szczególnego".
7. W kilku zdaniach scharakteryzuj model życia, który jest przedstawiony w wierszu.
8. Porównaj zaproponowaną życiową postawę z innymi, które pojawiały się w wierszach młodopolskich.



Leopold Staff
O miłości wroga

Leopold Staff
O miłości wroga

Tyś mnie spotwarzył[1], bracie, tyś proch mi cisnął w oczy –
Jam twarz swą w źródle umył, w tobie się dusza mroczy.

Tyś mnie zasmucił, bracie, tyś płaszcz mi zdarł na mrozie –
Jam piękną swą nagość ujrzał, twa dusza marznie w grozie.

Tyś mnie przestraszył, bracie, twa dłoń mi spichrze pali –
Ja żebrząc pokory się uczę, twa dusza na głód się żali.

Tyś mnie ukrzywdził, bracie, tyś zranił moją miłą –
Jam ją pokochał bardziej, twej duszy krwi ubyło.

Tyś cios mi zadał w duszę, co miłość swą ci dała –
Jam bolem się oczyścił, a dusza twa skonała.

Klęknijmy razem, bracie... Mogiła się otwarła –
Módlmy się za twą duszę, co nieszczęśliwie zmarła.

Z tomu *Ptakom niebieskim*, 1905

dystych

Dystych – strofa dwuwersowa o parzystych rymach (aa, bb, cc...).

antyteza

Antyteza – inaczej przeciwstawienie, składniowy środek stylistyczny polegający na zestawieniu dwóch wypowiedzeń o przeciwstawnym znaczeniu. Celem antytezy jest najczęściej uzyskanie silniejszej wymowy całego tekstu lub jego fragmentu.

Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny i określ jego relację z adresatem utworu.
2. Nazwij typ liryki reprezentowanej przez wiersz Staffa.
3. Opisz w zeszycie kompozycję utworu, zwracając uwagę na konstrukcję poszczególnych strof.
4. Scharakteryzuj wartości, do jakich odwołuje się podmiot liryczny.
5. Wskaż punkty wspólne między wierszem *O miłości wroga* a poznanymi przez ciebie utworami Jana Kasprowicza.
6. Porównaj utwór *Staffa O miłości wroga* z innym wybranym przez ciebie utworem tego poety. Wskaż podobieństwa i różnice, uwzględniając zarówno temat utworu, jak i jego styl oraz wersyfikację. Sporządź na ten temat krótką notatkę w zeszycie.
7. Zinterpretuj ostatnią strofę utworu.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 31, 32

1. Poeci młodopolscy poszukiwali duchowej równowagi w postawie franciszkańskiej, czego przykłady można odnaleźć w późnej twórczości Jana Kasprowicza (np. *w Hymnie świętego Franciszka z Asyżu* oraz w *Księdze ubogich*).

s. 34

2. Franciszkanizm jest obecny także w niektórych utworach Leopolda Staffa, np. *O miłości wroga*.

[1] **spotwarzyć** – oczernić, zniesławić, napiętnować, obrazić



Różne sposoby widzenia i opisywania świata. Modernistyczne „-izmy”

5. Świat widziany oczyma impresjonistów

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz charakterystyczny dla modernizmu kierunek artystyczny nazwany impresjonizmem;
- porównasz wybrane dzieła malarstwa impresjonistycznego;
- scharakteryzujesz poglądy filozoficzne Henri Bergsona;
- przeczytasz wybrane wiersze Paula Verlaine'a oraz Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, czym był realizm – styl w literaturze i sztuce drugiej połowy XIX wieku.**

W sztuce i literaturze przełomu XIX i XX wieku narastała tendencja do odchodzenia od przedstawiania obrazu świata jako zjawiska obiektywnego, odbieranego przez wszystkich w taki sam sposób. Istniejące w dotychczasowej sztuce kryteria oceny dzieła zaczęły ulegać przewartościowaniu. Na fali tych zmian swoje koncepcje artystyczne zaczęli manifestować przedstawiciele i propagatorzy nowego nurtu w sztuce – **impresjonizmu**. Termin nazywający nową metodę twórczą wywodzi się od francuskiego słowa *impression*[1], czyli wrażenie. Odwołuje się do nieuchwytnych, subiektywnych doznań zależnych od wielu czynników zewnętrznych (pora roku, pogoda) oraz wewnętrznych (przelotny nastrój, doznawane emocje). W przekonaniu impresjonistów dzieło sztuki powinno odzwierciedlać rzeczywistość widzianą subiektywnie, poddaną przetworzeniu przez indywidualną osobowość twórcy. Przedstawiony w dziele obraz świata miał być jednocześnie ukazaniem jego fragmentu, jak i odzwierciedleniem duszy artysty. Impresjoniści zaczęli dążyć do uchwycenia przelotnych wrażeń (*l'impression*), zrezygnowali z pracy twórczej w zamkniętym atelier[2] i poszukiwali tematów w otwartych przestrzeniach miejskich i wiejskich. Charakter zatrzymanych w poezji, prozie bądź na płótnie ulotnych nastrojów i wrażeń związany był ze zmieniającą się aurą oraz stanem emocjonalnym artysty. Pozostawało to w zgodzie z modernistycznymi tendencjami do zakwestionowania przekonania, że jedyna prawda o świecie wynika z poznania naukowego, a także z przeciwstawiania się realizmowi jako artystycznej metodzie dążącej do ukazywania rzeczywistości prawdopodobnej i typowej. Świat widziany przez impresjonistów nie musiał być ani prawdopodobny, ani typowy. Jednym z najbardziej znanych dzieł sztuki, które zapoczątkowały impresjonizm, był obraz Claude'a Moneta[3] *Impresja. Wschód słońca* (1872).

impresjonizm

Impresjonizm w dużym stopniu wpłynął na literaturę. W utworach uwieczniano stany wewnętrzne, indywidualne przeżycia, a także subiektywne odczucia wynikające z ulegania nastrojom

[1] czyt. imresją
[2] **atelier** (franc.; czyt. atelie) – pracowania, pomieszczenie przeznaczone do twórczej pracy
[3] czyt. kloda mone



wywoływanym przez przyrodę. W poezji i prozie przejawiało się to dążeniem do malarskości i muzyczności, do kreowania pejzaży, które wywierały wpływ na obserwatora, a on z kolei słowami próbował wyrazić niewyrażalne stany wewnętrzne. Uzyskaniu efektu malarskości służyły nagromadzone epitety w funkcji opisującej, często bardzo wyszukane oraz złożone. Muzyczność utworu potęgowała zastosowana wersyfikacja oraz środki językowe mające oddać różnorodne i specyficzne dźwięki. Impresjonizm w literaturze to także psychizacja natury (por. rozdział 1) oraz, podobnie jak w malarstwie, ukazywanie tego samego obiektu w różnych porach dnia czy roku i przy zmiennym nastroju obserwatora.

koncepcje Bergsona

Intuicjonizm Bergsona

Henri Bergson[1] (1859–1941)

Francuski filozof, autor dzieła *Ewolucja twórcza*, w którym wyraził przekonanie, że rzeczywistości nie poznaje się rozumem (intelektem), lecz za sprawą pozarozumowej intuicji (rzeczywistość się odczuwa). W rozumieniu filozofa intuicja (instynkt) otwiera możliwość poznania świata w całej jego rozmaitości i zmienności odmiennie, niż na to pozwala schematyczny umysł. Każdy postrzega rzeczywistość ze swojego subiektywnego punktu widzenia, zależnego od wielu zmieniających się czynników. Wynikający z tego obraz świata jest pełniejszy i bardziej prawdziwy. Ponadto według filozofa natura ulega nieustannemu rozwojowi, odradzaniu się, jest kierowana przez wewnętrzną siłę życiową zwaną przez niego *élan vital*[2] (pęd życiowy). Popularność bergsonizmu w epoce modernizmu wynikała z jego nacisku na znaczenie nieograniczonej indywidualnej siły twórczej oraz przeciwstawienia się racjonalizmowi jako metodzie poznawczej. Bergson miał też duży wpływ na twórczość przedstawicieli polskiej literatury, zwłaszcza poety dwudziestolecia międzywojennego Bolesława Leśmiana (patrz s. 211).



[1] czyt. ąri bergsą
[2] czyt. eląwital



Claude Monet (1840–1926), *Impresja, wschód słońca*.

Polecenia

1. Opisz przedstawioną na obrazie sytuację.
2. Scharakteryzuj barwy i omów funkcję światła.
3. Określ, jak ten sam fragment rzeczywistości przedstawiłby realista.
4. Na czym polega impresyjność (wrażeniowość) namalowanego pejzażu?
5. Od słowa *impresja* utwórz jego dopełniacz. Sprawdź w *Słowniku ortograficznym* zasadę, która reguluje ten zapis. Podaj trzy inne przykłady wyrazów podlegających tej zasadzie. Polecenie wykonaj w zeszycie.



Władysław Podkowiński (1866–1895), *Dzieci w ogrodzie*, 1892.

Polecenia

1. Opisz sytuację przedstawioną na obrazie.
2. Scharakteryzuj nastrój, który emanuje z dzieła.
3. Wyjaśnij, jakie elementy obrazu wpływają na uzyskanie efektu niepowtarzalnego wrażenia.

Paul Verlaine
Sztuka poetycka

Nade wszystko muzyki! Dla niej
Przenoś wiersz nieparzysty nad inne,
Roztopiony w powietrzu płynniej,
Bez ciężarów, co wstrzymują zdanie.

Wiąż wyrazy niedbale dobrane:
Nic droższego od przymglonej piosenki,
Gdzie w upojeniu łączą się dźwięki
Z Wyrazistym Niezdecydowane.

To piękne oczy za woalu zasłoną,
To dzień od żaru południa drżący,
To przez niebo jesieni stygnącej
Gwiazdy w głębi błękitnej toną.

Bo nade wszystko chcemy Odcienia,
Odcienia, nie kolorów tęczy!
Och, tylko Odcień zaręczy
Sen ze snem, z fletnią rogu brzmienia!

Stroń od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie
Okrutny dowcip i śmiech pod piórem,
Co każą płakać oczu lazurom,
Odrzuć tę całą nędznych czosnków kuchnię! [...]

Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!
Niech z twojej duszy wiersz skrzydlaty
Ulatuje w nieznanych dusz światy,
W niebo innych miłości najdalsze.

1884

Paul Verlaine, *Wybór poezji*, tłum. Mieczysław Jastrun, Wrocław 1980, s. 135.

Polecenia

1. Do kogo zwraca się podmiot liryczny? Co wskazuje na tego odbiorcę? Zacytuj fragmenty, które określają adresata.
2. Wyjaśnij, w czyim imieniu „ja" liryczne się wypowiada.
3. Określ temat utworu, biorąc pod uwagę jego tytuł.
4. Czym ma być sztuka poetycka? Jakie zalecenia wobec poezji formułuje podmiot liryczny?
5. Wskaż środki stylistyczne, które powodują, że wiersz można nazwać manifestem.
6. Wyjaśnij, jakie elementy wiersza Verlaine'a wiążą go z impresjonizmem. Sporządź na ten temat krótką notatkę w zeszycie.



Technikę impresjonistyczną zastosował Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swoim wierszu *Melodia mgieł nocnych*. Zachwyt urokiem tatrzańskiej przyrody, w której poeci młodopolscy poszukiwali siły duchowej, a także fascynacja naturą nieskażoną cywilizacją, zaowocowały w twórczości Tetmajera grupą utworów określanych jako liryka tatrzańska, tekstami pełnymi ulotnych wrażeń i subiektywnych odczuć podmiotu lirycznego w zmysłowy sposób doświadczającego kojącej siły górskiego pejzażu. Poeta stworzył w swoim wierszu niepowtarzalną aurę, stosując między innymi synestezję – środek stylistyczny polegający na łączeniu różnych wrażeń zmysłowych w obrębie jednego fragmentu (np. zapach barw, kolor dźwięków, dźwięk kształtów). Na subtelny nastrój wiersza wpływają także fonetyczne środki językowe: powtórzenia, instrumentacja głoskowa i spokojny rytm wiersza sylabotonicznego.

synestezja

Synestezja – środek językowy charakterystyczny dla liryki impresjonistycznej polegający na przypisywaniu wrażeń dostępnych jakiemuś zmysłowi innemu ze zmysłów, np. ciepła barwa, słodki zapach, twarde spojrzenie.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Melodia mgieł nocnych*

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Melodia mgieł nocnych
(Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie...
Okręcajmy się wstęgą naokoło księżyca,
co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasyca,
i wchłaniajmy potoków szmer, co toną w jeziorze,
i limb szumy powiewne, i w smrekowym szept borze,
pijmy kwiatów woń rzeźwą, co na zboczach gór kwitną,
dźwięczne, barwne i wonne, w głąb wzlatujmy błękitną.
Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie...
Oto gwiazdę, co spada, lećmy chwycić w ramiona,
lećmy, lećmy ją żegnać, zanim spadnie i skona,
puchem mlecza się bawmy i ćmy błoną przezrocza,
i sów pierzem puszystym, co w powietrzu krąg toczą,
nietoperza ścigajmy, co po cichu tak leci,
jak my same, i w nikle oplatajmy go sieci,
z szczytu na szczyt przerzućmy się jak mosty wiszące,
gwiazd promienie przybiją do skał mostów tych końce,
a wiatr na nich na chwilę uciszony odpocznie,
nim je zerwie i w pląsy pogoni nas skocznie...

Z tomu *Poezje. Seria druga*, 1894

Polecenia

1. Określ podmiot liryczny wiersza i zacytuj przykłady, w których się ujawnia.
2. Nazwij wykorzystany w utworze typ liryki.
3. Nazwij wrażenia zmysłowe obecne w tekście. Zanotuj je w zeszycie i przy każdym zapisz przykład poświadczający jego obecność.
4. Scharakteryzuj nastrój utworu.
5. Zacytuj fragmenty, w których pojawia się instrumentacja głoskowa. Określ, jaki efekt dzięki niej uzyskano.

6. Znajdź w utworze synestezję. Zacytuj fragment wiersza potwierdzający jej obecność i określ funkcję tego środka stylistycznego w tekście.
7. Zacytuj słowa, wyrażenia i zwroty wyrażające ruch. O czym świadczy taki sposób ukazania obrazu świata?
8. Wskaż inne niż wskazane w pytaniach środki językowe służące wykreowaniu w utworze impresjonistycznego pejzażu.

Liryka pośrednia – typ liryki, w której podmiot liryczny wyraża swoje uczucia i przeżycia, nie nazywając ich wprost, ale np. poprzez przez opis pejzażu. Wiersz Tetmajera *Widok ze Świnicy...* jest przykładem **liryki pośredniej opisowej.**

liryka pośrednia

Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej[1]

Taki tam spokój... Na gór zbocza
światła się zlewa mgła przezrocza,
na senną zieleń gór.

Szumiący z dala wśród kamieni
w słońcu się potok skrzy i mieni
w srebrnotęczowy sznur.

Ciemnozielony w mgle złocistej
wśród ciszy drzemie uroczystej
głuchy smrekowy[2] las.

Na jasnych, bujnych traw pościeli
pod słońce się gdzieniegdzie bieli
w zieleni martwy głaz.

O ścianie nagiej, szarej, stromej,
spiętrzone wkoło skał rozłomy
w świetlnych zasnęły mgłach.

Ponad doliną się rozwiesza
srebrzystoturkusowa cisza
nieba w słonecznych skrach.

Patrzę ze szczytu w dół: pode mną
przepaść rozwarła paszczę ciemną –
patrzę w dolinę, w dal:

i jakaś dziwna mię pochwyca
bez brzegu i bez dna tęsknica,
niewysłowiony żal...

Z tomu *Poezje. Seria druga*, 1894



Leon Wyczółkowski (1852–1936), *Morskie Oko*, 1911.

Polecenia

1. Opisz sytuację, w jakiej znajduje się podmiot liryczny (sytuację liryczną).
2. Scharakteryzuj przeżycia podmiotu lirycznego.
3. Wypisz do zeszytu środki stylistyczne wpływające na malarskość utworu. Jaki obraz rysują?

[1] **Dolina Wierchcicha** – dolina położona na terenie słowackiej części Tatr
[2] **smreki** (gwara podhalańska) – świerki



4. Z czego wynika muzyczność utworu? Zbadaj układ i rodzaj rymów, zwróć też uwagę na fonetyczne środki stylistyczne.
5. Udowodnij, że wiersz ma charakter impresjonistyczny.
6. Porównaj *Widok ze Świnicy...* z *Melodią mgieł nocnych*. Wskaż podobieństwa i różnice. Zwróć uwagę na takie aspekty utworu jak: podmiot liryczny, typ liryki, sytuacja liryczna, temat, zastosowane środki językowe itp. Sporządź na ten temat krótką notatkę w zeszycie.
7. Porównaj obrazy Claude'a Moneta przedstawiające ten sam obiekt – paryski dworzec Saint-Lazare[1] – w różnych momentach dnia i przy różnej aurze. Określ nastrój poszczególnych malarskich ujęć dworca. Zwróć uwagę na użyte barwy, światło i kompozycję obrazu. Pracę zapisz w zeszycie.







Claude Monet, *Dworzec Saint-Lazare*, 1877.
Artysta przedstawił tytułowy dworzec w cyklu 12 prac, z których każda cechuje się odmiennością ujęcia tego miejsca, dając wyraz typowo impresjonistycznym wrażeniom.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 35
1. Nowym kierunkiem artystycznym, który pojawił się pod koniec XIX wieku i zdobył dużą popularność, był impresjonizm, koncentrujący się przede wszystkim na ukazywaniu ulotnych i niepowtarzalnych wrażeń, nieuchwytnych stanów wewnętrznych, a także subiektywnie ukazywanych pejzaży.

s. 36
2. Filozoficznym podłożem nowych prądów artystycznych (impresjonizmu oraz symbolizmu) były koncepcje Henri Bergsona.

s. 37
3. Manifestem poetyckiego impresjonizmu jest wiersz francuskiego poety Paula Verlaine'a *Szuka poetycka*.

s. 38, 39
4. W liryce polskiej impresjonizm reprezentuje liryka pejzażowa Kazimierza Przerwy-Tetmajera, np. *Melodia mgieł nocnych* oraz *Widok ze Świnicy do doliny Wierchcichej*. W obu utworach poeta zastosował typowe dla poetyki impresjonistycznej środki językowe (wyszukane, złożone epitety, instrumentację głoskową, synestezję).

[1] czyt. sę lazar

6.* Odkrywanie Tatr

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz młodopolskie utwory, które podejmowały tematykę tatrzańską;
- przećwiczysz rozpoznawanie stylizacji językowej na podstawie zbioru *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera;
- utrwalisz wiedzę o znaczeniu Tatr w kulturze przełomu XIX i XX wieku.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, jakie znaczenie miało Podhale i Zakopane w kulturze Młodej Polski.**
- **Zgromadź przykłady znanych ci utworów i dzieł sztuki oraz architektury związanych z Tatrami.**

Popularność Zakopanego, Podhala oraz Tatr miało swe źródła w kulturze romantyzmu, która do rangi kultury wysokiej podniosła tematykę ludową, a więc i tym samym folklor tatrzański. Tego typu przykłady można odnaleźć zwłaszcza w malarstwie połowy XIX (np. Jana Nepomucena Głowackiego). Rozwijająca się nowa dziedzina kultury – fotografia – przyczyniła się do utrwalenia znaczenia motywów tatrzańskich i pogłębiła mit góralszczyzny. Niebagatelne znaczenie dla rozpropagowania Tatr miała działalność lekarza i inicjatora ruchu turystycznego Tytusa Chałubińskiego, który szczególnie docenił znaczenie lecznicze klimatu tatrzańskiego, a zwłaszcza Zakopanego.

Tytus Chałubiński
(1820–1889)



Ten lekarz patolog, popularyzujący terapię z wykorzystaniem właściwości klimatycznych Zakopanego, był jednocześnie filozofem medycyny, działaczem społecznym zajmującym się filantropią oraz botanikiem zainteresowanym badaniem przyrody tatrzańskiej. To także jeden z założycieli i działacz Towarzystwa Tatrzańskiego. Upowszechniał polską turystykę, stając się jednym z prekursorów tego typu aktywności wśród współczesnych mu artystów i intelektualistów, których leczył i inspirował do poszukiwania sił witalnych w taternictwie i obcowaniu z kulturą góralską.



Tytus Chałubiński

Aleksander Kotsis (1836–1877), *Góral*, 1870.



Stanisław Witkiewicz

Stanisław Witkiewicz
(1851–1915)
Polski architekt i malarz, także pisarz i teoretyk sztuki szczególnie zainteresowany kulturą podhalańską i architekturą tego regionu. Ojciec Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939). Stworzył własny, oparty na ludowej architekturze podhalańskiej styl architektoniczny zwany tatrzańskim. Tatrom poświęcił też wiele obrazów i utworów literackich (reportaże i opowiadania).



Jacek Malczewski, *Portret Stanisława Witkiewicza*, 1897.

Tematyka tatrzańska i motyw góralszczyzny stały się też obecne w dziełach twórców polskiego pozytywizmu (np. w poezji Adama Asnyka), ale dopiero Młoda Polska nadała tej tematyce wyjątkową rangę, często też idealizując obraz życia górali i podhalański folklor. Fascynację Tatrami propagował także Stanisław Witkiewicz (ojciec), którego szczególnym zainteresowaniem cieszyła się tatrzańska architektura.



Willa Koliba (Zakopane) wybudowana w latach 1892–1893 w stylu zakopiańskim według projektu Stanisława Witkiewicza.

Sabała, właśc. Jan Krzeptowski (1809–1894)
Polski góral, przewodnik tatrzański, a nawet, jak głosi na wpół legendarna opowieść, zbójnik i przemytnik. Zasłynął jako gawędziarz i pieśniarz związany z podhalańskim folklorem. Zaprzyjaźniony z Tytusem Chałubińskim i Stanisławem Witkiewiczem, wspólnie z nimi przemierzał tatrzańskie szlaki. Pozostawił po sobie zbiory podhalańskich legend oraz do dzisiaj wykonywane przez ludowe zespoły góralskie utwory ze zbioru *Sabałowe nuty*.



Popularności tatrzańskiej przyrody wśród artystów i inteligencji Młodej Polski sprzyjały rozmaite czynniki. Szczególną rolę odegrało na pewno poszukiwanie ukojenia dla zbolałej duszy przeżywającej schyłkowe nastroje końca wieku i cierpiącej na dekadenckie załamania. Niewielu było artystów tej epoki, którzy nie wykorzystali w swojej twórczości tematyki podhalańskiej, a w przypadku niektórych stała się ona wręcz znakiem rozpoznawczym ich twórczej osobowości. Z motywami tatrzańskimi i Podhalem wiąże się także młodopolska **ludomania**, obsesyjna niekiedy fascynacja ludem i folklorem.

PODHALAŃSKI FOLKLOR W *NA SKALNYM PODHALU* KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

Motywy tatrzańskie wyraźnie zaznaczyły swoją obecność w **stylizowanych na góralszczyznę** opowieściach, gawędach i legendach ze zbioru *Na Skalnym Podhalu*. Wykorzystując charakterystyczną gwarę podhalańską, poeta stworzył cykl różnorodnych opowieści, których bohaterami uczynił zbójników oraz tzw. ludzi gór, cechujących się tężyzną fizyczną i prostym kodeksem moralnym. Opowieści Tetmajera przyczyniły się do pogłębienia **mitu góralszczyzny** w polskiej kulturze XIX i XX wieku.

mit góralszczyzny

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Na Skalnym Podhalu

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Dziś tu cicho
(z tomu *Na Skalnym Podhalu*)

Dziś tu ciho na tej hali, panowie idom, mleko pijom, nić mas jus ani bace[1], ani juhasów[2], bo wto ci haw[3] dziś bedzie pas, kie sytka[4] w Amaryke jadom, gazdowie sie podrobnili, owiec nie majom, ale tu bywowało nie tak.

He, drzewiej[5] nie tak beło.

Sałas miłoński stał, samyk dojek sejsto sie pasło, kie baca cytat, skoro do kosara[6] zegnali, beło sie cemu przipatrzyć.

Sto se jedna, sto se dwie,
stoi baca u jedle[7],
stoi baca pod bućkem[8],
cyto[9] owce kłabućkem.
Z połednia sie shyliło:
owiecek mu hybiło,
kaj su jedna, kaj su dwie?
Stoi baca u jedle.

Kie jo beł taki nieduzy hłopiec i za honielnika[10] jek, za gońca, słuzeł, be temu wysy siedemdziesieńci roków, beł baca z Bustryku, pisał sie Juro Stopka Brzyskowy, jo haw niemały, ale przi nim dziecko.

Śmiało patrzał do światu. Beł hłop!

Dzisiok ino same dziady. Honorowyk hłopów nie mas.

A beli przi nim juhasi jak byki. Uzdobieroł se takik, jako som, to se spocywający paśli. Im ta nik na zradzie nie stał. Obował sie ig kozdy. Haj.

Redykał[11] sa Jurik z gronika[12] na gronik,
ka sa przi redykał, to se zaturlikał…

---

[1] **baca** (gwar.) – na Podhalu starszy pasterz owiec
[2] **juhas** – pomocnik bacy, młodszy pasterz owiec
[3] **haw** (gwar.) – tu
[4] **kie sytka** (gwar.) – kiedy wszyscy
[5] **drzewiej** (staropol.) – dawniej
[6] **kosar** (gwar.) – zagroda dla bydła
[7] **u jedle** – koło jodły
[8] **pod bućkiem** – pod bukiem
[9] **cyto** – liczy
[10] **honielnik** (gwar.) – chłopiec pomagający bacy i juhasom przy wypasie owiec
[11] **redykał** (gwar.) – tu: skakał, przeskakiwał
[12] **gronik** (gwar.) – skała, grań



Taka o nim nuta sła. Bo ka zasel, to se na fujerze grał, samym luptowskim juhasom pod nos, na grani, i owce, co ś nim przisły, zbercały[1] na turlikak[2]. A bel we Wirhcihej baca nad bace, Jano Bieha z Kokawy, i strašnie go to mierziało, ze sie ig Poloki nie bojom, ba se jesce polski baca na grani na fujerze gra i do doliny mu ku byrkom poziera, a swoje mu na pokusenie podwodzi.

Pado raz do swoik ludzi:

– Pocie, hłopcy, weźcie se buńkosie[3], idziemy polskiemu bacy, Jurykowi Stopce, na siele owce brać. Cy se tys bedzie jesce pote na grani fujerował?

Prześli bez Liliowe, w prawe połednie prziśli.

Hłopi śtyrzej[4], baca, ten Bleha, piąty.

– Dobre rano! – pado luptowski baca i kapeluse sie mu pokłoniel.

– Witajcie! – pado polski baca, a kapeluse samo to. A on jus wiedział, po co hańci prziśli.

Ale on sie ig nie bał. Miał juhasów trzok[5], dwa beli z Ustupu, trzeci Tomek Cajka z Polan. Kie hłop do hłopa wie sposób, e, nieg cie co praśniel jo sie nie bojem, hoćby sie cało wieś na mnie zgichła!

– Piekne macie dojki – pado Bieha.

– A piekne, dzieńkować Bogu – gado Stopka.

– Cybyście mi sam nie podarował wtorej?

– A to se wybrakujcie!

I kie śmignie obuhe w leb! Luptowski baca ino ręce oskrzizował. E – jus belo po nim.

Wies, hłopce, co ci powiem, to ci powiem: leb sie ozkicła jak grzib, kiebyś go kopnon.

Haj.

Wzieni sie łomać[6]. Franek Gahut z Kotelnice, co młyńskie koło ręcom hamował i hań wtedej wolarzem[7] bel, trombitom[8] grzibietowom kość Luptokowi[9] zgion, a na grzibietowej kości trombite cysto pieknie zdrzyzdzył[10].

Sytka trzej ci juhasi za bacom pozbyli zycia.

Wzieny ig pasterki z wolarzami, bo sie juhasi nie fcieli s tem babrać, honorne hłopy bały, i wewlekły daleko w kosodrzewine, coby ig liski, orły, sępy, bo ig haw dawno bewała moc, i puhace z miesa ogryzły.

No i nic. Dobrze.

Wysło dwa dni. Pożreme[11] – idzie seść bab od Luptowa.

– Dobre rano! – padajom[12], kie sie ku sałasowi nabliżyły.

– Witajcie! – pado baco.

---

[1] **zbercały** (gwar.) – dzwoniły
[2] **turliki** (gwar.) – dzwonki
[3] **buńkosie** (gwar.) – maczugi
[4] **śtyrzej** (gwar.) – czterech
[5] **trzok** (gwar.) – trzech
[6] **łomać** (gwar.) – bić
[7] **wolarz** – ktoś handlujący wołami
[8] **trombita** – lub trembita, ludowy instrument muzyczny, trąba wykonana z drewna
[9] **luptok** – pochodzący z Luptowa (Liptowa)
[10] **zdrzyzdzył** (gwar.) – zgruchotał, zmiażdżył
[11] **pożreme** (gwar.) – patrzę
[12] **padajom** (gwar.) – powiadają, mówią

– Uciekły nam dwa pieski. Nie widzieliście? – pytajom sie te baby.

– E dyć som jest hań w kosodrzewinie, to se ig weźcie – pado Stopka i ukazał im wej rencom.

Zwyrtneny[1] sie i z płacem nazod ku Liliowemu, do Luptowa, sły.

Nie pedziały nic.

One jus wiedziały, jako padło.

Nie sukały nic.

A to bely matki dwie, jedna ziena, jedna siestra i dwie frairki[2]. Jak Bóg nie fce, to ci włos z głowy nie spadnie, a jak nie, to hojbyś hodził w zelezie, to cie Pan Bóg nalezie. Zawdy wirhował[3] nie bedzies. Panu Bogu bez rozum nie przejdzies. Bajto! Janosik nie taki beł, a na haku sie w Mikulasie skończeł.

Dziś tu nie tak, panowie mleko pijom, sałasa nie mas, juhasów nie mas, bace nie mas, owiec przez mała tak jak nic, krówsko hala sie zrobieła, same pasterki ino, a i shronisecko pobudowane, jedno haw, a drugie przi stawie. Dość fajne.

Ale tu drzewiej beło nie tak.

He mieły, mocny Boze! Tym nie trza było shronisków, co haw bywowali. Kie na mróz piętami zakrzesał, to mróz uciók, a hłop ostał.

Bie!

Świat sie odmienieł.

A s tobie, hłopce, co bedzie? Jako ci wyjdzie, to ci wyjdzie, jakbyś miał zajęce sumienie, to sie nie zabieroj nika, ba trza mieć jak niedźwiedź.

Bleha zginon, ale na Duptowie do dziśka gadujom:
Śmiały jak baca z Wirhcihej. Ono ta i cojsi kajsi warce.

Zawdy wirhował nie bedzies, ale coś uwirhował, to twoje.

Kameraci moi, dyć mie nie niehajcie[4],
pod zielonym stromem tam mie pohowajcie…
E pod zielonym stromem tam mie pohowajcie!…

Na tle opowiadania Tomka Gadei z Polan

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Dziś tu cicho* (z tomu *Na Skalnym Podhalu*) [w:] *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, oprac. Jacek Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 322–325.

Polecenia

1. Opowiedz zapisaną historię współczesnym językiem ogólnopolskim.
2. Wyjaśnij sens tytułu, nawiązując do treści opowiedzianej historii.
3. Wskaż przykłady gwarowych zjawisk fonetycznych, słownictwa i gramatyki.
4. Wyjaśnij, czemu służy zastosowana w opowieści stylizacja gwarowa.

[1] **zyrtneny** (gwar.) – zawróciły
[2] **frairki** (gwar.) – narzeczone
[3] **wirhował** (gwar.) – górował, przewodził, psocił
[4] **niehać** (gwar.) – porzucać



gwara podhalańska

Gwara podhalańska – jedna z gwar należących do dialektu małopolskiego, najbardziej rozpoznawalna i popularna, występuje na terenie Podhala; cechuje się charakterystycznym słownictwem odnoszącym się do stylu życia podhalańskich górali (wypas owiec, obcowanie z tatrzańską przyrodą) oraz fonetyką (np. odmienny od ogólnopolskiego sposób akcentowania wyrazów – akcent inicjalny). Zasadnicze odmienności wspomnianej gwary są obecne także w gramatyce.



Wojciech Gerson (1831–1901), *Zwał Skalisty w Dolinie Białej Wody w Tatrach*, 1892.

Jacek Kolbuszewski
Młoda Polska „tatrzańska"

Dostrzegając [...] blaski i cienie młodopolskiej literatury o Tatrach, przede wszystkim jednak godzi się podkreślić niezwykłe znaczenie Tatr i góralszczyzny i jako źródła inspiracji, i jako literackiego tematu. Spora liczba dzieł, w których pojawiły się epizody bądź motywy związane z Tatrami i góralszczyzną, należy do wybitnych osiągnięć epoki. Spoglądając na rzecz z perspektywy ról społecznych przyjmowanych przez autorów bądź jako przedmioty wypowiedzi, orzec można, że w polu widzenia literatury znalazł się ogromnie duży i bardzo złożony zespół zjawisk. Tak na przykład w parze z (bezkrytyczną czasem) idealizacją góralszczyzny szły realistyczne deskrypcje[1] jej życia [...]. Podobnie bogate i liczne były formy wyrazu, równie bogate było funkcjonalne zróżnicowanie zadań stawianych owym tematom, obrazom, motywom i epizodom. Był to zatem w dziejach interesującej nas problematyki okres szczytowy, po którym nastąpić musiał w sposób nieunikniony pewien regres. Tatry i góralszczyzna zostały w pewien sposób wyeksploatowane w sensie literackim i artystycznym.

Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia, oprac. Jacek Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. LVII–LVIII.

Polecenia

1. Określ, na jakie zjawiska związane z motywami tatrzańskimi zwraca uwagę autor tekstu.
2. Wyjaśnij sens ostatniego zdania fragmentu tekstu.
3. Utwórz trzy słowa zbudowane na tej samej zasadzie, na jakiej został utworzony wyraz „góralszczyzna". Zapisz w zeszycie wyraz, który stał się podstawą słowotwórczą utworzonego słowa.
   Wzór: góral – góralszczyzna.
4. Zdefiniuj pojęcie *góralszczyzna*, korzystając z treści zawartych w podręczniku oraz własnej wiedzy.

Pierwotna idealizacja Podhala i Tatr, która znalazła swoje odbicie w zjawisku zwanym ludomanią, z biegiem czasu zaczęła ustępować znużeniu tą tematyką i próbą odświeżenia mitu góralszczyzny. Tego typu postawę możemy zaobserwować w wierszach **Franciszka Mirandoli** (1871–1930), który parodiował typowe i konwencjonalne utwory młodopolskie.

Franciszek Mirandola *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*

Franciszek Mirandola
Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie

Wsparty o granit skały na Giewontu szczyty
Patrzę i zachód słońca wielbię, a me wargi
Drżą hymnem uwielbienia, jak sypią się piargi[2],
Jak zamrożone w biegu głazów stalaktyty!

[1] **deskrypcja** – opis czegoś
[2] **piargi** – rumowisko skalne, leżące u odnóża stoku góry, elementy skał o ostrych krawędziach oderwane pod wpływem procesu wietrzenia

Żelazny krzyż w dal błyszczy, rycerza cygaro
Światu symbol odwieczny, a gencjany[1] kwitną…
Niebo barwę przybralo opalno-błękitno-
Malachitowowo[2]-srebrno-pozlocisto-szarą.

Z dali plynie ton smętny fujarki juhasa,
Z kosodrzewu blask bucha, z ognia dym się wije,
Cicho by było, gdyby Giewont jeszcze stal gdzie w kącie,

A tak?… szarzeje w mroku granitowa masa
I można za ten pewnik oddać nawet szyję:
Znajdą cię i opiszą znów, biedny Giewoncie!

1903 r.

Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia,
oprac. Jacek Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 461–462.



Leon Wyczółkowski, *Giewont o zachodzie słońca*, 1898.

Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny utworu, analizując jego postawę wobec Tatr. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
2. Wskaż odbiorcę monologu.
3. Wyjaśnij, jaką wymowę ma tytuł utworu.
4. Znajdź w wierszu złożony epitet i wyjaśnij, na czym polega jego parodystyczny charakter.
5. Określ, jakie jeszcze elementy utworu mają cechy żartu i parodii.
6. Porównaj postawę podmiotu lirycznego wobec Giewontu z innym utworem, w którym pojawia się motyw tatrzański.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Do popularyzacji Tatr i Podhala przyczynili się lekarz i propagator leczenia klimatem Tytus Chałubiński oraz architekt i malarz Stanisław Witkiewicz. s. 41, 42
2. Tatry i góralszczyzna w Młodej Polsce zostały zmitologizowane, czyli ukazane w sposób wyidealizowany i z wyeksponowaniem elementów legendarnych. s. 43
3. Mit góralszczyzny utrwalił m.in. Kazimierz Przerwa-Tetmajer w cyklu gawęd i legend *Na Skalnym Podhalu*. W utworze została zastosowana stylizacja gwarowa, której celem było przybliżenie czytelnikowi klimatu kultury podhalańskiej. s. 43
4. Z mitem góralszczyzny podjął dyskusję Franciszek Mirandola w wierszu mającym charakter parodii – *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*. s. 46

[1] ***gencjany*** – mowa o rosnącej w górach roślinie zwanej goryczką o łacińskiej nazwie *gentiana*, której barwa przypomina kolor leku odkażającego zwanego gencjaną
[2] **malachit** – pospolity minerał o zielonej barwie



7. Jak wyrazić to, co niewyrażalne? Symbolizm

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz jeden z najważniejszych nurtów artystycznych modernizmu – symbolizm;
- dowiesz się, z czego wynikało dążenie symbolistów do ukazywania świata za pomocą elementów mających niejednoznaczną wymowę;
- nauczysz się rozpoznawać i interpretować symbole w dziełach malarskich oraz utworach literackich;
- poznasz znaczenie symboli w cyklu wierszy Jana Kasprowicza *Krzak dzikiej róży*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie informacje na temat filozofii Bergsona oraz o twórczości Jana Kasprowicza.

Andrzej Z. Makowiecki
Poezja Młodej Polski

U podstaw symbolistycznej teorii poezji leżało filozoficzne przekonanie, iż świat materialny, postrzegany zmysłowo, jest sygnałem, niedoskonałym odbiciem „prabytu", bytu idealnego, wiecznego, zbiorowej duszy powszechnej, tj. absolutu. Aby byt wieczny wyrażać, poezja musi uciekać się do własnego systemu językowego, esencji języka, nieporównywanie bardziej wymownej niż codziennie używany język procesów społecznej komunikacji. Ten ostatni podlega procesom konwencjonalizacji, słowa tracą w nim pierwotną siłę i wartość, którą odzyskać mogą jedynie w czystym języku poezji. Poezja bowiem może podjąć się zadania wyrażenia tego, co niewyrażalne: wieczność, jedność bytu powszechnego, stan duszy niekonkretyzujący się w zmysłowym kształcie – wypowiedzieć przez emocjonalną sugestię.

W związku z tym zadaniem poezji łatwo jest zrozumieć rangę symbolu. Wedle teorii poetyckiej popularnej na przełomie wieków, symbol ma wypowiadać właśnie to, co trudno wyrażalne i nieokreślone. Będą to przede wszystkim stany i nastroje podświadome, stanowiące odbicie duszy powszechnej. Symbol nie nazywający, ale sugerujący owe stany musi być narzędziem ekspresji pośredniej, podsuwającej pewne nastroje uczuciowe i zachęcającej odbiorcę do „współodczuwania", bez dociekania nawet źródła tych nastrojów. [...]

To, co określa się mianem poetyki symbolistycznej, a niekiedy impresjonistyczno-symbolistycznej, ujawniało się nie tylko w użyciu symbolu, często zresztą będącym rodzajem personifikowania lub alegoryzacji. Prowadziło to zresztą do innych zabiegów formalnych, wśród których na miejscu naczelnym trzeba wymienić technikę skojarzeń „wolnych", odległych, zaskakujących nagle ujawnionymi analogiami różnych form rzeczywistości, nie odwołując się do skojarzeń logicznych, ale wytwarzających ów nastrój, który odsyłał do podświadomego życia psychicznego podmiotu tworzącego. [...]

Nastrojowości sprzyjały także rozmaite formy impresjonistycznej „psychizacji" krajobrazu, nie tylko będącego tłem i rozszerzeniem stanów duszy, ile projekcją psychiki i jej stanów przelotnych. „Odświętność" i poetyckość języka liryki wspomagać miały liczne stereotypy językowe, wśród nich natrętne neologizmy lub archaizacje. [...]

Typowym technikom poetyckim towarzyszył zespół ulubionych przez poetów tematów i motywów. Należały do nich „objawy uczuciowości modernistycznej" [...], takiej jak deklaracje zwątpienia i niewiary, pesymizmu i poczucia rozpaczy egzystencjalnej, formy ucieczki przed świadomością

fatalizmu i tragiczności w życie zmysłowe, erotykę, nirwanę i zapomnienie, wyrazy uwielbienia dla sztuki, pozostającej jedyną trwałą wartością w zdruzgotanym świecie ideałów, i artysty jako nosiciela prawd absolutnych, skargi na bezsilę duchową i tęsknota do unicestwienia. Wyrażane one były w przejrzystych deklaracjach wprost, a także w nagromadzeniu czytelnych symbolów (tak!) i alegorii zla, śmierci i miłości wyobrażanych najczęściej w postaciach kobiecych przerażających i pociągających zarazem. Do charakterystycznych tropów poetyckich należały też wyraziste aluzje i cytaty kulturowe (np. biblijne, antyczne i romantyczne).

Andrzej Z. Makowiecki, *Poezja Młodej Polski* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 67–68.

Polecenia

1. Odwołując się do pierwszego akapitu, określ związek filozofii i języka poezji.
2. Na podstawie drugiego akapitu wyjaśnij, jakie cele miał realizować symbol.
3. Wskaż dwa, spośród wymienionych przez autora, zabiegi artystyczne wynikające z poetyki symbolicznej.
4. Podaj przykład jednego rozwiązania artystycznego łączącego symbolizm z impresjonizmem.
5. Określ trzy przykładowe tematy, które były podejmowane w utworach reprezentujących symbolizm.
6. Na podstawie całego artykułu wymień w punktach pięć zabiegów artystycznych cechujących poetykę symbolizmu. Zapisz je w zeszycie.

symbolizm

Równolegle do impresjonizmu, często obok niego i niejako splatając się z nim, rozwijał się prąd artystyczny nazwany **symbolizmem**, który również znalazł swoją realizację zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze. Manifestem symbolizmu było wystąpienie młodych twórców francuskich reprezentowanych przez Jeana Moréasa[1] głoszącego w swoim artykule *Manifest symboliczny*, że rzeczywistość w dziele sztuki nie może być przedstawiana dosłownie, ponieważ świat nie jest jednoznaczny i jednakowo przez wszystkich postrzegany. Teorie te zostały wzbogacone odniesieniami do filozofii Bergsona (por. podrozdział o impresjonizmie) i jego koncepcji, według której rzeczywistość nie jest poznawana rozumowo, a jedynie odczuwana intuicyjnie, a każdy człowiek odbiera świat inaczej (subiektywnie). Skoro więc doświadczany zmysłowo świat materialny jest tylko ułudą, pozorem, pod którym ukryta jest niepoznawalna w pełni tajemnica bytu, należy przedstawiać go w dziele sztuki tak, aby był raczej sugerowany niż realistycznie odtwarzany. Charakterystyczne dla modernistów poszukiwanie środka do odzwierciedlenia niepowtarzalnych emocji, rozmaitych duchowych przeżyć i nieodgadnionych stanów wewnętrznych polegało na próbie zastąpienia ich sugerującym je równoważnikiem. Używane przez artystów symbole nie dawały konkretnego obrazu świata, ale kierowały uwagę odbiorcy w znaczeniowe obszary pozwalające odczuwać podobne emocje czy uzmysłowić sobie podobne idee. Symbolizm stał się więc kierunkiem niezwykle chętnie wybieranym przez artystów przełomu XIX i XX wieku, nawet wówczas, gdy decydowali się na sposób tworzenia wywodzący się z poetyki realizmu (jak naturalizm).

istota symbolizmu

W jednym z programowych artykułów Młodej Polski Zenon Przesmycki (Miriam), analizując twórczość prekursora symbolizmu w dramacie europejskim, Maurycego Maeterlincka, napisał:

Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne zmysłowe horyzonty.

Zenon Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck* [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. I, Kraków 1967, s. 303–308.

[1] czyt. żą morea



Obraz *Szał uniesień* jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich dzieł reprezentujących symbolizm. Jego wystawienie w 1894 roku w warszawskiej Zachęcie stało się obyczajowym skandalem, ale też ze względu na dużą liczbę odwiedzających przyniosło znaczący dochód. Symboliczność dzieła zawierała się w różnych odczytaniach znaczenia nagiej kobiety z rozwianymi rudymi włosami umieszczonej na czarnym stającym dęba koniu, którego nieokiełznanie objawia piana wydobywająca się z pyska i wyraźnie widoczne zęby. Mieszczańska (według artystów młodopolskich – filisterska) moralność nie dopuszczała ani nagości, ani erotycznych znaczeń sugerowanych przez tytuł dzieła, co było powodem narastającej wokół obrazu atmosfery skandalu.



Władysław Podkowiński (1866–1895), *Szał uniesień*, 1984, Muzeum Narodowe w Krakowie.

Polecenia

1. Opisz kompozycję obrazu oraz sposób rozłożenia świateł przez artystę.
2. Opisz barwy użyte przez artystę, a następnie wyjaśnij, na czym polega i czemu służy kontrast.

Jan Kasprowicz
Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach

Jan Kasprowicz
Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach

I

W ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,
Gdzie pawiookie drzemią stawy,
Krzak dzikiej róży pąs swój krwawy
Na plamy szarych złomów ciska.

U stóp mu bujne rosną trawy,
Bokiem się piętrzy turnia śliska,
Kosodrzewiny wężowiska
Poobszywały głaźne ławy...

Samotny, senny, zadumany,
Skronie do zimnej tuli ściany,
Jakby się lękał tchnienia burzy.

Cisza... O liście wiatr nie trąca,
A tylko limba[1] próchniejąca
Spoczywa obok krzaku róży.

II

Słońce w niebieskim lśni kryształe,
Światłością stały się granity,
Ciemnosmreczyński las spowity
W bladoblękitne, wiewne fale.

Szumna siklawa mknie po skale,
Pas rozwijając srebrnolity,
A przez mgły idą, przez błękity,
Jakby wzdychania, jakby żale.

W skrytych załomach, w cichym schronie,
Między graniami w słońcu płonie,
Zatopion w szum, krzak dzikiej róży...

Do ścian się tuli, jakby we śnie,
A obok limbę toczą pleśnie,
Limbę, zwaloną tchnieniem burzy.

[1] **limba** – gatunek sosny najczęściej występujący w górach



III
Lęki! wzdychania! rozżalenia,
Przenikające nieświadomy
Bezmiar powietrza!... Hen! na złomy,
Na blaski turnie, na ich cienia

Stado się kozic rozprzestrzenia;
Nadziemskich lotów ptak łakomy
Rozwija skrzydeł swych ogromy,
Świstak gdzieś świszcze spod kamienia.

A między zielska i wykroty,
Jak lęk, jak żal, jak dech tęsknoty,
Wtulił się krzak tej dzikiej róży.

Przy nim, ofiara ach! zamieci,
Czerwonym próchnem limba świeci,
Na wznak rzucona świstem burzy...

IV
O rozżalenia! o wzdychania!
O tajemnicze, dziwne lęki!...
Ziół zapachniały świeże pęki
Od niw liptowskich, od Krywania.

W dali echowe słychać grania:
Jakby nie z tego świata dźwięki
Płyną po rosie, co hal miękki
Aksamit w wilgną biel osłania.

W seledyn stroją się niebiosy,
Wilgotna biel wieczornej rosy
Błyszczy na kwieciu dzikiej róży.

A cichy powiew krople strąca
Na limbę, co tam próchniejąca
Leży, zwalona wiewem burzy...

1898

Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 136–138.

Ważna informacja

Tomik wierszy Jana Kasprowicza *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* ukazał się w 1898 roku i stał się dowodem przełomu modernistycznego w jego twórczości. Poeta skłonił się ku symbolizmowi i impresjonizmowi, czego wyrazem są przede wszystkim zawarte w zbiorze cztery tytułowe sonety.

Polecenia

1. Określ typ liryki, którą reprezentuje wiersz.
2. Opisz sytuację przedstawioną w utworze.
3. Scharakteryzuj nastrój sonetów. Porównaj swoje obserwacje z wnioskami z analizy i interpretacji liryki pejzażowej Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Jakie podobieństwa dostrzegasz?
4. Określ porę dnia obecną w każdym z sonetów z cyklu i nazwij doświadczenia zmysłowe odczuwane w każdym z nich. Wskaż środki językowe, które służą ich ukazaniu.
5. Zacytuj fragment utworu, w którym dostrzegasz psychizację przyrody.
6.* Znajdź i zacytuj fragment, w którym została zastosowana synestezja.
7. Podane wyrazy przypisz symbolice róży lub limby: *niemoc, witalność, martwota, brak woli, piękno, pustka wewnętrzna, moc życiowa, trwanie.*
8. Zgromadź wszystkie wyrażenia i zwroty, którymi został w wierszu określony krzak róży. Jakie znaczenie symboliczne sugeruje ten motyw?
9. Zgromadź wyrażenia i zwroty charakteryzujące limbę. Jakie znaczenia symboliczne przywołuje motyw limby?
10. Zacytuj określenia róży i limby, które są przykładami personifikacji tych motywów.
11. Jakiego typu osobowość człowieka znamionuje róża, a jakiego limba?
12. Sformułuj dwa argumenty dowodzące, że w cyklu *Krzak dzikiej róży* mamy do czynienia z symbolizmem.
13. Zapisz w zeszycie miejscownik liczby pojedynczej wyrazów: symbolizm, impresjonizm, modernizm. Sprawdź w *Słowniku ortograficznym*, czy dobrze zostały zapisane utworzone przez ciebie wyrazy.
14. Sformułuj w zeszycie kilkuzdaniową notatkę na temat omawianego cyklu wierszy, wykorzystując w niej słowa: *modernizm, impresjonizm, symbolizm*. Pamiętaj o zachowaniu spójności swojego tekstu.



Jacek Malczewski, *Melancholia*, 1890–1894.

Obraz młodopolskiego malarza symbolisty Jacka Malczewskiego jest często traktowany jako jego artystyczny manifest. W przestrzeni dzieła artysta umieścił mnóstwo elementów, które można odczytywać na rozmaite sposoby. Wśród kłębiących się postaci i rekwizytów można odnaleźć nawiązania do polskiej historii, a także odniesienia do sztuki i zmagań twórczych artysty. Przestrzeń obrazu zapełniają kosynierzy i powstańcy, kobiety i dzieci, skazańcy i żołnierze, których umieszczono między oknem zamykającym granice dzieła z jednej strony a siedzącym przy sztalugach malarzem z drugiej. Postać w czerni za oknem, poza pomieszczeniem będącym zapewne pracownią artysty, może znamionować tytułową upersonifikowaną Melancholię – stan ducha zarówno każdego człowieka, którym miotają najróżniejsze emocje, artysty przeżywającego dramatycznie proces twórczy, jak i polskiego narodu doświadczonego nieustannymi klęskami. Dzieło ma charakter dynamiczny, czemu sprzyjają sylwetki oraz gesty i wyraz twarzy poszczególnych postaci umieszczonych w centralnej części płótna.

Polecenia

1. Uzasadnij, że obraz ma młodopolski charakter. Zwróć uwagę na tematykę i sposób wykorzystania motywów.
2. Zinterpretuj znaczenie przestrzeni pracowni artysty oraz przestrzeni za oknem. Co mogą oznaczać według ciebie?
3. Jakie uczucia budzi obraz? Z czego one wynikają?
4. Odszukaj przykład dzieła malarskiego reprezentującego symbolizm, które nie zostało przedstawione w tym rozdziale. Zaproponuj jego możliwe odczytania. Weź pod uwagę środki artystyczne, którymi posłużył się autor obrazu. Porównaj je z zamieszczonymi w podręczniku reprodukcjami i liryką. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 49

1. Symbolizm był kierunkiem artystycznym, który rozwinął się w końcu XIX wieku i obok impresjonizmu stanowił jeden z nurtów najczęściej występujących w dziełach plastycznych i literackich.

s. 49

2. Istotą symbolizmu było wyrażanie poprzez zmysłowo odbierany motyw tego, czego nie sposób wyrazić (nieuchwytne stany duszy i przeżycia duchowe, idee czy też tajemnice bytu nie do rozpoznania za pomocą rozumu).

s. 50

3. Przykładem symbolizmu w liryce jest cykl sonetów Jan Kasprowicza *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*. Technika symboliczna splata się w utworze Kasprowicza z impresjonizmem.



8. Sztuka ponad wszystko

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jaką rolę w Młodej Polsce przypisywano sztuce i artyście;
- poznasz koncepcję sztuki i artysty, którą w swoim manifeście *Confiteor* wyłożył Stanisław Przybyszewski;
- odkryjesz, czym była tak zwana cyganeria artystyczna i na czym polegał konflikt między artystami a społeczeństwem mieszczańskim;
- dowiesz się, kim byli francuscy poeci przeklęci i komu później w dziejach literatury przypisywano to miano;
- poznasz tendencje powodujące zmiany w myśleniu o sztuce;
- dowiesz się, czym była secesja i poznasz przykłady tego stylu w architekturze i sztuce.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, jaką funkcję przypisywano artyście, a zwłaszcza poecie w epoce romantyzmu, a jaką rolę odgrywał artysta (np. pisarz) w epoce pozytywizmu i realizmu.

Jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk społecznych, które zaistniały u schyłku XIX wieku, był konflikt między środowiskami artystycznymi a społeczeństwem. Istotą konfliktu było traktowanie artysty jako nieprzeciętnej jednostki uprawnionej do działań, których zwykły człowiek nie zrozumie i nie musi pojmować, ponieważ wartości duchowe reprezentowane przez twórców mają charakter nadprzyrodzony. Artysta to także, według koncepcji modernistycznych, istota skazana na tragiczne przeżywanie rzeczywistości, na niezrozumienie przez przeciętnych i ograniczonych odbiorców, na samotność spowodowaną nadwrażliwością. Artystom przypisywano (a często przypisywali oni sami sobie) nadzwyczajne przywileje, które pozostawały w sprzeczności z obowiązującymi normami moralnymi, obyczajowymi i zasadami życia społecznego. Modernistyczne uwznioślenie sztuki i nadanie wyjątkowej pozycji twórcy pozwala na stwierdzenie, że epoka ta wykreowała swoisty i sobie właściwy **mit artysty**.

Stanisław Przybyszewski (1863–1927)
Pisarz, poeta i dramaturg związany z Młodą Polską, autor **manifestu programowego *Confiteor***. Podczas studiów w Berlinie zetknął się z nowymi poglądami filozoficznymi i artystycznymi zapowiadającymi zmiany w kulturze. Efektem kontaktów z cyganerią artystyczną Berlina było opublikowanie przez Przybyszewskiego rozprawy *Z psychologii jednostki twórczej*, w której zawarł pogląd o wyjątkowości artysty. Jednak największy wpływ na swoich współczesnych wywarł Przybyszewski manifestem *Confiteor* (łac. wyznaję) opublikowanym w krakowskim „Życiu". W swoim tekście w sposób kategoryczny i sugestywny sformułował **koncepcję „sztuki dla sztuki"** oraz **„nagiej duszy"** zgodną z modernistycznymi tendencjami estetycznymi. Życie osobiste Przybyszewskiego naznaczone było licznymi skandalami obyczajowymi, co sprawiło, że już u progu swej działalności krytycznej i artystycznej stał się legendą i został uznany za prowokatora lekceważącego wszelkie normy społeczne i moralne, tym samym dając wyraz nowemu zjawisku obyczajowemu i społecznemu – **artystycznej cyganerii.**



Artystyczne „wyznanie" Stanisława Przybyszewskiego

Confiteor

Confiteor

Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc:

odtworzeniem istotności, t.j. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia.

Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

To właśnie stanowi zasadniczy punkt naszej estetyki.

Sztuka wczorajsza była na usługach tak zwanej moralności. Nawet najpotężniejsi artyści z małymi wyjątkami nie byli w stanie śledzić przejawów duszy, oderwanych od tak zmiennych pojęć, jak pojęcia moralne lub społeczne; zawsze potrzebowali dla dzieł swych płaszczyka moralno-narodowego. Sztuka w naszym pojęciu nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe, nie zna żadnych zasad czy to moralnych, czy społecznych: dla artysty w naszym pojęciu są wszelkie przejawy duszy równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrem oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają. [...]


ŻYCIE

Manifest Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor* opublikowany w krakowskim „Życiu" w 1899 roku.

Artysta odtwarza zatem życie duszy we wszystkich przejawach. [...] Artysta zna tylko – powtarzam – potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha.

Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach, śledzi ją na wszystkich drogach, wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiły bytu i sięga w tęczowe szczyty.

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy.

A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiejśkolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło.

Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką, a staje się „biblią pauperum[1]" dla ludzi, którzy nie umieją myśleć, lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka.

Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki, znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty.

Sztuka demokratyczna, sztuka dla ludu, jeszcze niżej stoi. Sztuka dla ludu, to wstrętne i płaskie banalizowanie środków, jakimi się artysta posługuje, to plebejuszowskie udostępnienie tego, co z natury rzeczy jest trudno dostępnym.

Dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie.

Zwlekać sztukę z jej piedestału, włóczyć ją po wszystkich rynkach i ulicach, to rzecz świętokradcza.

Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tym jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia.

[1] ***Biblia pauperum*** – Biblia ubogich (duchem); średniowieczna księga oparta na Biblii dla osób niepiśmiennych, zawierająca historie biblijne w postaci rycin i ilustracji



Był on pierwszym prorokiem, który wszelką przyszłość odsłaniał, a tłumaczył runy zapleśniałej przeszłości, był magiem, co przenikał najgłębsze tajemnice, obejmował tajne związki wszechświatów, przeczuwał i odkrywał ich wzajemne na siebie działanie, a z wiedzy tej tworzył sobie moc [...].

Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu.

Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekiełznany żadnym prawem, nieograniczany żadną siłą ludzką.

Jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa najwstrętniejsze brudy, gdy oczy w niebo wybija i światłość Boga przenika.

Bo nie zna on praw i ograniczeń, jakie objawy duszy ludzkiej w to lub owo koryto wpychają, zna on tylko jedynie potęgę tych przejawów, równie silną w cnocie czy w zbrodni, w rozpuście czy w skupieniu modlitwy. [...]

Artysta, który nagina się do wymagań poszczególnego społeczeństwa, pochlebia mu, podaje mu przeżuty i lekki do strawienia obrok (zapomniałem, że mówię o artyście, zacząłem mówić o pokornym wole roboczym).

Artysta, który pragnie poklasku, a skarży się na małe uznanie tłumu, stoi jeszcze w przedsionku sztuki, nie czuje się jeszcze panem, który łask nie żebrze, tylko hojną ręką je na tłum rzuca, i nie pragnie podzięki – tej pragnie tylko plebejusz, w duchu tej pragną tylko dorobkiewicze.

Artysta, który się skarży, że rozrzucając skarby swego ducha, kala swą duszę przez zetknięcie się z tłumem, przeszedł święty próg, ale się myli. Człowiek, nieuznający żadnych praw, stojący ponad tłumem, ponad światem, kalać się nie może. [...]

To jest nasze wyznanie wiary.

Pismo nasze nie jest przeznaczone dla tych, którzy w sztuce szukają pożytku mydlarza, co po całotygodniowej pracy szuka w niedzielę rozrywki i zbudowania w dziele artysty [...] ani dla ludzi, nieumiejących czytać, ale dla artystów – niestety tak ich mało – i dla ludzi, dla których sztuka sama w sobie jest celem.

Stanisław Przybyszewski, *Confiteor* [w:] *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, Wrocław 1977, s. 235–243.

cyganeria artystyczna

Ważna informacja

Cyganeria artystyczna

Zjawisko charakterystyczne dla kultury i życia artystycznego schyłku XIX wieku, u którego źródła leżał narastający konflikt między społecznościami artystów a resztą społeczeństwa. Istotą konfliktu stały się różnice wartości. W przekonaniu artystów oni to właśnie kierują się wyższymi ideałami wobec przyziemnych wartości materialnych rządzących życiem większej części społeczeństwa (nazwanej filistrami lub kołtunami). Z kolei społeczeństwo nie było w stanie zgodzić się z zakwestionowaniem przez artystów zasad, na których utrzymywał się społeczny porządek.
Aby odróżnić się od pogardzanych filistrów, artyści tworzyli nieformalne grupy krytycznie oceniające społeczne konwenanse, odrzucające normy obyczajowe na rzecz luźnych związków i braku stabilizacji. Manifestowanie odrębności artystów wobec przeciętnych „zjadaczy chleba" przejawiało się także fantazyjnością stroju (czarna peleryna, biały szal, duży kapelusz), prowokacyjnymi i bulwersującymi opinię publiczną zachowaniami, nadużywaniem alkoholu i prowadzeniem nieustabilizowanego trybu życia.

Polecenia

1. W kilku zdaniach, nie cytując, scharakteryzuj przedstawioną w tekście Przybyszewskiego koncepcję sztuki.
2. Określ, kim dla Przybyszewskiego był artysta. Zwróć uwagę, jaką rolę mu wyznacza i w jaki sposób sytuuje go wobec zasad moralnych.
3. Wyjaśnij, czym różni się koncepcja sztuki i artysty wyrażona przez autora *Confiteora* i przez pozytywistów.
4. Wskaż epokę, w której można było dostrzec pojmowanie roli sztuki podobne do koncepcji modernistycznej. Wyjaśnij, na czym polegało to podobieństwo. Zapisz notatkę w zeszycie.
5. Scharakteryzuj styl wypowiedzi Przybyszewskiego. Zwróć uwagę na to, w czyim imieniu autor manifestu się wypowiada. Wskaż środki językowe, dzięki którym uzyskuje sugestywność.
6. Wyjaśnij, na czym polega prowokacyjność tekstu *Confiteor*.
7. Udowodnij, że tekst Przybyszewskiego można nazwać manifestem.



Wojciech Weiss (1875–1950), *Demon (W kawiarni)*, 1904.

Scena wyobrażająca zapłakaną kobietę pochyloną nad stolikiem kawiarnianym, na którym znajdują się kieliszki z alkoholem, oraz mężczyznę, którego uśmiech wyraża cyniczną pogardę, nawiązuje do stylu życia cyganerii artystycznej. Postać mężczyzny malarz wzorował na Stanisławie Przybyszewskim (w rysach twarzy istnieje silne podobieństwo do autora manifestu *Confiteor*), traktowanym niekiedy jako postać demoniczna i destrukcyjnie oddziałująca na otoczenie.



Edward Okuń (1872–1945), *Filistrzy*, 1904.

Polecenia

1. Scharakteryzuj przedstawionych na obrazie tytułowych filistrów.
2. Kim są postacie umieszczone na pierwszym planie? Na czym polega kontrast między nimi a filistrami?
3. Opisz w zeszycie krajobraz stanowiący tło dzieła.



Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Evviva l'arte

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Evviva l'arte[1]

Eviva l'arte! Człowiek zginąć musi –
cóż, kto pieniędzy nie ma, jest pariasem[2],
nędza porywa za gardło i dusi –
zginąć, to zginąć jak pies, a tymczasem,
choć życie nasze splunięcia niewarte:
evviva l'arte!

Eviva l'arte! Niechaj pasie brzuchy
nędzny filistrów naród! My, artyści,
my, którym często na chleb braknie suchy,
my, do jesiennych tak podobni liści,
i tak wykrzykniem; gdy wszystko nic warte,
evviva l'arte!

Evviva l'arte! Duma naszym bogiem,
sława nam słońcem, nam, królom bez ziemi,
możemy z głodu skonać gdzieś pod progiem,
ale jak orły z skrzydły złamanemi –
więc naprzód! Cóż jest prócz sławy co warte?
evviva l'arte!

Evviva l'arte! W piersiach naszych płoną
ognie przez Boga samego włożone:
więc patrzym na tłum z głową podniesioną,
laurów za złotą nie damy koronę,
i chociaż życie nasze nic niewarte:
evviva l'arte!

Z tomu *Poezje. Seria druga*, 1894

Polecenia

1. Kim jest podmiot liryczny utworu? W czyim imieniu się wypowiada?
2. Jaki obraz artystów wyłania się z tekstu? Potwierdź swoje obserwacje cytatami.
3. Porównaj koncepcję sztuki i artysty wyrażoną przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera z poglądami wyłożonymi przez Stanisława Przybyszewskiego w *Confiteorze*. W czym dostrzegasz podobieństwa poglądów?
4. Wskaż, co wpłynęło na wyrazisty rytm wiersza.
5. Opisz w zeszycie kompozycję poszczególnych strof.
6. Scharakteryzuj styl utworu, zwracając uwagę na typowe cechy stylistyczne liryki młodopolskiej. Uwzględnij użyte słownictwo i formy gramatyczne wyrazów.
7. Zinterpretuj sens użytych w utworze porównań.
8. Wyjaśnij sens następujących motywów: parias, złamane skrzydła, laury.
9. Porównaj obraz artysty i filistra zawarty w wierszu z malarskim wyobrażeniem na obrazie Okunia *Filistrzy*. Napisz notatkę na ten temat w zeszycie.

Charles Baudelaire
Albatros

Charles Baudelaire[3]
Albatros

Czasami dla zabawy uda się załodze
Pochwycić albatrosa, co śladem okrętu
Polatuje, bezwiednie towarzysząc w drodze,
Która wiedzie przez fale gorzkiego odmętu.

Ptaki dalekolotne, albatrosy białe,
Osaczone, niezdarne, zhańbione głęboko,
Opuszczają bezradnie swe skrzydła wspaniałe
I jak wiosła zbyt ciężkie po pokładzie wloką

O jakiż jesteś marny, jaki szpetny z bliska,
Ty, niegdyś piękny w locie, wysoko, daleko!
Ktoś ci fajką w dziób stuka, ktoś dla pośmiewiska
Przedrzeźnia twe podrygi, skrzydlaty kaleko!

[1] ***evviva l'arte*** – niech żyje sztuka
[2] **parias** – przedstawiciel grupy ludności w systemie hinduskim pozostającej poza społeczeństwem, wykluczony, bez jakichkolwiek praw
[3] **Charles Baudelaire** (czyt. szarl bodler; 1821–1867) – francuski poeta zaliczany do grona „poetów przeklętych" (por. s. 58)



Poeta jest podobny księciu na obłoku,
Który brata się z burzą, a szydzi z łucznika;
Lecz spędzony na ziemię i szczuty co kroku
Wiecznie się o swe skrzydła olbrzymie potyka

1859
Tłum. Wisława Szymborska

Polecenia

1. Wyjaśnij, co symbolizuje tytułowy albatros.
2. Scharakteryzuj obraz albatrosa – ptaka.
3.* Wyjaśnij, na czym polega dwoistość natury artysty. Porównaj motyw artysty-ptaka z obrazem twórcy wykreowanym przez Jana Kochanowskiego w *Pieśni XXIV* (z *Ksiąg wtórych*).
4. Zwróć uwagę na zawartą w utworze opozycję góra – dół i wyjaśnij, jakie ma to znaczenie dla odczytania tekstu.
5. Na podstawie utworu *Albatros* oraz wiersza Tetmajera *Evviva l'arte* w kilku zdaniach w zeszycie przedstaw modernistyczną koncepcję sztuki i artysty oraz relację między artystą a społeczeństwem. Pamiętaj o zachowaniu spójności swojego tekstu.

Ważna informacja

„poeci przeklęci"

„Poeci przeklęci"



Henri Fantin-Latour[1] (1836–1904), *W rogu stołu*, 1872.
Obraz przedstawia słynnych artystów francuskich drugiej połowy XIX wieku. W lewym rogu zostali umieszczeni poeci Paul Verlaine i Arthur Rimbaud[2]. Młodziutki Rimbaud (drugi od lewej) siedzi bokiem z nonszalanckim wyrazem twarzy zwrócony do siedzącego sztywno i wpatrującego się w przeciwną stronę Verlaine'a.

[1] czyt. ąn fantę latur
[2] czyt. artur rębo

Grupa poetów XIX wieku, którzy z racji odmiennego stylu życia, przekraczania norm obyczajowych i lekceważenia zasad ówczesnej obyczajowości oraz obowiązujących norm społecznych zostali przez współczesnych im odbiorców odrzuceni i uznani za moralnie upadłych. Takim mianem obdarzono między innymi Paula Verlaine'a i Jeana-Arthura Rimbauda. Obaj poeci traktowani byli jako następcy Charlesa Baudelaire'a uznawanego za prekursora symbolizmu końca XIX wieku. Tworzący w okresie późnego romantyzmu Baudelaire, autor tomiku poetyckiego wydanego pod znaczącym tytułem *Kwiaty zła*, stał się dla młodych twórców schyłku XIX wieku zarówno wzorcem pod względem poetyckim, jak i punktem odniesienia pod względem obyczajowym. Poeta poprzez swoje teksty i światopogląd w nich wyrażany prowokował i szokował, ale jednocześnie zaciekawiał i pobudzał wyobraźnię. W przypadku jego spadkobierców poetyckich – Verlaine'a i Rimbauda – oryginalnej i niepowtarzalnej twórczości towarzyszyła legenda ich życia. Manifestując wolność i artystyczną niezależność, przekraczali normy obyczajowe i moralne, wyrażali swój bunt przeciw mieszczańskim ograniczeniom i przyziemności życia przeciętnego członka ówczesnych społeczności. Określenie „poeci przeklęci" utrwaliło się od tego czasu jako nazwa artystów, którzy wykraczali poza obowiązującą obyczajowość, zachowywali się prowokacyjnie, a także w sposób wyrazisty demonstrowali pogardę dla przyziemnego modelu życia przeciętnego człowieka.

Architektura i sztuka przełomu wieków

W sztukach plastycznych oraz architekturze przełomu wieków nastąpiło przewartościowanie porównywalne ze zmianami koncepcji życia i miejsca artysty w społeczeństwie. Główna tendencja w sztuce modernizmu polegała na postulowaniu odejścia od akademizmu, nawoływaniu do odrzucania dotychczasowych kanonów piękna i koncepcji sztuki oraz artysty. Nowe tendencje rodziły się z trudem i napotykały na opór silnie zakorzenionego akademizmu, czemu na gruncie polskim sprzyjało oczekiwanie od dzieła artystycznego realizacji ideałów patriotycznych. Nadciągające z zachodniej Europy nowe propozycje artystyczne wywoływały fascynację lub opór. Fascynacja nowymi trendami przynależna młodym twórcom wynikała ze znużenia przebrzmiałymi tendencjami i z potrzeby wprowadzenia nowych idei artystycznych, z kolei opór miał swoje źródło w przywiązaniu do oswojonych motywów i sposobów tworzenia.



Édouard Manet (1832–1883), *Śniadanie na trawie*, 1863.

Polecenia

1. Wyjaśnij, dlaczego obraz Maneta można uznać za prekursorski wobec sztuki impresjonizmu.
2. Określ, co mogło spowodować odrzucenie obrazu przez komisję kwalifikującą dzieła na Salon paryski. Zwróć uwagę na różne aspekty.



Edgar Degas[1] (1834–1917), *Lekcja tańca*, 1875.

Polecenia

1. Opisz przedstawioną na obrazie sytuację i uzasadnij, że ma on charakter impresjonistyczny.
2. Znajdź przykłady innych dzieł Edgara Degasa i określ, jakie tematy najchętniej wybierał artysta.

[1] czyt. edgar dega

Przykładem zaistniałego konfliktu jest sytuacja francuskich impresjonistów, którzy zainicjowali ten kierunek, zdecydowanie przeciwstawiając się rygorom sztuki realistycznej. Zaczęli posługiwać się jasnymi czystymi barwami, deformowali przedstawianą na obrazach rzeczywistość i większy nacisk kładli na uchwycenie przemijającego wrażenia niż na wierne odzwierciedlenie obrazu świata. Nie zaskakuje więc fakt, że obrazy impresjonistów były odrzucane przez komisję zatwierdzającą dzieła do wystawienia na odbywającym się co dwa lata Salonie – znaczącym wydarzeniu w życiu artystycznym Paryża XIX wieku. Efektem tych działań było stworzenie Salonu Odrzuconych – wielkiej nieoficjalnej wystawy



ówczesnej sztuki nowatorskiej, między innymi dzieł impresjonistów poszukujących nowych form artystycznego wyrazu w malarstwie. Początkowe protesty i krytyka konformistycznych odbiorców z wolna zaczęły ustępować miejsca zainteresowaniu, a w rezultacie doprowadziły do odważnych wystąpień twórców walczących o artystyczną niezależność.

Kontynuacje i nawiązania

Czesław Miłosz
Pastele Degasa

Te plecy. Rzecz erotyczna zanurzona w trwaniu,
A ręce uwikłały się w rudych splotach,
Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę.
Udo i pod nim stopa drugiej nogi,
Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana,
I ruch ramion odsłania linię jednej piersi.
Tu, niewątpliwie, w stuleciu i roku,
Które minęły. Jakże ją dosięgnąć?
I jak dosięgnąć tamtą, w żółtym peniuarze?
Czerni rzęsy przed lustrem, podśpiewując.
Trzecia leży na łóżku, pali papierosa
I ogląda żurnal mody. Jej koszula
Z muślinu, biel obfita okrągło prześwieca
I różowe sutki. Kapelusz malarza
Wisi między sukniami na antresoli.
Lubił tutaj siadywać, rozmawiać, rysować.
Cierpkie w smaku jest nasze ludzkie obcowanie
Z powodu znajomego dotyku, ust chciwych,
Kształtu bioder i nauk o duszy nieśmiertelnej.
Przybiera i odchodzi. Fala, wełna, wilna.
I tylko ruda grzywa błysnęła w otchłani.

Z tomu *To*, 2000

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł utworu.
2. Wskaż motywy charakterystyczne dla miejsca, w którym mieszkają bohaterki wiersza.
3. Wypisz z wiersza do zeszytu epitety określające barwy i określ, jaką pełnią funkcję.
4. Określ inne elementy utworu, które wskazują na zmysłowość przedstawianych scen.
5. Scharakteryzuj postawę podmiotu lirycznego.
6. Wyjaśnij związek wiersza dwudziestowiecznego poety z pastelami modernistycznego artysty.

secesja

SECESJA

Określany mianem **secesja** prąd artystyczny, znany również pod nazwą *Art Nouveau*[1], rozwijał się przede wszystkim w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku oraz w dwóch dekadach XX wieku. Istotą tego stylu było posługiwanie się motywami roślinnymi, stosowanie płynnych długich linii, unikanie kątów prostych na rzecz falistości kształtów, asymetryczność, stylizacje japońskie oraz abstrakcyjność ornamentów. Secesja była obecna przede wszystkim w architekturze i sztuce użytkowej, ale znalazła też swoje realizacje w malarstwie oraz rysunku (np. w ilustracjach książkowych) i rzeźbie.



Klatka schodowa w kamienicy w Brukseli Hotel Tassel zaprojektowana przez belgijskiego architekta Victora Hortę (1841–1947) uznawanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli secesji.

[1] ***Art Nouveau*** (czyt. art nuwo) – nowa sztuka

Nazwa prądu oznacza „oderwanie", co miało być wyrazem protestu wobec tego, że sztuka jest nieobecna w codziennym życiu. Architekci i projektanci reprezentujący secesję uważali, że człowiek powinien otaczać się subtelnymi wysmakowanymi przedmiotami oraz przebywać w miejscach o przemyślanej i estetycznej architekturze.

Motywy roślinne, szczególnie ulubione przez twórców reprezentujących secesję, to kwiaty orchidei, nasturcji, irysy i fiołki oraz liście kasztanowca. Sylwetki kobiet w dziełach sztuki secesyjnej miały delikatne i drobne kształty. Symbolem kobiecości były długie, bujne, najczęściej rude włosy. Wykorzystywano także motywy mitologiczne, na przykład chimery (por. tytuł czasopisma młodopolskiego pod red. Zenona Przesmyckiego), postacie faunów i syren.



Alfons Mucha (1860–1939), *Wiosna*, 1896.

Stephan Tschudi-Madsen
Secesja w architekturze

Jednym z dominujących rysów architektury secesyjnej jest umiejętność posługiwania się w praktyce teoretycznymi założeniami strukturalnymi przez wyeksponowanie elementów konstrukcyjnych budynku – zwłaszcza żelaza – tak, by tworzyły widoczną, często dekoracyjną część fasady. Funkcją ornamentu jest symbolizowanie i podkreślanie struktury. [...] Szczególnie jednak znamienna jest specyficzna metoda, z jaką żelazne formy dekoracyjne zostały użyte dla zaakcentowania i uatrakcyjnienia konstrukcji. Można by to właściwie określić mianem strukturalnego symbolizmu w architekturze.

Szkło z żelazem bywało łączone od dawna, lecz dopiero w latach dziewięćdziesiątych stworzono z nich nowy środek ekspresji architektonicznej. Ściana ze szkła – zestawiona z innymi właściwymi architekturze tworzywami – uległa w okresie secesji bujnemu rozwojowi. Równocześnie zwrócono specjalną uwagę na klatki schodowe ze szkła i żelaza, jak w Maison de Peuple[1] (Domu Ludowym) Horty. Spotyka się tu ponadto pełne dynamiki, rzeźbiarskie ujmowanie substancji budynku. [...] Wiązało się z tym płynne, rytmiczne komponowane poszczególnych części budynku, często za pomocą zdecydowanego, surowego konturu [...], a nawet uwzględnienie krajobrazu. Gładkie zaokrąglone narożniki, wykusze itp. ujawniają inny jeszcze aspekt owych dążeń. Stajemy tu bowiem wobec tendencji do uzyskania zamkniętej sylwetki, do efektu syntezy, czego odpowiedniki można odnaleźć we współczesnych nurtach w malarstwie i rzeźbie.

Inną istotną cechą było upodobanie do asymetrii, tak w układzie bryły budynku, jak i w mniej ważnych szczegółach, a więc rozplanowaniu okien i drzwi. [...] Spotykany w architekturze secesyjnej łagodnie spłaszczony, lekko zaokrąglony u podstawy łuk wywodził się prawdopodobnie z wymagań konstrukcyjnych wielkich budynków, fabryk, dworców kolejowych i im podobnych. [...]

Cechą tej architektury było wyczucie przestrzeni, dzięki czemu jedno pomieszczenie mogło łączyć się i niepostrzeżenie wcielać w sąsiednie. Klasycznym tego przykładem jest Casa Milà Gaudiego z lat 1905–1907. W budynku tym występuje płynne, rytmiczne potraktowanie mas w partiach zewnętrznych, a rzut poziomy ujawnia organiczne powiązanie wszystkich jego części. Pojawił się nowy problem związku budynku z otaczającym go terenem, co architekci często specjalnie podkreślali: dolna część budynku miała sprawiać wrażenie wznoszenia się ku górze. Podobne tendencje można znaleźć



Wejście do stacji paryskiego metra według secesyjnego projektu Hectora Guimarda[2] (1867–1942).

[1] czyt. mezą de pepl

[2] czyt. hektor gimar



w rzeźbie, w sposobie ujęcia bazy. Znając skłonność stylu Art Nouveau do symboliki, rzeczą naturalną jest upatrywanie tu ścisłych związków między architekturą i naturą.

Stephan Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1987, s. 106–108.

Polecenia

1. Wypisz do zeszytu cechy architektury secesyjnej, o których mowa w artykule.
2. Obejrzyj ilustrację przedstawiającą Casa Milà w Barcelonie i określ, które z cech wymienionych w artykule znajdujesz w architekturze tego budynku.
3. Wypisz z tekstu do zeszytu przykłady trzech słów, wyrażeń lub zwrotów odnoszących się do dziedziny, jaką jest architektura.
4. Podaj dwa argumenty dowodzące, że artykuł napisany został stylem popularnonaukowym.
5. Zastąp synonimem słowo *klasycznym* w zdaniu: „Klasycznym tego przykładem jest Casa Milà Gaudiego [...]".



Casa Milà, budynek w Barcelonie wybudowany w latach 1906–1910, zaprojektowany między innymi przez Antonio Gaudiego (1852–1926), stanowiący jeden z najciekawszych przykładów architektury secesyjnej.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 54
1. Wyrazicielem modernistycznej koncepcji sztuki był Stanisław Przybyszewski, który ujął swoje poglądy w manifeście *Confiteor*.

s. 55
2. Zjawiskiem społecznym przełomu XIX i XX wieku było pojawienie się tzw. cyganerii artystycznej, nieformalnych grup artystów kontestujących istniejące normy społeczne i obyczajowe.

s. 57
3. Literackim wyrazem poglądu na sztukę i artystów jest wiersz *Evviva l'arte* Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

s. 57
4. Konflikt artysta (poeta) – społeczeństwo znalazł swoje literackie odzwierciedlenie w symbolicznym wierszu Charles'a Baudelaire'a *Albatros*.

s. 58
5. Niektórych z twórców XIX wieku określono mianem „poetów przeklętych" – artystów demonstrujących swoją postawę wobec świata odmienną wobec obwiązującej pod względem moralnym.

s. 60
6. Ruchem artystycznym dążącym do poszukiwania nowych form była secesja („oddzielenie") obejmująca swoim zasięgiem nie tylko malarstwo, rzeźbę i architekturę, lecz także sztukę użytkową.

9. Ekspresjonistyczny krzyk rozpaczy

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz kolejny prąd artystyczny rozwijający się w XX wieku – ekspresjonizm;
- nauczysz się interpretować wiersz Jana Kasprowicza *Dies irae* jako utwór katastroficzny reprezentujący poetykę ekspresjonizmu.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, kim był mityczny Prometeusz i na czym polegała postawa prometejska.
- Sprawdź, jakie znaczenie miała Księga Apokalipsy w Biblii oraz motyw apokaliptyczny w poznanych przez ciebie wcześniej tekstach kultury.

ekspresjonizm

Ekspresjonizm – kierunek artystyczny XX wieku, który miał swoje źródła w europejskim modernizmie, a właściwy rozwój przeżywał w pierwszej połowie XX wieku. Istotą ekspresjonizmu był bunt wobec dotychczasowych zasad sztuki. Ekspresjoniści uznali za naczelny cel swoich dzieł danie upustu nagromadzonym, często sprzecznym emocjom. Posługiwali się deformacją, hiperbolizacją, karykaturalnością i kontrastem, dążyli do wyrażenia skumulowanych w świadomości uczuć, lęków, sprzeczności i napięć. Kierunek rozwijał się w sztukach plastycznych, a zwłaszcza w malarstwie, w dramacie, poezji i utworach prozatorskich. Znalazł też swoją realizację w rodzącej się nowej dziedzinie twórczości – filmie.



Edvard Munch (1863–1944), *Krzyk*, 1893.

Hymny Jana Kasprowicza wydane jako całość w 1922 roku są złożone z dwóch zbiorów: *Ginącemu światu* i *Salve Regina*. Zawierają one utwory poetyckie nawiązujące do tradycji hymnicznej średniowiecza. Zawarte w nich motywy i wątki zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu nie pełniły tradycyjnej funkcji religijnej, ale w sposób jaskrawy i wyrazisty wyrażały niepokoje, sprzeczne uczucia i lęki człowieka schyłku wieku.



Jan Kasprowicz
Dies irae

Trąba dziwny dźwięk rozsieje,
ogień skrzepnie, blask ściemnieje,
w proch powrócą światów dzieje.
Z drzew wieczności spadną liście na
Sędziego straszne przyjście,
by świadectwo dać Psalmiście…
A ty, psalmisto Pański, nastrój harfę swoją
już na ostatni ton!

prometeizm

Grzech krwią czarną duszę plami…
Bez obrońcy staniem sami –
któż zlituje się nad nami?

Kyrie elejson!…
O Boże! Ty bądź naszą łaską i obroną!
Kyrie elejson!

O Głowo, owinięta cierniową koroną,
gasnącym wieki wieków spojrzyj na nas okiem!
O spojrzyj na nas z tej głuszy,
która swym tchnieniem głębokiem
katastrofizm

ogarnia światów bezmiary,
a którą ty wypełniasz swych bólów ogromem,
o Głowo, owinięta cierniową koroną.
Żałobna drogo nieochybnej kary,
broczącej we łzach i przy jęków wtórze
w ten pozbawiony końca
Pańskiego gniewu dzień,
w którym w pożarach spokojnego słońca
szatańskim chichotem płoną
świeże, niezwiędłe róże
grzechu i winy!

Na ich purpurze
osiadł posępny i siny
tej Konieczności cień,
z której przepastnej głębiny,
z łona, pełnego niweczących tchnień,
nad boskiej woli złomem
wyrosły zabójcze kwiaty
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień…

A Ewa jasnowłosa, matka gwiazd i ziemi,
upaja się ich wonią, schylona nad niemi.
Kyrie elejson!
Przez ciebie w proch nicości wracają Twe światy,
o Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!

Od twego drzewa oderwany liść,
pędzi duch ludzki i naprzód, i wstecz,
niby garść kurzu, porwana cyklonem:
przed nim i za nim płomienisty miecz
iskrzy się ostrzem czerwonem;

Dies irae (łac., czyt. dies ire) – dzień gniewu, określenie nawiązujące do słów rozpoczynających łacińską pieśń Tomasza Celana[1] z przełomu XI i XII będącą błaganiem o miłosierdzie w obliczu Sądu Ostatecznego. Jan Kasprowicz odwołał się w swoim hymnie do tradycji hymnicznej czasów średniowiecza.

Prometeizm – postawa wywiedziona z greckiego mitu o zbuntowanym przeciw bogom Prometeuszu polegająca na postawie niezgody wobec boskich wyroków osoby wypowiadającej się w imieniu skrzywdzonej społeczności lub całej ludzkości. Istotą prometeizmu jest spór z Bogiem (z bóstwem) oraz protest wobec niezawinionego cierpienia.

Katastrofizm – postawa przynależna ludziom różnych czasów szczególnie ujawniająca się w momentach kryzysu. Jej istotą jest przekonanie o nieuchronności naciągającej katastrofy, mającej unicestwić cały świat lub to, co w nim wartościowe, a także przekonanie, że jeśli świat przetrwa, to owa katastrofa otworzy drogę nowej cywilizacji nacechowanej barbarzyństwem.

[1] **Tomasz Celan** – Tomasz z Celano (1185–1260), średniowieczny pisarz i duchowny franciszkanin

przed nim i za nim wstają z swych cmentarzy
upiory wieków, naznaczone sromem
winy i grzechu,
i klną, i bluźnią, i płaczą,
jęczą i syczą, i dyszą
nieustającą rozpaczą,
od szaleńczego zamierają śmiechu
w ten Pańskich gniewów nieskończony dzień… […]

Jedno jest tylko w przestworzach widomem,
jedno w zachodniej płomienieje zorzy
nad płomiennymi falami
wiekuistego Żywota
i nigdy w ciemnię grobu się nie złoży,
i nigdy ciężkich stóp swych nie poruszy,
by iść i iść, i iść
poza granice duszy –
jedno jest tylko Jednem,
grzmiącym miedzianą surmą archanioła
ponad pokoleń pokoleniem biednem
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień:
wielki, wszechmocny Ból.

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
Niech łaska Twoja winy nam odpuści…
A ty swe skronie tul
do zimnych opok, do strzaskanych grani,
do sterczących smutnie nad gardłem czeluści,
i płacz…

Surma jęczy, surma woła!
Giną w chmurach wirchów czoła;
wałem mżących mgieł dokoła
nieznany oddech miota,
jakieś potworne, dzikie kształty tworzy
i po dolinach rozpędza ich stada,
i znów je skupia w przepastnej otchłani,
i ku niebiosom wyrzuca ich kłąb,
i w jakieś czarne rozsnuwa całuny
ten niewidzialny, dreszcz budzący Tkacz,
i ciężką, mokrą tą przędzą pokrywa
wszystko, co jest…
O biada!…

Biada!… Pierś światów, przed chwilą tak żywa,
kona pod strasznym ciężarem…
Olbrzymy świerków padają strzaskane;
las się położył na skalisty zrąb;
węże kosówek[1], wyprężywszy ciała
w kurczach śmiertelnych, drętwieją bezwładne;
wrzos na granitów podścielisku szarem
spełznął na wieki;

[1] **kosówki** – kosodrzewiny, gatunek niskich krzewiastych sosen górskich



kozice stromą oblepiły ścianę
i patrząc trwożnie w bezmierny, daleki,
w ten nieskończony chaos mgieł i cieni,
runęły w żlebny grób...
Rozkrzyżuj silne ramiona
i paznokciami wpij się w twardy głaz,
i odwróć oczy od onej przestrzeni,
w której rozsadza horyzontów krańce
ta Głowa, w cierń uwieńczona!

Nie patrz, gdzie siadła jasnowłosa Ewa,
wygnana z raju na wieczysty czas,
mająca zbrodnię u swych białych stóp,
wieczyście żarta płomienistą żądzą
winy i grzechu...
O duszo, pełna miłości,
a którą nieustanne szarpią niepokoje!
Pańskiego gniewu zwalił się już dzień!
Trombita Sądu nad tobą rozbrzmiewa
piorunną mocą archanielskich tchnień
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień...

Niechaj mnie sądzą,
niechaj mnie karzą –
tak, mnie, Adama, com na barki swoje
zabrał z Ogrodu to nadludzkie brzemię
przygniatającej winy
i wieki wieków pnę się z tym ciężarem
ku wiekuistej wyży,
i zbladłą nie śmiem odwrócić się twarzą
tam, ku tym zmrokom, co zaległy ziemię,
tam, ku piekielnej przełęczy,
na której siadła jasnowłosa Ewa
z padalcem grzechu u swych białych stóp... [...]

A spod korzeni jadowitych ziół,
spod kęp sitowia i trzciny, i traw,
z rowów, przepadlisk, wądolców i jam,
pokrytych opałowym szkliwem zgniłych wód,
zaczyna wypełzywać żmij skłębiony płód:
czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław
i opłatają kręgami śliskiemi
męczeńskich krzyży smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał...

I oto głowy swoje, dziwne, ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem zżółkłych, łysych czół
o szczękach otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał...
I skośne, mętne oczy podnoszą do góry



ku ich schyłonym skroniom…
I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku,
zwilgotniałymi usty
szepczą im słowa rozpusty… […]

Ten upada, ten się broni,
temu dłoń ścisnęła krtań,
ten się w swojego brata paznokciami wrył,
a tamten zęby szczerzy, poszarpawszy ramię,
a ten olbrzyma ręką pochwycił dwie nogi,
i rozdarł na dwie szczypy tułów Heraklowy[1],
i w ciemną rzucił bezdeń, w Sądu straszną noc…
A z parą szklanych, martwych kul,
rozsadzających oczodoły,
biegnie bez końca, bez końca, bez końca,
gnając przed sobą bratobójczy huf,
niemy i głuchy Strach…

Zakryj błędne źrenice, ścigany Adamie!
Nad tobą tam! u szczytu
złocistowłosa Ewa!
Jej grzechu ciężar zgniótł cię, stanąłeś w pół drogi!
Zakryj błędne źrenice i na wieki wieków
rzuć się w przepastny żleb!… […]

Sądź, Sprawiedliwy!
Krusz światów posady,
rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskierce,
na popiół spal Adama oszukane serce
i płacz!
Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!
Niech Twa surma przeraźliwa
echem płaczu się odzywa
nad pokosem Twego żniwa…

Dwujęzycznego smoka,
Szatana o trzech grzbietach zwalczył w wielkim boju
archanioł pański, Michał, i zginął w otchłani. Amen.

I stał się koniec świata… O chwilo spokoju!
Zgasł płomienny głos proroka
i wieczności noc głęboka
nieprzejrzaną jest dla oka.

A ja, wygnaniec z Raju, tułacz nieszczęśliwy,
zesłany, aby konać, na te ziemskie niwy,
i patrzeć, jak pod złomem niebotycznej grani,
usiadła matka Śmierci, Ewa jasnowłosa,
pieszcząca węża Grzechu, posyłam w niebiosa,
opadło nad wieczności tajemniczym mrokiem,
to moje wiekuiste, nieprzebrzmiałe: Amen!
Amen!

[1] **Heraklowy** – Heraklesa (nawiązanie do bohatera greckiego mitu)



W umarłych bytów milczeniu głębokiem,
słychać jedynie Amen, moje straszne Amen.

O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami!
Kyrie elejson!

Przede mną przepaść, zrodzona przez winę,
przez grzech Twój, Boże!... Ginę! ginę! ginę!
Amen.

A cóż powstanie ponad nicościami,
gdzie ongi były światy
i Ja, w chęć życia bogaty,
a dziś w umarłych postawiony rzędzie?

Niech nic nie będzie!
Amen!

Bo cóż być może, jeślim ja zaginął?...
Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął
Amen.

Z tomu *Hymny*, 1902

Polecenia

1. Na podstawie wszystkich fragmentów *Dies irae* scharakteryzuj podmiot liryczny. Zwróć uwagę na sytuację, w której się znajduje, jego emocje i postawy. Zacytuj fragmenty, w których „ja" liryczne wyraża swoje emocje.
2. Określ adresata monologu lirycznego.
3. Uzasadnij, że postawa podmiotu może być określona mianem prometeizmu.
4. Na podstawie tekstu wiersza wskaż dziesięć przykładów pojawiających się w nim obrazów poetyckich. Określ ich nacechowanie emocjonalne.
5. Zacytuj przykłady hiperboli i wyjaśnij, jaką funkcję pełni ten środek stylistyczny w utworze Kasprowicza.
6. Nazwij i zacytuj przykłady środków stylistycznych, dzięki którym uzyskany jest dramatyczny nastrój przedstawionej sytuacji.
7. Wypisz z utworu do zeszytu kilka wyrazów napisanych wielką literą i uzasadnij jej użycie.
8. Znajdź w utworze motywy pełniące funkcje symboliczne i zinterpretuj te symbole w kontekście całego tekstu.
9. W kilku zdaniach wyjaśnij, na czym polega katastrofizm zawarty w utworze. Sporządź notatkę w zeszycie.
10. Porównaj obraz końca świata w biblijnej Księdze Apokalipsy i wierszu Kasprowicza.
11. Uzasadnij, że w hymnie *Dies irae* można dostrzec pierwiastki nowego prądu artystycznego – ekspresjonizmu.

Okiem badacza

Artur Hutnikiewicz
Młoda Polska

U podstawy myślowej *Hymnów* legło dojmujące i tragiczne przeżycie rozdarcia i rozdwojenia. Cała natura egzystencji zdawała się być podzielona na mrok i światło, dobro i zło. Między tymi dwiema

siłami, których odśrodkowe ową przepaść między nimi się rozwierającą coraz tragiczniej pogłębiają, toczy się nieustanna walka, trwa straszliwe napięcie, trzymające cały wszechświat w stanie szarpiącej niepewności. Ponieważ zło i dobro są to kategorie moralne, a w kategoriach tego rodzaju przeżywa rzeczywistość jedynie człowiek, przeto areną owego ścierania się sił przeciwstawnych jest przede wszystkim dusza ludzka. Jest ona ustawicznie rozdarta między pokusą grzechu a pragnieniem świętości, a ta ambiwalencja psychiczna i moralna stanowi niejako stan naturalny jej istnienia. Wszechmocny ból zdaje się stanowić istotę życia. Jęk błagalny o miłosierdzie, jaki wznosi się ku niebu z ziemskiej otchłani, spotyka się z milczeniem. Człowiek jest do końca samotny, jest przede wszystkim opuszczony przez Boga, który milczący, obojętny, w swoim nadludzkim oddaleniu zajęty jest przesypywaniem pyłu gwiazd w klepsydrze złotej. Na dnie rozpaczy, w poczuciu ostatecznego odrzucenia człowiek odpowiada tragicznym buntem [...].

Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2007, s. 112–113.



Wojciech Weiss (1875–1950), *Opętanie*, 1899–1900.

Polecenie

Określ, jakie elementy obrazu upodobniają go do utworu Kasprowicza *Dies irae*.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Modernizm to epoka, w której pojawiają się pierwsze zwiastuny nowego prądu artystycznego – ekspresjonizmu. s. 63
2. Na przełomie XIX i XX wieku coraz mocniej zaznaczały się w kulturze postawy katastroficzne stanowiące swoistą zapowiedź nadchodzącego kresu świata lub istniejącej kultury i cywilizacji. s. 64
3. Literackim wyrazem ekspresjonizmu i postawy katastroficznej jest tom poetycki *Hymny* Jana Kasprowicza, będący przykładem kolejnego przełomu w życiu i twórczości pisarza. Jeden z utworów ze zbioru *Hymny* – utwór *Dies irae* – to katastroficzne wyobrażenie końca świata. Podmiot liryczny wiersza przyjmuje postawę prometejską wyrażającą się w buncie wobec Boga, czego źródłem jest brak zgody na krzywdę, cierpienie i upadek człowieka. s. 64, 64

10. Pisarz naukowcem? Naturalistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Stefan Żeromski

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz biografię Stefana Żeromskiego;
- przeczytasz opowiadanie Żeromskiego *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*;
- utrwalisz wiedzę o naturalizmie – kierunku w literaturze drugiej połowy XIX wieku.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Uporządkuj wiedzę o sposobie ukazywania rzeczywistości w prozie realistycznej.

Stefan Żeromski (1864–1925)
Dla kilku pokoleń Polaków literackim głosem ich sumień i przeżyć duchowych, a także moralnych i intelektualnych był **Stefan Żeromski**. Pisarz wyrażał tego typu przeżycia i poglądy, jakie wcześniej odczuwało wielu, ale w dzieło literackie przekształcało niewielu twórców. Jego koncepcję literatury dobrze oddaje zdanie, które zawarł w swoim dramacie *Sułkowski: Trzeba rozrywać rany polskie, żeby się nie zabliźniły błoną podłości*[1]. Biografia literacka Żeromskiego odpowiada stworzonemu przez niego bohaterowi powieści o elementach autobiograficznych *Syzyfowe prace*. Urodzony na Kielecczyźnie w roku upadku powstania styczniowego (1864), pochodzący z podupadłej rodziny szlacheckiej pisarz bywał nazywany sumieniem polskiego narodu. Przeszedł drogę typowego inteligenta schyłku XIX wieku, doświadczył losu wcześnie osieroconego dziecka, a później młodego człowieka borykającego się z niedostatkiem charakterystycznym dla wielu jemu współczesnych. Za młodych lat poddany rusyfikacji w kieleckim gimnazjum, później z trudem pokonywał poszczególne stopnie do zdobycia wykształcenia. Jednocześnie pracował na swoje utrzymanie, zmagając się z gruźlicą (wówczas jeszcze nieuleczalną). Wyniesione z dzieciństwa i wczesnych lat szkolnych doświadczenia uczuliły Żeromskiego na problemy społeczne i wszechobecną ludzką krzywdę. Zanim zasłynął jako pisarz, młody Żeromski utrzymywał się z pracy korepetytora, później pracował jako bibliotekarz w Muzeum Polskim w Rapperswilu w Szwajcarii i w Bibliotece Zamojskich w Warszawie. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości związał się z życiem literackim wolnego kraju, wciąż będąc wyrazicielem niepokojów i niedostatków kształtującego się społeczeństwa wolnej Polski. Utwory Żeromskiego nie były przyjmowane bez krytyki, pisarz był oskarżany o szerzenie pornografii, brak wyrazistej ideologii i brutalizm przedstawianych sytuacji.


Kazimierz Mordasewicz, portret Stefana Żeromskiego, 1909.

[1] Stefan Żeromski, *Sułkowski*, akt III.

Ważna informacja

Najważniejsze utwory Stefana Żeromskiego

1985 – Opowiadania (zebrane w dwóch tomach, m.in. *Doktor Piotr, Siłaczka, Rozdzióbią nas kruki, wrony...*)
1897 – *Syzyfowe prace* (powieść)
1899 – *Ludzie bezdomni* (powieść)
1904 – *Popioły* (powieść historyczna)
1908 – *Dzieje grzechu* (powieść)
1910 – *Sułkowski* (dramat)
1912 – *Wierna rzeka* (powieść)
1924 – *Przedwiośnie* (powieść)

Debiutancki tom opowiadań Żeromskiego ***Rozdzióbią nas kruki, wrony...*** ukazał się w 1895 roku. Znalazły się w nim utwory tematycznie związane z powstaniem styczniowym, co wpłynęło na decyzję pisarza o wydaniu zbioru w Krakowie pod pseudonimem Maurycy Zych (tym samym uniknął carskiej cenzury). Tytułowe opowiadanie ukazuje tragiczny wymiar powstania skazanego na klęskę i społeczne niezrozumienie spowodowane nędzą i nieomal animalistycznymi[1] warunkami życia najuboższych. W utworze Żeromski posłużył się **naturalizmem** – stylem artystycznym, który wyodrębnił się w połowie XIX wieku, a rozwinął w epoce modernizmu.



Pogrzeb Stefana Żeromskiego stał się wydarzeniem o randze ogólnopolskiej i zgromadził tłumy mieszkańców Warszawy. Na ilustracji Plac Teatralny w Warszawie 23 listopada 1925 roku.

naturalizm

Naturalizm – metoda twórcza obecna w połowie XIX wieku w literaturze i spopularyzowana dzięki eksperymentom pisarskim Emila Zoli; naturaliści zakładali deterministyczną koncepcję ludzkiego życia, wskazując zależność bytu jednostki od środowiska i czasu oraz uwarunkowań biologicznych egzystencji (zdrowie, wiek, płeć itd.). Pisarze naturaliści ukazywali rzeczywistość od najciemniejszej jej strony, akcentowali momenty graniczne (ciężka choroba, śmierć, psychiczne odchylenia od przyjętej normy) oraz detale w opisie człowieka i jego otoczenia (szczegółowość narracji), często stosowali animalistyczne epitety, porównania i metafory. Według naturalistów, pisarz powinien przyjąć postawę naukowca obiektywnie i drobiazgowo badającego wycinek rzeczywistości, który przedstawia w swoim utworze.

Stefan Żeromski
Rozdzióbią nas kruki, wrony...

Stefan Żeromski
Rozdzióbią nas kruki, wrony...

Ani jeden żywy promień nie zdołał przebić powodzi chmur, gnanych przez wichry. Skąpa jasność poranka rozmnożyła się po kryjomu, uwidoczniając krajobraz płaski, rozległy i zupełnie pusty. Leciała ulewa deszczu, sypkiego jak ziarno. Wiatr krople jego w locie podrywał, niósł w kierunku ukośnym i ciskał o ziemię.

Ponura jesień zwarzyła już i wytruła w trawach i chwastach wszystko, co żyło. Obdarte z liści, sczerniałe rokiciny[2] żałośnie szumiały, zniżając pręty aż do samej ziemi. Kartofliska, ściernie, a szczególniej role świeżo uprawne i zasiane, rozmiękły na przepaściste bagna. Bure obłoki, podarte i rozczochrane, leciały szybko, prawie po powierzchniach tych pól obumarłych i przez deszcz schłostanych.

[1] **animalistyczne** – upodabniające do zwierzęcia
[2] **rokicina** – obszar zarośnięty odmianą niskiej wierzby zwanej rokitą



Właśnie o samym świcie Andrzej Borycki (bardziej znany pod przybranym nazwiskiem Szymona Winrycha) wyjechał zza pagórków rajgórskich i skierował się pod Nasielsk, na szerokie płaszczyzny. Porzuciwszy zarośla, trzymał się przez czas pewien śladu polnej drożyny, gdy mu ta jednak zginęła w kałużach; ruszył wprost przed siebie, na poprzek zagonów.

Przez dwie noce już czuwał i trzeci dzień wciąż szedł przy wozie. Buty mu się w rzadkim błocie rozciapały tak misternie, że przyszwy szły swoim porządkiem, podeszwy swoim porządkiem, a bose stopy w zupełnym odosobnieniu. Bardzo przemókł i przeziąbł do szpiku kości. Któż by zdołał poznać w tym obdartusie byłego prezesa najweselszej pod księżycem konfraterni[1] tak zwanych śrubstaków[2], dawnego Jędrka, króla i padyszacha[3] syren warszawskich? Włosy mu porosły „w orle pióra", paznokcie „w dzikie szpony", chodził teraz w przepoconej sukmanie, żarł chciwie razowiec[4] ze sperką[5] i żłopał gorzałę z taką naiwnością, jakby to była woda sodowa z sokiem porzeczkowym.

Konie były głodne i zgonione tak dalece, że co pewien czas ustawały. Nic dziwnego: koła zarzynały się w błoto po szynkle[6], a na drabiniastym wozie pod trochą olszowego chrustu, siana i słomy leżało samych karabinków sztuk sześćdziesiąt i kilkanaście pałaszów[7], nie licząc broni drobniejszej. Były to wcale niezłe szkapy: rosłe, podkasane[8], prawie chude, ale ze świetnej rasy pociągowej. Mogły jak nic robić dziesięć mil na dobę, byleby im pozwolić dobrze wytchnąć dwa razy i uczciwie je popaść. Konie należały do pewnego szlachetki z okolic Mławy. Stanowiły one znaczną część jego majątku, bo posiadał *summa summarum*[9] trzy szkapy, jednakże pożyczał ich Winrychowi na każde zapotrzebowanie. Ten ostatni przychodził zazwyczaj późno w nocy, stukał do okna domostwa – wychodzili obydwaj z gospodarzem, wyprowadzali konie cichaczem, aby nie budzić parobka, wytaczali wóz i jazda! Letnią porą była to rzecz wcale łatwa – owa jazda. We dnie Winrych spał w gąszczach leśnych, a konie się pasły. Teraz niepodobna było ani spać, ani popasać. Winrych liczył na to, że go ktoś zluzuje, zwłaszcza że najuciążliwsze posterunki i przeszkody szczęśliwie wyminął. Ale nie takie to już były czasy... Jeżeli kto jeszcze na tej ziemi walczył w całym i zupełnym znaczeniu tego słowa, to on, Winrych. On jeden jeszcze chodził po broń, jeden nie upadał na duchu. Gdyby nie on, i sama partia byłaby się od dawna rozleciała na cztery strony świata. Przez długi czas tych ludzi ściganych, głodnych, przeziębłych i wylęknionych wspierał swymi szyderczymi półsłowami i podniecał jak chłostą. Teraz, gdy już wszystko runęło na łeb w bezdenną jamę trwogi, on się, jak to mówią, zawziął. W miarę tego jak nie tylko do głębi nastrojów i sumień, ale do podstaw tak zwanej polityki rewolucyjnej wciskać się poczęła coraz bezczelniej i natarczywiej filozoficzna zasada: *fratres! rapiamus, capiamus, fugiamusque*[10] – on czuł w sobie upór coraz zuchwalszy, coraz straszliwiej bolesny i już prawic szalony...

Gdy tak zmoknięty, głodny i bardzo znużony brnął przy wozie, poczęło, jakoby wraz z zimnem, wsiąkać w niego uczucie nędzy. W kieszeni nie miał już ani okruszyny chleba i ani kropli wódki we flaszce. Dziurawe buty, absolutnie wzięte (jeżeli, *notabene*, był w nich milimetr rzemienia zasługujący na to, aby był absolutnie czy tam inaczej brany), nie mogły być przyczyną owego uczucia nędzy. Nie sam głód również i nie samo zimno je wywoływało. Ale po śladach, zostawionych na błocie przez te dziurawe buty, szła za Winrychem ironia spostrzeżeń, owa bieda okrutna, co nie waha się wtargnąć do miejsca świętego świętych, co odważnie, jak plugawy lichwiarz, bierze w szachrajską swą rękę bezcenne klejnoty ludzkiego ducha i drwi z ich wartości, ubierając tę podłość w najlogiczniejsze sylogizmy.

– Wszystko przełajdaczone – szepce Winrych, pogwizdując – przegrane nie tylko do ostatniej nitki, ale do ostatniego westchnienia wolnego. Teraz dopiero wyleci na świat strach o wielkich ślepiach, ze stojącymi na łbie włosami i wypędzi z mysich nor wszystkich metafizyków reakcji i proroków ciemnoty. Czego dawniej nie ważyłby się jeden drugiemu do ucha powiedzieć, to teraz będą opiewali

---

[1] **konfraternia** – bractwo, stowarzyszenie
[2] **śrubstak** – dawniej: imadło, przyrząd do ściskania
[3] **padyszach** – tytuł tureckich i perskich władców
[4] **razowiec** – chleb razowy uważany za gorszy gatunek pieczywa
[5] **sperka** – słonina
[6] **szynkiel** – zakończenie osi koła
[7] **pałasz** – biała broń bojowa z prostą długą i szeroką klingą
[8] **koń podkasany** – koń mający mocno podciągnięty ku górze brzuch
[9] ***summa summarum*** (łac.) – całkowicie, podsumowując wszystko, ostateczna suma
[10] ***Fratres! rapiamus, capiamus, fugiamusque*** (łac.) – Bracia! Porywajmy, chwytajmy i uciekajmy

heksametrem[1]. Ile w człowieku jest zbója i zdrajcy, tyle z niego wywleką na widok publiczny, ukażą i ku czci oraz naśladowaniu podadzą. I pomyśleć, że to my taki sprawiliśmy postęp wyobrażeń, ponieważ przegraliśmy...

Mocniej zacisnął pas wełniany, osłonił piersi sukmaną i ruszył dalej, zwiesiwszy głowę. Czasami ją podnosił i mówił przez zęby:

– Psy parszywe!

Deszcz ostry nacichł i siał tylko ów pył wodny, nieustanny, zawieszający tuż przed okiem jakby nieprzejrzystą zasłonę. Podmuchy wiatru szalały dokoła wozu, gwizdały między sprychami[2], wydymały długie poły sukmany i targały koszulę na Winrychu.

Za zasłoną mgły dał się nagle postrzec jakiś ruch jednostajny, równoległy do ledwie widocznego horyzontu. Mógł to być szereg wozów, stado bydła albo – wojsko.

Winrych patrzał przez chwilę, przymrużywszy powieki. Doznawał takiego wrażenia, jakby ktoś zagiął palec pod żyłę krwionośną w jego piersiach i wydzierał ją na zewnątrz.

– Moskale... – wyszeptał.

Dał koniom po siarczystym bacie, ściągnął lejce, zawrócił prawie na miejscu i zaczął uciekać. Nie chciał, a raczej nie mógł odwrócić głowy, ażeby się obejrzeć poza siebie i zbadać, co się tam dzieje. Zdawało mu się, że umknie na bok niepostrzeżony. Nieszczęście chciało, że miejsce było gołe i puste w promieniu wiorst[3] kilku.

Uciekający wóz spostrzeżono. Z szeregów postępującego wojska odłamała się grupa jeźdźców, wysunęła przed front i pomknęła co koń skoczy. Winrych, patrząc już na to zjawisko, nie mógł zrozumieć, czy ci ludzie sadzą ku niemu, czy się oddalają w kierunku przeciwległym. Dopiero zobaczywszy chorągiewki przy schylonych lancach i łby końskie, zorientował się dobrze. Wtedy krew szarpiąca się w jego pulsach – jakby stężała i stanęła w biegu... Zatrzymał konie, omotał dokoła luśni[4] parciane lejce i namyślał się, co wywlec z wozu do obrony: pałasz czy sztucer nie nabity?

Zanim wszakże cokolwiek przedsięwziąć zdołał, machinalnie zbliżył się do zmordowanych koni swoich i zaczął jednemu z nich zdejmować kantar[5] ze łba i ściągać chomąto[6], jakby z zamiarem puszczenia na wolność tych towarzyszów niewoli. Czyniąc to, na chwilę przytulił się do szyi końskiej i westchnął.

Ośmiu ułanów rosyjskich na pięknych gniadych koniach dopadło wozu i w mgnieniu oka ze wszystkich stron go otoczyło. Jeden z nich, nie mówiąc ani słowa, począł zrzucać lancą suche gałęzie oraz snopki kłoci[7] i sondować głąb wozu.

Gdy grot dźwięknął uderzywszy o lufy sztucerów – żołnierz poklepał Winrycha po ramieniu i mrugnął na towarzyszów. Tamci sięgnęli po karabinki założone na plecy. Winrych stał na miejscu jak przedtem, obejmując ramieniem kark konia. Usta mu się skrzywiły wzgardliwie i w sercu zsiadło się nie to męstwo, lecz pogarda, pogarda bezbrzeżna, pogarda wszystkiego na tej ziemi.

– Ty do czyjej partii to wiozłeś? – zapytał go ów rewidujący.

– Głupiś! – odrzekł Winrych, nie podnosząc głowy.

– Do czyjej partii to wiozłeś? Słysz, Polaczyszka[8]!

– Głupiś!

– To nie chłop – rzekł do podwładnych starszy, z naszywką na ramieniu – to powstaniec.

– Głupiś! – rzekł Winrych patrząc w ziemię.

– Bierz psiego syna! – wrzasnął żołdak.

Dwu z nich odsadziło się natychmiast o kilkadziesiąt kroków i szybkim ruchem nastawiło lance poziomo. Skazany spojrzał na nich, gdy mieli ukłuć konie ostrogami, i zaraz, jak małe dziecko, zasłaniając głowę rękami, cichym, szczególnym głosem wymówił:

---

[1] **heksametr** – tzw. wiersz bohaterski, miara wierszowa stosowana w dziełach Homera, zastrzeżona do opisu bohaterskich czynów

[2] **sprychy** – dzisiaj: szprychy

[3] **wiorsta** – dawna miara odległości (nieco więcej niż kilometr)

[4] **luśnia** – element wozu drabiniastego, drążek mocujący i przytrzymujący drabinę

[5] **kantar** – skórzana uzda, końskie ogłowie bez wędzidła

[6] **chomąto** – rama zakładana na końską szyję, część uprzęży

[7] **kłokcie** – wiązki słomy

[8] **Polaczyszka** (ros.) – Polaczek (obelżywie i pogardliwie)



– Nie zabijajcie mnie…

Zerwali się w skok z miejsca zgodnym susem i wraz go przebili. Jeden ohydnie rozpłatał mu brzuch, a drugi złamał dekę piersiową. Trzeci ułan odjechał o kilkanaście kroków i gdy dwaj pierwsi, wyrwawszy lance i splunąwszy, usunęli się na bok, wziął na cel głowę powstańca. Pociągnął za cyngiel wtedy właśnie, gdy nieszczęsny zsunął się w bruzdę. Kula, przeszywszy czaszkę naręcznego konia, zabiła go na miejscu. Zwierzę stęknęło żałośnie i padło bez tchu na nogi konającego Andrzeja. Żołnierze zsiedli z koni i zrewidowali puste kieszenie sukmany. Rozgniewani o to, że Winrych wypił wszystką gorzałkę, rozbili butelkę na jego czaszce i podarli mu ostrogami policzki. Na głos sygnału, wzywającego ich do powrotu, wskoczyli na siodła i nabrawszy z wozu po kilka sztuk dobrych pałaszów belgijskich odjechali za oddziałem, który zanurzył się już we mgłę i szarugę. Dowódca szwadronu ścigał forsownie jakiś topniejący oddziałek powstańczy, toteż nie miał czasu zawrócić po broń zostawioną w polu na wozie Winrychowym. Tymczasem deszcz rzęsisty puścił się znowu i na małą chwilę ocucił powstańca.

Powieki jego, zaciśnięte przez ból i popłoch śmiertelny, dźwignęły się i oczy po raz ostatni zobaczyły obłoki. Usta mu drgnęły i wymówiły do tych chmur szybko pędzących ostatnią myśl

„…Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom…"

Wielka nadzieja nieśmiertelności ogarnęła umierającego, niby przestrzeń bez końca. Z tą nadzieją w sercu umarł. Głowa jego wygniotła w błocie dołek, do którego teraz spływać poczęły maleńkie strumyki i tworzyły coraz większą kałużę. Krople, trzepiąc w nią, wzbijały duże, wysoko wzdęte bańki, rozpryskujące się w nicość tak szybko i zupełnie, jak ludzkie święte złudzenia. Zabity koń stygł szybko na zimnie, a pozostały przy życiu szarpał się w zaprzęgu tak gwałtownie, jakby go kto smagał rzemiennym batem. Nagle pochylił się przez dyszel, przez martwego towarzysza i obwąchał głowę Winrycha. Skoro poczuł trupa, ślepie mu krwią nabiegły, grzywa na karku wzburzyła się dziko, szarpnął się w tył, potem cisnął naprzód całym korpusem, bił nogami w ziemię i wierzgał na wszystkie strony w takiej furii, że tylna jego noga wpadła między sprychy przedniego koła wozu. Szarpnął ją z całej mocy i okropnie złamał powyżej pęciny. Ból wprawił go we wściekłość tym większą. Rozjuszony, wściekłymi skokami rzucać się począł. Kość pękła na dwoje w taki sposób, że ostry i jak nóż śpiczasty jej kawałek przebił skórę i coraz bardziej, wskutek targania, ją okrawał.

Dopiero nazajutrz rano pluchota bić przestała, choć wiatr wcale nie ucichł. Chmury leciały wysoko, poprzedzielane głębiami cieniów o kształtach dziwacznych. Pod wiatr i jakby na spotkanie obłoków ciągnęły już stadami, już pojedynczo kruki i wrony. Podmuchy wichrów odnosiły je i odpychały na powrót, nieraz zabawnie wyłamywały im skrzydła do góry albo kamieniem ciskały ku ziemi. Nad padliną w polu leżącą ptactwo krążyć poczęło, zniżało lot usilnie i po długim mocowaniu się z wichurą siadało na zagonach z daleka.

Koń żyjący wciąż stał ze złamaną nogą, zamkniętą między sprychami. Wyciągnąć jej dla wielkiego bólu już nie usiłował. Obnażona kość przy każdym poruszeniu zaczepiała się o drzewo i krajała skórę.

Ujrzawszy wrony, powolnymi kroki, z nogi na nogę postępujące ku wozowi, koń zarżał. Zdawał się wołać na ludzi osiadłych, na plemię ludzkie:

– O ludzie nikczemni, o rodzie występny, o plemię morderców!…

Krzyk ten rozlegał się nad pustą okolicą i ginął w szalonym głosie wiatru, tylko na chwilę wstrzymując postęp trupojadów. Wrony z wielką rozwagą, taktem, statkiem[1], cierpliwością i dyplomacją zbliżały się, przekrzywiając głowy i uważnie badając stan rzeczy. Szczególnie jedna zdradzała największy zasób energii, żądzy odznaczenia się czy nienawiści. Było to może zresztą po prostu namiętne odczuwanie interesów własnego dzióba i żołądka, czyli, jak przywykliśmy mówić, odwagi (co „było dawniej paradoksem, ale w nowszych czasach okazało się pewnikiem…"). Przymaszerowała aż do nozdrzy zabitego konia, z których sączył się jeszcze sopel krwi skrzepłej, okrytej błoną rudawą. Bystre i przenikliwe jej oczy dojrzały, co należy. Wtedy bez namysłu skoczyła na głowę zabitej szkapy, podniosła łeb do góry, rozkraczyła nogi jak drwal zabierający się do rąbania, nakierowała dziób prostopadle i jak żelaznym kilofem palnęła nim martwe oko trupa. Za przykładem śmiałej wrony

[1] **statek** – stateczność, powaga

ruszyły się jej towarzyszki. Ta preparowała żebro, inna szczypała nogę, jeszcze inna rozrabiała ranę w czaszce. Najbardziej przecież ze wszystkich odznaczyła się ta (należy jej się tytuł wrony „tej miary"), co zapragnęła zajrzeć do wnętrza mózgu, do siedliska wolnej myśli i zupełnie je zeżreć. Ta wstąpiła majestatycznie na nogę Winrycha, przemaszerowała po nim, dotarła szczęśliwie aż do głowy i poczęła dobijać się zapamiętale do wnętrza tej czaszki, do tej ostatniej fortecy polskiego powstania.

Nim wszakże skosztowała warcholskiego mózgu i zdążyła osiągnąć tak zwany tytuł do sławy, spłoszył ją nowy przybysz, co zbliżał się niepostrzeżenie, chyłkiem, podobny do dużej, szarej bestii. Nie był to wcale poetyczny szakal, lecz człowiek ubogi, chłop z wioski najbliższej. Na działku, który odtąd miał do niego należeć na zawsze, znalazły się trupy – szedł tedy zabrać je stamtąd.

Bał się srodze Moskali, toteż prawie pełzał na czworakach. Paliła go żądza poucinania rzemieni i podniecała słodka nadzieja znalezienia jeszcze, pomimo lustracji żołnierskiej, żelastwa, postronków i odzieży na trupie. Stanąwszy wreszcie nad zwłokami Winrycha, począł kiwać głową i wzdychać – potem ukląkł na ziemi, zdjął kaszkiet[1], przeżegnał się i zmówił głośno pacierz.

Wyrzekłszy ostatnie amen, już z błyskiem pożądliwości w oczach, rzucił się przede wszystkim do kieszeni i zanadrza i począł szukać trzosa. Nic tam już nie znalazł. Obdarł tedy trupa z sukmany, szmat zgrzebnych, zzuł mu buty, zabrał nawet zbłocone onuczki[2], owinął tymi łachmanami część broni i szybko się w oddalił. Po upływie godziny wrócił, aby zabrać resztę zdobyczy. Około południa przyprowadził parę koni i wyprzągł konia kalekę. Obejrzawszy jak najstaranniej jego przetrąconą nogę, przyszedł do wniosku, że jest zepsutą zupełnie. Trzeba było szkapę na nic niezdatną udusić. Założył jej też, nie zwlekając, linkę na kark, przywiązał ją do wagi od orczyków, wlokącej się za parą jego koni, plunął w garść i popędził je, tnąc z całej mocy. Konie nagle szarpnęły, pętlica zdusiła gardziel skazańca i zwaliła go na ziemię. Za chwilę jednak *morituru*s[3] zerwał się i pobiegł cwałem za ciągnącą go parą, stąpając ostrym szpicem nagiej piszczeli po błocie i po kamieniach.

Chłop spojrzał i aż zakrył sobie oczy z obrzydzenia. Zaraz odwiązał linkę i dał pokój egzekucji. Zaprzągł konie do wozu i odjechał. Po południu zjawił się z kozikiem i zdjął skórę z konia zastrzelonego przez ułanów. Została tylko do wzięcia skóra na koniu jeszcze żywym. Chłopowina medytował, roztrząsał sprawę i rozpatrywał ją z rozmaitych punktów. Mógłby zdechlaka zarznąć kozikiem i załatwić całą rzecz za jednym zamachem, ale nie chciało mu się „paprać" moralnie i fizycznie. Z drugiej strony – bał się nie na żarty, aby ktoś w nocy nie zakradł się cichaczem, nie zatłukł szkapy i skóry z niej nie ściągnął. Koniec końców, tknięty jakimś skrupułem, rzekł do leżącej:

– Ej – a dychaj se tu... I tak na jutro na rano kopyta wyciągniesz. Spracowałem się. Pan Jezus miłosierny pobłogosławił mnie grzesznemu... Może i nikt nie widział, może i nie przyjdzie po skórę. Dobre i to. Dychaj se tu, niebogo, dychaj...

Na uboczu względnie do tego kierunku, w jakim zdążał Winrych, były w równym polu doły kartoflane. Ponieważ okazało się, że grunt przepuszczał wodę do wnętrza tych dworskich piwnic zimowych, więc przeniesiono je w inne miejsce, a jamy owe chwastem zarosły. Krzaki berberysu zagaiły ich dno i ściany. Belki ocembrowania pozapadały się wraz z bryłami gliny, tworząc lochy i katakumby, pełne teraz wodnistego błota. Do jednej z tych dziur zaciągnął włościanin nad wieczorem trupa powstańca i zwłoki konia obdartego ze skóry. Zepchnął je pospołu[4] do jednego lochu, uwikłał żerdzią między dyłami i zielskiem i narzucił z wierzchu trochę gliny, aby tego żeru wrony nie wytropiły.

Tak bez wiedzy i woli zemściwszy się za tylowieczne niewolnictwo, za szerzenie ciemnoty, za wyzysk, za hańbę i za cierpienie ludu, szedł ku domowi z odkrytą głową i z modlitwą na ustach. Dziwnie rzewna radość zstępowała do jego duszy i ubierała mu cały widnokrąg, cały zakres umysłowego objęcia, całą ziemię barwami cudnie pięknymi. Głęboko, prawdziwie z całej duszy wielbił Boga za to, że w bezgranicznym miłosierdziu swoim zesłał mu tyle żelastwa i rzemienia...

Nagle w śmiertelnej ciszy jesiennego zmroku przeleciało nad ziemią rozpaczliwe końskie rżenie. Chłop się zatrzymał i nakrywszy oczy dłonią od blasku, patrzał pod zachód słońca.

---

[1] **kaszkiet** – męskie nakrycie głowy, rodzaj czapki z daszkiem
[2] **onuczki** – onuce, owijacze na stopy chroniące przed zimnem oraz zabezpieczające przed otarciami
[3] ***morituru*s** (łac.) – skazany na śmierć, mający umrzeć
[4] **pospołu** – razem



Na tle zorzy liliowej widać było konia, wspartego na przednich nogach. Miotał łbem, wykręcał go w stronę grobu Winrycha i rżał.

Trzepały się nad tym żywym trupem, wzlatywały, spadały i krążyły wron całe gromady. Zorza szybko gasła. Zza świata szła noc, rozpacz i śmierć.

Stefan Żeromski, *Nowele i opowiadania*, Warszawa 2006, s. 145–151.

Polecenia

1. Wypisz z tekstu do zeszytu cytaty, które określają Winrycha i na ich podstawie scharakteryzuj bohatera. Uwzględnij jego wygląd, pochodzenie, sytuację, w jakiej się znalazł i zachowanie w obliczu śmierci.
2. Opisz w zeszycie scenę śmierci Winrycha.
3. Porównaj scenę śmierci bohatera opowiadania Żeromskiego z opisem śmierci bohaterów utworów romantycznych. Jakie dostrzegasz podobieństwa? W czym znajdujesz różnice?
4. Opisz zachowanie chłopa, który pojawia się w miejscu śmierci powstańca. Jak traktuje on zwłoki powstańca? Jakie uzasadnienie jego zachowania sugeruje narrator?
5. Wskaż zawarte w opowiadaniu opisy, które według ciebie mają najbardziej brutalny charakter.
6. Wyjaśnij, na czym polega naturalistyczny charakter opowiadania.
7. Zinterpretuj tytuł utworu w kontekście przedstawionej sytuacji. W interpretacji odnieś się do tematyki narodowej (powstańczej) oraz społecznej.
8. Scharakteryzuj narrację. Zacytuj fragmenty, w których narrator posługuje się ironią. Jaką funkcję pełni ten zabieg artystyczny?
9. Sprawdź w słowniku ortograficznym zasadę regulującą sposób zapisywania nazw wydarzeń historycznych (np. powstanie styczniowe).
10. Ostatnie zdanie utworu potraktuj jako punkt wyjścia do napisania w zeszycie szkicu krytycznego na temat sposobów przedstawiania tematyki powstańczej w polskiej literaturze.



Maksymilian Gierymski (1864–1874), *Patrol powstańczy*, 1873.

Polecenia

1. Opisz sytuację przedstawioną na obrazie. Zwróć uwagę na zachowanie powstańców należących do patrolu oraz postać wędrownego dziada.

2. Scharakteryzuj naturę otaczającą postaci.
3. Porównaj scenę przedstawioną na obrazie z opowiadaniem Stefana Żeromskiego.

Żeromszczyzna – określenie zespołu cech charakterystycznych dla techniki artystycznej oraz postawy światopoglądowej Stefana Żeromskiego, na który składała się niezgoda na obojętność wobec ludzkiej krzywdy oraz idealistyczna postawa jednostkowych bohaterów często ponoszących klęskę. W zakresie języka i kompozycji żeromszczyzna to subiektywne i zróżnicowane stylistycznie (powaga i patos obok ironii) przedstawianie rzeczywistości oraz niejednolitość kompozycyjna; określenie początkowo miało charakter krytyczny wobec naśladowców dzieł pisarza, później stało się synonimem jego indywidualnej postawy ideowej i artystycznej.

żeromszczyzna

Ważna informacja

Ironia w utworach Żeromskiego stanowi charakterystyczny dla pisarza sposób podkreślania i uwypuklania zasadniczych problemów, które dostrzegał we współczesnej sobie rzeczywistości. Siła tego zabiegu artystycznego jest dostrzegalna zwłaszcza wówczas, kiedy sąsiaduje z patetycznym stylem i tragiczną tematyką.



Budynek w stylu zakopiańskim w Nałęczowie, w którym mieści się Muzeum Stefana Żeromskiego. Pisarz ze względu na swoje schorzenia przebywał w tym uzdrowisku bardzo często, a nałęczowskie motywy zostały przez niego wykorzystane w powieści *Ludzie bezdomni*, której bohater przez pewien czas pracuje jako lekarz zatrudniony w sanatorium w fikcyjnej miejscowości Cisy wzorowanej na realiach Nałęczowa.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Pisarstwo Stefana Żeromskiego reprezentuje styl artystyczny nazywany naturalizmem, którego główne cechy to: przedstawianie pesymistycznej strony rzeczywistości, ukazywanie człowieka jako istoty zdeterminowanej niezależnymi od siebie czynnikami oraz jako części natury. s. 71
2. Rola pisarza naturalisty zbliżała się do koncepcji bycia naukowcem badającym rzeczywistość i dążącym do maksymalnie obiektywnego odzwierciedlenia jej w utworze. s. 71
3. Elementy poetyki naturalistycznej można zauważyć w opowiadaniu Żeromskiego *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*, przedstawiającym epizod z czasów powstania styczniowego. s. 71



Na wsi i w mieście. Między naturą a cywilizacją

11. Człowiek wobec natury. Władysław Stanisław Reymont *Chłopi*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, czym jest chłopomania (ludomania);
- poznasz biografię Władysława Reymonta;
- scharakteryzujesz bohaterów *Chłopów* powieści Reymonta;
- poznasz różne sposoby prowadzenia narracji w *Chłopach*;
- dowiesz się, jaki rodzaj stylizacji zastosował Reymont;
- dowiesz się, dlaczego *Chłopi* nazywani są epopeją chłopską.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie poznane wcześniej utwory o tematyce wiejskiej i określ, w jaki sposób twórcy różnych epok wykorzystywali motyw wsi i jej mieszkańców.
- Przypomnij sobie cechy eposu.

Temat wsi i jej mieszkańców w literaturze polskiej obecny był już w epokach wcześniejszych. Pojawia się na przykład w średniowiecznej *Satyrze na leniwych chłopów*, później u Mikołaja Reja (*Żywot człowieka poczciwego*, *Krótka rozprawa między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem*) czy Jana Kochanowskiego (*Pieśń świętojańska o Sobótce*). Szczególne znaczenie zyskał jednak w romantyzmie. Artyści tej epoki szukali inspiracji w kulturze ludowej. Uważali, że pieśni gminne to pamiątki narodowej przeszłości.

Wieś interesowała również głoszących hasła pracy u podstaw pozytywistów, którzy byli szczególnie wrażliwi na problemy, z jakimi zmagali się mieszkańcy wsi. W swoich tekstach opisywali bezradność i krzywdę chłopa, skazanego na łaskę dworu lub gminnych urzędników.

Również artyści Młodej Polski zwrócili się w stronę tematyki wiejskiej. Podziwiali wieś i naturalność jej mieszkańców. To właśnie w tej epoce pojawia się



Leon Wyczółkowski (1852–1936), *Siewca*, 1896.

zjawisko nazywane **chłopomanią** (**ludomanią**), polegające na fascynacji zdrowiem i tężyzną fizyczną mieszkańców wsi oraz na zainteresowaniu egzotyką stroju i obyczajowością chłopów.

chłopomania (ludomania)

Część artystów młodopolskich żeniła się z chłopkami, porzucała miasto i osiedlała na wsi (np. Włodzimierz Tetmajer, Lucjan Rydel, Stanisław Wyspiański). Efektem zainteresowania tematyką wiejską są dzieła Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Włodzimierza Tetmajera, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Władysława Stanisława Reymonta.

Władysław Stanisław Reymont,
właśc. Stanisław Władysław Rejment (1867–1925)



Był synem wiejskiego organisty i zubożałej szlachcianki. Nie miał wykształcenia, był samoukiem. Przeszedł jednak bogatą szkołę życia. Zdobywał fach w zakładzie krawieckim, jako 18-latek przyłączył się do wędrownej trupy aktorskiej, później pracował na Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, występował też jako medium. Próbował nawet odbyć nowicjat zakonny w klasztorze na Jasnej Górze. W 1894 roku przeniósł się do Warszawy i postanowił zająć się pisaniem. Wówczas jego sytuacja materialna znacznie się poprawiła. Dużo podróżował (odwiedził m.in. Londyn, Berlin, Paryż).

Już jako pisarz angażował się w działalność społeczną. Był prezesem Związku Pisarzy i Dziennikarzy, a później prezesem Warszawskiej Kasy Przezorności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy oraz współzałożycielem pierwszej spółdzielni kinematograficznej. Zmarł w 1925 roku. Został pochowany na Powązkach. Jego serce spoczywa w kościele św. Krzyża w Warszawie.

Mnie być w terminie, mnie krawiectwo w głowie,
Mnie, co ma dusza klasyczna w połowie?!
I oni by mnie krawczykiem może nazwać chcieli.
Mnie! Czy ci ludzie znów nie zidiocieli?

Władysław Stanisław Reymont, *Krawcem chciałbym zostać* [w:] Barbara Kocówna, *Władysław Reymont*, Warszawa 1986, s. 84.



Dzisiaj w majątku pisarza w Kołaczkowie w Wielkopolsce znajduje się Izba Pamięci Władysława Reymonta.

Reymont zaczął pisać, gdy pracował na kolei. Początkowo były to zapiski dotyczące codzienności i wiersze, dopiero z czasem zaczęły powstawać opowiadania i nowele. Debiutował w 1892 roku w warszawskim „Głosie" nowelą pt. *Śmierć*.

Przełomem w jego karierze literackiej był reportaż *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, który ukazał się w 1895 roku i przyniósł młodemu literatowi rozpoznawalność. W kolejnych latach ukazywały się powieści, między innymi: *Komediantka* (1896), *Fermenty* (1897), *Ziemia obiecana* (1899), *Chłopi* (1904–1909). Za tę ostatnią powieść Reymont otrzymał nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności (1917) oraz Literacką Nagrodę Nobla (1924). Utwory Reymonta tłumaczone były na kilkanaście języków.

Pierwsza filmowa ekranizacja *Chłopów* powstała za przyzwoleniem i z pomocą autora w 1922 roku. Film reżyserowany przez Eugeniusza Modzelewskiego nie zachował się jednak do naszych czasów. W 1972 roku nakręcono trzynastoodcinkowy serial telewizyjny w reżyserii Jana Rybkowskiego. Później na tej podstawie powstał film pełnometrażowy.



CZAS I PRZESTRZEŃ *CHŁOPÓW*

fabuła *Chłopów*

Powieść Reymonta składa się z czterech części, które odpowiadają czterem porom roku. Fabuła utworu została podporządkowana rytmowi natury oraz kalendarzowi całorocznych zajęć gospodarskich. Zaczyna się jesienią wykopkami, a kończy po żniwach następnego roku. Czytelnik obserwuje zmiany pór roku, przygląda się pracom wykonywanym jesienią, zimą, wiosną i latem. Autor pomija jednak wskazówki, które umożliwiłyby dokładne ustalenie czasu akcji. Nieliczne informacje w tekście pozwalają uznać, że są to lata osiemdziesiąte XIX wieku.

Wydarzenia rozgrywają się w Lipcach – wsi, która jest odizolowana od świata. W pobliżu Lipiec znajduje się Tymów, miasteczko, do którego mieszkańcy okolicznych wsi przyjeżdżają na jarmark. O żadnej innej miejscowości Reymont nie wspomina. Taki sposób ukazania Lipiec służy podkreśleniu związku chłopa z ziemią, z naturą. W miejscu odizolowanym od świata egzystencja mieszkańców wsi jest niezwykle mocno związana z ziemią i jej uprawianiem. Zmieniające się pory roku związane są z koniecznością podejmowania określonych prac – życie lipczan podporządkowane jest przyrodzie.

Reymont nie chciał przedstawić konkretnej wsi, nie zależało mu na wiernym przedstawieniu topograficznych szczegółów (wieś tę trudno umiejscowić na mapie), jego zamiarem było ukazanie syntetycznego, uniwersalnego obrazu polskiej wsi.

NARRATOR

narrator *Chłopów*

Narrator *Chłopów* to opowiadacz, który wciela się w różne role. Spogląda na opisywaną przez siebie rzeczywistość z różnych perspektyw – raz znajduje się na zewnątrz tworzonego przez siebie świata, innym razem do niego wkracza. Czasami patrzy na Lipce i ich mieszkańców jak gdyby był niezaangażowanym w sprawy wsi realistycznym obserwatorem, niekiedy spogląda na otaczającą go naturę jak młodopolski poeta, innym razem zdaje się mówić jak jeden z członków gromady, mocno wżyty w środowisko wiejskie, świetnie je rozumiejący i zaangażowany w jego sprawy.

Wspomniane trzy sposoby narracji przeplatają się ze sobą. Jednak z żadną z tych ról narrator nie utożsamia się całkowicie. Niekiedy obok siebie występują wszystkie trzy odmiany narracji. Kazimierz Wyka[1] uznał, że w Chłopach występuje trzech odrębnych narratorów: „realistyczny obserwator", „młodopolski stylizator" i „wsiowy gaduła". Czytelnik ma więc okazję przyjrzeć się życiu mieszkańców wsi z różnych perspektyw. Taki zabieg pogłębia literacką wizję chłopskiej egzystencji.

Władysław Stanisław Reymont
Chłopi (fragmenty)

Fragment 1.

Dom był zwykły, kmiecy – przedzielony na przestrzał[2] sienią ogromną; szczytem[3] wychodził na podwórze, a frontem czterookiennym na sad i na drogę.

Jedną połowę od ogrodu zajmował Boryna z Józią, a na drugiej siedzieli Antkowie. Parobek z pastuchem sypiali przy koniach.

[1] **Kazimierz Wyka** (1910–1975) – polski historyk i krytyk literatury, eseista.
[2] **na przestrzał** – w poprzek.
[3] **szczyt** – zwieńczenie boczne dachu.

W izbie było już czarniawo, bo przez małe okienka, przysłonięte okapem i zagajone drzewami, mało przeciskało się światła, a i mroczało już na świecie, że tylko połyskiwały szkła obrazów świętych, co rzędem czerniły się na bielonych ścianach; izba była duża, ale przygnieciona czarnym pułapem i ogromnymi belkami pod nim, i tak zastawiona różnym sprzętem, że tylko koło wielkiego komina z okapem, co stał przy siennej ścianie, było niecoś swobodnego miejsca. [...]

Izdebka pełna była różnych rupieci i statków gospodarskich, na drążkach, w poprzek przewieszonych, wisiały kożuchy, czerwone pasiaste wełniaki, białe sukmany, to całe pęki motków szarej przędzy i zwinięte w kłęby brudne runa owiec i worki z pierzem. [...]

A na ławie pod oknem już się dymiło jadło; od ogromnego tygla z kapustą rozchodził się zapach słoniny, jak od jajecznicy, której niezgorsza miseczka stała obok.

Polecenia

1. Określ, co jest tematem fragmentu.
2. Scharakteryzuj narratora. Zwróć uwagę na jego stosunek do opisywanej rzeczywistości.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób narrator opisuje świat przedstawiony. W podanym fragmencie wskaż epitety, wyliczenia i porównanie oraz określ ich funkcje.

Fragment 2.

A wszędy, na wozach, pod ścianami, wzdłuż rynsztoków, gdzie ino miejsca było, rozsiadły się kobiety sprzedające; która cebule we wiankach albo i we workach; która z płótnami swojej roboty i wełniakami; która z jajkami a serkami, a grzybami, a masłem w osełkach, poobwijanych w szmatki; inna znów zasię ziemniaki, to gąsków parę, to wypierzoną kurę, to len pięknie wyczesany, albo i motki przędzy miała; a każda siedziała przy swoim i poredzały se godnie, jak to zwyczajnie na jarmarkach bywa, a trafił się kupiec, to sprzedawały wolno, spokojnie, bez gorącości, po gospodarsku, nie tak, jako te Żydy, co wykrzykują, handryczą i ciskają się kiej głupie.

Gdzieniegdzie zaś pomiędzy wozami i kramami kurzyło się z blaszanych kominków – tam sprzedawali gorącą herbatę – a insze jadło, jako to: kiełbasę prażoną, kapustę, barszcz z ziemniakami też mieli.

I dziadów zlazło się ze wszystkich stron co niemiara: ślepych, kulawych, niemych i zgoła bez rąk i nóg, tyla jak na odpuście jakim. Wygrywali na skrzypicach pieśnie pobożne, drugie śpiewali pobrzękując w miseczki, a wszystkie spod wozów, spod ścian i prosto z błocka żebrali lękliwie i wypraszali sobie ten grosik jakiś abo jensze wspomożenie.



Apoloniusz Kędzierski (1861–1939), *Jarmark w Tymowie*. Ilustracja do *Chłopów* do tomu *Jesień*.

Polecenia

1. Określ, co jest tematem fragmentu.
2. Scharakteryzuj narratora. Zwróć uwagę na jego stosunek do opisywanej rzeczywistości.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób narrator opisuje świat przedstawiony. W podanym fragmencie wskaż epitety, wyliczenia i słownictwo typowe dla mieszkańców wsi oraz określ ich funkcje.



Fragment 3.

Deszcze się rozpadały na dobre.

Już od samego jarmarku świat z wolna zatapiał się w szarych, mętnych szkliwach deszczów, że tylko obrysy borów i wsi majaczyły blade, niby z przemiękłej przędzy utkane.

Szły nieskończone, zimne, przenikające szarugi jesienne.

Siwe, lodowate bicze deszczów siekły bezustannie ziemię i przemiękały do głębi, aż drzewo każde, źdźbło każde dygotało w bezmiernym bólu.

A spod ciężkich chmur, skłębionych nad ziemią, spod zielonawych szarug wychylały się chwilami szmaty pól poczerniałych, przemiękłych, rozpłaszczonych – to wybłyskiwały strugi spienionej wody, płynącej bruzdami, albo czerniały drzewa samotne na miedzach – jak przygięte, nabrzmiałe wilgocią, trzęsły ostatnimi łachmanami liści i szamotały się rozpacznie, niby psy na uwięzi.

Drogi opustoszałe rozlały się w błotniste, gnijące kałuże.

Krótkie; smutne, bezsłoneczne dnie wlekły się ciężko przegniłymi smugami światła, a noce zapadały czarne, głuche, rozpaczliwe bezustannym, monotonnym chlupotem…

Przerażająca cichość ogarnęła ziemię.

Umilkły pola, przycichły wsie, ogłuchły bory.

Wsie poczerniały i jakby silniej przywarły do ziemi, do płotów, do tych sadów nagich, poskręcanych i jęczących z cicha.

Szara kurzawa deszczów przysłoniła świat, wypiła barwy, zgasiła światła i zatopiła w mrokach ziemię, że wszystko wydało się jakby sennym majaczeniem, a smutek wstawał z pól przegniłych, z borów zdrętwiałych, z pustek obumarłych i wlókł się ciężkim tumanem; przystawał na głuchych rozstajach, pod krzyżami, co wyciągały rozpacznie ramiona, na pustych drogach, gdzie nagie drzewa trzęsły się z zimna i łkały w męce – do opuszczonych gniazd zaglądał pustymi oczami, do rozwalonych chałup – na umarłych cmentarzach tłukł się wśród mogił zapomnianych i krzyży pognitych i płynął światem całym; przez nagie, odarte, splugawione pola, przez wsie zapadłe i zaglądał do chat, do obór, do sadów, aż bydło ryczało z trwogi, drzewa się przyginały z głuchym jękiem, a ludzie wzdychali żałośnie w strasznej tęsknocie – w nieutulonej tęsknocie za słońcem.

Polecenia

1. Określ, co jest tematem fragmentu.
2. Scharakteryzuj narratora. Zwróć uwagę na jego stosunek do opisywanej rzeczywistości.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób narrator opisuje świat przedstawiony. W podanym fragmencie wskaż różne środki stylistyczne, np. epitety, wyliczenia, metafory, animizacje, onomatopeje, porównania oraz określ ich funkcje.
4. Określ, jakimi środkami autor dynamizuje opis. Podaj przykłady.

Patrz tam za tobą Boryny zagroda. Dom, rząd stodółek, cisza i pogoda. W chróścianym[1] płocie zamknięte wierzeje. Za tobą… Czy ci serce nie boleje?

Jacek Malczewski do Reymonta w Paryżu, 1909 [w:] Barbara Kocówna, *Władysław Reymont*, Warszawa 1986, s. 43.



Jacek Malczewski (1854–1929), *Portret Władysława Reymonta*.

[1] Pisownia oryginalna

JĘZYK

W partiach narracyjno-opisowych utworu dominuje język literacki przełomu XIX i XX wieku. Autor wprowadza do powieści elementy gwarowe i archaiczne. Najsilniej nasycone nimi zostały dialogi, najmniej widać je w partiach nastrojowo-lirycznych.

stylizacja gwarowa

Dialektyzacja obejmuje w *Chłopach* wszystkie warstwy języka. W zakresie fonetyki najbardziej bodaj rzuca się w oczy występowanie prejotacji (np. *Jantoś, Jewka*), przydechu (np. *hale* zamiast *ale*), a także mieszanie *ch* i *k* (np. chto i kto). Trzeba także odnotować liczne ściągnięcia (np. *pódę, pedzieć, trza, ździebko*). Spośród licznych zjawisk morfologicznych na podkreślenie zasługuje częste wprowadzanie przez pisarza form niemęskoosobowych w miejsce męskoosobowych (np. *ludzie kochane, braty rodzone, dobre są ludzie*). Najwidoczniejsze bodaj wpływy gwary zauważyć się daje w dziedzinie koniugacji. Autor stosuje często *pluralis maiestaticus* (*ociec mówili, matula idą*). W 2. osobie liczby mnogiej trybu rozkazującego pojawia gwarowa końcówka *-ta* (*lećta, stulta*). Najwięcej kłopotu przysporzył przecież Reymont badaczom języka jego powieści, wprowadzając końcówkę *-ch* (*byłech, urodziłech się, myślałach, bych pomstowała*, ale także: *bych zadzwonili*). Jeśli użycie aorystycznej końcówki *-ch* w 1. osobie liczby pojedynczej można wytłumaczyć próbą archaizacji tekstu, to rozszerzanie jej zakresu także na inne osoby uznać należy za wynikające z nieznajomości prawideł błędne użycie, które zresztą sprowokowało niegdyś językoznawców do polemiki.



Apoloniusz Kędzierski (1861–1939), *Wesele Boryny*. Ilustracja do *Chłopów* do tomu *Jesień*.

W ogóle trzeba stwierdzić, że sprawa elementów gwarowych w *Chłopach* od wielu dziesięcioleci budzi żywe emocje w środowisku historyków języka polskiego. Problem ten podniósł już w r. 1911 Kazimierz Nitsch, który na łamach książeczki *Mowa ludu polskiego* stwierdzał, iż nie jest język *Chłopów* „odbiciem określonego, naprawdę istniejącego narzecza", ale że należy go uznać za „typowo chłopski", łączący w sobie różne właściwości spotykane w centrum Polski". Z tezą tą nie zgodziła się autorka monografii *Chłopów*, Maria Rzeuska. Na początku lat pięćdziesiątych rozpoczęła ona żywą batalię o „łowickość" *Chłopów*. Teza ta nie zyskała ostatecznie uznania w oczach większości językoznawców, którzy nadal podtrzymują prawdziwość twierdzenia Nitscha. Wydaje się, że tezę tę wspierają nie tylko sprawdzone fakty językowe, ale także przyjęta przez Reymonta strategia pisarska: stworzenia z *Chłopów* dzieła uniwersalnego, zdecydowanie ponadregionalnego, choć odwołującego się do elementów regionalnych.

Franciszek Ziejka, *Wstęp* do: Władysław Stanisław Reymont, *Chłopi*, Wrocław 1999, s. XCI–XCII.

BOHATEROWIE

Swojej powieści nadał Reymont tytuł *Chłopi*. Wydaje się, że stanowi on istotną wskazówkę do interpretacji utworu, podpowiada, że bohaterami jest grupa ludzi – lipecka gromada. W całej powieści mamy okazję poznać z nazwiska, przezwiska lub imienia około dziewięćdziesiąt osób. Mimo iż wielu z tych bohaterów czytelnik poznaje bliżej, to przede wszystkim interesuje go zbiorowość – ludzie tworzący gromadę i przez gromadę kształtowani.



Na pierwszym planie znajduje się około dwadzieścia osób. Jest wśród nich rodzina Macieja Boryny, jedna z najbogatszych we wsi. Jej członkowie wchodzą w związki z bliższymi i dalszymi krewnymi, sąsiadami oraz innymi mieszkańcami Lipiec. Dzięki temu poznajemy całą wiejską społeczność, obserwujemy najbogatszych chłopów, wiejską „arystokrację", biedotę, komorników i żebraków, przyglądamy się wiejskim urzędnikom (wójt, sołtys), wchodzimy na plebanię i do sądu.

Na pierwszym planie, obok Borynów, znajdują się również wójt, kowal i młynarz (najbogatsi gospodarze w Lipcach) oraz Kuba Socha (parobek Boryny), Jambroży, Żyd Jankiel (karczmarz), organista i jego syn Jaś. Ciekawymi postaciami są Roch, ksiądz i brat dziedzica.

Wśród kobiet szczególnie interesujące są Jagustynka, stara Paczesiowa i jej córka Jagna, Agata oraz żona Antka – Hanka. Ta ostatnia uznawana jest za jedną z najznakomitszych postaci kobiecych w literaturze polskiej. Początkowo płaczliwa i nijaka, lekceważona przez Macieja Borynę, z czasem staje się gospodynią twardą, pełną energii, potrafiącą walczyć o swoją rodzinę.

EPOPEJA WSI

chłopska epopeja

Powieść Reymonta uznawana jest za chłopską epopeję. Głównym bohaterem jest zbiorowość – lipecka gromada. Jej dzieje – codzienne życie (praca, rozrywki, obyczaje, obrzędy) ukazane zostały w ważnym, przełomowym momencie (na życie mieszkańców wsi zaczynają wpływać nowe zjawiska, na przykład kolonizacja niemiecka i związane z nią budowanie się świadomości narodowej). Opisywane wydarzenia i sytuacje – prezentujące losy całej społeczności – mają uniwersalny charakter, mogły mieć miejsce wszędzie (np. konflikty rozdzierające wieś, walka o byt, żądza posiadania ziemi, pożądanie, miłość i nienawiść).



Stanisław Wyspiański (1869–1907), *Chaty w Grebowie*.

Reymont monumentalizuje bohaterów, którzy jawią nam się jako ludzie silni, podejmujący działania, zdolni do tego, by wywierać wpływ na swoje otoczenie. Nie są jednak ideałami – to ludzie z krwi i kości.

CHŁOPSKA RODZINA

Władysław Stanisław Reymont
Chłopi (fragmenty)

Boryna przyodział się w zwyczajne szmaty i poszedł w podwórze do gospodarstwa, zajrzał do koni, do krów, do stodoły, a nawet i do prosiaków, skrzyczał Kubę za coś i Witka również, że cielęta wylazły z gródki i łaziły pomiędzy krowami, a gdy wrócił do izby swojej, już tam czekali nań wszyscy… Milczeli, ino wszystkie oczy podniosły się na niego i opadły wnet, bo przystanął na środku, obejrzał się po nich i zapytał drwiąco:

– Wszystkie! Jak na sąd jaki!

– Nie na sąd, ino do was przyślim z proszeniem – rzekła nieśmiało kowalowa.

– A czemuż to i twój nie przyszedł?…

– Robotę ma pilną, to ostał w domu…

– Juści… robotę… juści… – uśmiechnął się domyślnie, zrzucił kapotę i jął zzuwać buty, a oni milczeli, nie wiedząc, od czego zacząć. Kowalowa chrząkała i przyciszała dzieci, bo się brały do baraszkowania, Hanka siedziała na progu i karmiła chłopaka, a latała niespokojnymi oczami po twarzy

Antka, któren siedział pod oknem i układał sobie w głowie, co ma rzec, a drżał cały ze wzruszenia i niecierpliwości. Jedna Józia spokojnie obierała ziemniaki pod kominem, przyrzucała drewek na ogień i ciekawie poglądała po wszystkich, bo nic wymiarkować nie mogła.

– Czego chcecie, mówcie! – zawołał ostro, zniecierpliwiony milczeniem.

– A to... mów, Antek... a to przyślim wedle tego zapisu... – jąkała kowalowa.

– Zapis zrobiłem, a ślub w niedzielę... to wam rzeknę!

– To wiemy, ale nie o to przyślim.

– A czego?

– Zapisaliście całe sześć morgów!

– Bom tak chciał, a zechcę, to w ten mig zapiszę wszystko...

– Jak wszystko będzie wasze, to zapiszecie! – powiedział Antek.

– A czyjeż to jest, co? Czyje?...

– Dziecińskie, nasze.

– Głupiś jak ten baran! Grunt jest mój i zrobię z nim, co mi się spodoba!

– Zrobicie abo i nie zrobicie...

– Ty mi wzbronisz, ty!

– A ja, a my wszystkie, a nie, to sądy wam wzbronią! – krzyknął, bo już nie mógł ścierpieć i buchnął zapamiętałością.

– Sądami mi wygrażasz, co? Sądami! Zamknij ty gębę, pókim dobry, bo pożałujesz! – krzyczał przyskakując do niego z pięściami.

– A ukrzywdzić się nie damy! – wrzasnęła Hanka, podnosząc się na nogi.

– A ty czego? Trzy morgi piachu wniesła i starą płachtę, a będzie tu pysk wywierała?

– Wyście i tyla Antkowi nie dali, nawet tych jego morgów matczynych, a robimy wam za parobków, jak te woły.

– Sprzątacie[1] za to z trzech morgów.

– A odrabiamy wam za dwadzieścia abo i więcej!

– Jak wam krzywda, idźcie se poszukać lepiej!

– Nie pójdziem szukać, bo tu jest nasze! Nasze po dziadach pradziadach! – zawołał mocno Antek.

Stary uderzył go oczami i nic nie odrzekł, przysiadł przed komin i pogrzebaczem tak dziabał w głownie, aż iskry się sypały – zły był, ognie chodziły mu po twarzy i włosy mu cięgiem spadały na oczy, jarzące jak u żbika... ale się jeszcze hamował, choć ledwie i zdzierżał....

Długie milczenie zaległo izbę, że ino te przysapki[2] a dychania prędkie słychać było. Hanka szlochała z cicha i pohuśtywała dziecko, bo skamleć poczęło.

– My nie przeciwni ożenkowi, chcecie, to się żeńcie...

– A przeciwcie się, dużo o to stoję!...

– Ino zapis odbierzcie – dorzuciła przez łzy Hanka.

– Zmilkniesz ty, a to, psiachmać, jazgocze cięgiem jak ta suka! – rzucił z taką mocą pogrzebacz w ogień, aż się głownie potoczyły na izbę.

– A wy się miarkujcie, bo to nie dziewka wasza, żebyście gębę wywierali na nią!

– To czemu pyskuje!

– Ma prawo, bo się o swoje upomina! – wrzeszczał coraz mocniej Antek.

– Chcecie, to i zapiszcie, ale to, co ostało, odpiszcie na nas – zaczęła cicho kowalowa.

– Głupiaś! Widzisz ją, mojem się tu będzie dzieliła! Nie bój się, na wycug do waju nie pójdę... – rzekłem!

– A my nie ustąpim. Sprawiedliwości chcemy.

– Jak wezmę kija, to wama dam sprawiedliwość.

– Spróbujcie ino tknąć, a pewnikiem wesela nie doczekacie...

I jęli się już kłócić, przyskakiwać do się, grozić, bić pięściami w stół, wykrzykiwać a wypominać wszystkie swoje żale i krzywdy. Antek tak się zapamiętał i tak rozsrożył, że wściekłość buchała

---

[1] **sprzątacie** – tu: zbieracie plony

[2] **przysapki** – sapanie



z niego i raz w raz już starego chwytał to za ramię, to za orzydle i gotów był bić... ale stary jeszcze się hamował, nie chciał bijatyki, odpychał Antka, na obelgi z rzadka odpowiadał, bych ino dziwowiska la sąsiadów i wsi całej nie czynić. W izbie podniósł się taki krzyk i zamęt, i płacz, bo obie kobiety płakały i wołały na przemian, a dzieci też wrzeszczały, że Kuba z Witkiem przylecieli z podwórza pod okna... ale nic rozeznać się nie rozeznali, bo wszyscy razem krzyczeli, aż w końcu, kiedy im już zabrakło głosu, chrzypieli ino samymi przekleństwami a pogróżbami. Hanka ryknęła nowym, ogromnym płaczem, wsparła się o okap i jęła zalewanym przez łzy, nieprzytomnym głosem krzyczeć:

– Na żebrę ino nam iść, we świat... o mój Jezus, mój Jezus!... A jak te woły harowalim i dnie... i noce... za parobków... a teraz co?... A Pan Bóg was pokarze za krzywdę naszą!... Pokarze... Całe sześć morgów zapisali... a te szmaty po matce... te, paciorki... to wszystko... i la kogo to? La kogo?... La takiej świni! A żebyś pode płotem zdechła za krzywdę naszą, a żeby cię robaki roztoczyły, ty wywłoko, ty łakudro jedna, ty!...

– Coś powiedziała?... – zaryczał stary, przyskakując do niej...

– Że łakudra i włók ten, to i cała wieś wie o tym... cały świat!... cały!...

– Wara ci od niej, bo ci ten pysk o ścianę rozbiję, wara... – i jął nią trząść, ale już Antek przyskoczył i osłonił, i również krzyczeć począł:

– I ja przywtórzę, że łakudra jest, włók, ja! A spał z nią, kto chciał, ja!... – wołał nieprzytomnie i gadał, co mu ślina na język przyniesła, nie skończył, bo stary, rozwścieklony już teraz do ostatka, trzasnął go tak w pysk, aż rymnął łbem na oszkloną szafkę i z nią razem zwalił się na ziemię... Porwał się rychło okrwawiony i runął na ojca.

Rzucili się na siebie jak dwa psy wściekłe, chycili się za piersi i wodzili po izbie, miotali, bili sobą o łóżka, o skrzynie, o ściany, aż łby trzaskały. Krzyk się podniósł nieopisany, kobiety chciały ich rozerwać, ale przewalili się na ziemię i tak zwarci całą nienawiścią i krzywdami tarzali się, gnietli, dusili...

Całe szczęście, że rychło rozerwali ich sąsiedzi i odgrodzili od siebie...

Polecenia

1. Przedstaw bohaterów podanego fragmentu *Chłopów*. Opisz w zeszycie ich wzajemne relacje.
2. Wyjaśnij, czego dotyczy ukazana we fragmencie rozmowa.
3. Opisz emocje, które towarzyszą bohaterom. Jakie są ich źródła?
4. Określ przyczyny konfliktu między Boryną a jego dziećmi.
5. Scharakteryzuj postawę Macieja Boryny.
6. Wykorzystując znajomość tomu I *Chłopów*, wyjaśnij, jakie były następstwa opisanej sytuacji.
7. W podanym fragmencie znajdź słowa charakterystyczne dla mieszkańców wsi. Określ ich funkcje.
8. Z podanego fragmentu wypisz do zeszytu po pięć wyrazów z „rz" i „ż". Uzasadnij ich pisownię.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 79
1. W epoce Młodej Polski pojawia się chłopomania (ludomania), zjawisko polegające na fascynacji folklorem i życiem codziennym mieszkańców wsi.

s. 80
2. Fabuła *Chłopów* podporządkowana została rytmowi natury oraz kalendarzowi prac gospodarskich.

s. 80
3. Narrator *Chłopów* wciela się w trzy różne role, patrzy na świat z różnych perspektyw. Jest „realistycznym obserwatorem", „młodopolskim stylizatorem" albo „wiejskim gadułą".

s. 83
4. Władysław Stanisław Reymont w swojej powieści zastosował stylizację gwarową.

s. 84
5. Powieść Reymonta uznawana jest za chłopską epopeję.

12. Dialektyzacja

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, na czym polega stylizacja gwarowa i poznasz jej funkcje;
- przeczytasz fragment *Chłopów* Władysława Reymonta oraz *Historii filozofii po góralsku* Józefa Tischnera.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, czym jest stylizacja językowa.
- Wyszukaj w różnych źródłach informacje o Talesie z Miletu.

Aleksander Wilkoń

Problemy stylizacji językowej w literaturze (fragmenty)

Pojęcia stylizacji językowej używa się przeważnie w odniesieniu do elementów gwarowych, archaicznych, regionalnych, kolokwialnych wprowadzonych do utworu pisanego zasadniczo ogólną literacką odmianą języka narodowego. W związku z tym występują takie terminy jak stylizacja archaiczna, gwarowa itp. Niewątpliwe, jest to znaczne zawężenie [...] zjawiska stylizacji. Dotyczy ona przecież nie tylko odmian języka ogólnego (kolokwialnych, regionalnych) czy języka narodowego (gwar), ale także języka pisarza, epoki, prądu literackiego, słowem języka artystycznego. Przedmiotem stylizacji może być też język obcy. Można powiedzieć więc, że przedmiotem stylizacji może być każda określona, systemowa (np. gwara) czy niesystemowa odmiana języka pod warunkiem, że w obrębie danej wypowiedzi tworzy ona wyraźnie „obcy", wyodrębniający się swoją przynależnością do innego systemu, innej epoki, innego kontekstu społecznego, kulturowego subkod językowy. Sam jednakże fakt występowania w tekście elementów gwarowych, regionalnych czy archaicznych nie oznacza, aby w grę wchodziła stylizacja. [...] Stylizować językowo tekst to nie tylko wprowadzać do niego elementy językowe, które normalnie występują w innym kontekście językowym, to przede wszystkim podszywać się pod określony wzorzec językowy, z którego te elementy zostały przejęte. Stylizacja językowa odnosi się do jakiejś istniejącej poza tekstem rzeczywistości językowej. Może tę rzeczywistość naśladować, podrabiać, parodiować, słowem, jest wyraźnie ukierunkowanym zabiegiem stylistyczno-językowym, który służy mimetycznej ewokacji „cudzego", „obcego" stylu czy języka. Mówimy więc tu o stylizacji na coś.

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/stylizacjadialektologiauw (dostęp: 10.10.2020).

Polecenia

1. Sformułuj – na podstawie tekstu Aleksandra Wilkonia – definicję stylizacji językowej.
2. Wyjaśnij, co może być przedmiotem stylizacji.
3. Wymień rodzaje stylizacji.

Stylizacja w utworze literackim może pełnić różne funkcje, na przykład może podkreślać koloryt epoki lub środowiska, uwypuklać autentyzm utworu, charakteryzować bohaterów i ich język czy służyć celom humorystycznym.



dialektyzacja

Dialektyzacja (stylizacja gwarowa) – jeden z najczęstszych rodzajów stylizacji w literaturze. Polega ona na naśladowaniu chłopskiego sposobu mówienia, czyli na świadomym i celowym wprowadzeniu do utworu literackiego (zwłaszcza do dialogów) gwarowych środków językowych. Stylizacja gwarowa polega na tym, że autor w swoim tekście naśladuje cechy gwary danego regionu. Może również wprowadzać do swojego utworu formy językowe należące do różnych dialektów.

Pisarz stosuje stylizację gwarową w całym utworze (np. *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera) lub tylko w jego części (najczęściej w dialogach). Dialektyzacja może dotyczyć wszystkich poziomów języka (fonetyki, fleksji, składni, słowotwórstwa i leksyki) lub tylko wybranych. W *Chłopach* Władysława Stanisława Reymonta dialektyzacja dotyczy dialogów bohaterów oraz narracji. W dialogach zakres stylizacji obejmuje wszystkie poziomy języka.

Władysław Stanisław Reymont
Chłopi (fragmenty)

Słońce już się przetaczało na zachód i jakby rozżarzone biegiem szalonym czerwieniło się kołem ogromnym i zsuwało za czarne, wysokie lasy. Mrok gęstniał i pełzał już po polach; sunął bruzdami, czaił się po rowach, wzbierał w gąszczach i z wolna rozlewał się po ziemi, przygaszał, ogarniał i tłumił barwy, że tylko czuby drzew, wieże i dachy kościoła gorzały płomieniami.

A niektórzy ściągali już z pól do domów.

Głosy ludzkie, rżenia, porykiwania, turkoty wozów coraz ostrzej brzmiały w cichym, omroczonym powietrzu.

Sygnaturka na kościele zaczęła dzwonić Anioł Pański spiżowym świegotem, że ludzie przystawali i szept pacierzów, niby szemranie opadających listków, padał w mroki.

Ze śpiewami a pokrzykami wesołymi spędzano bydło z pastwisk, co ciżbą szło drogami w tumanach kurzawy, że tylko raz wraz wychylały się z niej głowy potężne i rogi krzaczaste.

Owce pobekiwały tu i owdzie, to gęsi zerwały się z pastwisk i stadami leciały, całe w zorzach zachodu zatopione, że tylko krzyk przenikliwy znaczył je w powietrzu.

– Ale szkoda, ta graniasta to sielna[1] krowa.

– I... nie na biedaka trafiło.

– A tak i bydlątka żal, co się zmarnuje.

– Gospodyni Boryna nie ma, to wszystko leci kiej[2] przez sito.

– A bo to Hanka nie gospodyni?

– La siebie... jakby na komornym u ojca siedzą, to juści patrzą, aby ino na swoją stronę coś niecoś urwać, a ojcowego niechta pies pilnuje.

– A Józka, że to jeszcze skrzat głupi, to i cóż poradzi?

– Hale, albo to Boryna nie mógłby gront oddać Antkowi, co?

– A sam pójdzie do nich na wycug[3], co?... Starzyście, Wawrzku, a do cna jeszcze głupi – zaczęła żywo Jagustynka. – Ho, ho, Boryna jeszcze krzepki, może się ożenić, a głupi by był, żeby dzieciom zapisywał.

– Hale, krzepki to juści, że jest, ale już ma ze sześćdziesiąt roków.

– Nie bój się, Wawrzku, każda młódka pójdzie za niego, niechby tylko rzekł.

– Już dwie żony pochował.

– Niech se[4] pochowa i trzecią, Panie Boże mu pomóż, a niech dzieciom, póki żyw, nie daje ni staja, ni liszki jednej, ni tyle, co trepem przydepnie. Ścierwy, wyrychtowałyby go, kiej moje mnie. Dałyby mu wycugi, że na wyrobek by chodził, z głodu by zdychał abo i na żebry, po proszonym szedł. Oddaj ino, co masz, dzieciom – to ci oddadzą; rychtyk[5] ci tego starczy na sznureczek abo i na ten kamień do szyi...

---

[1] **sielna** – mocna, wielka
[2] **kiej** – kiedy
[3] **wycug** – dożywotnie utrzymanie
[4] **se** – sobie
[5] **rychtyk** – zupełnie tak, akurat

– Ludzie, a to czas do domu, mroczeje.
– Czas, czas! Słońce już zaszło.

Pozbierali prędko motyczki, koszyki, to dwojaki od obiadów i szli wolno gęsiego miedzą, pogadując coś niecoś, a tylko stara Jagustynka wykrzykiwała wciąż namiętnie na dzieci własne, a potem już i na wszystkich pomstowała.

W podanym fragmencie najwięcej form gwarowych występuje w dialogach:

- wyrazy gwarowe – np. *sielna*, *wycug*, *wyrobek*, *juści*;
- formy fleksyjne – np. *roków* (lat), *ojcowy*;
- składnia gwarowa – np. *hale* (ale), *la* (dla), *abo* (albo).

W partiach narracyjnych funkcję stylizacyjną pełni przede wszystkim słownictwo gwarowe (*gajdać się*, *jeno*) oraz wyrazy w gwarowej postaci słowotwórczej (*któreś*, *gdziesik*, *ktosik*). W tym fragmencie pojawiają się składnia gwarowa oraz wyrazy pochodzące z gwary.

Ważna informacja

Funkcje stylizacji gwarowej:

- nadaje wydarzeniom odpowiedni koloryt lokalny (*Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta),
- podkreśla wiejskie pochodzenie bohaterów (np. *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego),
- może być narzędziem parodii lub groteski (np. *Szewcy* Stanisława Ignacego Witkiewicza).

funkcje dialektyzacji

Kontynuacje i nawiązania

Józef Tischner (1931–2000)
Duchowny katolicki, filozof, teolog i etyk; profesor Papieskiej Akademii Filozoficznej, wykładowca i publicysta; kawaler Orderu Orła Białego. Zajmował się filozofią człowieka i teorią wartości. Jest autorem m.in. *Etyki solidarności* (1981), *Myślenia według wartości* (1982), *Historii filozofii po góralsku* (1997) oraz *Sporu o istnienie człowieka* (1999).



Czasami się śmieję, że jestem najpierw człowiekiem, potem filozofem, potem długo, długo nic, a dopiero potem księdzem.

Ks. Józef Tischner

Józef Tischner
Historia filozofii po góralsku (fragmenty)

Na pocątku wsędy byli górole, a dopiero pote porobiyli się Turcy i Zydzi. Górole byli tyz piyrsymi „filozofami". „Filozof" – to jest pedziane po grecku. Znacy telo co: „mędrol". A to jest pedziane po grecku dlo niepoznaki. Niby, po co mo fto wiedzieć, jak było na pocątku? Ale Grecy to nie byli Grecy, ino górole, co udawali Greka. Bo na pocątku nie było Greków, ino wsędy byli górole.

Bedym teroz opowiadol, jak było naprowde z tymi mędrolami. Cystóm prowde bede godol. Niby, jaki byk mioł interes, coby śklić? Piersy mędrol nazywo się w książkach Tales, ale naprowde nazywol się on Stasek Nędza nie z Miletu ino z Pardałówki.



Jego ociec chowoł owce i kupcył kóniami. To casym brol syna do miasta, coby wozu strzóg. Ale Stasiowi kotwiyło się tak siedzieć na wozie i siedzieć. A siedzieć było trza. To z totyk nudów nawiedziyło go myślenie. I zostoł się jako ten mędrol.

Stasek Nędza z Pardałówki, dlo niepoznaki zwany Talesem z Miletu, się nie ozyniył. Kie go matka nagabywała: „zeń się", to jej godoł: „jesce nie cas". A kie jesce prógowała, to jej pedzioł: „juz nie cas". Tak to nie było casu na głupstwa. Kie go roz ftosi spytoł, cymu ni mo dzieci, odpedzioł: „bo jo kochóm dzieci". Ale byli i tacy, co się ś'niego prześmiewali. Razu jednego wysel w nocy na grape, co by się napatrzyć na gwiazdy i wpod do dołu. Uwidziała to Kaśka z Nędzówki i ozbębniela po całyj wsi: „He, jaki mi ś'niego mędrol, nie widzi tego, co pod nogami, a chciołby wiedzieć, co na niebie". Baby na wsi nie sanujóm niezyniatyk. Cheba ze księdza.

Dziś nawet małe dzieci ucóm się w skole „twierdzenia Talesa", a rzeke Staska Nędzy z Pardałówki. A było z tym „twierdzeniem" tak. Kie budowali wieże kościelnóm w mieście, to się im skóńcyła miara i nie wiedzieli, cy trza juz kóńcyć wieże, cy jesce nie. I kieby nie Stasek, byłaby z tego drugo wieża Babel. Bo budorze byli robotni, nie tacy jako dziś. Dopiero Stasek wyśpekulowol, że trza pomiyrzyć wysokość budowy przez pomierzanie jej słonkowego cienia wte, kie cień chłopa ma takóm samóm długość, jak wysokość chłopa. Pomierzali. Nei wtedy Stasek pedzioł: „chłopy, dość". No i tak ta wieża stoi do dziś dnia. Stasek miol jednak głowe.

Roz w zimie, kie była ćma i duse cyścowe podchodziyły pod okno, Stasek pedzioł: „Smierzść się w nicym nie różni od zycio". Ftosi mu dogodoł: „No to cymus nie umieros?". On na to: „No tymu. Kieby się różniyła, to moze byk i umar, a tak to co bedym umierol".

Taki to był Stasek Nędza z Pardałówki, co z nudów wynaloz myślenie.

Józef Tischner, *Historia filozofii po góralsku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 5–9.

Polecenia

1. Określ, co jest tematem tekstu Józefa Tischnera.
2. Kim był Stasek Nędza z Pardałówki?
3. Wyjaśnij, dlaczego Stasek zostaje uznany za Talesa z Miletu.
4. Na czym polega stylizacja językowa w podanym fragmencie *Historii filozofii po góralsku*?

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 88

1. Dialektyzacja (stylizacja gwarowa) polega na naśladowaniu chłopskiego sposobu mówienia. Autor wprowadza do utworu literackiego gwarowe środki językowe.

s. 89

2. Dialektyzacja może nadawać wydarzeniom odpowiedni koloryt lokalny, podkreślać pochodzenie bohaterów oraz być narzędziem parodii lub groteski.

s. 89

3. Stylizacja gwarowa występuje np. w *Chłopach* Władysława Stanisława Reymonta oraz w *Historii filozofii po góralsku* Józefa Tischnera.

13. Poeta o wsi i jej mieszkańcach. Jan Kasprowicz *Z chałupy*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, dlaczego w pierwszym etapie twórczości Jana Kasprowicza pojawia się tematyka wiejska;
- przeczytasz wybrane sonety z cyklu *Z chałupy*;
- dowiesz się, jaki obraz wsi przedstawia w swoich sonetach Jan Kasprowicz.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie cechy sonetu jako gatunku literackiego.
- Przypomnij sobie poznane utwory Jana Kasprowicza.

tematyka wiejska

W pierwszym etapie twórczości Jan Kasprowicz podejmował tematykę znaną mu z własnych doświadczeń – pisał o życiu mieszkańców wsi, o ciężkiej pracy, problemach codziennej egzystencji, o biedzie i wyzysku. W swoich wierszach stawał w obronie pokrzywdzonych, przemawiał głosem człowieka wrażliwego na krzywdę, nieukrywającego cierpienia niewinnych. Z tej ogromnej oskarżycielskiej siły zdawali sobie sprawę współcześni Kasprowiczowi. Antoni Lange pisał, zwracając się do autora sonetów:

> *A więc śpiewaj pieśni twe – z chałupy,*
> *Bo tak więcej dla nas jest tajemnic,*
> *Niż śród puszczy nieprzebytej ciemnic,*
> *Jakby straszne dzieliły nas słupy.*
>
> Antoni Lange, *Jan Kasprowicz*, z tomu *Ruszki*, 1894

Cykl sonetów *Z chałupy* zawierający 40 utworów ukazał się w 1889 roku.

Antoni Lange (1861–1929)



Polski poeta, dramatopisarz i powieściopisarz, poliglota, tłumacz i popularyzator literatury powszechnej; pierwszy tom poezji wydał w 1890 roku.

Okiem badacza

cykl sonetów *Z chałupy*

Cykl *Z chałupy* zawiera w czterdziestu sonetach bogaty i usystematyzowany obraz życia wsi kujawskiej. Jest to nieomal monografia podana czytelnikowi w sonetach. Ten wybór formy dla określonego intelektualno-poznawczego, po części nawet dydaktycznego zestawienia nie był przypadkiem. Współczesny badacz form poetyckich kręgu polskiej tradycji literackiej, Ireneusz Opacki, zwrócił uwagę na rozbicie i wyparcie poematu opisowego i innych form epickich, będących często nosicielami określonych funkcji poznawczo-intelektualnych i dydaktycznych, przez cykl sonetowy.

W tej formie Kasprowicz ukazał po raz pierwszy w literaturze polskiej tak ostry i konfliktowy obraz wsi polskiej. Po raz bodajże pierwszy w polskiej literaturze zostały zauważone nie tylko konflikty



między chłopem a jego społecznymi antagonistami z zewnątrz wiejskiej wspólnoty, lecz również rozwarstwienia społeczne wewnątrz wsi będące źródłem nie mniej ostrych tarć socjalnych.

Miniatury fabularne, niekiedy dramatyzowane dialogiem, a każdy sonet cyklu ma ten charakter – połączone są w konstrukcję o podwójnej perspektywie czasowej będącej oryginalnym wynalazkiem Kasprowicza. Perspektywę pierwszą, podstawową, stwarza sonet pierwszy, wyraźnie liryczny, o zdecydowanie zaznaczonym pierwiastku subiektywnym. Sonet ten zarysowuje sytuację wspominania: podmiot liryczny istnieje w jakimś „teraz", „dziś", „w tej chwili", i w tym właśnie czasie egzystują jego wspomnienia, ale ich treść należy do przeszłości (trzeba dodać, że nie pokrywa się to z użyciem czasów gramatycznych) – nie tylko jest to przeszłość, ale i charakter jakościowy obrazu poetyckiego ulega w ten sposób zmianie: jest on dany w wyobrażeniu odtwórczym, jawi się podmiotowi właśnie jako wspomnienie, a nie jako naoczna aktualna rzeczywistość. To perspektywa, w którą zostały przesunięte wszystkie sonety z wyjątkiem pierwszego.

Jan Józef Lipski, *Wstęp* do: Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. XXIV.



Dom rodzinny Kasprowicza w Szymborzu.

Jan Kasprowicz

Sonet I

Chaty rzędem na piaszczystych wzgórkach;
Za chatami krępy sad wiśniowy;
Wierzby siwe poschylały głowy
Przy stodołach, przy niskich obórkach.

Płot się wali; piołun na podwórkach;
Tu rżą konie, ryczą chude krowy,
Tam się zwija dziewek wieniec zdrowy
W kraśnych chustkach, w koralowych sznurkach.

Szare chaty! nędzne chłopskie chaty!
Jak się z wami zrosło moje życie,
Jak wy, proste, jak wy, bez rozkoszy...

Dziś wy dla mnie wspomnień skarb bogaty,
Ale wspomnień, co łzawią obficie –
Hej! czy przyjdzie czas, co łzy te spłoszy?!...

Polecenia

1. Opisz w zeszycie obraz wsi ukazany w *Sonecie I*.
2. Kim jest podmiot liryczny? Jaką przyjmuje postawę?
3. Do kogo zwraca się osoba mówiąca?
4. Przedstaw, jakie emocje towarzyszą podmiotowi lirycznemu.
5. Zinterpretuj słowa podmiotu lirycznego: „czy przyjdzie czas, co łzy te spłoszy?!..."

Sonet XIII

Pierwsze lata, kiedy się pobrali,
Szczęście kwitło jak w polu makówki,
Mieli chatę, szkapsko i dwie krówki,
Byli młodzi – siali i sprzątali...

Ale potem – niech się Bóg pożali...
Ciężkie zimy i ciężkie przednówki
I w pierzynie wciąż liczniejsze główki –
Poszło bydło, chata i tak dalej.

Dziś, jak dzieje się zwykle z tą sprawą,
Kiedy kłopot zagnieździ się w łoże,
Kiedy bieda pochwyci za szyję:

On zakończył w karczmisku pod ławą,
Dzieci w służbie, a ona, niebożę,
Od wsi do wsi, dziś żebrze i pije…



Włodzimierz Tetmajer (1861–1923), *Żniwa*, 1911.

Polecenia

1. Kim są bohaterowie *Sonetu XIII*? Opisz ich życie.
2. Przedstaw emocje, jakie towarzyszą podmiotowi lirycznemu. W jaki sposób zostały wyrażone? Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
3. Określ, jaką funkcję w *Sonecie XIII* pełnią wielokropki.

Sonet XXXIX

Rano, zimą, mróz czy zawierucha,
W surduciku do szkoły o milę,
A wieczorem w chacie późne chwile
Z książką, z piórem, chociaż w ręce chucha.

Latem, wolny, zastąpi pastucha,
A pod pachą Homery, Wirgile;
Ludzie czasem poszydzą niemile,
Lecz on pasie i ludzi nie słucha…

I tak wyrósł… I dalej w stolicę…
Tam to wiedzy głęboka jest rzeka…
Ojciec czeka i matula czeka…

A on pisał: „Kochani rodzice!…
Skończę… bieda… dużo do roboty…"
I dziś skończył… umarł na suchoty…

Polecenia

1. Określ, co jest tematem *Sonetu XXXIX*.
2. Przedstaw obraz życia chłopskiego dziecka.
3. Jaką funkcję pełni zakończenie utworu?
4. Wyjaśnij, w jaki sposób Kasprowicz wyraził swój stosunek do tragedii wiejskiego dziecka.

Polecenia do wszystkich sonetów

1. Przedstaw obraz wsi ukazany w sonetach Jana Kasprowicza.
2. Opisz w zeszycie, jaka jest chłopska rodzina. Jak żyje?
3. Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią w sonetach Kasprowicza obrazy chłopskiej niedoli.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. W pierwszym okresie twórczości w utworach Jana Kasprowicza obecna jest tematyka wiejska, związana z osobistymi doświadczeniami poety. s. 91
2. Cykl sonetów *Z chałupy* Kasprowicza zawiera 40 utworów. Ukazują one problemy społeczne i obyczajowe wsi. Kasprowicz zwraca w nich uwagę na krzywdę, poniżenie i biedę chłopów. s. 91

14. Jak rodził się kapitalizm... *Ziemia obiecana* w reżyserii Andrzeja Wajdy

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz biografię Andrzeja Wajdy;
- obejrzysz film *Ziemia obiecana* w reż. Andrzeja Wajdy;
- scharakteryzujesz bohaterów filmu Andrzeja Wajdy;
- dowiesz się, jak w *Ziemi obiecanej* zostało ukazane miasto.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie utwory, w których pojawia się motyw miasta. Określ, w jaki sposób twórcy różnych epok je przedstawiają.

PIERWOWZÓR LITERACKI, CZYLI POWIEŚĆ O ŁODZI

Ziemia obiecana

Ziemia obiecana Władysława Stanisława Reymonta zaczęła się ukazywać drukiem już w czasie pisania – 2 stycznia 1897 roku „Kurier Codzienny" wydrukował pierwszy odcinek (później powieść publikowały kolejne pisma). W formie książkowej *Ziemia obiecana* ukazała się pod koniec 1898 roku.

Powieść zaskoczyła czytelników Reymonta, którym jego utwory kojarzyły się przede wszystkim z bohaterami związanymi ze środowiskiem mieszkańców wsi, robotników kolejowych i aktorów wędrownych trup teatralnych. Tym razem Reymont sięgnął po temat związany ze światem fabryk i wielkich zakładów przemysłowych w Łodzi.



Łódź w drugiej połowie XIX wieku. Nad miastem górują kominy (reprodukcja Grzegorza Gałasińskiego).

> Nie mamy w całym kraju miasta, które by tyle co Łódź zawdzięczało przemysłowi – miasta, które by przez przemysł z zupełnego zapomnienia, z zupełnej nicości podniosło się na ten stopień zamożności i rozwoju, miasta, w którym by wydatniej przejawiało się życie fabryczne – słowem, miasta więcej typowo fabrycznego.
>
> Oskar Flatt, *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Warszawa 1853 (przedruk, 2002), s. 6.



BOHATEROWIE POWIEŚCI

bohaterowie

W powieści Reymonta pojawia się wiele niezwykle ciekawych ludzkich typów. Bohaterowie to członkowie wielopokoleniowych rodzin – Müllerów, Bucholców, Zuckerów, Trawińskich, Wysockich, Jaskólskich. Autor ukazuje ich zwyczaje oraz przedstawia otoczenie, w którym przebywają, obnaża fałsz, intrygi i plotki. Czytelnik staje się świadkiem narodzin kultury mieszczańsko-przemysłowej, która w rzeczywistości opiera się na tandecie i kiczu (imitacje klejnotów czy mebli). Świat dorobkiewiczów to środowisko ludzi ukrywających pod pozorami dobrych manier skąpstwo, głupotę, ograniczenie i nielojalność. To jednocześnie świat ludzi skoncentrowanych na jednym celu – majątku, na jak najszybszym zgromadzeniu fortuny. Nietrudno zauważyć, że pogoń za pieniędzmi łączy łódzkich fabrykantów, liczących na milionowe zyski, oraz biedotę.

> *My wszyscy razem jesteśmy tu po to w Łodzi, żeby robić geszefty[1], żeby zrobić dobrze.* [...] *A każdy robi pieniądze jak może i jak umie.*
>
> Słowa Moryca Welta, bohatera *Ziemi obiecanej*

Pierwszoplanowymi bohaterami swojego utworu uczynił Reymont trzech przyjaciół z politechnicznych studiów w Rydze: Karola Borowieckiego – polskiego szlachcica, Maksa Bauma – niemieckiego rzemieślnika oraz Moryca Welta – żydowskiego handlarza. Obserwujemy ich losy od momentu założenia spółki, z bliska przyglądamy się ambitnym zamierzeniom, jesteśmy świadkami wzlotów i upadków.

W filmie Andrzeja Wajdy głównymi bohaterami również są „trzej łódzcy bracia".

Andrzej Wajda (1925–2016)



Reżyser filmowy i teatralny, scenarzysta i scenograf, współtwórca Polskiej Szkoły Filmowej; założyciel Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy; laureat Złotej Palmy w Cannes za *Człowieka z żelaza*. W 2000 roku otrzymał Oskara za całokształt twórczości filmowej. Do jego najbardziej znanych filmów należą: *Kanał* (1956), *Popiół i diament* (1958), *Wesele* (1972), *Ziemia obiecana* (1974), *Człowiek z żelaza* (1981), *Pan Tadeusz* (1999), *Katyń* (2007), *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), *Powidoki* (2016).

Zmęczony i niezadowolony z siebie wiosną 1973 roku zająłem się pracami domowymi. Krystyna posiała właśnie trawnik i, jak nam doradzali znawcy, pierwszy raz należało go przystrzyc nożycami. Na kolanach pokonałem powierzchnię nieco większą od stołu i stwierdziłem, że wolę jednak robić filmy. Natychmiast poczułem się lekki i rześki.

Zgłosiłem *Ziemię obiecaną*. Projekt został dobrze przyjęty i już latem przystąpiliśmy do zdjęć. Zaczęła się wspaniała przygoda z miastem, które każdego dnia odkrywało przed nami coraz to nowe fragmenty swojej niezwykłej przeszłości.

Największym bogactwem dla filmu była jednak sama powieść Reymonta. Miałem tego świadomość. Reymont opisał ludzi, którzy tworzyli drugi obok romantycznego nurt naszej historii. Bez nich, bez ich fabryk, bez robotników, którzy tam pracowali w strasznych warunkach, nie byłoby tego, co jest dziś.

Z trzech bohaterów jeden jest Polakiem, drugi Niemcem, trzeci Żydem. Te różnice pochodzenia nie dzielą ich. Razem zakładają fabrykę, łączy ich wspólny interes, wspólne poczucie przynależności do grupy Lodzermenschów[2]. Ten szczególny konglomerat polsko-niemiecko-żydowski ówczesnej Łodzi jest ogromnie interesujący, uderza barwnością, różnorodnością obyczajową, rozmaitością typów i postaw.

Ziemia obiecana jest jedyną tego rodzaju powieścią w literaturze polskiej i całkowitym w niej wyjątkiem. Jej realizm wspaniale godził się

[1] **geszeft** – (z niem.) interes, zarobek

[2] ***Lodzermensch*** (niem. *lodzer* – łódzki, *Mensch* – człowiek) – określenie mieszkańca Łodzi z przełomu XIX i XX wieku



z żywiołem kina, którym jest fotograficzny opis świata. Również dialogi okazały się fonetycznym niemal zapisem mowy ludzi, których obserwował Reymont. Postacie mówią tu własnym językiem, wypowiadają po polsku myśli przetłumaczone z niemieckiego, rosyjskiego lub z jidysz, stwarzając bogactwo językowe nieznane innym polskim powieściom końca XIX wieku.

Andrzej Wajda

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/ziemiaobiecanawajda (dostęp: 10.10.2020).

Film *Ziemia obiecana* był nominowany do Oskara w kategorii najlepszy film obcojęzyczny (w 1976 roku). W przeprowadzonym w 1996 roku z okazji stulecia kina plebiscycie miesięcznika „Film" *Ziemia obiecana* została uznana za najważniejszy film w polskiej kinematografii[1].



Plakat do filmu *Ziemia obiecana*, projekt graficzny Cyprian Kościelniak (ur. 1948).

W 2000 roku powstała nowa wersja filmu, krótsza od pierwowzoru o 30 minut. Zmieniono w niej kolejność niektórych scen, dodano natomiast sceny z serialu telewizyjnego, których wcześniej w filmie nie było.

Reżyseria: Andrzej Wajda

Scenariusz: Andrzej Wajda

Zdjęcia: Witold Sobociński, Edward Kłosiński, Wacław Dybowski

Muzyka: Wojciech Kilar

Występują:
Daniel Olbrychski (Karol Borowiecki), Andrzej Seweryn (Maks Baum), Wojciech Pszoniak (Moryc Welt), Anna Nehrebecka (Anka, narzeczona Karola), Tadeusz Białoszczyński (ojciec Karola), Andrzej Szalawski (Herman Bucholc), Kalina Jędrusik (Lucy Zuckerowa), Jerzy Nowak (Zucker), Wojciech Siemion (Wilczek), Franciszek Pieczka (Müller), Bożena Dykiel (Mada Müller), Piotr Fronczewski (Horn), Andrzej Łapicki (Trawiński) i inni

„TRZECH BRACI ŁÓDZKICH". BOHATEROWIE ZIEMI OBIECANEJ ANDRZEJA WAJDY

Karol Borowiecki



Kadr z filmu *Ziemia obiecana* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Na zdjęciu Daniel Olbrychski.

Max Baum



Kadr z filmu *Ziemia obiecana* w reż. Andrzeja Wajdy. Na zdjęciu Andrzej Seweryn.

Moryc Welt



Kadr z filmu *Ziemia obiecana* w reż. Andrzeja Wajdy. Na zdjęciu Wojciech Pszoniak.

Polecenia

1. Przedstaw, kim są ukazani na zdjęciach bohaterowie. Z jakiego środowiska pochodzą? Jakiej są narodowości?

[1] Informacje za filmotekaszkolna.pl

2. Określ, co jest ważne dla każdego z tych bohaterów. Jakie wartości każdy z nich ceni? Jaki jest ich stosunek do interesów?
3. Przedstaw relacje bohaterów z innymi ludźmi. Zwróć uwagę na to, jak wszyscy trzej traktują siebie nawzajem.
4. Scharakteryzuj pisemnie w zeszycie każdego z bohaterów.

MIASTO I JEGO MIESZKAŃCY

Łódź

Okazało się, że nie trzeba budować dekoracji, by odtworzyć na ekranie zawarte w powieści bogate opisy miasta, gdyż zachował się cały układ centrum Łodzi, a w nim pałace, parterowe domy i nadal funkcjonujące fabryki z archaicznymi urządzeniami. W *Ziemi obiecanej* Wajdy wyłania się fascynujący obraz Łodzi, w której cywilizacja „miasta, masy, maszyny" istnieje niezależnie od życia człowieka. Gorączkową atmosferę podkreśliła w filmie nieustanna krzątanina postaci, nerwowe przemieszczanie się tłumów, miarowy ruch i stukot fabrycznego sprzętu. Wszystkie te elementy, scalone z niepokojącą muzyką Wojciecha Kilara, wywołują poczucie nieustającego zagrożenia.

Barbara Kosecka, Katarzyna Kubisiowska, *Lektury na ekranie, czyli mały leksykon adaptacji filmowych*, Kraków 1999, s. 181–182.



Fabryka Izraela Poznańskiego w Łodzi, ok. 1895, zdjęcie Bronisława Wilkoszewskiego.

Łódź jest jakąś mistyczną potęgą ekonomiczną, która ogarnia swoją władzą coraz szersze koła ludzkie, która połyka chłopa, odrywa go od ziemi.

Władysław Stanisław Reymont w liście do Jana Lenartowicza (1896) [w:] Barbara Kocówna, *Władysław Reymont*, Warszawa 1986, s. 26.

Polecenia

1. Bohaterami *Ziemi obiecanej* są robotnicy i kapitaliści. Wymień kilku przedstawicieli każdej grupy.
2. Jaki jest stosunek przedstawicieli każdej z tych grup do innych ludzi?
3. Opisz w zeszycie, w jakich warunkach mieszkają i pracują kapitaliści, a w jakich robotnicy.
4. Scharakteryzuj obie grupy społeczne. Zwróć uwagę na styl życia i cenione wartości. Sporządź notatkę w zeszycie.
5. Opisz wrażenia, jakie wywołuje Łódź. Jakie emocje towarzyszą obrazom miasta? Uzasadnij swoje zdanie, odwołując się do konkretnych scen z filmu.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy to ekranizacja powieści Władysława Stanisława Reymonta. s. 94
2. Bohaterami *Ziemi obiecanej* są Karol Borowiecki, Maks Baum i Moryc Welt, określani mianem „trzech łódzkich braci". s. 95
3. Akcja *Ziemi obiecanej* rozgrywa się w Łodzi, mieście, które również staje się bohaterem. s. 97



15. „Teatr mój widzę ogromny”. Synteza sztuk w twórczości Stanisława Wyspiańskiego

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, kim był Stanisław Wyspiański;
- scharakteryzujesz przemiany w teatrze modernistycznym;
- dowiesz się, na czym polega synteza sztuk.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie informacje o teatrze we wcześniejszych epokach.

Stanisław Wyspiański

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Stanisław Wyspiański urodził się w Krakowie i z tym miastem szczególnie był związany. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w której jednym z jego nauczycieli był Jan Matejko, a także w czasie podróży po Europie i kilkuletniego pobytu w Paryżu, co umożliwiło mu poznanie malarstwa impresjonistycznego, zreformowanego teatru, najnowszych osiągnięć scenograficznych, twórczości scenicznej Ibsena i Strindberga. Od 1894 roku żył i pracował w Krakowie, mieście, które opuszczał sporadycznie (np. w 1898 roku odbył jedyną podróż do Warszawy). W 1900 roku ożenił się z chłopką Teofilą Spytkówną, z którą miał troje dzieci.



Stanisław Wyspiański (1869–1907), *Autoportret*, 1902.

Wyspiański pozostawił wiele dzieł, które potwierdzają, że był wszechstronnie utalentowanym artystą. Jako plastyk tworzył projekty polichromii i witraży, malował obrazy, projektował okładki, wnętrza i meble. Do najsłynniejszych jego dzieł plastycznych należą: cykl malarskich pejzaży oddających widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki, obrazy, na których przedstawiał swoje dzieci (np. *Macierzyństwo*, *Helenka*, *Staś śpiący*), witraże z krakowskiego kościoła Franciszkanów, a zwłaszcza witraż *Bóg Ojciec – Stań się*. Był profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Szczególne miejsce w dorobku artystycznym Wyspiańskiego zajmuje teatr, gdyż nie tylko pisał dramaty, lecz także był inscenizatorem i reformatorem teatru. Jako malarz i dekorator pracował w Teatrze Miejskim, w którym z czasem odbyły się premiery wielu jego sztuk. Do najbardziej znanych dramatów należą: *Warszawianka* (1898), *Lelewel* (1899), *Klątwa* (1899), *Sędziowie* (1900), *Wesele* (1901), *Wyzwolenie* (1903), *Noc listopadowa* (1904), *Akropolis* (1904). W swoich utworach wykorzystywał różne konwencje dramatu – od antycznego przez historyczny do symbolicznego. Podejmował różne tematy, wśród których wyróżniały się idee wyzwolenia. Kontynuacja romantycznych rozważań na temat kwestii problematyki walki o niepodległość Polski przyczyniła się do nadania Wyspiańskiemu miana „czwartego wieszcza”.

REFORMA W TEATRZE POD KONIEC XIX WIEKU

W tradycyjnym teatrze dziewiętnastowiecznym dominowało odtwarzanie rzeczywistości, naśladowanie jej zgodnie z postulatami realistów i naturalistów. Panował w nim system gwiazdorski, co oznacza, że pierwszoplanowe miejsce zajmował aktor-gwiazda. Popisom jego gry podporządkowane były wszystkie elementy spektaklu. Aktorzy grając, nie uwzględniali wiedzy psychologicznej, lecz „odgrywali role".



Scenografia Adolfa Appii.

Twórcy – reżyserzy, scenografowie, teoretycy teatru – szukając nowych sposobów wystawiania sztuk na scenie, zaproponowali nową koncepcję teatru. W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku w teatrze europejskim miał miejsce ruch teatralny zwany **Wielką Reformą Teatru**. Jej twórcy pojmowali przedstawienie teatralne nie jako sposób upowszechnienia tekstu dramatu, lecz jako autonomiczne dzieło sztuki, którego autor powinien mieć spójną koncepcję scenicznej całości. Postulowali odejście od naśladowania rzeczywistości, powrót do korzeni teatru, czyli misterium i obrzędu, odrzucenie tradycyjnych dekoracji, wzmocnienie roli światła, muzyki, kompozycji przestrzeni scenicznej, ograniczenia roli aktora-gwiazdy na rzecz reżysera, posługiwanie się symbolami i tworzenie nastroju tajemnicy. Widzowie spektaklu teatralnego mieli dzięki tym zabiegom doświadczyć przeżyć o charakterze metafizycznym, zbliżyć się do tajemnic życia.

Wielka Reforma Teatru

PROJEKTY

1. Twórczość wielu modernistycznych dramaturgów miała charakter prekursorski w związku z poszukiwaniem nowych środków wyrazu. Nowatorskie rozwiązania artystyczne w utworach wykorzystywali m.in. Antoni Czechow, Maurice Maeterlinck, Henryk Ibsen czy August Strindberg. Korzystając z różnych źródeł, zgromadź informacje na temat wybranego dramatopisarza, a następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), w której przedstawisz podejmowane w ich utworach problemy, stosowane metody twórcze i nowatorskie zabiegi.
2. Do najwybitniejszych modernistycznych reformatorów w dziedzinie teatru należą: Adolf Appia, Edward Gordon Craig[1], Georg Fuchs[2], Wsiewołod Meyerhold, Konstanty Stanisławski. Korzystając z różnych źródeł, zgromadź informacje na temat wybranego reformatora, a następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), w której przedstawisz jego poglądy dotyczące teatru, roli reżysera, gry aktorskiej.

[1] czyt. krejg
[2] czyt. fuks



synteza sztuk

Ważna informacja

Synteza sztuk

W modernizmie twórcy poszukiwali uniwersalnego języka sztuki, który pozwoliłby im tłumaczyć zagadki świata, wyjaśniać tajemnice bytu, wyrażać to, co niewyrażalne, wzmocnić siłę oddziaływania uczuciowego, pogłębić przeżycia. Sposobem na to wydawała się nawiązująca do romantycznych koncepcji idea **syntezy sztuk**. Twórcy marzyli o stworzeniu dzieła sztuki, w którym połączone zostałyby rozmaite tworzywa, takie jak słowo, dźwięk, światło, kształt i barwa, by poprzez dotarcie do różnych zmysłów odbiorców jak najpełniej ukazać osobowość ludzką. Miejscem, w którym można było jak najskuteczniej połączyć różne dziedziny sztuki – literaturę, malarstwo, muzykę, rzeźbę, architekturę – a więc najpełniej zrealizować syntezę sztuk, był teatr.

„Teatr mój widzę ogromny"

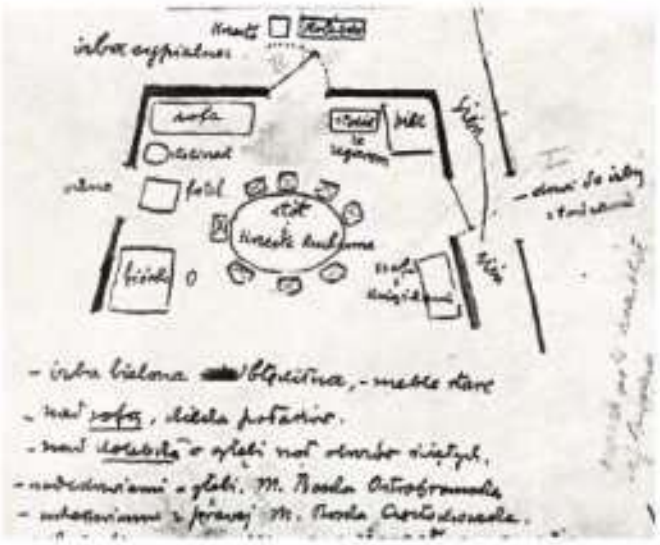
Stanisław Wyspiański
[I ciągle widzę ich twarze] (fragmenty)

I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę –
ich nie ma – myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

1904

Stanisław Wyspiański, *Poezje wybrane*, Warszawa 1969, s. 40.



Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do „*Wesela*", 1901. Źródło: „Scena Polska" 1937, nr 1–4.

teatr ogromny Wyspiańskiego

Wielka reforma zainspirowała do zmian polskich twórców i wpłynęła na przemiany w polskich teatrach. W okresie Młodej Polski za szczególnie nowatorskie uznawane były teatry w Krakowie i we Lwowie, w których za czasów dyrektora Tadeusza Pawlikowskiego wystawiano sztuki najwybitniejszych europejskich i polskich dramaturgów – Tadeusza Micińskiego, Jana Kasprowicza, Stanisława Przybyszewskiego, Leopolda Staffa, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Stefana Żeromskiego. Wśród nich szczególnie wyróżnia się postać Stanisława Wyspiańskiego. W swojej twórczości dramatopisarskiej wykorzystywał zarówno doświadczenia z podróży po Europie, podczas której zetknął się z przemianami w teatrach europejskich, jak i malarskie wykształcenie. Wyspiański był autorem licznych młodopolskich dramatów, a także pracował w teatrze, pełniąc różne funkcje: malarza, dekoratora, scenografa, kostiumografa oraz reżysera. Realizował w ten sposób ideał artysty, który tworzy inscenizację teatralną jako autonomiczne, oryginalne i odrębne dzieło sztuki, scalając słowo, dekorację, elementy plastyczne i muzyczne oraz ruch sceniczny. W tekstach dramatów Wyspiańskiego istotny jest nie tylko tekst literacki, lecz także szczegółowo opisane w didaskaliach elementy inscenizacji teatralnej, takie jak stroje aktorów, rekwizyty, wygląd sceny oraz dominujące kolory, gesty, ruch aktorów i muzyka, która nie miała być tłem dla odgrywanych epizodów, ale elementem wzmacniających nastrój. Artysta



reżyserował niektóre swoje dramaty, na przykład *Wesele*, miał istotny wpływ na kształt innych, a w 1901 roku w Krakowie wyreżyserował wszystkie części *Dziadów* Mickiewicza.

Wyspiański chciał kontynuować idee teatru monumentalnego, o którym w czasie swoich wykładów mówił Mickiewicz. Teatr ogromny (tak określał go autor *Wesela*), wielki, wybitny – to teatr narodowy, który miał podejmować ważne tematy, odgrywać istotną rolę w życiu społeczeństwa i narodu, a przy tym miał być teatrem nowoczesnym, wykorzystującym najnowsze koncepcje reformatorskie, w tym pomysły przeniesienia spektakli poza mury teatralne. Artystę fascynowała bowiem zarówno przestrzeń sceniczna (np. w jednej z realizacji odsłonił kulisy: maszynerię teatralną i ściany sceny), jak i przestrzeń poza budynkiem, która umożliwiałaby monumentalne, widowiskowe inscenizacje (np. pomysł zbudowania u stóp Wawelu teatru na wzór grecki). Wpłynęło to na kształt jego dramatów. Swoje poglądy Wyspiański przedstawił w studium o *Hamlecie* – teoretycznej rozprawie o zadaniach sztuki teatralnej (1905). W tekście dramaturg, reżyser, ale też teoretyk teatru nie tylko odpowiedział na pytanie, jak należy wystawić sztukę Szekspira i grać postać księcia duńskiego, lecz także zgłębiał tajemnice powstawania spektaklu, zastanawiał się nad istotą sceny teatralnej i zaprezentował swoją wizję teatru idealnego. Rozważania dotyczące inscenizacji *Hamleta* zadedykował:

> *Aktorom polskim, osobom działającym na scenie, na drodze przez labirynt zwany teatr, którego przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku, postać ich i piętno*[1].

a zakończył słowami:

> *Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone, ujawniające zmysłom widzów, ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU POSTAĆ ICH I PIĘTNO*[2].

PROJEKT

Przeanalizujcie didaskalia wybranych sztuk Wyspiańskiego, np. *Wesela*, *Nocy listopadowej* lub *Warszawianki*. Przygotujcie prezentację, w której omówicie wskazówki dramaturga i ich wpływ na kształt inscenizacji teatralnej. Zaprezentujcie także samodzielnie wykonany projekt sceny uwzględniający komentarze autora. Porównajcie, na ile reżyserzy przedstawień teatralnych (np. Wajda, Łapicki, Swinarski) przygotowanych dla Teatru Telewizji wykorzystali dyspozycje Wyspiańskiego.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Stanisław Wyspiański był wszechstronnie utalentowanym artystą – dramaturgiem, malarzem, grafikiem, reżyserem, teoretykiem sztuki. Napisał wiele sztuk (m. in. *Warszawianka, Lelewel, Klątwa, Sędziowie, Wesele, Wyzwolenie, Noc listopadowa, Akropolis*). s. 98
2. Pod koniec XIX wieku miała miejsce Wielka Reforma Teatru. Przemiany, które były jej skutkiem, wpłynęły na pojmowanie przedstawienia teatralnego jako autonomicznego dzieła sztuki. s. 99
3. Teatr był miejscem, w którym moderniści łączyli rozmaite tworzywa, takie jak słowo, dźwięk, światło, kształt i barwa, realizując w ten sposób ideę syntezy sztuk. s. 100
4. Teatr ogromny Wyspiańskiego to teatr narodowy, podejmujący ważne tematy, pełniący istotną funkcję w życiu społeczeństwa i narodu, a przy tym teatr wykorzystujący najnowsze koncepcje reformatorskie. s. 100

[1] Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1905, s. 7
[2] Tamże, s. 194



16. „A to Polska właśnie". *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz genezę i bogactwo problematyki *Wesela*;
- dowiesz się, co charakteryzuje dramat symboliczny;
- przeanalizujesz, w jaki sposób Wyspiański zrealizował ideę syntezy sztuk w młodopolskim dramacie.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, czym jest stylizacja i jej odmiana – dialektyzacja. W jakim celu pisarze wykorzystują ją w utworach?
- Ustal, jakie znaczenie ma słowo *mit* we współczesnym języku. Jaką funkcje pełnią mity narodowe w życiu danej zbiorowości?
- Przypomnij sobie poznane dramaty romantyczne.
- Podaj najważniejsze cechy budowy i kompozycji dramatów romantycznych.

„ANO CHCIAŁEŚ, MASZ WESELE". GENEZA *WESELA* WYSPIAŃSKIEGO

geneza *Wesela*

W listopadzie 1900 roku Stanisław Wyspiański był świadkiem na ślubie i gościem na weselu Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Ślub odbył się w Krakowie, w kościele Mariackim, a przyjęcie weselne – w podkrakowskiej wsi Bronowice (obecnie część Krakowa) w dworku należącym do Włodzimierza Tetmajera. Na wesele zostali zaproszeni goście ze strony zarówno panny młodej, jak i pana młodego, stąd obecni byli i członkowie wiejskiej społeczności, i mieszczanie z Krakowa. Nie był to w tamtych czasach pierwszy ślub chłopki i inteligenta, ale i tak stał się sensacją towarzyską i artystyczną. Pan młody tak wspominał swoje wesele:

> *Był widok jedyny w swoim rodzaju i zupełnie niezwykły, kiedy u Tetmajerów zasiedli przy stole panowie we frakach, a między nimi wiejskie kobiety w naszywanych gorsetach i w koralach u szyi, i panie w sukniach wizytowych, i chłopi w sukmanach. A najmilsze z wszystkiego było to, że całe tak nadzwyczajnie dobrane towarzystwo było bardzo swobodne i wesołe i najwidoczniej dobrze się bawiło. Na wprost po drugiej stronie sieni młodzież tańczyła w wielkiej izbie; w domu zaś u moich teściów reszta wiejskich zasiadła do stołu*[1].

Spotkanie reprezentantów odmiennych środowisk – znanych osobistości życia literackiego i artystycznego oraz mieszkańców Bronowic – zainspirowało Wyspiańskiego do napisania dramatu, który stanowiłby syntezę sytuacji narodu pod koniec XIX wieku i pokazał postawy Polaków wobec idei narodowowyzwoleńczych. Pierwowzorami literackich bohaterów byli państwo młodzi, właściciele domu i weselni goście. Sportretowanie w dramacie znanych osób, pozostawienie prawdziwych imion, nazwisk, przydomków i sposób ich przedstawienia odbiegający od rzeczywistości, a podporządkowany literackiej kreacji stały się lokalną sensacją, dotknęły wielu i spowodowały ochłodzenie stosunków między autorem a nimi. Rydlowi nie spodobał się sposób przedstawienia nieśmiałej i delikatnej żony jako śmiałej i wygadanej Panny Młodej

[1] List Lucjana Rydla, „Pamiętnik Teatralny", 1953, z. 4, s. 207

z przedstawienia. Skandalem stało się pojawienie na scenie bohaterek wzorowanych na pannach z szanowanych krakowskich domów: Maryny i Zosi Pareńskich oraz Haneczki – siostry Lucjana, zwłaszcza, że w jednej ze scen podchmieleni parobcy mówią o trzech dziewczętach: „Te panny to nos chcom". W trakcie spektaklu, zaraz po scenie z Hetmanem (Branickim), z teatru wyszedł hrabia Tarnowski, ożeniony z Branicką.

Prapremiera *Wesela* odbyła się w marcu 1901 roku w Krakowie. Spektakl reżyserował sam autor. Mimo licznych kontrowersji i początkowego niezrozumienia, dramat szybko zyskał okrzyknięty arcydziełem, a Wyspiański zyskał miano czwartego wieszcza.

Pan Młody – Lucjan Rydel, popularny w Młodej Polsce dramaturg i poeta, zaprzyjaźniony z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem; zafascynowany wsią, przekonany o urokach życia na wsi.

PAN MŁODY
Tak to czuję, tak to słyszę:
I ten spokój, i tę ciszę,
Sady, strzechy, łąki, gaje,
Orki, żniwa, słoty, maje.
Żyłem dotąd w takiej cieśni,
Pośród murów szarej pleśni:
Wszystko było szare, stare,
A tu naraz wszystko młode,
Znalazłem żywą urodę,
Więc wzdycham to życie młode,
Teraz patrzę się i patrzę
W ten lud krasy, kolorowy,
Taki rzeski, taki zdrowy.

Akt I, scena XIX

Panna Młoda – Jadwiga Mikołajczykówna, córka chłopów z Bronowic, siostra Anny, żony Włodzimierza Tetmajera.

PANNA MŁODA
Trza być w butach na weselu

Akt I, scena XII

Lucjan Rydel z żoną.

„SPROSIŁBYM TU CAŁY ŚWIAT". KTO BAWIŁ SIĘ NA WESELU W BRONOWICACH?

Dom, w którym zostało zorganizowane wesele, należał do malarza Włodzimierza Tetmajera i jego żony Anny. Wybudowany w 1894 roku łączył w sobie elementy dworu i wiejskiej chaty. Ponieważ w kilka lat po ślubie Lucjan Rydel odkupił go i zamieszkał w nim z żoną, dom ten został nazwany *Rydlówką*. Obecnie mieści się w nim oddział Muzeum Krakowa.

Wesele Rydla odbywało się w domu Tetmajera, było huczne, trwało, o ile pamiętam, wraz z czepinami ze dwa czy trzy dni. Niejeden z gości przespał się wśród tego na stosie paltotów, potem znów wstał i hulał dalej.

Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu" Wyspiańskiego* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 129.

gospodarz – przen. osoba reprezentująca rodzinę, domowników lub organizatorów imprezy wobec gości; pan domu

gospodarz

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2008, t. 1, s. 1054.



Zaszczytną funkcję gospodyni i gospodarza weselnego przyjęcia pełnili właściciele domu:

- **Gospodarz** – Włodzimierz Tetmajer, przyrodni brat Kazimierza Przerwy-Tetmajera, przyjaciela pana młodego. Malarz, pisarz, polityk, miłośnik polskiej wsi i ludowej kultury. W 1890 roku wziął ślub z Anną Mikołajczykówną.
- **Gospodyni** – Anna Tetmajerowa, żona Włodzimierza Tetmajera, siostra panny młodej, najstarsza siostra Jadwigi Mikołajczykówny.

W lecie 1890 roku na całe miasto gruchnęła wieść: Włodzio Tetmajer ożenił się z wiejską dziewczyną. [...] Młody i pełen przyszłości malarz, piękny i świetny młodzieniec z „dobrej rodziny" – z chłopką! [...] Osiadłszy w Bronowicach, Tetmajer zżył się ze wsią najzupełniej po bratersku, wszedł pod urok polskiego chłopa-Piasta, nauczył się go rozumieć i z nim pracować. [...] W ogóle Tetmajer miał niesłychaną łatwość wżywania się w każde środowisko; równie swobodnie czuł się we fraku w salonach jak w siermiędze na wsi, w Paryżu jak w Bronowicach [...]. Jest on w *Weselu* jak żywy, ze swoim szlachetnym sentymentem, gestem kontuszowym, ze swą zamaszystą fantazją i niewytrzymałością nerwową. On jest dla Wyspiańskiego jakby wcieleniem polskości, a jego dworek nowoczesnym Soplicowem.

Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu" Wyspiańskiego* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 124–125, 130.



Włodzimierz Tetmajer (1861–1923), *Portret żony*.

Ważna informacja

Zgodnie z zasadami pisowni wyrazy pospolite, np. gospodarz, poeta, dziennikarz, zapisujemy małą literą. Jeśli jednak posłużyły one do utworzenia nazw własnych, nazwę postaci zapisujemy zgodnie z zapisem zastosowanym w książce. W przypadku *Wesela* Wyspiańskiego używamy wielkiej litery, gdy mamy na myśli bohaterów utworu, np. Gospodarz, Poeta, Dziennikarz.

Na wesele artysty i chłopki zostali zaproszeni ich krewni, przyjaciele i znajomi, stąd w bronowickiej chacie znaleźli się mieszkańcy miasta i wsi, przedstawiciele inteligencji i środowiska artystycznego Krakowa oraz podkrakowskich chłopów. Goście weselni bawili się wspólnie, ale mieli różne doświadczenia życiowe, odmienne poglądy i marzenia, tworzyli więc barwne i zróżnicowane towarzystwo.

Wieś była oczywiście zaproszona cała, z miasta kilka osób z rodziny i przyjaciół Rydla, cały prawie światek malarski z Krakowa. I Wyspiański.

Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu" Wyspiańskiego* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 129.



bohaterowie *Wesela*

Ważna informacja

Z miasta...

Poeta – Kazimierz Przerwa-Tetmajer, poeta, przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera.

Dziennikarz – Rudolf Starzewski, redaktor krakowskiego konserwatywnego dziennika „Czas", znany z głoszenia poglądów politycznych obozu konserwatywnego w Galicji i pesymistycznych ocen przeszłości Polski.

Radczyni – Antonina Domańska, ciotka Lucjana Rydla, autorka powieści dla młodzieży, m.in. *Historii żółtej ciżemki*, żona profesora UJ i członka krakowskiej Rady Miasta (dlatego w dramacie Radczyni).

Maryna – Maria Pareńska, siostra Zosi, córka Elizy Pareńskiej, znajomej Wyspiańskiego i Rydla.

Zosia – Zofia Pareńska, siostra Marii, córka Elizy, przyszła żona Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Haneczka – siostra Lucjana Rydla, pana młodego.

Nos – Tadeusz Noskowski, malarz.

...i ze wsi

Ojciec – Jacenty Mikołajczyk, ojciec Jadwigi, Marii i Anny oraz Kuby i Jaśka.

Marysia – Maria z domu Mikołajczyk, starsza siostra Jadwigi, a młodsza Anny, w młodości była zaręczona z malarzem Ludwikiem de Laveaux.

Wojtek – Wojciech Susuł, mąż Marysi.

Jasiek – Jan Mikołajczyk, brat Jadwigi, panny młodej.

Kuba – Jakub Mikołajczyk, brat Jadwigi, panny młodej.

Klimina – Anna Klimowa, wdowa po zmarłym wójcie Bronowic.

Czepiec – Błażej Czepiec, bogaty chłop, wiejski pisarz, brat Anny, matki panny młodej, wuj Jadwigi.

Kasper – Kacper Czepiec, brat Błażeja.

Żyd – Hirsz Singer, dzierżawiący w Bronowicach karczmę, ojciec Józefy (Pepy).

Rachela – Józefa Singer (zwana Pepą lub Pepką), interesująca się poezją i malarstwem.

Autentycznymi, z zachowaniem imion i nazwisk, są postacie chłopskie: Klimina, wspaniała baba wiejska mająca pod czterdziestkę, pełna ochoty zarówno do swatów, jak do ołtarza; olbrzymi pod powałę Czepiec, w którego ramionach drżały od nowej emocji miejskie panienki.

Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu" Wyspiańskiego* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 133.

PROJEKT

Przeczytaj *Plotkę o „Weselu" Wyspiańskiego* Boya-Żeleńskiego (skorzystaj z dostępnych wydań książkowych lub biblioteki internetowej Wolne Lektury). Korzystając ze wspomnień Boya-Żeleńskiego i tekstu *Wesela*, zgromadź informacje na temat wybranej postaci dramatu Wyspiańskiego, a następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), w której przedstawisz ją jako postać historyczną i bohatera literackiego. Zwróć uwagę na podobieństwa i różnice między postacią literacką a jej pierwowzorem. Zastanów się, czy wiedza o pierwowzorach bohaterów literackich jest potrzebna do interpretacji utworu.



Polecenia

1. Na podstawie didaskaliów w *Weselu* wykaż, że dom, w którym odbywało się wesele, łączy w sobie elementy dworu i wiejskiej chaty.
2. Przygotuj graficzny schemat odzwierciedlający relacje pomiędzy gośćmi wesela Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny.
3. Wybierz jedną ze scen z *Wesela*, w której rozmawiają ze sobą reprezentanci miasta i wsi. Przedstaw rozmówców, określ temat rozmowy, scharakteryzuj ich poglądy i postawy. Zwróć uwagę na kształt językowy wypowiedzi bohaterów i sposób wykorzystania stylizacji językowej. Sformułuj wnioski w zeszycie.

„KAŻDEN SOBIE RZEPKĘ SKROBIE". REALISTYCZNY OBRAZ CHŁOPÓW I INTELIGENCJI W *WESELU*

Spotkanie różnych środowisk na weselu chłopki i inteligenta pozwoliło Wyspiańskiemu na szereg obserwacji, które zainspirowały dramaturga do ukazania w dramacie obrazu polskiego społeczeństwa. Realistyczny charakter mają akt I i niektóre sceny z aktu III. Słuchając rozmów bohaterów, obserwując ich wybory, decyzje i czyny, otrzymujemy niejednoznaczny, wielowymiarowy portret chłopów i inteligentów, poznajemy także wyobrażenia obu grup o sobie nawzajem oraz stawiane zarzuty.

Chłopi z jednej strony interesują się polityką, chcą uczestniczyć w życiu społecznym i narodowym, a z drugiej brakuje im poczucia odpowiedzialności, są nadmiernie przywiązani do wartości materialnych. Nie ufają inteligentom, zarzucają im brak wiedzy dotyczącej życia na wsi, a zwłaszcza pracy na roli (np. kiedy sieje się oziminę) oraz przyjętych norm zachowań („Trza być w butach na weselu"). Nie wierzą, że wywodzący się ze szlachty inteligenci mogą skutecznie przewodzić w walce o niepodległość.

Inteligenci, pozostając pod wpływem modnej w Młodej Polsce chłopomanii, nie starają się poznać prawdy o chłopach i życiu na wsi, lecz posługują się utrwalonymi w kulturze i literaturze wyobrażeniami („wsi spokojna, wsi wesoła" z *Pieśni* Kochanowskiego), traktując wieś jako arkadyjską przestrzeń do życia („Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna"). Mimo częstych wizyt na wsi i bliskich kontaktów z mieszkańcami wsi przedstawiciele inteligencji nie rozumieją chłopów, nie traktują ich jak partnerów, lecz idealizują. Ta fascynacja ma charakter powierzchowny, pełen lęków i zakłamania. Inteligenci powinni stanąć na czele narodu i poprowadzić go do walki o odzyskanie niepodległości, jednak brakuje im chęci działania, są słabi, pogrążeni w apatii.

W utworze ukazane zostały trudności z porozumieniem się, brak wiedzy o sobie obu grup społecznych, stawianie sobie zarzutów, nieufność. Obie grupy czują wzajemną obcość. Według Wyspiańskiego wpływ na skomplikowane relacje między chłopami a inteligencją mają wydarzenia z przeszłości, a zwłaszcza rzeź galicyjska.

KLIMINA
Panowie dziwek się boją;
zaraz która co przyniesie,
ino roz sie przetańcuje.

RADCZYNI
Wyście sobie, a my sobie.
Każden sobie rzepkę skrobie. [...]

RADCZYNI
Cóż ta, gosposiu, na roli?
Czyście sobie już posiali?

KLIMINA
Tym ta casem sie nie siwo.

Akt I, scena IV i VII

chłopomania – przesadne nacechowane egzaltacją interesowanie się chłopstwem, naiwne idealizowanie jego życia i roli społecznej

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2008, t. 1, s. 419.

Chłopomania, inaczej **ludomania**, jest jednym z charakterystycznych zjawisk Młodej Polski, odwołującym się do romantycznej fascynacji ludowością. Dla modernistów wieś stała się miejscem, w którym szukali recepty na obawy końca wieku i dekadenckie nastroje. Byli przekonani o szczególnych wartościach ludowej kultury, zachwycali się moralną postawą chłopów i ich siłą fizyczną. Zainteresowanie wsią i jej kulturą polegało zarówno na próbie zbliżenia się do jej mieszkańców, życia z dala od miasta, a nawet zawierania związków małżeńskich z chłopkami, jak i na inspiracjach w dziełach sztuki, zwłaszcza w malarstwie i literaturze. Wykorzystywano różnego typu elementy wiejskiego folkloru, na przykład strój, zwyczaje i obrzędy. Fascynacja wsią często sprowadzała się do marzeń o sielankowym życiu na wsi, miała charakter powierzchowny, wręcz śmieszny, jak w przypadku Lucjana Rydla, dla którego potwierdzeniem jego miłości do ludu stało się chodzenie boso czy brak bielizny.



Włodzimierz Tetmajer (1861–1923), *Tańce w karczmie*.

Ważna informacja

Rabacja galicyjska – powstanie chłopskie, do którego doszło w 1846 roku na terenach zachodniej Galicji. Chłopi pod wodzą Jakuba Szeli, występując przeciwko szlachcie, walczyli głównie o zniesienie pańszczyzny. Wystąpienie zostało sprowokowane przez Austriaków, którzy chcieli w ten sposób zapobiec powstaniu narodowemu. Walki miały bardzo krwawy charakter. Zbrojne gromady chłopów napadały na dwory, które były rabowane i niszczone. Często dochodziło także do brutalnych, okrutnych morderstw ziemiaństwa, urzędników dworskich i rządowych oraz księży, stąd wydarzenia te określa się mianem **rzezi galicyjskiej.**

PAN MŁODY
Znam to tylko z opowiadań,
ale strzegę się tych badań,
bo mi trują myśl o polskiej wsi:
to byli jacyś psi,
co wody oddechem zatruli,
a krew im przyrosła do koszuli.
Patrzę się na chłopów dziś… […]
Myśmy wszystko zapomnieli;
mego dziadka piłą rżnęli…
Myśmy wszystko zapomnieli.

GOSPODARZ
Mego ojca gdzieś zadźgali,
gdzieś zatłukli, spopychali;
kijakami, motykami
krwawiącego przez lód gnali…
Myśmy wszystko zapomnieli.

Akt I, scena XXX



Polecenia

Odpowiadając na pytania, odwołuj się do wybranych scen „Wesela".

1. Udowodnij, że chłopi interesują się polityką i sprawami narodu.
2. Omów wzajemne oczekiwania, które kierują wobec siebie chłopi i inteligenci.
3. Analizując wybraną scenę, wykaż trudności z wzajemnym porozumieniem się chłopów i inteligentów.
4. Zaprezentuj złożony stosunek inteligentów do chłopów.
5. Scharakteryzuj postawę Gospodarza wobec walki o odzyskanie niepodległości.
6. Przedstaw zbiorowy portret chłopów.
7. Przedstaw zbiorowy portret inteligentów.
8. Zinterpretuj słowa „Sami swoi – polska szopa" i wskaż problematykę, która w *Weselu* dominuje.
9. Obraz relacji między małżonkami pochodzącymi ze wsi i miasta (Panna Młoda i Pan Młody, Gospodyni i Gospodarz) uczyń punktem wyjścia do rozważań na temat związków chłopów i inteligentów. Pracę na ten temat zapisz w zeszycie.
10. Wskaż przykłady młodopolskiej chłopomanii w zachowaniach bohaterów *Wesela*.
11. Scharakteryzuj obraz młodopolskiego dekadenta na podstawie *Wesela*.
12. Wymień przedstawicieli środowiska artystycznego spośród bohaterów utworu. Przedstaw wyłaniający się z dramatu Wyspiańskiego portret modernistycznego artysty.

„CO SIĘ W DUSZY KOMU GRA, CO KTO W SWOICH WIDZI SNACH"

W *Weselu*, oprócz scen mających charakter realistyczny, obecne są sceny fantastyczno-symboliczne, przenoszące czytelników i widzów w świat wizji, przywidzeń, urojeń, snów. Bohaterom realnym, którzy zaprezentowani zostali w akcie I, w akcie II ukazują się zjawy, nazwane przez autora „osobami dramatu", a w akcie III nakładają się na siebie sceny realistyczne i fantastyczne, mające charakter symboliczny.

Pierwszą postacią spośród osób dramatu, która pojawia się na weselu, jest – zaproszony przez Pana Młodego – Chochoł.



Stanisław Wyspiański (1869–1907), *Chochoły*, 1898–1899.

PAN MŁODY
[...] przyjdź, chochole,
na Wesele,
zapraszam cię ja, pan młody,
wraz na gody
do gospody!

Akt I, scena XXXVIII

Chochołem w realnym świecie nazywane było słomiane okrycie drzewek i krzewów ogrodowych, które przygotowywano, by ochronić rośliny przed zimowymi chłodami. Przybywszy do bronowickiej izby, Chochoł wyjaśnia cel wizyty kolejnych gości fantastycznych.



CHOCHOŁ
Kto mnie wołał
czego chciał?
zebrałem się,
w com ta miał:
jestem, jestem
na Wesele,
przyjedzie tu
gości wiele,
żeby ino wicher wiał.
Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach:
czy to grzech,
czy to śmiech,
czy to kapcan, czy to pan,
na Wesele przyjdzie w tan.

Akt II, scena III

Przybywające do bronowickiej chaty zjawy spotykają się z wybranymi uczestnikami wesela. Symbolizują ich marzenia, są odbiciem tego, co „gra w ich duszach", upostaciowaniem ich wspomnień, wątpliwości, powracających koszmarów przeszłości, duchowych przeżyć, wewnętrznych rozterek, zarówno tych osobistych, jak i ważnych dla całej społeczności.

Goście z zaświatów budują w dramacie nastrój tajemnicy, niedopowiedzenia. Występują w wieloznacznej funkcji, nabierają znaczenia symbolicznego. Aby zrozumieć sens spotkań z poszczególnymi zjawami, warto wiedzieć, kim były w przeszłości postaci, których imiona noszą „osoby dramatu". Niektóre z nich faktycznie istniały, były postaciami historycznymi, inne były bohaterami ważnych legend.

Polecenia

1. Analizując spotkania zjaw i weselnych gości oraz wykorzystując informacje o ich pierwowzorach, ustal, dlaczego poszczególnym bohaterom ukazują się określone „osoby dramatu".
2. Rozstrzygnij, która z „osób dramatu" symbolizuje opisane postawy, zachowania, cechy:

   a) uosobienie egoizmu i dumy magnackiej oraz zdrady narodowej, odpowiedzialności magnaterii za upadek Polski, zanegowanie wartości zasług polskiej magnaterii, wcielenie win szlachty wobec narodu, świadectwo haniebnych momentów historii Polski;

Ważna informacja

„Co kto w swoich widzi snach"

Dziennikarz – Stańczyk

Dziad – Upiór

Poeta – Rycerz

Pan Młody – Hetman

Gospodarz – Wernyhora

Ważna informacja

Stańczyk – nadworny błazen trzech ostatnich Jagiellonów, żyjący na przełomie XV i XVI wieku, zwany Stasiem Gąską, był znany z ostrego dowcipu, ale też przenikliwości, mądrości i troski o losy Polski. W 1869 roku krakowscy konserwatyści obrali go za swojego patrona i wydali *Tekę Stańczyka* – tekst, w którym krytykowali dążenia niepodległościowe i powstańcze Polaków.

Upiór – Jakub Szela, przywódca rabacji galicyjskiej.

Rycerz – Zawisza Czarny, rycerz, który walczył pod Grunwaldem, uosobienie honoru i odwagi. Kazimierz Przerwa-Tetmajer uczynił go bohaterem dramatu *Zawisza Czarny*.

Hetman – Franciszek Ksawery Branicki, żyjący w XVIII w. hetman wielki koronny, zdrajca ojczyzny, opłacany przez Katarzynę II, współtwórca konfederacji targowickiej. Lucjan Rydel napisał dramat *Zaczarowane koło*, w którym jednym z bohaterów jest magnat Branicki zawierający pakt z diabłem, aby otrzymać godność hetmana.

Wernyhora – legendarna lub na wpół legendarna (badacze nie są pewni, czy istniał naprawdę) postać lirnika ukraińskiego z czasów konfederacji barskiej w XVIII wieku. Znany z przepowiedni, iż Polska odrodzi się w dawnych granicach. Jego postać inspirowała wielu artystów – proroctwa zostały spisane około 1830 roku przez Joachima Lelewela, Juliusz Słowacki w utworze *Sen Srebrny Salomei* wprowadził wzorowaną na Wernyhorze postać Pana-Dziada z lirą, a Jan Matejko uczynił go bohaterem obrazu *Wernyhora*. Obraz ten wisiał na jednej ze ścian w domu Włodzimierza Tetmajera, co zostało utrwalone w didaskaliach *Wesela*.



b) uosobienie dawnej potęgi, dumy, wielkości i chwały Polski, ucieleśnienie męstwa, marzeń o potędze ducha, wskazanie, że pamięć o dawnych zwycięstwach powinna być źródłem siły i wzorcem postępowania;

c) uosobienie mądrości politycznej, troski o kraj, zalecanie szanowania narodowych świętości, krytykowanie pesymistycznych ocen przeszłości Polski i nieprzyjaznego podejścia do przeszłości kraju, odrzucenie słabości i nihilizmu (braku celu, sensu, znaczenia i wartości życia);

d) uosobienie zagłady szlachty, chłopskich okrucieństw wobec niej w czasie rzezi galicyjskiej, ucieleśnienie poszukiwań prawdy o wzajemnych stosunkach szlachty i chłopów, demaskowanie marzeń o aktualnym inteligencko-chłopskim pojednaniu, ukazanie ich ułudy;

e) uosobienie sprawy narodowej i walki narodowowyzwoleńczej, wcielenie idei wielkiego narodowego czynu, zapowiedź kolejnego powstania narodowego.

dramat symboliczny

Dramat symboliczny – dramat, w którego treści odchodzi się od dosłowności na rzecz niedopowiedzeń, wieloznaczności. Od fabuły i naśladowania rzeczywistości ważniejszy jest nastrój, próba dotarcia do sfer niedostępnych racjonalnemu poznaniu, wyrażenie tego, co niewyrażalne, chęć odkrycia tajemnic egzystencji. Głównym środkiem wyrazu jest symbol.

WESELE JAKO DRAMAT SYMBOLICZNY

Wykorzystane w dramacie symbole pozwoliły na wyrażenie tego co niejednoznaczne, niewyrażalne. W *Weselu* Wyspiański wykorzystał różne rodzaje symboli:

- **symboliczne postaci** – osoby dramatu: Chochoł, Stańczyk, Upiór, Rycerz, Hetman, Wernyhora;
- **symboliczne przedmioty** – złoty róg, sznur, złota podkowa, czapka z pawimi piórami, dzwon Zygmunta, lira Wernyhory, skrzypce Chochoła, kosa racławicka (osadzona na sztorc);
- **symboliczne miejsce** – bronowicka chata;
- **symboliczną sytuację** – chocholi taniec.

Istotą symbolu jest możliwość różnorodnego odczytania. Przykładem wielu ukrytych znaczeń może być Chochoł, który, przewodząc korowodowi weselników, budzi w nich różne emocje. Odsłania przed nimi to, przed czym chcieli uciec, co w sobie tłumili. Ponieważ znaczenie dosłowne wyrazu *chochoł* dotyczy słomianego okrycia krzewów, na przykład krzaku róży, który zimą nie wegetuje, zamiera, symbol ten można odczytać jako znak martwoty czy zniewolenia, zatracenia się, braku woli działania, marazmu. Skoro jednak ochroniony chochołem krzak róży na wiosnę obudzi się do życia i zakwitnie, można ten symbol odczytać jako ochronę czy nadzieję na przyszłość – odrodzenie.

Polecenia

1. Korzystając z wybranego słownika symboli, wyjaśnij, jakie pochodzenie i znaczenie mają: kolor złoty, podkowa, skrzypce, sznur, taniec, pawie pióro.
2. Dopasuj symbole z *Wesela*: *chocholi taniec, dzwon Zygmunta, bronowicka izba, chochoł, czapka z pawimi piórami, złota podkowa, złoty róg* do propozycji ich odczytania:
   a) symbol przywiązania do wartości materialnych, próżności i pychy;
   b) symbol uśpionego i niezdolnego do czynu społeczeństwa;
   c) symbol dumy i chwały narodowej;
   d) symbol sceny narodowej;
   e) symbol wezwania do walki o niepodległość;
   f) symbol szczęścia;
   g) symbol monotonii, marazmu, niemocy.
   Zadanie wykonaj pisemnie w zeszycie.

„TAK BY SIĘ NAM SERCE ŚMIAŁO DO OGROMNYCH, WIELKICH RZECZY, A TU POSPOLITOŚĆ SKRZECZY"

WERNYHORA
Ja z Rozkazem. [...]
Słowo-Rozkaz, Rozkaz-Słowo;
dla serca serce gotowo.
Słuchaj, panie Wlodzimierzu:
oto chwila osobliwa,
pomówimy o Przymierzu. [...]
Trzy zlecenia. [...]
Roześlesz wici przed świtem,
powołasz gromadzkie stany. [...]
Przysiąż Słowo.

GOSPODARZ
Rzekłem. [...]

WERNYHORA
Mówię Słowo – rzecz prawdziwą;
chwila, chwila osobliwa:
wybrałem dziś weselisko,
twój dworek, dróżkę, zagrodę [...]
Leć kto pierwszy do Warszawy
z chorągwią i hufcem sprawy,
z ryngrafem Bogarodzicy;
kto zwoła sejmowe stany,
kto na sejmie się pojawi
Sam w stolicy – ten nas zbawi! [...]
Daję Waści zloty róg.

GOSPODARZ
Złoty róg.[...]

WERNYHORA
Na jego rycerny głos
spotężni się Duch,
podejmie Los.
Daję w twoje ręce róg.

Akt II, scena XXIV

W swoim dramacie Wyspiański nie tylko chciał przedstawić anegdotyczną historię z życia krakowskiej bohemy, zobrazować chłopomanię i scharakteryzować polskie społeczeństwo na przełomie XIX i XX wieku, lecz także pragnął ocenić zdolności Polaków do podjęcia walki narodowowyzwoleńczej. Problematyka narodowowyzwoleńcza, po ponad stu latach niewoli, stanowiła ciągle ważny temat. Tekst *Wesela* miał skłonić czytelników i widzów do zastanowienia się nad tym, czy zapowiedź możliwości odzyskania niepodległości ma szansę na realizację oraz czy Polacy są w stanie odzyskać wolność.

W literackim obrazie polskiego narodu autor *Wesela* zaprezentował chłopstwo i inteligencję oraz relacje panujące między nimi. Przedstawił wady narodowe Polaków, ich słabości, nieporozumienia, kompleksy i pychę. Marzą o zbrojnym powstaniu, pragną wielkich czynów, ale są uśpieni, bierni, tkwią w marazmie, nie potrafią się z niego wydobyć.

Pisarz analizował także inne przyczyny braku zdolności narodu do podjęcia zbrojnego czynu, wśród których szczególnie wyróżniają się narodowe mity. Powstają, by upiększyć wyobrażenie danej społeczności o sobie oraz podtrzymać pozytywne stereotypy, wskutek czego przedstawiają zafałszowany obraz świata. Często są utrwalane w dziełach sztuki, na przykład w literaturze romantycznej i malarstwie Matejki sakralizowano polski naród i ukazywano go jako wielki i święty. Analiza narodowej mitologii, do której odwołuje się Wyspiański w *Weselu*, uświadamia, że wpływa ona na współczesność, utrudnia wzajemne zrozumienie, nie pozwala realnie ocenić zmieniającej się rzeczywistości.



narodowe mity

NARODOWE MITY

Mit przywódczej roli szlachty (inteligencji o szlacheckim pochodzeniu) – ustrój panujący przez wieki w Rzeczpospolitej Polskiej przyczynił się do tego, że szlachta tradycyjnie pełniła funkcję przywódczą.

Mit chłopa:

Chłop-Piast – w micie utrwalone zostało wyobrażenie pracowitego i dzielnego chłopa. Kronikarze opisujący początki polskiej państwowości, m.in. Gall Anonim, Wincenty Kadłubek, Jan Długosz, wykorzystali w swoich utworach utrwalony w legendzie obraz Piasta, założyciela królewskiej dynastii Piastów, który był chłopem, przedstawiając go jako modelowego przedstawiciela kultury słowiańskiej.

Chłop spod Racławic – w micie utrwalone zostało wyobrażenie chłopów, którzy nie tylko zajmują się uprawą roli, lecz także walczą o wolność kraju. W 1794 r. w czasie insurekcji kościuszkowskiej wojska polskie stoczyły zwycięską bitwę z wojskami rosyjskimi pod wsią Racławice. W bitwie oprócz wojsk regularnych walczyły oddziały ochotnicze, które w większości zasilili chłopi uzbrojeni w kosy bojowe (z ostrzami osadzonymi na sztorc), tzw. kosynierzy. Ich dewizą było umieszczone na sztandarze hasło „żywią i bronią". Mit chłopa spod Racławic zainspirował wielu artystów, m.in. Jana Matejkę, który pokazał kosynierów na obrazie Kościuszko pod Racławicami, a także Wojciecha Kossaka i Jana Stykę, którzy stworzyli monumentalny obraz Panorama Racławicka.



Jan Matejko (1838–1893), *Kościuszko pod Racławicami*, 1888.

Mit jedności narodowej – w romantyzmie powszechny był mit jedności narodowej. Zygmunt Krasiński w *Psalmie miłości* pisał:

Jeden tylko, jeden cud:
Z Szlachtą polską – polski Lud

Sposób wykorzystania w *Weselu* narodowych mitów, które przypisywały poszczególnym środowiskom stałe, niejako „automatycznie" narzucone role – inteligentom o szlacheckim pochodzeniu rolę wodza, a chłopom rolę oczekujących na znak do czynu – wskazuje, że panowie nie są zdolni do podjęcia się przywództwa w walce narodowowyzwoleńczej, a chłopi nie potrafią zdecydować się na samodzielność i grzeszą brakiem odpowiedzialności.

CHOCHOLI TANIEC

W finałowej scenie dramatu weselnikom przygrywa do tańca Chochoł. Goście tańczą w kole, tworząc „wieniec uroczysty, powolny, pogodny". Wieloznaczność chocholego tańca umożliwia różne odczytania. Hipnotyczny taniec w kole odzwierciedla niespełnione pragnienia i oczekiwania, niemoc, bezsilność, marazm, w którym tkwią Polacy. Istotą koła jest powtarzalność, być może więc chocholi taniec obrazuje powtarzalność polskich mitów, kompleksów czy ograniczeń. Ten zaklęty krąg nie pozwala na zerwanie z przeszłością, na odrodzenie Polski i Polaków, tym samym ostatnia scena stanowi pesymistyczną diagnozę oceny zdolności Polaków do podjęcia walki narodowowyzwoleńczej.



Jacek Malczewski (1854–1929), *Błędne koło*, 1895–1897.

Jedną z inspiracji do chocholego tańca stanowił powstały na kilka lat przed premierą *Wesela* obraz Malczewskiego *Błędne koło*. Przedstawiony został na nim korowód ludzi wirujących wokół siedzącego na drabinie artysty. Są wśród nich postaci w szlacheckich kontuszach i chłopskich sukmanach, ale także mające różny wiek osoby nagie, co może symbolizować różne fazy ludzkiego życia. Wielość i różnorodność postaci na obrazie można odczytać jako uzależnienie polskich twórców od trudnych problemów naszej historii.

Polecenia

1. Przeczytaj całą scenę XXIV z aktu II. Przedstaw rozmówców. Wymień zadania, jakie powierzył Wernyhora Gospodarzowi. Scharakteryzuj i oceń postawę Gospodarza. Zinterpretuj symboliczne znaczenie sceny. Wnioski zapisz w zeszycie.
2. W czasie spotkania z Gospodarzem Wernyhora mówi o *przymierzu* oraz podkreśla, że „na weselu *prawie że są wszyscy społem*". Wyjaśnij, kto z kim ma się połączyć, w jakim celu ma dojść do zbratania. Wykorzystując znajomość całego utworu, potwierdź, że w *Weselu* został zdemaskowany mit jedności narodowej.



3. Scharakteryzuj i oceń postawę Jaśka wobec próby odzyskania niepodległości. Zwróć uwagę na okoliczności zgubienia złotego rogu i konsekwencje tego wydarzenia.
4. Odwołując się do konkretnych scen *Wesela*, przedstaw sądy o Polakach wybranych bohaterów dramatu.
5. Wykorzystując znajomość treści *Wesela*, wyjaśnij, jak Wyspiański oceniał zdolność Polaków do podjęcia walki narodowowyzwoleńczej. Czy zgadzasz się z tą oceną? Odpowiedź uzasadnij.
6. Odwołując się do konkretnych scen w *Weselu*, oceń, czy narodowe mity utrudniają wzajemne zrozumienie. Napisz na ten temat pracę w zeszycie.

„ACH, TA CHATA ROZŚPIEWANA". SYNTEZA SZTUK W *WESELU*

synteza sztuk

W *Weselu* Wyspiański najpełniej spośród polskich dramaturgów zrealizował ideę syntezy sztuk, połączył więc rozmaite tworzywa, operował wszystkimi dostępnymi w teatrze środkami wyrazu (słowem, rytmem, muzyką, tańcem, architekturą, obrazem, gestem). Dzięki temu mógł posłużyć się pełnymi wielorakich znaczeń symbolami i uzyskać niepowtarzalny nastrój.

W różny sposób zostały wykorzystane dzieła malarskie. Stanowią one opisany w didaskaliach element dekoracji weselnej izby (obrazy Matejki, malarskie wizerunki Matki Bożej), zainspirowały też pisarza do wykreowania niektórych postaci w dramacie (chłopi z kosami, Wernyhora, Stańczyk, Hetman, Rycerz) oraz są tematem rozmowy bohaterów *Wesela* (w scenie VII aktu II Stańczyk opisuje Dziennikarzowi sceny znane z obrazu Matejki *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieży katedry w Krakowie w roku 1521*).

PROJEKT

Przygotuj prezentację, w której przedstawisz wprowadzone do *Wesela* odwołania do dzieł sztuki. Obrazy Matejki skonfrontuj z wizerunkami bohaterów dramatu i konkretnymi scenami:
- Matejko, *Bitwa pod Racławicami* – wizerunek podkrakowskich chłopów czekających z osadzonymi na sztorc ostrzami kos na przybycie Wernyhory z Archaniołem;
- Matejko, *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieży katedry w Krakowie w roku 1521* – scena rozmowy Dziennikarza i Stańczyka;
- Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem* – wizerunek Rycerza;
- Matejko, *Stańczyk* oraz *Hołd pruski* – wizerunek Stańczyka;
- Matejko, *Rejtan* – Hetman.

Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią odwołania do dzieł Matejki.

Ważna informacja

„Polska szopa"

Charakterystyczny element polskiej kultury stanowią szopki bożonarodzeniowe, w których przedstawiane są zdarzenia związane z narodzinami Chrystusa. Szczególną popularnością cieszą się bogato zdobione krakowskie szopki, zbudowane na wzór zabytków Krakowa. Oprócz Świętej Rodziny można w nich zobaczyć charakterystyczne postaci współczesne. Często w szopkach zastosowane są mechanizmy, które poruszają figurami, powodują, że pojawiają się one parami. Do tego ruchu nawiązał Wyspiański. W *Weselu* postaci pojawiają się w niewielkich grupach, po dwie, trzy, rozmawiają ze sobą, a po chwili znikają ze sceny – przenoszą się do bocznej, biesiadnej izby. Powoduje to, że ruch sceniczny jest niezwykle konsekwentny i przemyślany.



Dramat synestezyjny – typ dramatu, w którym połączone są różne konwencje estetyczne.

dramat synestezyjny

Wesele jako dramat synestezyjny

W dramacie można odnaleźć różne konwencje estetyczne: realizm, impresjonizm, symbolizm. Pisarz sięgnął do tradycji dramatu szekspirowskiego i romantycznego, wykorzystał technikę oniryzmu. Zrealizowanie w sztuce koncepcji syntezy sztuk pozwoliło na połączenie w jedno dzieło słowa, dźwięku, muzyki, tańca i ruchu scenicznego.

Polecenia

1. Porównaj wybrane wypowiedzi Poety, Czepca, Pana Młodego i Panny Młodej. Zwróć uwagę na ich kształt językowy. Ustal, czy wypowiedzi bohaterów mogą stanowić źródło informacji o nich.
2. Wyjaśnij, jaką rolę odgrywa w *Weselu* muzyka. Przeanalizuj didaskalia, zwróć uwagę na wypowiedzi bohaterów, uwzględnij symboliczne znaczenie muzyki Chochoła.
3. Kto, kiedy i w jakim celu tańczy na weselu w Bronowicach? Przeanalizuj tekst sztuki. Porównaj tańczące w akcie I Zosię i Hanię oraz chocholi taniec weselnych gości.

„PAN POETA, PAN POETA"

Wyspiański, nawiązując do rytmu wiersza romantycznego, stworzył szereg zwięzłych i wyrazistych aforystycznych sformułowań, które zapadają w pamięć, za pomocą których lapidarnie, a jednocześnie niezwykle celnie można scharakteryzować sytuację, wyrazić własne emocje czy poglądy. Już w pierwszych dniach po prapremierze mieszkańcy Krakowa „mówili *Weselem*", na przykład dorożkarze odpowiadali na wezwanie klientów słowami Chochoła: „Kto mnie wołał, czego chciał". Również współcześnie często posługujemy się cytatami z *Wesela*, które zakorzeniły się w polszczyźnie i stały się „skrzydlatymi słowami".

Mówimy Wyspiańskim

„skrzydlate słowa"

Chłop potęgą jest i basta
Sami swoi, polska szopa
Polska to jest wielka rzecz
Co się komu w duszy gra
Trza być w butach na weselu
Wyście sobie, a my sobie, każden sobie rzepkę skrobie
Panowie duza by już mogli mieć, ino oni nie chcom chcieć
Ale świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były
Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna
Miałeś, chamie, złoty róg
A to Polska właśnie
A tu pospolitość skrzeczy
Pan poeta, pan poeta

Polecenia

1. Wskaż bohaterów dramatu wypowiadających kwestie, które stały się „skrzydlatymi słowami".
2. Cytaty z *Wesela* dziennikarze wykorzystują w tytułach artykułów. Przeczytaj przytoczone przykłady i wyjaśnij, w jakim celu publicyści zastosowali sformułowania z dramatu Wyspiańskiego:

   a) *Duza by już mogli mieć, ino oni nie chcom chcieć* (artykuł o działalności w polskim Sejmie członków kilku partii politycznych);

   b) *Chocholi taniec Korony Kielce* (artykuł o sytuacji w klubie sportowym);

   c) *Chocholi taniec polskiej polityki* (artykuł o sytuacji politycznej po 1989 r.).

Wesele na scenie i na ekranie

NA SCENIE...

Wesele w teatrze

Sztuka Wyspiańskiego od czasów prapremiery wielokrotnie gościła na scenach polskich teatrów. Według *Encyklopedii Teatru Polskiego* do 2019 roku *Wesele* wystawiono 163 razy. Reżyserzy w swoich inscenizacjach sięgali po różne konwencje i rozwiązania artystyczne. Niektóre realizacje były bliskie oryginałowi (wykorzystywano w nich stroje ludowe i dekoracje wierne didaskaliom), a w innych uwspółcześniano akcję dramatu (dzisiejsze stroje, dekoracje i muzyka). Przykładem krańcowo różnych mogą być dwie inscenizacje Wesela na scenach krakowskich – z 1973 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego i z 1977 roku w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej. Tak o nich pisała Elżbieta Morawiec:



Wesele w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, 2000.

> *Z zamierzenia wyzbyta była jakichkolwiek akcentów politycznych (a także społecznych) inscenizacja […] na scenie Teatru im. J. Słowackiego. „Weselu" – „tak jak było grane w 1901 roku" – patronowali wybitni teatrolodzy: Zbigniew Raszewski i Jerzy Got. Jak zanotowała Marta Fik, „odtworzono możliwie dokładnie kształt prapremiery, brzmienie tekstu w ciągu pierwszych przedstawień, scenografię, opracowanie muzyczne, wiele wskazówek reżyserskich". Przedstawienie to (w reżyserii Piotra Paradowskiego), uznane za historycznie pożyteczne, było jednak kompletnie martwe i dowiodło prawdy, zdawałoby się oczywistej, że teatr muzeum być nie może. […] Najwybitniejsza, w moim przekonaniu, w całych powojennych dziejach Wesela inscenizacja Jerzego Grzegorzewskiego wnosi zupełnie nową jakość do historii tego dramatu. Grzegorzewski nie buduje na scenie chaty, ale przestrzeń pamięci wspólnoty – tej ze sceny i tej z widowni. Nie ilustruje didaskaliów Wyspiańskiego – krakowska skrzynia malowana, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej wskazują tej wspólnej pamięci klucz, wedle którego ma zaktualizować pozostałe znaki, wywołać je z zapomnienia. Budują tę izbę rytmy drewnianych pił na srebrzystej metalicznej fakturze tła, słomiane chochoły.*
>
> Elżbieta Morawiec, *„Wesele" i znaki czasu*, „Ethos", 1999, nr 4 (48), s. 139–141.

...I NA EKRANIE

Wesele w kinie

Do kin dramat Wyspiańskiego trafił w 1973 roku. Andrzej Wajda wyreżyserował głośny film, w którym wykorzystał tekst *Wesela*, ale wprowadził również zmiany uwzględniające autorską wizję i specyfikę języka filmu: niektóre sceny zostały zredukowane (np. słowa przekształcane w obrazy), inne zmienione (np. kolejność scen), a jeszcze inne dodane



Ewa Ziętek jako Panna Młoda, Daniel Olbrychski jako Pan Młody w *Weselu* w reżyserii Andrzeja Wajdy, 1973.

(np. polonez tańczony przez Pana Młodego). Film został wzbogacony o szczegóły trudne do prezentacji w teatrze (np. obrazy jesiennego ogrodu). Zachowany został kostium historyczny, ale niektóre elementy zaktualizowano (np. postać Wernyhory została ucharakteryzowana na Józefa Piłsudskiego). Konwencja realistyczna i symboliczna przenikają się w całym filmie.

PROJEKT

W jaki sposób plakat teatralny może odzwierciedlać problematykę dramatu?

Rozważ problem, wykorzystując plakat spektaklu *Wesele* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Zwróć uwagę na wykorzystane niejęzykowe środki wyrazu. Jakie sensy symboliczne można odczytać z plakatu? Jak wiążą się one z treścią utworu? W jaki sposób twórca plakatu za pomocą elementów plastycznych nawiązał do treści dramatu?



Plakat teatralny do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (premiera 12 maja 2017).

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. W *Weselu* Wyspiański: s. 102, 105, 107
   - przedstawił anegdotyczną historię z życia krakowskiej bohemy;
   - scharakteryzował polskie społeczeństwo na przełomie XIX i XX wieku;
   - zobrazował chłopomanię;
   - ocenił zdolność Polaków do podjęcia walki narodowowyzwoleńczej.
2. *Wesele* to dramat symboliczny. W dramacie symboliczne znaczenie mają przedmioty, miejsca, sytuacje oraz fantastyczne postaci, które symbolizują marzenia, wspomnienia, wątpliwości, duchowe przeżycia. s. 110
3. Wśród przyczyn braku zdolności narodu do podjęcia zbrojnego czynu pisarz wskazał narodowe mity, które wpływają na współczesność i utrudniają wzajemne zrozumienie inteligentów i chłopów. s. 112
4. W *Weselu* Wyspiański zrealizował ideę syntezy sztuk, tzn. połączył rozmaite tworzywa (słowo, rytm, muzyka, taniec, architektura, obraz, gest). s. 114
5. Cytaty z *Wesela* zakorzeniły się w polszczyźnie i stały się „skrzydlatymi słowami". s. 115
6. Sztuka Wyspiańskiego wielokrotnie gościła na scenach polskich teatrów, a w 1973 roku Andrzej Wajda zrealizował film na podstawie tekstu dramatu. s. 116



17. Modernista o powstaniu listopadowym. Stanisław Wyspiański *Noc listopadowa*

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz genezę i przeczytasz fragmenty *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego;
- scharakteryzujesz wybranych bohaterów dramatu;
- odkryjesz, jaką funkcję w dramacie pełni mit eleuzyjski;
- dowiesz się, w jaki sposób i w jakim celu wykorzystane zostały możliwości techniczne telewizji w inscenizacji dramatu Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie treść mitu o Demeter i Korze.
- Zgromadź wiadomości dotyczące przyczyn i okoliczności zamachu na księcia Konstantego i wybuchu powstania listopadowego.
- Scharakteryzuj obraz powstania listopadowego wyłaniający się z literatury romantycznej.
- Obejrzyj inscenizację *Nocy listopadowej* w reżyserii Andrzeja Wajdy przygotowaną dla Teatru TV.

GENEZA *NOCY LISTOPADOWEJ*

Noc listopadowa

Akcja dramatu Wyspiańskiego dzieje się w Warszawie, w noc wybuchu powstania w 1830 roku. Utwór stanowi ostatnią część „listopadowego tryptyku", cyklu poświęconego powstaniu listopadowemu. Tworzą go dramaty: *Warszawianka* (1898), *Lelewel* (1899) i *Noc listopadowa* (1904). Inspiracją dla wielu obrazów i motywów obecnych w *Nocy listopadowej* stał się jedyny pobyt artysty w Warszawie w 1898 roku. Już dwa lata później napisał scenę pożegnania Kory i Demeter, która początkowo miała charakter autonomiczny, co potwierdza jej opublikowanie w 1902 roku, a która po pewnych modyfikacjach stała się integralną częścią dramatu o powstańczej nocy.

Na szczególne zainteresowanie Wyspiańskiego powstaniem listopadowym wpływ miało kilka czynników. Autor *Nocy listopadowej* wzrastał w atmosferze klęski powstania styczniowego i krytyki dążności niepodległościowych. Jednak oprócz grupy historyków tworzących tzw. krakowską szkołę historyczną, czyli zwolenników zachowania istniejącego stanu rzeczy, lojalizmu w stosunku do monarchii Habsburgów i krytycyzmu wobec romantycznej idealizacji dziejów Polski, występowali także historycy prezentujący odmienne poglądy, wierzący w sens walki o niepodległość. Ponadto z literaturą poświęconą powstaniu listopadowemu młodzi Polacy stykali się w ramach edukacji prowadzonej w domu rodzinnym oraz w galicyjskiej szkole. W ten sposób Wyspiański poznał nie tylko utwory literackie, lecz także monografię Maurycego Mochnackiego *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831* (1863) czy wielotomową pracę Stanisława Barzykowskiego *Historia powstania listopadowego* (1883). Istotny czynnik stanowiło to, jak w modernizmie odnoszono się do romantyków i ich twórczości, w której podejmowano

m.in. problematykę listopadową. Znaczący był także pobyt młodego Wyspiańskiego w Paryżu (w latach 1891–1894), w którym natrafiał na liczne ślady Wielkiej Emigracji, romantycznych poetów i weteranów listopadowych.

Polecenia

1. Wymień znane ci utwory romantyczne, w których obecna jest tematyka powstania listopadowego.
2. W jaki sposób w znanych ci utworach romantycznych ukazani zostali powstańcy i ich walka?
3. Jak pisarze romantyczni ocenili powstanie listopadowe i jego przywódców?

Jan Nowakowski
Plastyczna wizja powstania listopadowego

Jest zresztą jedną z charakterystycznych cech wyobraźni twórczej Wyspiańskiego, że największą trwałość i moc promieniowania posiadały w niej składniki zaczerpnięte z literatury i ze sztuki, że one stanowiły w niej niemal zawsze jakby elementy w pewien sposób gotowe, jakby z góry już dane, a sposobne do obdarzenia odświeżonymi znaczeniami, do konfrontacji wzajemnej z bezpośrednio daną rzeczywistością aktualną, do nowych układów, zestawień, konfiguracji, do podnoszenia do rangi symbolu, do nasycania nową, żywą emocją. Tak jest np. z eposami Homera, tak z obrazami Matejki, tak z monumentami Wawelu, wreszcie z warszawskim pałacem i parkiem Łazienek. Podobnie więc ukształtował się wizerunek powstania – z elementów zawartych w literaturze romantycznej, z tych głównie metaforycznych i symbolicznych obrazów odnoszących się do aktualnego wówczas dramatu narodowego, ze składników rzeczowego sprawozdania z wydarzeń, spisanego przez współczesnych [...], z trwającej w tym piśmiennictwie – dawniejszym i nowszym – problematyki, wciąż żywotnej i z reguły niepodlegającej do tych czasów większym rewizjom. Do żelaznych tez w obrębie tej problematyki należał na przykład pogląd na brak zdecydowania u wodzów powstania jako na kardynalną przyczynę przegranej; Chłopicki już przez współczesnych (Słowacki w *Przygotowaniu* z *Kordiana*) był obciążony winą – tyle że jej charakter bywał różnie pojmowany – i ciężar ten dźwigał nadal we wspomnieniach historycznych, w publicystyce. Podobnie dyskutowaną postacią był Lelewel, też już przez Słowackiego wprowadzony w orbitę wielkiej satyry politycznej podtrzymywanej świetnością artyzmu dramaturga [...].

Wyspiański mało wprowadzi na scenę w obrazie powstania elementów zupełnie nowych w sensie rzeczowym i w interpretacji czysto historycznej. Ze znanych, nawet już obiegowych, popularnych sądów uformuje natomiast plastyczne wizje urzekające świeżością, nowością widzenia, swego rodzaju nowatorską inscenizacją narodowego przeżycia, nada tym wizjom charakter poetycki. Przede wszystkim zaś przywróci romantyczny patos ludziom i zdarzeniom, podkreśli momenty heroizmu i nada całości obrazu rzeczywisty wymiar tragizmu. Każda przy tym z owych realizacji zamierzenia dramatyzacji wydarzeń 1830/1831 roku będzie odmiennym, a zawsze uderzającym nowością zamiaru artystycznego, spełnieniem oryginalnych koncepcji nowatora w polskiej dramaturgii na progu XX stulecia.

Jan Nowakowski, *Wstęp* do: Stanisław Wyspiański, *Warszawianka. Lelewel. Noc listopadowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, s. X–XI.

Polecenia

1. Wyjaśnij, na jaką cechę charakterystyczną twórczości Wyspiańskiego zwraca uwagę autor w pierwszym akapicie.
2. Wykorzystując znajomość dramatów Wyspiańskiego, potwierdź, iż pisarz wykorzystuje w swoich utworach „składniki zaczerpnięte z literatury i ze sztuki [...]. Tak jest np. z eposami Homera, tak z obrazami Matejki, tak z monumentami Wawelu, wreszcie z warszawskim pałacem i parkiem Łazienek".



3. Wymień elementy, które składają się na obraz powstania w *Nocy listopadowej*.
4. Wskaż obiegowe sądy na temat powstania listopadowego, które Wyspiański wykorzystał w swoim dramacie.
5. Wyjaśnij, na czym polega nowatorstwo *Nocy listopadowej*. Opinię sformułowaną w artykule potwierdź przykładami z dramatu. Polecenie wykonaj w zeszycie.

KOMPOZYCJA DRAMATU

Podtytuł *sceny dramatyczne*, którym Wyspiański uzupełnił tytuł *Noc listopadowa*, wskazuje na charakterystyczną cechę kompozycyjną utworu. Dramat tworzy bowiem szereg samodzielnych epizodów rozgrywających się w różnych miejscach Warszawy, luźno połączonych kolejnych odsłon powstańczych wydarzeń. Większość z nich stanowi niemal kronikarski zapis kilkunastu godzin powstania w momencie rozpoczęcia walki zbrojnej, jednak oprócz nich autor wprowadził także wydarzenia, które w rzeczywistości miały miejsce później, w kolejnych momentach powstania, dzięki czemu uzyskał efekt niezwykłego dramatyzmu zdarzeń.

Polecenia

1. Wymień miejsca, w których rozgrywają się poszczególne epizody *Nocy listopadowej*.
2. Wyjaśnij, w jaki sposób wielość miejsc akcji wpływa na obraz powstania.

„Dramat miejsca"

Cechą charakterystyczną dramatów Wyspiańskiego jest ożywianie konkretnego terenu, monumentalnych budowli i pomników. Tego typu chwyty artystyczne zastosował pisarz na przykład w *Akropolis*, zwanym „dramatem Wawelu", i w *Wyzwoleniu*, czyli „dramacie krakowskiej sceny". Najpełniej pisarz wykorzystał ten zabieg w *Nocy listopadowej*, która określana jest mianem „dramatu Łazienek", a w szerszym ujęciu „dramatem Warszawy". To jedyny dramat, w którym Wyspiański – wielokrotnie wykorzystujący w innych utworach tematy i motywy krakowskie, zwany niekiedy poetą Krakowa – posłużył się topografią Warszawy, jej pałaców i parku Łazienek. Pisarz umieszcza wydarzenia w scenerii takich miejsc, jak Park Łazienkowski, Pałac na Wodzie w Łazienkach, Belweder, pomnik Jana III, amfiteatr nad stawem, aleje Ujazdowskie, wiodące od Belwederu ku miastu.



Amfiteatr w Łazienkach Królewskich.



Okładka pierwszego wydania *Nocy listopadowej*.

W dramacie nie tylko odwołuje się do tych autentycznych miejsc, realnie istniejącej przestrzeni, lecz także poddaje je scenicznej interpretacji, swoistemu ożywieniu i stylizacji. Obecne w tekście nieścisłości topograficzne są uzasadnione treścią utworu i wynikają z potrzeby przekomponowania, „poprawienia" rzeczywistości, są wyrazem wyobraźni twórczej Wyspiańskiego. Oprócz konkretnego, historycznego planu wnętrz, obecny jest autonomiczny, pozaludzki plan istnienia natury: parku, nocy, jesieni.



Pałac na Wodzie w Warszawie.

PROJEKT

Podzielcie się na zespoły i przygotujcie prezentacje multimedialne, w których zaprezentujecie wykorzystane w dramacie Wyspiańskiego autentyczne miejsca (np. budowle, rzeźby) i przedstawicie sposób ich wykorzystania w utworze. Zwróćcie też uwagę na funkcję, jaką pełnią w *Nocy listopadowej*.

HISTORIA I MIT W *NOCY LISTOPADOWEJ*

historia i mit

W dramacie Wyspiańskiego występują dwa plany – plan wydarzeń historycznych i plan wydarzeń mitycznych. Oba wzajemnie się przenikają, co powoduje, iż *Noc listopadowa* nie jest tradycyjnym dramatem historycznym. Historia jest interpretowana przez mit, a mit przez historię, wątki mitologiczne są ściśle powiązane z akcją powstańczą. Jednym z wielu przykładów może być scena u stóp historycznego pomnika Jana III Sobieskiego. Spotykają się w tym miejscu spiskowcy, ale także Demeter i Kora. Dialog pożegnania matki i córki przeplata się z dialogiem belwederczyków. Pożegnanie bogiń odbywa się **jednocześnie** z przygotowaniem spiskowców, **w tym samym miejscu**, co zostało opisane w didaskaliach:

Przystanęli tak bohaterowie młodzi
Na ogrodzie w bolesnej zadumie,
A oto przy drzew śpiewnym szumie
Niewiast dwie ośrodkiem przechodzi

Idą środkiem, śród młodych szeregu,
Idą wolno ujęte uściskiem…

Scena III, w. 58–63



Pomnik Jana III Sobieskiego w Łazienkach Królewskich w Warszawie.



Ważna informacja

Postacie historyczne

Powstańcy
- Piotr Wysocki
- Seweryn Goszczyński
- Ludwik Nabielak
- Jan Zajączkowski
- Florian Dąbrowski
- Józef Chłopicki
- Joachim Lelewel
- Ksawery Bronikowski

Przeciwnicy powstania
- Wielki Książę Konstanty Pawłowicz
- Joanna Grudzińska
- Dmitrij Dmitrijewicz Kuruta
- Aleksiej Gendre
- Makrot – Henryk Mackrott junior
- Mateusz Lubowidzki
- Stanisław Potocki

PROJEKT

Korzystając z różnych źródeł, zgromadź informacje na temat wybranej postaci historycznej, a następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), w której przedstawisz ją jako postać historyczną i bohatera *Nocy listopadowej*.

BELWEDERCZYCY

To grupa spiskowców, wśród których byli studenci, absolwenci uniwersytetów i wojskowi. Wzięli oni udział w zamachu na wielkiego księcia Konstantego, którego początkowo mieli porwać, jednak ze względu na małą liczbę spiskowców plan został zmodyfikowany. Zamach się nie udał, na co wpłynęło niezbyt precyzyjne przygotowanie, m.in. słaba znajomość rozkładu pomieszczeń. Kilku belwederczyków zginęło, a kilku zostało rannych. W kolejnych dniach wielu walczyło w powstaniu listopadowym. Po upadku powstania opuścili kraj i działali na emigracji.



Piotr Wysocki (1797–1875).

W poetycko-alegorycznej wizji zamachu na księcia Konstantego Wyspiański zawarł apologię belwederczyków, bronił ich przed zarzutami i usprawiedliwiał ich działania. Szczególnie pozytywnie został przedstawiony Piotr Wysocki, inicjator powstania listopadowego, przywódca sprzysiężenia podchorążych. Pisarz wykreował go w utworze jako postać niezwykle wyrazistą, pełną zapału, wręcz symboliczną.

Polecenia

1. Wykorzystując tekst *Nocy listopadowej*, potwierdź, że Wyspiański w utworze zawarł apologię belwederczyków.
2. Scharakteryzuj Piotra Wysockiego, bohatera *Nocy listopadowej*.
3. Porównaj sposób wykorzystania postaci Piotra Wysockiego w *Dziadach* cz. III i w dramacie Wyspiańskiego.

Konstanty Pawłowicz Romanow (1779–1831)

Był drugim synem cara Pawła, ale zrezygnował z przysługujących mu po śmierci starszego brata praw do tronu rosyjskiego przede wszystkim ze względu na ślub z Polką, Joanną Grudzińską. Jako naczelny wódz armii Królestwa Polskiego pełnił obowiązki gubernatora wojskowego Królestwa Polskiego. Sposób pełnienia rządów, a zwłaszcza wprowadzenie w armii żelaznej dyscypliny i bezwzględne zwalczanie polskich ruchów wolnościowych i organizacji spiskowych sprawiały, że był postacią niepopularną w Królestwie Kongresowym i stał się głównym celem zamachu spiskowców. Mimo że udało mu się uniknąć zamachu, gdyż z warszawskiego Belwederu uciekł w przebraniu kobiety, zmarł wkrótce po wybuchu powstania listopadowego.

Wbrew wielu historycznym przekazom prezentującym Konstantego jako symbol carskiego panowania, tyrana nienawidzącego narodu polskiego, w dramacie Wyspiański przedstawił niejednoznaczny portret władcy, który rozumie ograniczenia swojej władzy, a szczególnie możliwość jej zakończenia. Jest człowiekiem pełnym sprzeczności, nieraz zachowującym się bezwzględnie i obcesowo, ale niekiedy ujawniającym swoją delikatność i wrażliwość. Podlega różnym ambicjom i namiętnościom, jest rozdarty, rozdwojony w sobie.



Polecenia

1. Scharakteryzuj w zeszycie wielkiego księcia Konstantego, bohatera dramatu Wyspiańskiego. Zwróć szczególną uwagę na jego zachowanie wobec żony i stosunek do Polaków.
2. Wykorzystując tekst *Nocy listopadowej*, potwierdź, że w dramacie Konstanty został ukazany jako postać niejednoznaczna.
3. Porównaj sposób ukazania Konstantego w *Kordianie* Słowackiego i w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego.

Ważna informacja

Postacie mitologiczne

- Atena
- Nike
- Nike spod Termopil
- Nike spod Maratonu
- Nike spod Salaminy
- Nike spod Cheronei
- Ares
- Kery
- Hekate
- Eumenidy albo Erynie
- Demeter
- Kora (Persefona, Prozerpina)

PROJEKT

Korzystając z różnych źródeł, zgromadź informacje na temat wybranej postaci mitologicznej, a następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), w której przedstawisz ją jako zarazem postać mitologiczną i bohatera *Nocy listopadowej*.



Wśród postaci mitologicznych odnajdujemy m.in. Demeter i Korę, Pallas-Atenę, Aresa, Nike w kilku wcieleniach (np. Nike spod Termopil, Nike spod Maratonu, Nike spod Cheronei) czy Hermesa. Bogowie greccy zaangażowani są w wybuch powstania i jego przebieg – planują to, co dzieje się wśród ludzi będących narzędziem w ich rękach. Wydarzenia i postaci mitologiczne, szczególnie wątek Demeter i Kory, mają także charakter metaforyczny, pełnią funkcję swoistego komentarza, uzupełniają wydarzenia historyczne. Wyspiański wykorzystał mity do przekazania refleksji dotyczących historii Polski i czasów mu współczesnych. Pożegnanie Demeter z córką przed jej zejściem do Hadesu zapowiada klęskę powstania, ale jednocześnie daje nadzieję, że ofiara powstańców nie będzie daremna i w przyszłości przyniesie zwycięstwo. Wskazywały na to dzieje mitycznej Kory, której ponownemu przybyciu na ziemię po zimie towarzyszyło nastanie wiosny i budzenie się przyrody do życia. Podobnie jak ziarno rzucone w ziemię daje początek nowemu życiu, tak ofiara i śmierć powstańców dają nadzieję na przyszłość.

PROJEKT

Większość postaci mitologicznych obecnych w dramacie Wyspiańskiego ma swój rodowód w rzeźbach z pałacu w Łazienkach oraz w innych dziełach sztuki rzeźbiarskiej. Przygotuj prezentację, w której zaprezentujesz rzeźbę przedstawiającą wybraną postać mitologiczną oraz omówisz sposób jej „ożywienia" w dramacie.



Mars odpoczywający (Ares) – rzeźba w przedsionku pałacu w Łazienkach.



Nike zawiązująca sandał – rzeźba z ateńskiego Akropolu.

Stanisław Wyspiański
Noc listopadowa

Znacie tę Nike Fidiaszową,
Jak sandał wiąże szybka,
Jak ze zwróconą w górę głową
(tej brak, gdyż dzieło jest fragmentem),
Wstrzymana w locie, gibka,
Sandał chce splatać rozplątany

Scena I, w. 122–132

MIT ELEUZYJSKI

Nazwa mitu, zwanego także mitem odrodzeńczym, pochodzi od organizowanych w greckim Eleusis uroczystości i misteriów na cześć Demeter i Persefony. Córka Demeter z wyroku bogów co roku na kilka miesięcy schodziła do Hadesu, by powrócić na ziemię na czas wiosny i lata, czemu towarzyszyło odradzanie budzącej się do życia i plonowania natury. W czasie misteriów oglądano w świątyni święty dramat, którego myślą przewodnią było przekonanie, iż człowiek jest nieśmiertelny i nie ginie po śmierci. W śpiewanych pieśniach obiecywano szczęśliwe życie po śmierci, jednak jego warunkiem było również uczciwe i pobożne życie doczesne.



Demeter (Ceres Mattei). Kopia rzeźby antycznej znajdująca się w Łazienkach (Królewska Galeria Rzeźby Stanisława Augusta).

Stanisław Wyspiański
Noc listopadowa (fragmenty)

Scena III
POD POSĄGIEM SOBIESKIEGO

DEMETER
Opuszczasz mnie, mnie twoją mać –
do serca podszedł chłód;
już idziesz, biegniesz, spieszysz…
Marnieją moje letnie chudoby[1];
o bezlitośna, ty się cieszysz,
a mnie ostawiasz groby.

KORA
Z tajemnic moich, matko, znaj:
Jest inny tamten kraj,
kędy są wiecznotrwałe siły;
z tych coraz nowy rośnie pęd
i wzejdą, i będą rodziły.
Tam wszelki żywot ma swój byt
i czeka, aż dlań błyśnie świt
i czeka, aż dlań przyjdzie czas:
zajaśnieć pełnią kras.

DEMETER
A te zwarzone, kędyż legną;
imże w barłogu zimnym gnić…?

KORA
Umierać musi, co ma żyć…

DEMETER
Ty na śmierć wiedziesz twe służebne!
Poznaję miłość twą przeklętą
i moc, i słowa twe wróżebne.

Polecenia

1. Przedstaw bohaterki sceny.
2. Co jest głównym powodem rozmowy Demeter i Kory?
3. Scharakteryzuj relacje między Demeter i Korą.
4. Zinterpretuj słowa Kory: „Umierać musi, co ma żyć".
5. Wyjaśnij, o czym świadczy nazwanie przez Demeter wypowiedzi Kory „słowami wróżebnymi".
6. Jaką funkcję pełni ta scena w dramacie Wyspiańskiego?

[1] **chudoba** – dobytek, zwłaszcza ruchomy; tu: plony



Stanisław Wyspiański
Noc listopadowa (fragmenty)

Scena VIII
W PAŁACU ŁAZIENKOWSKIM

KORA
jako królowa
pojawia się w salonach pałacu

JOANNA
Kto jest ta, która przechodzi
przez jasność sal, jako pani?
Wszyscy, jak jej poddani – ?
Jakaś cichość za jej każdym gestem –
jeno drzewa z ogrodu szelestem
drżą – – –

KORA
wchodzi do przedsionka pałacu
Oto pani jestem.

JOANNA
Powiedz, piękna – zdajesz się władnąca,
czyliś nocy królowa tajemna?
Miłość nas wiedzie
a światła przed nami gasną
i droga staje się ciemna – ?
Oto miłośna w pałacu tym błądzę.
Ktoś jest – ?

KORA
Ja tutaj rządzę.

JOANNA
Oczy twe płomieniące,
dziw w oczach twych i głębie,
przetom zlękła, jako gołębie
i nogi pode mną drżące.

KORA
Zaszłaś w kraje tajemne.
Z Plutusem święcę gody[1]
a oto teraz idę zwiedzać spichrze[2].
Oto część mej urody
straciłam na jesiennym wichrze
i na jesiennym chłodzie;
fala niesie po wodzie
moje złote kosztowne listowie.
Lecz cyt... cicho – – tam groby,
tam pod ziemią śpichlerze,
tam idę.

Zwraca się do orszaku
Podajcie złote klucze.
Przyjmuje klucze
Zamykam nimi serca,
zamykam nimi dusze.
Oto wieki ożywię idące.
Wieki i lata, co przyjdą,
żyć będą ziaren tych treścią.
Ziemia rodzić będzie,
kędy siew padnie zdrowy.
Ludzi zbudzę, roześlę orędzie
na żywot – żywot nowy!
Pokoleniom ostawię czyny,
po ojcach wielkich – wielkie wskrzeszę syny –
kiedyś – – będziecie wolni!
Co złego w was i co marne,
to jako plewy i ziele zle zgarnę;
co chwastu na waszej roli
i co szkodzi wam i co was boli,
to ukoję – czasu przebiegiem.
Przejdziecie jeszcze niejedną nędzę
i niejedną przebolicie próbę.
A jeżeli lichego serca ludzie
w was samych gotują wam zgubę –
ja ich powołam – i jak plewo zmiotę!
I w ziarnach tu – na dnie – przechowam cnotę!
Za czas znów wrócę – i jeszcze razy wiele
przyjdę – Wiosna, z gwiazdą na czele
i żywot dam – tlejący w zgliszcz popiele! –
A dzisiaj – kres. – Krwi przelanej nie zmarnię.
Krwią pola a role użyźnię
i synów z krwi tej dam – kiedyś – Ojczyźnie.
Dzisiaj kres. – – –

JOANNA
Co ona mówi – !

KORA
To wola!
Słyszysz skargi Eola[3] – ? – – –
Rządzę tu gospodarnie.
I zapęd, i siłę skryję,
przechowam lata długie
i kiedyś ich – – – – użyję!!
Rozkłada ręce
W sen, w sen, w sen bogowie,

[1] ***Z Plutusem święcę gody*** – pomyłka w imieniu: Kora świętowała gody weselne z Plutonem, rzymskim odpowiednikiem Hadesa, boga podziemnej krainy umarłych
[2] **spichrze** – w micie mowa jest o tym, że w podziemnych tajnych spichrzach przechowywane były przez zimę ziarna
[3] **skargi Eola** – jęki wiatru

w sen ludzie, strudzone dusze!
Zaklinaniem was muszę[1]!
Wolą[2] mam w Słowie!!
gestem
każe przejść Aresowi i Joannie

ARES i JOANNA
idą do wnętrza pałacu
światła za nimi gasną

KORA
staje wśród śpiących Bogiń
Hej, wy boginie – w śnie – ?!
Hej, wy moi goście skrzydlaci.
Kiedyś przyjdzie znowu ten czas,
gdy Pallas wezwie was
i zwycięski dług wam zapłaci.
Zapamiętajcie słowa.
zamyka drzwi pałacu kluczem

DZIECI EOLA
w szumie drzew
Królowa – królowa – królowa – – –

KORA
zapada się

Polecenia

1. Przedstaw bohaterów sceny.
2. Wskaż w wypowiedzi Kory odwołania do treści mitu eleuzyńskiego.
3. Jaka przyszłość według Kory czeka naród polski? Odpowiedź potwierdź cytatami z tekstu.
4. Zinterpretuj słowa Kory:

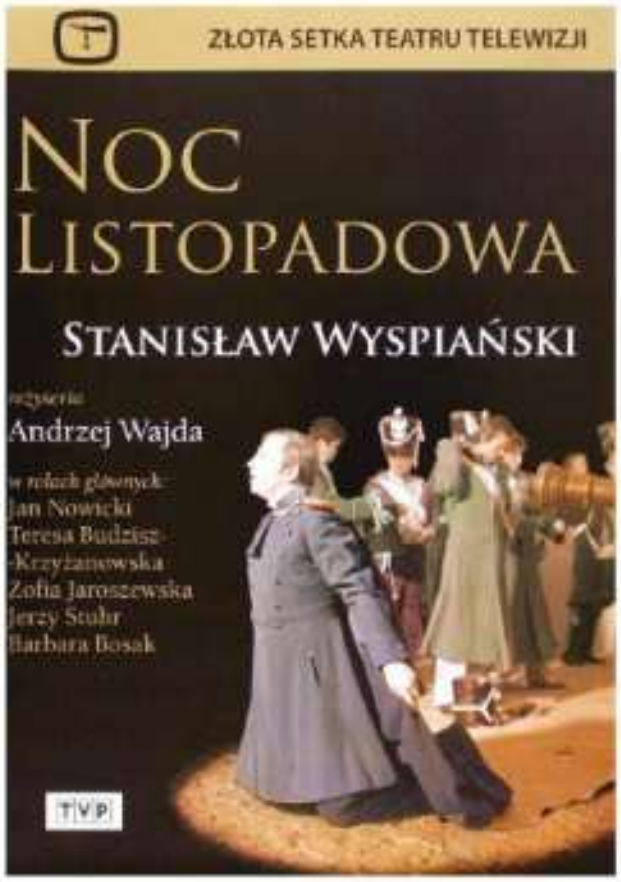
   Oto wieki ożywię idące.
   Wieki i lata, co przyjdą,
   żyć będą ziaren tych treścią.
   Ziemia rodzić będzie,
   kędy siew padnie zdrowy.

5. Odwołując się do tej sceny i innych fragmentów dramatu, wyjaśnij, w jaki sposób Wyspiański wykorzystał mity do przekazania refleksji dotyczących rzeczywistości polskiej. Sporządź notatkę w zeszycie.

NOC LISTOPADOWA W TEATRZE TV

Premiera teatralna *Nocy listopadowej* w reżyserii Wajdy miała miejsce na scenie Starego Teatru w Krakowie w 1974 roku. Cztery lata później spektakl został przeniesiony na szklany ekran. Przygotowując przedstawienie dla potrzeb Teatru Telewizji, reżyser na nowo je opracował, a przede wszystkim przeniósł w prawdziwe plenery warszawskich Łazienek Królewskich. Spełnił w ten sposób marzenia Wyspiańskiego o wykorzystywaniu w inscenizacjach teatralnych istniejących realnie miejsc znaczących. W telewizyjnej realizacji *Nocy listopadowej* można zobaczyć Łazienki, pomnik Sobieskiego, Belweder oraz ulice Starego Miasta.

Spektakl został zaliczony do Złotej Setki Teatru Telewizji, czyli stu najlepszych przedstawień teatralnych w historii telewizji polskiej.



Noc listopadowa Wajdy

[1] ***Was muszę*** – tj. przymuszam; musić (daw.) – zmuszać
[2] ***wolą*** – tj. wolę (arch. biernik)



Scena z *Nocy listopadowej* w reżyserii Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie (1974).

Polecenia

1. Wyjaśnij, w jaki sposób w spektaklu teatralnym Wajda wykorzystał dwuplanową – historyczną i mitologiczną – kompozycję dramatu Wyspiańskiego.
2. Scharakteryzuj wielkiego księcia Konstantego. Określ, na ile gra aktorska Jana Nowickiego miała wpływ na twoją ocenę tej postaci. Odpowiedź uzasadnij.
3. Podaj przykłady scen i obrazów, które są obecne w przedstawieniu dzięki możliwościom technicznym kamery telewizyjnej, a których nie można by zrealizować w tradycyjnym teatrze. Sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.
4. Wymień poszczególne miejsca akcji dramatu i opisz w zeszycie sposób ich przedstawienia. Zwróć szczególną uwagę na wykorzystanie możliwości kamery. Jaki wpływ na inscenizację miało takie wykorzystanie obrazu?
5. Jaki efekt uzyskał reżyser, filmując grę aktorów w przestrzeni Warszawy?
6. Jaką funkcję w spektaklu pełni muzyka Zygmunta Koniecznego?

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 118

1. *Noc listopadowa* to dramat Wyspiańskiego, którego akcja dzieje się w Warszawie, w noc wybuchu powstania w 1830 roku.

s. 121

2. W utworze występują dwa plany – wydarzeń historycznych i wydarzeń mitycznych.

s. 125

3. Wykorzystany w utworze mit eleuzyjski zapowiada klęskę powstania, ale jednocześnie daje nadzieję, że ofiara powstańców nie będzie daremna i w przyszłości przyniesie zwycięstwo.

s. 127

4. Realizując *Noc listopadową*, Wajda wykorzystał możliwości techniczne kamery telewizyjnej, co w sposób istotny wpłynęło na inscenizację dramatu Wyspiańskiego. Spektakl został uznany za jedno z najwybitniejszych przedstawień telewizyjnych.



18. Styl indywidualny i typowy w Młodej Polsce

NA TYCH LEKCJACH:

- scharakteryzujesz styl indywidualny twórców modernistycznych i styl typowy Młodej Polski;
- wykorzystasz wiedzę o stylach indywidualnych i typowych do interpretacji utworów literackich epoki modernizmu.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij, czym jest styl tekstu językowego.
- Wyjaśnij, czym różni się styl indywidualny od stylu typowego.
- Podaj przykłady stylu indywidualnego poznanych autorów i dzieł oraz stylu typowego wcześniejszych epok.

STYL MŁODOPOLSKI

Twórcy modernistyczni wykorzystywali różne metody twórcze i stosowali różne zabiegi w swoich utworach. Można jednak wskazać pewne cechy, które pozwalają odróżnić teksty artystyczne, które powstały w Młodej Polsce, od tych stworzonych w innych epokach. Typowe dla utworów młodopolskich są:

bogactwo środków językowych

- wyszukane słownictwo, m.in. poetyzmy,
- stosowanie licznych określeń i wyrazów bliskoznacznych, co nieraz prowadzi do wielosłowia,
- bogactwo środków artystycznych, zarówno w poezji, jak i w prozie (szczególnie wyszukane metafory, animizacje i personifikacje, określenia hiperboliczne, synestezje, instrumentacja głoskowa),
- posługiwanie się symbolami nie tylko w poezji,
- patetyczne określenia,
- poetyckie neologizmy,
- poetyzacja prozy.

Repertuar środków językowo-stylistycznych u schyłku XIX wieku uzależniony był także od zastosowanej metody twórczej. Charakterystyczne dla utworów młodopolskich były impresjonizm, ekspresjonizm i symbolizm, ale autorzy wykorzystywali również realizm i naturalizm. Efektem wzrostu zainteresowania wsią i folklorem stało się uczynienie chłopów bohaterami literackimi i stosowanie stylizacji gwarowej. Często w jednym dziele pisarze łączyli kilka metod pisarskich. Panujące kierunki i stosowane techniki miały wpływ na styl indywidualny pisarzy, którzy eksponowali swój indywidualizm.

indywidualizm

Zastosowane środki językowo-stylistyczne pełniły różne funkcje, w zależności od tematu, celu wypowiedzi artystycznej oraz zastosowanej metody twórczej. Często służyły kreowaniu



ulotnych, niepowtarzalnych nastrojów, uzyskaniu efektu malarskości i muzyczności, a przede wszystkim oddaniu stanów wewnętrznych bohaterów utworów.

Polecenia

1. Wskaż w co najmniej dwóch poznanych tekstach modernistycznych cechy typowe dla stylu młodopolskiego. Określ funkcję, jaką pełnią wykorzystane przez twórców zabiegi językowe.
2. Przeczytaj wiersz Przerwy-Tetmajera *Kwiat symboliczny*. Wskaż zastosowane przez poetę środki językowo-stylistyczne typowe dla poezji młodopolskiej. Porównaj wiersz *Kwiat symboliczny* z poznanymi utworami młodopolskiego poety. Wskaż podobieństwa i różnice, sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.

Olbrzymi, świetny kwiat – odurza mię swą wonią,
oślepia barwą, w sieć chwyta mnie swych gałęzi,
próżno się wyrwać chcę: wszędzie mnie one gonią,
gdziekolwiek jestem, sieć oplata mię i więzi.

Lubieżny uścisk jej, jak ramion oplecenie,
szkarłat ma krasnych ust, łon śnieżność kielich kwiatu,
szmer liści, jako szept namiętny i westchnienie,
Podobna jego woń do włosów aromatu.

Czuję, jak serce me odrętwia kwiat olbrzymi,
jak mózg wysusza mój, jak siły wchłania moje,
wyssana ze mnie krew w kielichach jego dymi,
lecz próżno z siebie chcę gałęzi strącić zwoje…

1902

3. Przeczytaj wiersz Staffa *Upojenie*. Wskaż zastosowane przez poetę środki językowo-stylistyczne typowe dla poezji młodopolskiej. Porównaj wiersz *Upojenie* z poznanymi utworami młodopolskiego poety. Wskaż podobieństwa i różnice, sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.

Wśród kwiatów, jak wśród dobrych i szczęśliwych myśli,
Olśniony pól wiosennych złotym widowiskiem,
Wyciągam ręce, jakbym chciał objąć uściskiem
Ziemię, która się modrym widnokręgiem kryśli.

Wonie kwiatów sprzysięgły się najsłodszym spiskiem,
By dusza ma upiła się rozkoszniej niśli
Lotem ptacy, co w niebie błękitnym zawiśli,
Sławiąc radość piosennym zachwytu wytryskiem.

Porwała się, porwała dusza ma w niebiosy,
Szybuje, krąży wirem, szaleje i śpiewa,
Wielbiąc kwiaty, wiatr, miłość, dal, uśmiech, deszcz rosy:

Aż osłabła z rozkoszy, spada i omdlewa
Wśród kwiatów, kędy leżę w boskim śnie na jawie
I szczęśliwy jak plama słoneczna na trawie.

Z tomu *Gałąź kwitnąca*, 1908

4. Wykorzystując wiedzę o naturalizmie, wykaż, że w poniższym fragmencie opowiadania Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony…* została zastosowana ta metoda twórcza. Wskaż środki językowo-stylistyczne i określ ich funkcję.

Kula, przeszywszy czaszkę […] konia, zabiła go na miejscu. Zwierzę stęknęło żałośnie i padło bez tchu na nogi konającego Andrzeja. […] Zabity koń stygł szybko na zimnie, a pozostały przy

życiu szarpał się w zaprzęgu tak gwałtownie, jakby go kto smagał rzemiennym batem. Nagle przechylił się przez dyszel, przez martwego towarzysza i obwąchał głowę Winrycha. Skoro poczuł trupa, ślepie mu krwią nabiegły, grzywa na karku wzburzyła się dziko, szarpnął się w tył, potem cisnął naprzód całym korpusem, bił nogami w ziemię i wierzgał na wszystkie strony w takiej furii, że tylna jego noga wpadła między szprychy przedniego koła wozu. Szarpnął ją z całej mocy i okropnie złamał powyżej pęciny. Ból wprawił go we wściekłość tym większą. Rozjuszony, wściekłymi skokami rzucać się począł. Kość pękła na dwoje w taki sposób, że ostry jak nóż spiczasty je j kawałek przebił skórę i coraz bardziej, wskutek targania, ją okrawał.

5. Przeanalizuj wskazane fragmenty *Wesela* Wyspiańskiego. Zwróć uwagę na ich zróżnicowanie językowe. Jaką funkcję pełni indywidualizacja języka wypowiedzi poszczególnych bohaterów?

Fragment 1.

PAN MŁODY
Przyszedł Mosiek na wesele...

ŻYD
Nu, ja tu przyszedł nieśmiele. [...]
No, ja to gram na skrzypce, a pan na bas.

Akt I, scena XVII

Fragment 2.

RACHEL
Przyszłam na chwilę,
gdzie ta chata rozśpiewana,
przybiegłam jak ćmy, jak motyle,
co biegną – gdzie zapalona
lampa – ale odejdę w pokorze
do dom
i będę sobie wyobrażać pana
z daleka,
a jak będę zakochana,
przyszlę panu list i klucz.

POETA
A włócz się, poezjo, włócz,
od komory do komory,
od ogrodu róż
do sadu tych śpiących drzew:
widać je tu z okienka;
więc, jak pójdzie panienka,
a muśnie jej szal który krzew,
to jej tęsknota i żal
udzieli się przyciętej słomie,
a z krzaka smutek i cień
udzieli się nieświadomie
panience...

Akt I, scena XXXVI

Fragment 3.

PANNA MŁODA
Och, mójeśty, juz nie mogę tańcować,
a tańce, nie chciałabym żałować
jutro, że dzisiaj nie dosyć,
jak dzisiaj, że nie dość wczora,
ażem osłabła, aż prawie chora,
ino, że mi nie trza doktora,
ino tańca –

PAN MŁODY
Jak paciorki różańca,
taniec jeden, jak drugi
jednaki,
a łańcuch taneczny długi,
do rana, a od rana do nocy

PANNA MŁODA
Pokiel starcy piecywa i kołocy,
hulać, hulać w kółecko, tańcować...

PAN MŁODY
A pocałuj, bo będziesz żałować.

Akt II, scena XIX

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Cechą typową utworów młodopolskich jest bogactwo zastosowanych środków językowo-stylistycznych. s. 129
2. Na styl indywidualny pisarzy wpływ miały panujące kierunki i stosowane przez nich techniki. s. 129



19. Prozodyczne elementy stylu i ich funkcja w tekstach młodopolskich

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz sposoby wykorzystywania brzmieniowych właściwości mowy;
- dowiesz się, czym różnią się wiersze sylabiczne, sylabotoniczne i toniczne;
- określisz funkcje prozodycznych elementów stylu.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, czym charakteryzuje się wiersz sylabiczny i sylabotoniczny.

brzmieniowe właściwości mowy

Autorzy tekstów literackich poszukują różnych rozwiązań, aby jak najpełniej, jak najskuteczniej wyrazić to, co chcą przekazać. W tekstach poetyckich istotną funkcję pełni budowa wiersza. Wydzielane są odcinki tekstu, takie jak wersy – zapisane w jednej linii, często zakończone rymem, wyodrębniane ze względu na intonację i rytm – oraz kilkuwersowe strofy, które charakteryzuje układ rytmiczny i określony rozkład rymów.

Poezję młodopolską cechowała szczególna dbałość o piękną formę, stąd też można zauważyć staranny dobór różnorakich elementów kształtujących wiersz, wśród których uwagę zwraca wykorzystywanie brzmieniowych właściwości mowy.

prozodia

Prozodia – ogół brzmieniowych właściwości mowy; należą do nich m. in. akcent i intonacja.

Prozodyczne elementy stylu, takie jak: akcent, intonacja, dynamika czy rytmizacja, wpływają na miarowość wiersza i jego nastrój. Aby uzyskać efekt jednostajności czy melodyjności, poeci świadomie dobierają takie wyrazy, które umożliwiają określony rozkład **akcentów**, czyli uwydatnienia pewnej sylaby na tle innych. W obrębie poszczególnych segmentów wiersza (np. wersu) różnicowana jest wysokość tonu, czyli **intonacja**. Intonacja wierszowa uzależniona jest od wzorca metrycznego (miary wierszowej), czyli stałego zespołu elementów językowych powtarzających się w kolejnych wersach i określonych w regułach systemu wersyfikacyjnego. Powtarzanie się w wierszu pewnych elementów – na przykład stały rozkład akcentów, ustalona kolejność określonych wyrazów, rymy – wpływa na rytm wiersza. Jego **rytmizacja** służy miarowości i regularności.

Do cech charakterystycznych stylu młodopolskiego należy stosowanie systemów wersyfikacyjnych różniących się rozkładem akcentów. Oprócz **sylabotonizmu**, w którym akcenty przypadają w tych samych miejscach poszczególnych wersów mających równą liczbę sylab, wykorzystywano **tonizm** oparty na zestrojach akcentowych. W wierszach tonicznych akcenty w poszczególnych wersach rozkładane są swobodnie, natomiast w każdym wersie równa jest liczba zestrojów akcentowych. Wersy mają różną liczbę sylab.



Tonizm – system wersyfikacyjny oparty na zestrojach akcentowych. Liczba sylab w wersie może być różna, chociaż często jest zbliżona.

tonizm

Zestrój akcentowy – odcinek wypowiedzi (wersu) składający się z sylab skupionych wokół jednego akcentu głównego. Sylaby te mogą należeć do jednego lub kilku wyrazów.

zestrój akcentowy

Tonizm w poezji młodopolskiej

Jan Kasprowicz
Księga ubogich

XIX

Przynoszę ci kilka pieśni,	Przy – nó – szę ci | kil – ka | pieś – ni,	(8 sylab)
Z gór ci je naszych przynoszę	Z gór | ci je na – szych | przy – no – szę	(8 sylab)
Gdzie szczęścia żądny wędrowiec	Gdzie szczę – ścia | żą – dny | wę– dro – wiec	(8 sylab)
Szczęsne znajduje rozkosze.	Szczę – sne | znaj – du – je | roz – ko – sze.	(8 sylab)
Szczęsne znajduje rozkosze,	Szczę – sne | znaj – du – je | roz – ko – sze.	(8 sylab)
Kiedy wczesnego rana	Kie – dy | wczes – ne – go | ra – na	(7 sylab)
Zobaczy, jak cicho się błyszczy	Zo – ba – czy, | jak ci – cho | się błysz – czy	(9 sylab)
Jeziora tafla lustrzana.	Je – zio – ra | taf – la | lus – trza – na.	(8 sylab)

W zacytowanym fragmencie wiersza dominują wersy ośmiosylabowe, ale jest też wers siedmio- i dziewięciosylabowy, a więc liczba sylab jest różna. Układ akcentów jest swobodny, padają one na różne sylaby w poszczególnych wersach. Równa jest jednak liczba zestrojów akcentowych – po trzy w każdym wersie. Równa liczba zestrojów akcentowych wpływa na miarowość i melodyjność wiersza.

Polecenia

1. Wykorzystując wiedzę o sylabizmie, przytocz przykład dowolnego wiersza sylabicznego i określ, jaką funkcję pełni jednakowa liczba sylab w wersach oraz stały akcent na przedostatniej sylabie w końcowym odcinku wersu i przed występującą w dłuższych wierszach średniówką. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
2. Przepisz do zeszytu fragment wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Melodia mgieł nocnych*. Policz sylaby. Narysuj schemat wersyfikacyjny, zaznacz rozkład akcentów. Czemu podporządkowany jest rytm wiersza? Jaką funkcję w tekście pełnią prozodyczne elementy stylu?

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie...
Okręcajmy się wstęgą naokoło księżyca,
co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasyca.



3. Przepisz do zeszytu fragment wiersza Leopold Staffa *Deszcz jesienny*. Policz sylaby. Narysuj schemat wersyfikacyjny, zaznacz rozkład akcentów. Czemu podporządkowany jest rytm wiersza? Jaką funkcję w tekście pełnią prozodyczne elementy stylu?

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

4. Przepisz do zeszytu fragment wiersza Jana Kasprowicza z tomu *Księga ubogich*. Policz sylaby Narysuj schemat wersyfikacyjny, zaznacz rozkład zestrojów akcentowych. Jaką funkcję w tekście pełnią prozodyczne elementy stylu?

Nie ma tu nic szczególnego,
Żadnych tu dziwów świata:
Fundament z skalnych odłamów,
Z płazów świerkowych chata.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 132

1. W poezji młodopolskiej wykorzystywane są brzmieniowe właściwości mowy.

s. 132

2. Prozodyczne elementy stylu, takie jak: akcent, intonacja, dynamika czy rytmizacja, pełnią w utworach różne funkcje, np. wpływają na nastrój wiersza oraz jego miarowość i regularność.

s. 133

3. Stosowane w poezji młodopolskiej systemy wersyfikacyjne to sylabotonizm i tonizm.

20. Między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz, czym jest znaczenie wyrazu;
- dowiesz się, czym jest etymologiczne i realne znaczenie wyrazu;
- wyjaśnisz różnicę między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu;
- dowiesz się, dlaczego pisarze w utworach zwracają uwagę nie tylko na realne, ale także na etymologiczne znaczenie wyrazu.

Znaczenie wyrazu to zespół funkcji językowych, jakie pełni dany wyraz. Za jego pomocą nazywamy lub wskazujemy jakieś zjawisko, a także informujemy o naszym stosunku uczuciowym do tego, co nazywamy. Słowa mogą też być nacechowane stylistycznie, czyli niejako nieść informację, w jakich stylach lub odmianach języka mogą być używane.

realne znaczenie wyrazu

etymologiczne znaczenie wyrazu

Znaczenie, które dany wyraz ma aktualnie – **znaczenie realne** – może różnić się od jego znaczenia pierwotnego, etymologicznego. **Znaczenie etymologiczne wyrazu** można zrekonstruować na podstawie znajomości jego etymologii, czyli pochodzenia oraz pierwotnej budowy słowotwórczej. Różnego rodzaju procesy językowe, które zachodzą w ciągu stuleci, powodują, że może nastąpić zmiana pierwotnego znaczenia słowa. Dlatego wyrazy, których używamy współcześnie, mogą funkcjonować w znaczeniach częściowo lub całkowicie różniących się od znaczenia pierwotnego.

Historia wyrazów, ich pochodzenia i ewolucji wiąże się z rozwojem języka, co odzwierciedla też dzieje społeczeństwa posługującego się nim oraz przemiany, jakie zachodzą w kulturze duchowej i materialnej. Przykładem może być ewolucja wyrazu *święty*. Pierwotnie oznaczał człowieka mocnego, silnego, potężnego. Po przyjęciu chrześcijaństwa zaczęto słowem *święty* określać człowieka potężnego w kategoriach moralnych, czyli charakteryzującego się niezwykłym zachowaniem i niezwykłymi cechami. Znaczenie realne wyrazu *święty* to 'po śmierci ogłoszony uroczyście przez Kościół jako zbawiony i uznany za godnego kultu'. Dlatego żeby rozumieć teksty, które powstały kilkaset lat temu, trzeba mieć świadomość ewolucji języka i znać znaczenie etymologiczne wybranych wyrazów. Brak wiedzy o różnicach między znaczeniem etymologicznym i realnym może utrudnić zrozumienie tekstu, a nawet doprowadzić do błędnego odczytania.

Różnice między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu

Wyraz	Znaczenie etymologiczne	Znaczenie realne
bielizna	'coś białego, biel'	'odzież spodnia, najczęściej z bawełny'
brona	'brama obronna'	'narzędzie rolnicze do uprawy roli'
maciora	'matka'	'samica świni lub dzika'
myśliwy	'człowiek skłonny do rozmyślań'	'ten, kto poluje na dzikie zwierzęta'
piwnica	'pomieszczenie do przechowywania napojów'	'pomieszczenie w suterenie przeznaczone do przechowywania zapasów żywnościowych i innych rzeczy'
strzelba	'strzelanie, strzelanina'	'rodzaj broni palnej'



Na znaczenie etymologiczne wyrazów zwracają uwagę pisarze w niektórych tekstach literackich, stosując w nich paronomazję. Dzięki zestawieniu podobnie brzmiących słów, uwydatniają nie tylko na realne, ale także na etymologiczne znaczenie wyrazu. Paronomazję wykorzystał między innymi Cyprian Kamil Norwid w poemacie *Promethidion*:

> *A czar ów w nas jest, kiedy się drapujem,*
> *W niewiastach, kiedy anielskości kłamią,*
> *w* ***duchownych****, w których* ***ducha*** *mało czujem;*
> *w konspiratorach, co sztylety łamią*
> *Na wykrzykników trupie, w mężach stanu.*

Poeta zderzył dwa wyrazy spokrewnione etymologicznie: *duchowny* i *duch*. Dzięki temu zabiegowi nie tylko wykorzystał znaczenie realne wyrazu *duchowny*, lecz także zwrócił uwagę na fakt, iż *duchowny* jest osobą oddaną sprawom nie tyle materialnym, ile raczej duchowym, zobligowaną do zachowania pewnej duchowości religijnej i do postępowania zgodnie z tą duchowością. Zestawiając te dwa słowa, poeta uwydatnił ich znaczeniową bliskość.

paronomazja

Paronomazja – zestawienie podobnie brzmiących słów, zarówno spokrewnionych etymologicznie, jak i niezależnych, uwydatniające ich znaczeniową bliskość, obcość lub przeciwieństwo.

Polecenia

1. Wyjaśnij różnicę między znaczeniem etymologicznym a realnym wyrazów wymienionych w tabeli na poprzedniej stronie.
2. Wyjaśnij różnicę między znaczeniem etymologicznym a realnym wyrazów: *bydło* i *zboże*. Posłuż się słownikiem etymologicznym i słownikiem języka polskiego.
3. Przeczytaj artykuł hasłowy wyrazu *bóg* ze *Słownika etymologicznego języka polskiego* Aleksandra Brücknera. Wyjaśnij, jakie jest pochodzenie wyrazu i jego znaczenie pierwotne. Omów ewolucję znaczenia wyrazu. Podaj znaczenie realne słowa *Bóg*.

Ważna informacja

Informacje dotyczące pochodzenia wyrazów, ich pierwotnej budowy słowotwórczej, ewolucji ich znaczenia i formy można znaleźć w **słowniku etymologicznym**.





4. Przeczytaj artykuły hasłowe objaśniające pochodzenie słów *kadłub*, *karawan* i *kłoda*. Wyjaśnij różnicę między etymologicznym a realnym znaczeniem wyrazu. Polecenie wykonaj w zeszycie.

kadłub – dawniej (połowa 16. wieku) i *karłub*, *charłub* i *skarłub*; dziś o 'tułowiu' przeważnie; pierwotnie: 'pień wydrążony'

Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000, s. 212.

karawan – niegdyś 'ładowny wóz długi', niem. *Karrwagen*, od 15. wieku używane, dziś wyłącznie o 'wozie pogrzebowym, marach'

Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000, s. 219.

kłoda – dawniej i 'miara' (zbożowa i piwna), 'fasa, beczka'; pierwotnie 'kloc drzewa bez gałęzi od ziemi, śniat[1], wydrążony lub łupany na dwoje'

Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000, s. 238.

5. Przeczytaj poniższe fragmenty średniowiecznych utworów. Wyjaśnij, jak mogą być zrozumiane przez osobę nieznającą znaczenia pierwotnego wyróżnionych wyrazów. Podaj różnicę między znaczeniem etymologicznym a realnym tych słów.

   a) „Proścież Boga, wy miłe i żądne **maciory**" (*Lament świętokrzyski*);

   b) „A dać raczy, jegoż prosimy,/ A na świecie **zbożny** pobyt" (*Bogurodzica*).

   Uwaga! Aby wyjaśnić znaczenie etymologiczne wyrazu *zbożny*, przeczytaj uważnie definicję hasła *bóg* w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera.

6. Wykorzystując słownik etymologiczny, wyjaśnij pochodzenie wyrazu *duchowny*.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Realne znaczenie wyrazu to jego znaczenie aktualne. s. 135
2. Etymologiczne znaczenie wyrazu to jego znaczenie pierwotne, związane z budową słowotwórczą i pochodzeniem danego słowa. s. 135

[1] **śniat** – pień drzewa



PODSUMOWANIE PRZED SPRAWDZIANEM

s. 8
1. Epoka określana jako Młoda Polska rozwijała się na przełomie XIX i XX wieku.

s. 8
2. Czas Młodej Polski nazywany był także modernizmem.

s. 11
3. Na światopogląd Młodej Polski miały wpływ zmiany cywilizacyjne i techniczne, które przekształciły ówczesną obyczajowość. Zmiany światopoglądowe odnosiły się do idei pozytywistycznych i były określane mianem przełomu antypozytywistycznego.

s. 17
4. Charakterystyczną dla modernizmu postawą duchową był dekadentyzm, którego istotą było pesymistyczne przekonanie o bezsensowności wszelkich działań, odczucie życiowego znużenia i niemocy, bierność, marazm oraz zwątpienie we wszelkie wartości.

s. 18
5. Najbardziej charakterystycznym dla polskiego modernizmu poetą reprezentującym w swoich wierszach *Koniec wieku XIX* i *Nie wierzę w nic...* postawę dekadencką był Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

s. 22, 23
6. W literaturze przełomu wieków XIX i XX oprócz postawy dekadenckiej pojawiły się tendencje do jej przełamywania, a poetą, który postulował kult życia i propagował optymistyczną wiarę w wewnętrzną siłę człowieka, był Leopold Staff.

s. 31, 32
7. Poeci młodopolscy poszukiwali duchowej równowagi w postawie franciszkańskiej, czego przykłady można odnaleźć w późnej twórczości Jana Kasprowicza (np. w *Hymnie świętego Franciszka z Asyżu* oraz w *Księdze ubogich*).

s. 35
8. Nowym kierunkiem artystycznym, który pojawił się pod koniec XIX wieku i zdobył dużą popularność, był impresjonizm, koncentrujący się przede wszystkim na ukazywaniu ulotnych i niepowtarzalnych wrażeń, nieuchwytnych stanów wewnętrznych, a także subiektywnie przedstawianych pejzaży.

s. 38, 39
9. W liryce polskiej impresjonizm reprezentuje liryka pejzażowa Kazimierza Przerwy-Tetmajera, np. *Melodia mgieł nocnych* oraz *Widok ze Świnicy do doliny Wierchcichej*. W obu utworach poeta zastosował typowe dla poetyki impresjonistycznej środki językowe (wyszukane, złożone epitety, instrumentację głoskową, synestezję).

s. 43
10. Tatry i góralszczyzna w Młodej Polsce zostały zmitologizowane, czyli ukazane w sposób wyidealizowany i z wyeksponowaniem elementów legendarnych.

s. 43
11. Mit góralszczyzny utrwalił m.in. Kazimierz Przerwa-Tetmajer w cyklu gawęd i legend *Na Skalnym Podhalu*. W utworze została zastosowana stylizacja gwarowa, której celem było przybliżenie czytelnikowi klimatu kultury podhalańskiej.

s. 49
12. Symbolizm był kierunkiem artystycznym, który rozwinął się w końcu XIX wieku i obok impresjonizmu stanowił jeden z nurtów najczęściej występujących w dziełach plastycznych i literackich.

s. 50
13. Przykładem symbolizmu w liryce jest cykl sonetów Jana Kasprowicza *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*.

s. 54
14. Wyrazicielem modernistycznej koncepcji sztuki był Stanisław Przybyszewski, który wyraził swoje poglądy w manifeście *Confiteor*.

s. 58
15. Niektórych twórców XIX wieku określano mianem „poetów przeklętych" – artystów demonstrujących swoją postawę wobec świata odmienną wobec powszechnie obwiązującej pod względem moralnym.

s. 60
16. Ruchem artystycznym dążącym do poszukiwania nowych form była secesja („oddzielenie") obejmująca swoim zasięgiem nie tylko malarstwo, rzeźbę i architekturę, lecz także sztukę użytkową.

17. Literackim wyrazem ekspresjonizmu i postawy katastroficznej jest tom poetycki *Hymny* Jana Kasprowicza, będący przykładem kolejnego przełomu w życiu i twórczości pisarza. Jeden z utworów ze zbioru *Hymny* – utwór *Dies irae* – to katastroficzne wyobrażenie końca świata. s. 64

18. W epoce Młodej Polski pojawia się chłopomania (ludomania), zjawisko polegające na fascynacji folklorem i życiem codziennym mieszkańców wsi. s. 79

19. Fabuła *Chłopów* podporządkowana została rytmowi natury oraz kalendarzowi prac gospodarskich. s. 80

20. Narrator *Chłopów* wciela się w trzy różne role, patrzy na świat z różnych perspektyw. Jest realistycznym obserwatorem, młodopolskim stylizatorem albo wiejskim gadułą. s. 80

21. Powieść Reymonta jest uznawana za chłopską epopeję. s. 84

22. Dialektyzacja (stylizacja gwarowa) polega na naśladowaniu chłopskiego sposobu mówienia. Może nadawać wydarzeniom odpowiedni koloryt lokalny, podkreślać pochodzenie bohaterów oraz być narzędziem parodii lub groteski. s. 88, 89

23. Cykl sonetów *Z chałupy* Kasprowicza zawiera 40 utworów. Ukazują one problemy społeczne i obyczajowe wsi. Kasprowicz zwraca w nich uwagę na krzywdę, poniżenie i biedę chłopów. s. 91

24. *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy to ekranizacja powieści Władysława Stanisława Reymonta. Bohaterami *Ziemi obiecanej* są Karol Borowiecki, Maks Baum i Moryc Welt, określani mianem „trzech łódzkich braci". s. 94, 95

25. Akcja *Ziemi obiecanej* rozgrywa się w Łodzi, mieście, które również staje się bohaterem. s. 97

26. W dramacie *Wesele* Wyspiański nie tylko chciał przedstawić anegdotyczną historię z życia krakowskiej bohemy, zobrazować chłopomanię i scharakteryzować polskie społeczeństwo na przełomie XIX i XX wieku, lecz także pragnął ocenić zdolności Polaków do podjęcia walki narodowowyzwoleńczej. s. 102, 105, 107

27. *Wesele* to dramat symboliczny. Symboliczne znaczenie mają przedmioty, miejsca, sytuacje oraz fantastyczne postaci, które symbolizują marzenia, wspomnienia, wątpliwości, duchowe przeżycia. s. 110

28. Wśród przyczyn braku zdolności narodu do podjęcia zbrojnego czynu pisarz wskazał narodowe mity, które wpływają na współczesność i utrudniają wzajemne zrozumienie inteligentów i chłopów. s. 112

ZADANIA

1. Przyroda groźna, tajemnicza, fascynująca... Czym jest natura dla poetów, pisarzy i malarzy młodopolskich? Napisz pracę (co najmniej 300 słów) przedstawiającą różne funkcje przyrody i różne sposoby jej ukazywania w dziele artystycznym. Odwołaj się w swojej wypowiedzi do 3–4 wybranych dzieł z epoki Młodej Polski.
2. Który z zaproponowanych przez modernistów sposobów przedstawiania świata jest dla ciebie najbardziej interesujący? Wyjaśnij w pracy pisemnej, odwołując się do przykładów dzieł z tej epoki. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.
3. Jaką rolę w epoce Młodej Polski wyznaczono artyście? Przedstaw problem na podstawie wybranych dzieł artystycznych i wypowiedzi krytycznych tej epoki. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.
4. Jakie poglądy wyrażone przez młodopolskich poetów najlepiej, według ciebie, wyrażają niepokoje i postawy życiowe współczesnych ludzi? Swoje refleksje przedstaw w pracy pisemnej liczącej co najmniej 300 słów.
5. Rozterki egzystencjalne i poszukiwanie sensu życia w młodopolskiej poezji. Na podstawie 2–3 wybranych utworów przedstaw, w jaki sposób poeci Młodej Polski wyrażali swoje refleksje wynikające z doświadczania świata. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.
6. Wiersz Leopolda Staffa *Sonet szalony* uczyń punktem wyjścia do rozważań o poszukiwaniu radości życia w utworach literackich. W swojej pracy uwzględnij konteksty historycznoliterackie i filozoficzne. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.



Leopold Staff
Sonet szalony

Włóczęga, król gościńców, pijak słońca wieczny,
Zwycięzca słotnych wichrów, burz i niepogody,
Lecę w prześcigi z dalą i złudą w zawody,
Niewierny wszystkim prawdom i sam z sobą sprzeczny.

Pod gwiezdnym niebem w polu rozkładam gospody.
Snem i płaszczem nakryty, śpię wszędzie bezpieczny.
U głowy mej zatknięty kij, jak krzew jabłeczny,
Rodzi mi kwiat marzenia i owoc swobody.

Lekkomyślność śpi ze mną, płocha weselnica,
Sakwę, gdziem mądrość chował, przedarła psotnica...
W drodze szczęśliwiem zgubił swą mądrość znużoną.

Proszę cię, duszo moja, bądźże mi szaloną,
Bo ukradłem nadzieję gdzieś w karczmie przydrożnej!
Ciesz się zgubą! Niech będzie przeklęty ostrożny!

Z tomu *Ptakom niebieskim*, 1905

7. Przedstaw, odwołując się do *Chłopów* Władysława Reymonta, obraz życia mieszkańców wsi.
8. Jaki obraz wsi ukazuje Jan Kasprowicz? W wypowiedzi odwołaj się do wybranych sonetów z cyklu *Z chałupy*.
9. Porównaj ukazany w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta obraz Łodzi z obrazem Warszawy z *Lalki* Bolesława Prusa.
10. Rozpoznaj rodzaj stylizacji wykorzystany w podanym fragmencie *Chłopów* Władysława Reymonta. Wyjaśnij, na czym polega ten zabieg.

Witek ostał nieco w tyle, że go to po bosych nogach srodze deptali, ale się pchał, jak mógł, choć ta i niejeden burknął, że to się to pod łokcie ciśnie a starszym zastąpia, pieniądze w garści ściskał – dopiero kiej go dopchnęli do stołu, wprost organisty, zapomniał języka w gębie... Jakże, gospodarze sami; a gospodynie ino, cała wieś prawie, bo i młynarzowa w kapeluszu kiej dziedziczka, i kowalowie, i wójt ze swoją... a wszyscy patrzą w niego... to nasłuchują... przypominają sobie w głos dusze różne... i po dziesięć... i po dwadzieścia imion podają... za całą familię... za ojców, dziadów i pradziadów... A on co?... Wie to, kto jego mać? Kto ojciec?... Wie?... Ma to dać za kogo?... Jezu mój! Jezusiczku...

11. Jaki obraz człowieka ukazują wybrane teksty literackie? Odpowiedz na pytanie, odwołując się do podanego fragmentu *Ziemi obiecanej* oraz innych wybranych utworów. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.

Władysław Stanisław Reymont
Ziemia obiecana (fragmenty)

Borowiecki był zupełnym panem olbrzymiej fabryki.

Przez te cztery lata rozwinął ją olbrzymie; zreformował fabrykację barchanów, podniósł swoje wyroby do stopnia doskonałości, dobudował nowe oddziały, rozszerzył rynki zbytu i wciąż szedł naprzód.

Te cztery lata, jakie upłynęły od jego ślubu z Madą Mullerówną i od objęcia fabryki, to cztery lata pracy wprost nadludzkiej.



Wstawał o szóstej rano, kładł się o północy, nie wyjeżdżał nigdzie, nie bawił się, nie używał życia ani milionów, nie żył prawie – pracował tylko, pochłonięty wirem interesów i tą rzeką pieniędzy, jaka przepływała przez jego ręce – fabryka oplotła go jak polip tysiącami ramion i ssała bezustannie wszystkie myśli – wszystek czas – wszystkie siły.

Miał już te upragnione miliony, dotykał się ich codziennie, oddychał nimi, żył z nimi, widział je dokoła siebie.

Ale ta praca nad siły, trwająca już lata całe, wyczerpywała go fizycznie, a miliony nie radowały zupełnie – przeciwnie, czuł się coraz głębiej znużonym, obojętnym i smutnym.

Coraz częściej nuda zaglądała do jego duszy, coraz częściej zaczynał uczuwać, że jest mu źle i że jest bardzo, bardzo osamotnionym.

Mada była dobrą żoną, jeszcze lepszą mamką i piastunką jego syna, doskonale go obsługiwała – ale niczym więcej być nie mogła i nie umiała. Łączyło ich tylko dziecko i wspólne mieszkanie, nic więcej; – ona czciła go jak fetysza, nie śmiejąc zbliżyć się, jeśli ją do tego nie zachęcił, nie śmiejąc mówić, jeśli on nie był dobrze usposobiony – a on pozwalał się czcić i uwielbiać, rzucając jej czasem w nagrodę jakieś słowo dobre lub uśmiech życzliwy, a rzadziej już czułość jaką lub jakiś okruch serca.

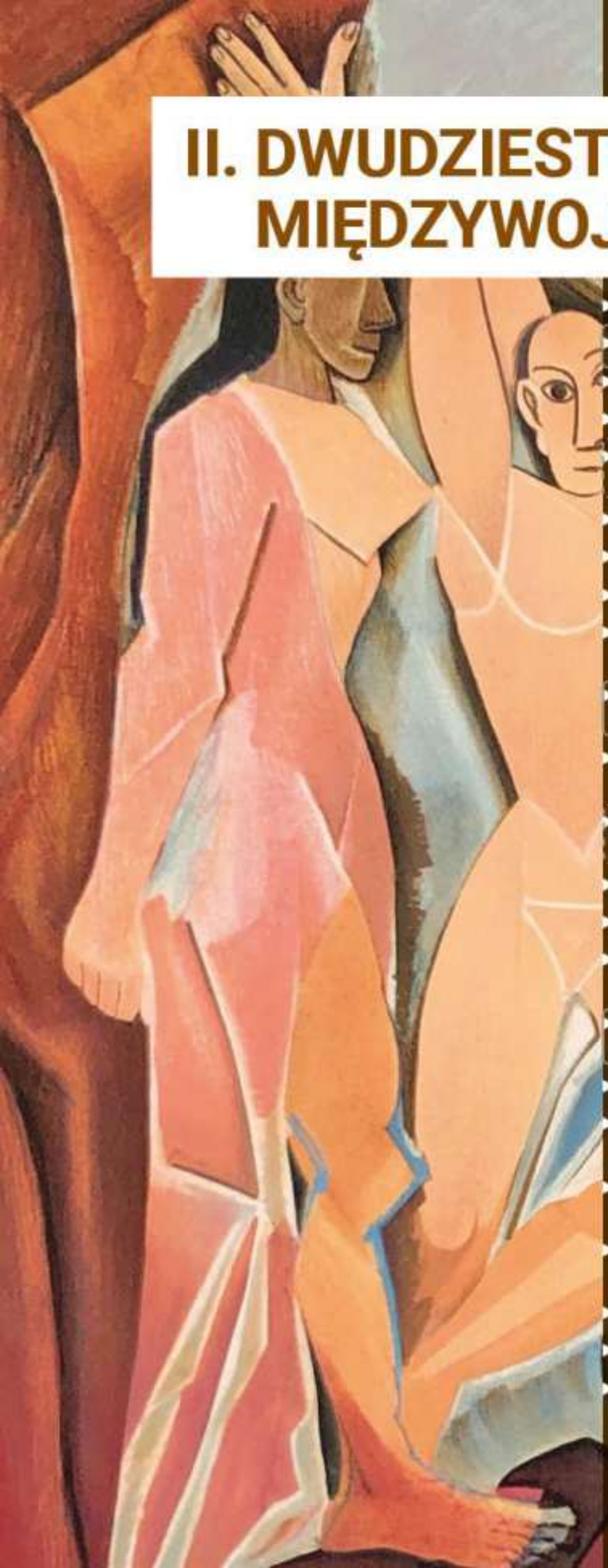
Przyjaciół nie miał nigdy, ale zawsze miał wielu znajomych i życzliwych wpośród kolegów dawnych – ale teraz, w miarę wzrostu jego potęgi, wszyscy się odsuwali i ginęli w szarym tle ludzkim, odgrodzeni nieprzebytym walem milionów, jakie go otaczały; z milionerami również nie żył, brakło mu przede wszystkim czasu, a potem zbyt nimi pogardzał i zbyt wiele było pomiędzy nimi konkurencyjnych antagonizmów.

WARTO OBEJRZEĆ...

- *Chłopi*, reż. Jan Rybkowski (1973)
- *Historia filozofii po góralsku według księdza Józefa Tischnera*, reż. Artur Więcek (2007)
- *Konopielka*, reż. Witold Leszczyński, 1982

WARTO PRZECZYTAĆ...

- Jan Fudala, *Gawędziołki o profesorze Tischnerze*, 2002
- Barbara Kocówna, *Władysław Reymont*, 1986
- Roman Loth, *Młodość Jana Kasprowicza: szkic biograficzny*, 1962
- Andrzej Wajda, *Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty*, 1991
- Kazimierz Wyka, *Reymont, czyli ucieczka od życia*, 1979



II. DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

- Bohaterowie walk o niepodległą Polskę w pieśniach
- Polska po pierwszej wojnie światowej
- Architektura i sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym
- Artyści w poszukiwaniu nowej formy. Surrealizm
- Jerzy Stempowski o futuryzmie i przemianach ekonomicznych
- Cezarego Baryki poszukiwanie tożsamości w wolnej Polsce
- Poeta – niebieski wycieruch? Bolesław Leśmian *Poeta*
- Metamorfoza modernisty. Klasycyzm Leopolda Staffa
- Ugrupowania artystyczne dwudziestolecia międzywojennego w Polsce
- Poszukiwanie szczęścia i sposobu na życie w poezji Skamandrytów
- Skamandryta wobec tradycji literackiej. Julian Tuwim *Do losu*
- Poszukiwanie piękna i duchowości w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny
- Poetka miłości. Poezja Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej
- Człowiek i natura w poezji Bolesława Leśmiana
- *Minimum słów, maksimum treści w poezji Awangardy Krakowskiej. Tadeusz Peiper
- Poeta – wykrzyknik ulicy. Awangardowe wiersze Juliana Przybosia
- Prowokacja i bunt w utworach polskich futurystów
- Jak człowiek może być wolny i szczery? Problemy Józia z formą
- Pisarz w poszukiwaniu sposobu opowiedzenia świata. Proza Brunona Schulza
- Jednostka wobec uniformizacji życia. Stanisław Ignacy Witkiewicz *Szewcy*
- Katastroficzne wizje w poezji
- Kim jesteś, Józefie K.? Franz Kafka *Proces*
- Miłość w stalinowskim piekle na ziemi. Michaił Bułhakow *Mistrz i Małgorzata*



Świat się zmienia...

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Rozważ, w jaki sposób ważne wydarzenia historyczne wpływają na literaturę i sztukę.**
- **Przypomnij sobie utwory literackie, które powstały pod wpływem takich znaczących wydarzeń.**

skutki pierwszej wojny światowej

Trwająca cztery lata pierwsza wojna światowa przyniosła śmierć blisko dziewięciu milionów ludzi. Wywołała poczucie schyłku kultury i cywilizacji europejskiej. Była postrzegana jako przyczyna rozpadu dotychczasowego porządku świata. W jej wyniku upadły trzy europejskie cesarstwa – Rosja, Niemcy i Austro-Węgry, znaczenie zyskały Francja, Wielka Brytania i USA, powstały nowe państwa (m.in. Polska, Czechosłowacja, Austria, Węgry) oraz zmieniły się granice w Europie i stosunki społeczno-ekonomiczne.



Europa po I wojnie światowej (1923 rok).

Wojna przyniosła nie tylko skutki polityczne. Towarzyszyły jej konsekwencje gospodarcze (np. ogromne zniszczenia, brak żywności i innych dóbr materialnych, inflacja, rozwój przemysłu zbrojeniowego kosztem innych branż, wzrost zadłużenia Francji i Wielkiej Brytanii wobec USA) i społeczne (np. miliony okaleczonych ludzi, emancypacja kobiet, wprowadzenie w wielu krajach obowiązkowej służby wojskowej).

Ci, którzy ocaleli, ponieśli straty moralne. Wojna osłabiła ich wiarę w wartości i autorytety, pokazała, że postęp cywilizacyjny wcale nie służy ludzkości, staje się bowiem źródłem cierpienia i dużych strat materialnych. Wielu spośród tych, którzy utracili bliskich, nie odzyskało równowagi psychicznej.



Rozejm w Compiègne[1] (1918). Podpisanie zawieszenia broni po pierwszej wojnie światowej.

Ważna informacja

Kalendarium

1918 – koniec pierwszej wojny światowej i odzyskanie przez Polskę niepodległości

1920 – utworzenie Wolnego Miasta Gdańsk; bitwa warszawska

1922 – przejęcie władzy we Włoszech przez faszystowską partię Mussoliniego (rozwój faszyzmu)

1929 – kryzys na giełdzie amerykańskiej skutkujący wielkim kryzysem ekonomicznym (1929–1933)

1933 – Adolf Hitler zostaje kanclerzem Niemiec, a do władzy dochodzi NSDAP

1936 – wybuch wojny domowej w Hiszpanii

1938 – aneksja Austrii oraz zajęcie Czechosłowacji przez Niemcy

1939 – wybuch drugiej wojny światowej

PRZECIW WOJNIE

Trudna sytuacja ekonomiczna i polityczna po pierwszej wojnie światowej w decydujący sposób wpływała na nastroje społeczne – powodowała na przemian zniechęcenie i euforię, pesymizm i wiarę w lepszy świat, skłaniała do buntu albo umacniała niechęć do zmian. Wojna obudziła dawne obawy i niechęć do obcych, wywołała napięcia społeczne i doprowadziła do nasilenia nastrojów antysemickich.

Podjęto działania, których celem było niedopuszczenie do powtórzenia się wydarzeń, jakie doprowadziły świat na skraj przepaści. Jednym z nich była publikacja książki *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a[2].

> *Chcemy uniknąć powtórzenia się katastrofy, która świat pogrążyła we krwi. Musimy pozostać złączeni, aby wspólnota narodów była zdolna do życia*[3].
>
> Georges Clemenceau (czyt. żorż klemenso; 1841–1929), premier Francji

[1] czyt. kąpień
[2] czyt. remarka
[3] Źródło: https://bezpiecznylink.pl/skutkiiwojnyepodrecznikmen (dostęp: 20.10.2020)



1. Bohaterowie walk o niepodległą Polskę w pieśniach

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jakie znaczenie miały pieśni legionowe;
- poznasz okoliczności, w jakich powstawały pieśni legionowe;
- przeczytasz i zinterpretujesz przykładowe utwory (*My, Pierwsza Brygada, Pierwsza Kadrowa, Przybyli ułani*).

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie treść *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza.

pieśni legionowe

Jan Bończa-Szabłowski
Pieśń ujdzie cało

„Płomień rozgryzie malowane dzieje, skarby mieczowi spustoszą złodzieje. Pieśń ujdzie cało" – zauważył Adam Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*. I najwyraźniej miał rację.

Pieśni towarzyszyły najważniejszym wydarzeniom naszej historii, te patriotyczne krzewiły ducha polskości, wskrzeszały pamięć o dawnych bohaterach, w czasach klęsk przypominały o zwycięskich bitwach, często zagrzewały do boju, bywały modlitwą. W dużym stopniu przyczyniły się do tego, że Polska z naszej zbiorowej pamięci nigdy nie została wymazana, nawet wtedy, gdy zaborcy zmietli ją z mapy Europy.

Siłę tkwiącą w pieśniach doceniali nie tylko artyści, ale i politycy. Współtwórca polskiej niepodległości, Józef Piłsudski, w 1924 roku na Zjeździe Legionistów w Lublinie, gdy odśpiewano mu *Pierwszą Brygadę*, powiedział ze wzruszeniem: „Dziękuję panom za najdumniejszą pieśń, jaką kiedykolwiek Polska stworzyła".

Pieśni legionowe mają niezaprzeczalne zasługi także w krzewieniu polskości. Powstawały często spontanicznie, w marszu i bitwie, na kwaterach i w okopach. Śpiewano je do zasłyszanych melodii ludowych. Nierzadko miały kilku autorów: do istniejących pierwszych zwrotek ktoś inny dopisywał kolejne, jeszcze inny – następne. Kilkakrotnie zdarzało się, że jeden utwór miał kilka różnych wersji, które powstawały w różnych miejscach i okolicznościach.

My, Pierwsza Brygada, czyli ulubiony utwór marszałka Piłsudskiego, powstał do melodii *Marszu Kieleckiego*, który znalazł się w śpiewniku Kieleckiej Straży Ogniowej pod numerem 10. Skomponował ją kapelmistrz orkiestry, kpt. Andrzej Brzuchal-Sikorski, który w 1914 roku wstąpił w szeregi żołnierzy Józefa Piłsudskiego i stał się kapelmistrzem orkiestry I Brygady Legionów Polskich. [...]

Pierwsza wersja tekstu powstawała latem 1917 roku w pociągu, który wiózł do Szczypiorna internowanych legionistów, a potem w samym obozie. Pieśń szybko zdobyła sobie uznanie, więc z latami pojawiało się wiele hipotez na temat jej autorstwa. Ostatecznie ustalono, że pierwsze trzy zwrotki napisał płk Andrzej Hałaciński, zamordowany potem w 1940 roku w wieku 49 lat w Katyniu, następne zaś – oficer Legionów Tadeusz Biernacki. Kilkakrotnie pojawia się sugestia, że obu autorów czerpało inspirację z dobrze znanego w Legionach, śpiewanego na melodię rosyjskiej pieśni rewolucyjnej anonimowego utworu *Legiony to są Termopile*.

Pieśń *My, Pierwsza Brygada* można uznać za „perlę w koronie" pieśni legionowych. A przecież tych pereł było wiele. Powstawały, jak pisano, w marszu i bitwie.

Marsz Pierwszej Kadrowej powstał w sierpniu 1914 roku w trakcie wymarszu oddziału z Krakowa. Według jednych źródeł autorem słów był Tadeusz Oster-Ostrowski, żołnierz I Kompanii Kadrowej. W artykule *Z poezji żołnierskiej*, drukowanym w 1915 roku w „Wiadomościach Polskich", gen. Marian Kukiel przekonuje jednak, że słowa były tworzone zbiorowo przez wielu żołnierzy Kompanii podczas marszu. Melodia zaś nawiązywała do pieśni ludowej *Siwa gąska, siwa, po Wisełce pływa*. *Marsz Pierwszej Kadrowej* szybko rozniósł się po Legionach i podczas I wojny światowej, podobnie jak inne piosenki wojenne, towarzyszył legionistom na wszystkich frontach.

Spontaniczność tworzenia takich utworów potwierdza przykład jednej z najpopularniejszych pieśni wojskowych, czyli *Wojenko, wojenko*. Powstała najprawdopodobniej w 1914 roku, a pozostałe fakty na jej temat nie są już wcale takie pewne. Autorstwo przypisuje się bowiem różnym twórcom: Feliksowi Gwiżdżowi, Henrykowi Zwierzchowskiemu, Józefowi Obrochta-Maćkulinowi. Niektórzy wręcz twierdzą, że autor słów pozostaje anonimowy. Wydaje się to najlepszym założeniem, zważywszy, że do utworu wciąż dodawano kolejne zwrotki, często zastępując te już istniejące.



Józef Piłsudski w Otwocku w sierpniu 1915 roku (z prawej siedzi m.in. jego ówczesny adiutant, Bolesław Wieniawa-Długoszowski).

Pieśni legionowe odnosiły się do życia legionistów, ale – co zrozumiałe – pielęgnowały też legendę Józefa Piłsudskiego. Widać to nie tylko w *Pierwszej Brygadzie*. [...]

Pieśnią, która charakteryzuje się nieco swawolnym charakterem („Ułani, ułani, malowane dzieci, niejedna panienka za wami poleci") jest *Przybyli ułani pod okienko*. Powstała w 1914 roku i napisał ją Feliks Gwiżdż. Teraz znamy jej nieco skróconą wersję, ale niegdyś obowiązywała ta dłuższa. Gdy panna, do której przybyli ułani, by napoić swe konie, zapytała ich o cel podróży, wymieniali kilkanaście miast na szlaku bojowym i polityków, których muszą pokonać, by Polska odzyskała niepodległość. Na początku utwór nosił tytuł *Pieśń Czwartego Szwadronu*, co wyjaśnia słowa jednej ze zwrotek „Otwieraj, nie bój się, my czwartacy".

Legioniści pod wodzą Józefa Piłsudskiego przynieśli Polsce niepodległość. Przeszli więc do historii i nie ma się co dziwić, że po zakończeniu swej ziemskiej wędrówki trafili do nieba. I tam też, jak pokazuje śpiewnik legionowy, szli z pieśnią na ustach. [...]

Jan Bończa-Szabłowski, *Pieśń ujdzie cało*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/piesnibn (dostęp: 09.07.2020).

Polecenia

1. Jaką funkcję w tekście pełni cytat z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza?
2. Wyjaśnij, jakie znaczenie autor tekstu przypisuje poezji.
3. Przedstaw, w jakich okolicznościach powstawały pieśni legionowe. Zapisz na ten temat notatkę w zeszycie.
4. Pieśń *My, Pierwsza Brygada* zostaje nazwana „perłą w koronie". Wyjaśnij sens tego określenia.
5. W podanym fragmencie zdania uzasadnij pisownię wyrazu *Legiony*: „*Marsz Pierwszej Kadrowej* szybko rozniósł się po Legionach i podczas I wojny światowej". Polecenie wykonaj w zeszycie.



My, Pierwsza Brygada

Andrzej Hałaciński, Tadeusz Biernacki
My, Pierwsza Brygada

Legiony to żołnierska nuta,
Legiony to ofiarny stos,
Legiony to żołnierska buta,
Legiony to straceńców los.

My, Pierwsza Brygada,
Strzelecka gromada,
Na stos – rzuciliśmy swój życia los,
Na stos, na stos.

Mówili, żeśmy stumanieni,
Nie wierząc nam, że chcieć to móc!
Laliśmy krew osamotnieni,
A z nami był nasz drogi Wódz!

My, Pierwsza Brygada,
Strzelecka gromada,
Na stos – rzuciliśmy swój życia los,
Na stos, na stos.

Nie chcemy dziś od was uznania,
Ni waszych mów, ni waszych łez.
Skończyły się dni kołatania
Do waszych dusz, do waszych serc!

My, Pierwsza Brygada,
Strzelecka gromada,
Na stos – rzuciliśmy swój życia los,
Na stos, na stos.



Jan Raszka (1871–1945), *Czwórka legionowa*, czterech polskich żołnierzy, symbolizujących Królestwo Polskie, Małopolskę, Śląsk i Wielkopolskę.

Polecenia

1. Jaki obraz legionów wyłania się z pierwszej strofy?
2. Zinterpretuj sformułowanie: „Na stos – rzuciliśmy swój życia los".
3. Przedstaw, jakie były relacje legionistów z innymi ludźmi.
4. Kogo legioniści określają Wodzem? Uzasadnij w zeszycie pisownię tego wyrazu.
5. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni refren.

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/legionytozolnierskanuta (dostęp: 20.10.2020).

Pierwsza Kadrowa

Pierwsza Kadrowa

Raduje się serce,
Raduje się dusza,
Gdy pierwsza kadrowa
Na wojenkę rusza.

Ojda, ojda dana,
Kompanio kochana,
Nie masz to jak pierwsza, nie!

Chociaż do Warszawy
Mamy długą drogę,
Ale przejdziem migiem,
Byle tylko „w nogę".
Ojda, ojda dana...

Choć Moskal psiawiara
Drogę nam zastąpi,
To kul z mannlichera[1]
Nikt mu nie poskąpi.
Ojda, ojda dana...

„Odtąd nie ma ani strzelców, ani drużyniaków. Wszyscy, co tu jesteście zebrani, jesteście żołnierzami polskimi. Znoszę wszelkie odznaki specjalnych grup. Jedynym waszym znakiem jest odtąd Orzeł Biały. Żołnierze! Spotkał was ten zaszczyt niezmierny, że pierwsi pójdziecie do Królestwa i przestąpicie granicę rosyjskiego zaboru, jako czołowa kolumna wojska polskiego idącego walczyć za oswobodzenie ojczyzny. Wszyscy jesteście równi wobec ofiar, jakie ponieść macie. [...] Nie naznaczam szarż, każę tylko doświadczeńszym wśród was pełnić funkcje dowódców. Szarże uzyskacie w bitwach. [...] Patrzę na was jako na kadry, z których rozwinąć się ma przyszła armia polska, i pozdrawiam was jako pierwszą kadrową kompanię".

Józef Piłsudski 3 sierpnia 1914 roku
do żołnierzy Pierwszej Kompanii Kadrowej
Źródło: https://bezpiecznylink.pl/rppierwszakadrowa
(dostęp: 20.10.2020).

[1] **mannlicher** (manlicher) – rodzaj karabinu



A gdyby się długo
Opierał psiajucha,
Każdy z nas bagnetem
Trafi mu do brzucha.
Ojda, ojda dana…

Kiedy pobijemy
Po drodze Moskali,
Ładne warszawianki
Będziem całowali.
Ojda, ojda dana…

A jak się szczęśliwie
Zakończy powstanie,
To pierwsza kadrowa
Gwardyją zostanie.
Ojda, ojda dana…

A więc piersi naprzód,
Podniesiona głowa,
Bośmy przecież pierwsza
Kompania kadrowa.
Ojda, ojda dana…

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/bibliotekapiosenkipierwszakadrowa (dostęp: 20.10.2020).

Polecenia

1. Kim jest podmiot liryczny? W jakiej znajduje się sytuacji?
2. Określ, jaki jest stosunek podmiotu lirycznego do własnego losu.
3. Przedstaw emocje towarzyszące podmiotowi lirycznemu. W jaki sposób zostały one wyrażone? Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

Feliks Gwiżdż
Przybyli ułani

Przybyli ułani

Przybyli ułani pod okienko
Pukają, wołają: – Puść, panienko!

– O Jezu, a cóż to za wojacy!
– Otwieraj, nie bój się, to czwartacy.

– Przyszliśmy tu poić nasze konie,
– Za nami piechoty pełne błonie.

– O Jezu, a dokąd Bóg prowadzi?
– Warszawę odwiedzić byśmy radzi.

– Gdy zwiedzim Warszawę, już nam pilno
– Zobaczyć, to nasze stare Wilno.

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/bibliotekapiosenkiprzybyliulani (dostęp: 20.10.2020).



Wojciech Kossak (1856–1942), *Szarża ułanów pod Rokitną 13.06.1915 roku.*

Polecenia

1. Scharakteryzuj formę utworu.
2. Opisz w zeszycie sytuację ukazaną w pieśni *Przybyli ułani*.
3. Jaki obraz legionistów wyłania się z tekstu? Do czego dążą?

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Pieśni legionowe krzewiły ducha polskości, wskrzeszały pamięć o bohaterach, przypominały o zwycięstwach oraz zagrzewały do boju. s. 146
2. Najbardziej znane pieśni legionowe to: *My, Pierwsza Brygada, Pierwsza kadrowa* oraz *Przybyli ułani*. s. 148, 149



2. Polska po pierwszej wojnie światowej

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jakie konsekwencje dla Polski przyniosła ze sobą pierwsza wojna światowa;
- dowiesz się, jakie zadania młodzi twórcy stawiali przed literaturą po 1918 roku;
- poznasz wiersze Jana Lechonia *Herostrates* oraz Antoniego Słonimskiego *Czarna wiosna*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, jakie zadania stawiano przed literaturą w czasach zaborów.**

Zakończona w 1918 roku pierwsza wojna światowa przyniosła Polsce odzyskanie niepodległości. Skończył się trwający sto dwadzieścia trzy lata okres zaborów, a jednocześnie rozpoczął nowy etap. Po latach nieistnienia Polska odzyskała swój państwowy byt, została wyłoniona suwerenna władza, a na mocy traktatu wersalskiego (1919), po przeprowadzonych na Górnym Śląsku i na Mazowszu plebiscytach, po walkach granicznych i wojnie z Rosją Radziecką uzyskała terytorium, którego granice na wschodzie objęły ziemie zamieszkałe przez ludność w przeważającej większości niepolską, na zachodzie zaś poza jej granicami pozostały tereny, na których mieszkało około półtora miliona Polaków. W niepodległej Polsce niespełna siedemdziesiąt procent populacji stanowiła ludność polska.

Gospodarczo Polska rozwijała się powoli, była narażona na kryzysy ekonomiczne, z trudnością realizowała konieczne reformy. Światowy kryzys z 1929 roku przyniósł szczególnie ostre napięcia gospodarcze – niepewność jutra, strajki robotnicze i chłopskie oraz bezrobocie.

Młode państwo zmagało się z różnymi problemami, Polacy jednak starali się je przezwyciężyć. Podejmowali działania, których celem było stworzenie warunków do odpowiedniego rozwoju, także kulturalnego. Już w latach dwudziestych powstawały instytucje ułatwiające rozwój życia literackiego: w 1920 roku Związek Zawodowy Literatów Polskich, a w 1924 polska sekcja PEN Clubu[1], która reprezentowała polską literaturę na forum międzynarodowym.

życie literackie w wolnej Polsce

Szczególnie wyraźnie entuzjazm i radość widoczne są w sztuce, zwłaszcza w poezji pierwszych lat po odzyskaniu niepodległości. Młodzi twórcy demonstracyjnie zrywają z tematami narodowymi, które – co podkreślają – już nie są im potrzebne. Do tych twórców należą między innymi Jan Lechoń oraz Antoni Słonimski.

Wiersz *Herostrates* Jana Lechonia otwiera tom *Karmazynowy poemat*, który ukazał się w 1920 roku i objął siedem utworów napisanych w latach 1917–1918. *Herostrates* jest utworem o charakterze programowym. To wiersz prowokacyjny, w którym poeta z jednej strony potępia mity narodowej przeszłości, z drugiej zaś postuluje nowe życie. Lechoń wskazuje w nim elementy tradycji, które najsilniej wypaczyły polski patriotyzm: rozpamiętywanie przegranych powstań, przekonanie o mistycznym znaczeniu doświadczeń Polaków, zamiłowanie do sentymentalizmu. Zapatrzeni w przeszłość Polacy, ciągle spoglądający za siebie, nie mogą zobaczyć swojego prawdziwego życia, nie widzą tego, co osiągnęli.

[1] **PEN Club** – międzynarodowe stowarzyszenie pisarzy



Jan Lechoń
Herostrates[1]

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, 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.

O! zwalcież mi Łazienki królewskie w Warszawie,
Bezduszne, zimnym rylcem drapane marmury,
Pokruszcie na kawałki gipsowe figury
A Ceres kłosonośną[3] utopcie mi w stawie.

Czy widzisz te kolumny na wyspie w teatrze[4],
Co widok mi zamknęły daleki na ścieżaj[5]?
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,
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[7] 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
właśc. Leszek Serafinowicz
(1899–1956)
Poeta, tłumacz, eseista, krytyk literacki i teatralny; współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander.



Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny.
2. Wyjaśnij, jaki jest stosunek podmiotu lirycznego do otaczającej go rzeczywistości.
3. Przedstaw, odwołując się do strof 1–3, obraz Polski.
4. Jaka – zdaniem podmiotu lirycznego – jest Polska „dzisiejsza"?
5. Do czego nawołuje osoba mówiąca w tekście? Czego się domaga?
6. Zinterpretuj fragment „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę". Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
7. Wyjaśnij, na czym ma polegać „obudzenie Polski".

[1] **Herostrates** – szewc z Efezu (IV w. p.n.e.), który dla zdobycia sławy podpalił świątynię Artemidy. Stąd potocznie określa się tym mianem człowieka, który targa się na uświęcone wartości, dokonując bezbożnego aktu zniszczenia
[2] ***Papuga wszystkich ludów*** – nawiązanie do apostrofy do Polski z wiersza *Grób Agamemnona* Juliusza Słowackiego: „pawiem narodów byłaś i papugą"
[3] ***Ceres kłosonośna*** – bogini urodzaju z mitologii rzymskiej (odpowiednik greckiej Demeter)
[4] ***na wyspie w teatrze*** – chodzi o tzw. Teatr na Wyspie w Łazienkach, którego scenę zamykają sztuczne ruiny, kolumny stylizowane na pozostałości starożytnej budowli
[5] **na ścieżaj** – na roścież, na całą szerokość (np. okna, drzwi)
[6] **Jan Kiliński** (1760–1819) – szewc, jeden z przywódców insurekcji z 1794 roku, mianowany przez Tadeusza Kościuszkę pułkownikiem. Przeszedł do tradycji jako bohater narodowy
[7] **gędźba** – daw. muzyka; granie, śpiewanie



Antoni Słonimski
Czarna wiosna (fragmenty)

Z prawdziwym żalem słowa te kreślę.
Dosyć po polsku, dosyć pisałem!
Wszystko, co czułem i co cierpiałem,
Wszędzie na świecie ogromnym, całym.

Chcę dziś pisać po grecku!
Chcę dziś pisać po francusku,
Chcę dziś pisać po niemiecku,
Chcę dziś pisać po turecku,
Po włosku, chińsku, po rusku! [...]

Ojczyzna moja wolna, wolna...
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.
Ojczyzna w więzach już nie biada,
Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna.

Na cóż mi zbędnych słów aparat,
Którymim szarpał rany twoje?!
By ciebie zbudzić, już nie stoję
Nad twoim trupem jako Marat.

Poezjo, tyżeś na kurhany
Kazała klękać, jątrząc ranę,
Wodząc przed oczy rozkochane
Delije, pasy i żupany.

I cóż mi zrobić teraz z mową,
Która, zbłąkana w tej manierze,
W pawęże bije i puklerze,
Ojczyznę wzywa: wstań na nowo!

Odrzucam oto płaszcz Konrada:
Niewola ludów nie roznieca
Płomienia zemsty! – Pusta heca!
Gdzie indziej żagiew moja pada!

Antoni Słonimski (1895–1976)



Poeta, dramatopisarz, prozaik, felietonista, krytyk teatralny; współtwórca grupy poetyckiej Skamander. Był mistrzem w posługiwaniu się humorem, parodią i groteską. Tę umiejętność wykorzystywał jako autor tekstów kabaretowych.

Polecenia

1. Przedstaw, w jakiej sytuacji znajduje się podmiot liryczny.
2. Jaki jest stosunek podmiotu lirycznego do przeszłości? W jaki sposób zostaje wyrażony?
3. Wyjaśnij, jakie znaczenie ma motyw „płaszcza Konrada". Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
4. Kim dla podmiotu lirycznego jest poeta?

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 150

1. Po 1918 roku intensywnie rozwija się w Polsce życie literackie.

s. 151, 152

2. Młodzi poeci (Jan Lechoń, Antoni Słonimski) czują się uwolnieni od obowiązku służenia narodowi.



3. Architektura i sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz architekturę i sztukę dwudziestolecia międzywojennego;
- dowiesz się, na czym polega nowoczesność i oryginalność architektury i sztuki lat 1918–1939;
- dowiesz się, co to jest *art déco*;
- poznasz charakterystyczne dla dwudziestolecia międzywojennego kierunki w sztuce (kubizm, abstrakcjonizm, dadaizm, ekspresjonizm, futuryzm, surrealizm);
- dowiesz się, jak rozwijała się sztuka filmowa oraz kiedy powstały pierwsze filmy dźwiękowe i kolorowe.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie cechy charakterystyczne architektury i sztuki ubiegłych stuleci.**

Rok 1918 przyniósł Polsce upragnioną niepodległość. Był to czas ogromnej radości, trzeba jednak pamiętać, że stał się on także wielkim wyzwaniem dla Polaków. Należało połączyć „trzy nierówne połówki" w jedną całość, scalić obszary, które pod wieloma względami różniły się do siebie – w każdym z zaborów kultura, sztuka i gospodarka rozwijały się inaczej, inni byli także mieszkający tam ludzie. Dążono więc do wyrównania różnic oraz odbudowania poczucia tożsamości narodowej. Znacząca rola przypadła w tym czasie architekturze i sztuce.

Architektura

nowoczesność i oryginalność

W dwudziestoleciu międzywojennym można zaobserwować modernizację i dynamiczny rozwój całego kraju. Architektura rozwija się bardzo intensywnie. Po 1918 roku powstają w Polsce budowle cechujące się nowoczesnością i oryginalnością. Architekci nie tylko dbali o to, by ich dzieła były funkcjonalne, lecz także mieli świadomość, że nowoczesna architektura może nieść ze sobą przesłanie, wyrażać siły witalne narodu czy podkreślać jego historię.

Architektura tego okresu „miała podkreślać wizję państwa wolnego, wielonarodowego i wielokulturowego, opartego na zasadach demokratycznych. Starano się, aby gmachy rządowe, reprezentacyjne czy użyteczności publicznej miały odpowiednią oprawę związaną ze swoją funkcją"[1].

SEJM RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

Budową gmachu sejmu rozpoczętą w 1918 roku kierował polski architekt, ówczesny kustosz Zamku Królewskiego, Kazimierz Skórewicz (1868–1950). Zaprojektował on



Budynek Sejmu w 1957 roku.

[1] Adrian Sobieszczański, historyk i varsavianista. Cytat za: Anna Kruszyńska, *Architektura dwudziestolecia międzywojennego*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/sobieszczanskiniepodlegla (dostęp: 12.07.2020)



prosty kilkupiętrowy dom poselski oraz amfiteatralną salę obrad, którą z zewnątrz ozdobiono kolumnami. Pomiędzy nimi umieszczono rzeźby Jana Antoniego Biernackiego (1879–1930), następnie dodano rzeźby Jana Szczepkowskiego (1878–1964). Przedstawione tam alegorie zawodów uznawane są za jeden z najlepszych przykładów stylu *art déco* w Polsce.



Wnętrze sali posiedzeń w Sejmie.

W środku sali posiedzeń, zdobionej płaskorzeźbami m.in. Aleksandra Żurakowskiego (1892–1978), posłowie zasiadali w dębowych fotelach. Sala przykryta była kasetonowym stropem ze świetlikiem, co przypominało rzymski Panteon. To nawiązanie do antyku było nieprzypadkowe. W ten symboliczny sposób dawano wyraz przekonaniu, że to miejsce, w którym przestrzegane jest prawo i szanowane są stare zasady.

Budynki sejmu rozbudował w późniejszych latach (1949–1952) Bohdan Pniewski.

art déco

Art déco **– styl w sztuce i wzornictwie przemysłowym, popularny w latach 1919–1939; jego nazwa pochodzi z języka francuskiego, gdzie *art* znaczy sztuka, a *décoratif* – dekoracyjny; styl ten operował prostymi formami geometrycznymi oraz kontrastowymi kolorami.**

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Muzeum Narodowe w Warszawie jako instytucja kultury powstało w 1916 roku, jednak swoją siedzibę otrzymało dopiero w 1938 roku. Monumentalny gmach zaprojektował polski architekt i urbanista Tadeusz Tołwiński (1887–1951). Elewacje obłożono piaskowcem szydłowieckim, który wykorzystano razem z marmurem kieleckim do stworzenia eleganckiego holu wejściowego.

Nowoczesny wieloskrzydłowy gmach muzeum to kompozycja geometrycznych brył, które dają efekt powagi i dostojeństwa. Miało to wyrażać potęgę II Rzeczypospolitej.



Czesław Olszewski (1894–1969), Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie – widok ogólny (fotografia z 1938 roku).

Sale wewnątrz budynku zostały tak zaprojektowane, by zwiedzający przechodzili od pomieszczeń z małymi przedmiotami do ogromnych sal z dużymi eksponatami. W jednej z nich możemy dziś oglądać *Bitwę pod Grunwaldem* Jana Matejki – obraz o rozmiarach ponad cztery metry na blisko dziesięć metrów.

Gmach muzeum nie ucierpiał zbyt mocno w czasie drugiej wojny światowej i właściwie do dziś zachował nadany mu przez Tołwińskiego kształt.

BANK GOSPODARSTWA KRAJOWEGO W WARSZAWIE

Bank Gospodarstwa Krajowego powstał w 1924 roku z inicjatywy Władysława Grabskiego (1874–1938), ówczesnego premiera i ministra skarbu. Był największą instytucją bankową w międzywojennej Polsce.



Adrian Grycuk, Gmach Banku Gospodarstwa Krajowego od strony ronda de Gaulle'a.

Budynek zaprojektowany przez polskiego architekta Rudolfa Świerczyńskiego (1887–1943) powstawał w latach 1928–1931. Siedmiokondygnacyjny gmach jest doskonałym przykładem łączenia w budowlach użyteczności publicznej nowoczesnych rozwiązań technicznych i modnych trendów z funkcjonalnością. Styl budowli to klasycyzm modernistyczny, w którym stonowana forma współgra z nowoczesną konstrukcją szkieletową oraz eleganckim detalem *art déco* (portyk wejściowy i wnętrza zostały ozdobione zgeometryzowanymi płaskorzeźbami autorstwa Jana Szczepkowskiego, inspirowanymi sztuką podhalańską). Wygląd budynku kojarzy się z potęgą odrodzonego państwa. Jako jeden z nielicznych przetrwał drugą wojnę światową bez większych uszkodzeń. Po wojnie był rozbudowywany.

INNE PRZYKŁADY



Służewiec – tor wyścigów konnych w Warszawie. Jego głównym projektantem był Zygmunt Plater-Zyberk (1901–1978). Tor został otwarty przed drugą wojną światową, w czerwcu 1939 roku. Był to wówczas największy i najnowocześniejszy tor wyścigów konnych w Europie.



Kościół św. Rocha w Białymstoku. Gmach kościoła został zaprojektowany przez Oskara Sosnowskiego (1880–1939) w 1925 roku. Świątynia miała być wyrazem wdzięczności za odzyskaną niepodległość.

Okiem badacza

Beata Pałdia
Polska architektura okresu międzywojennego

W architekturze podkreśla się cechy „rodzime" (formy dworkowe) wyrażone powrotem do tak zwanego stylu Stanisława Augusta, klasycyzmu końca XVIII oraz do renesansu



Gmach Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie podczas okupacji, 1940–1944. Budynek wzniesiono w latach 1923–1935 według projektu krakowskiego architekta Sławomira Odrzywolskiego (1846–1933), Adama Ballenstedta (1880–1942) i Wacława Krzyżanowskiego (1881–1954).



polskiego. W licznie powstających budynkach użyteczności publicznej oraz w budynkach mieszkalnych stosowane są elementy takie jak: wysokie dachy i attyki, kolumnady, pilastry, tympanony, portale i obramowania okien, boniowania parterów i narożników. Architektura tego okresu jest niejednorodna. Występują formy historycznego romantyzmu oraz kontynuacja form secesyjnych wykorzystujących uproszczenia i geometryzacje przy szerokim stosowaniu motywów sztuki ludowej, co szczególnie można zaobserwować w Krakowie. Równocześnie można zaobserwować dążenie do odrzucania elementów eklektycznych na rzecz podkreślenia konstrukcji i uproszczeniu formy.

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/archpasja20 (dostęp: 12.07.2020).

Sztuka

Dwudziestolecie międzywojenne było w Polsce okresem wielkiego ożywienia artystycznego, czasem manifestów i deklaracji. Powstały nowe kierunki i nowe grupy. Entuzjazm artystów znajdował ujście w ich niespotykanej aktywności twórczej. Sztukę zaczęto postrzegać jako teren prób i eksperymentów, widziano w niej również możliwość swobodnego wypowiadania się w rozmaitych formach i stylach. Twórcy i ich dzieła przestali być zależni od spraw narodowych.

Międzywojnie to okres niezwykle zróżnicowany, jeśli chodzi o twórczość artystyczną, o czym najlepiej świadczy wielość i odmienność grup artystycznych i stowarzyszeń, których programy i deklaracje często bardzo się od siebie różniły. Różnorodność tę potwierdzają także liczne dzieła malarskie i rzeźby, sztuka dekoracyjna, meble, kilimy i stroje.

KUBIZM

kubizm

Nazwa tego kierunku pochodzi od łacińskiego słowa *cubus*, czyli sześcian. Stanowi to bezpośrednie nawiązanie do najważniejszych cech nurtu – geometryzacji form (przedmiotów, postaci).

Kierunek ten rozwinął się we Francji w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Jego prekursorami byli Pablo Picasso[1] (1881–1973) i Georges Braque[2] (1882–1963).

Kubiści całkowicie odrzucili dorobek artystyczny poprzedników. Odzwierciedlanie rzeczywistości zastąpili jej zrozumieniem przez geometryzację i zrezygnowanie z perspektywy. Używali deformacji, dekonstrukcji i kolażu do szokowania i pobudzania odbiorcy. Na ich obrazach ukazywane były motywy powszechnie znane, na przykład martwa natura, także przedmioty codziennego użytku oraz ludzie, jednak te dzieła nie są łatwe w odbiorze.

[1] czyt. pikasso
[2] czyt. żorż brak



Georges Braque (1882–1963), *Portugalczyk*, 1911.

Maria Poprzęcka

Pablo Picasso, Panny z Awinionu



Pablo Picasso (1881–1973), *Panny z Awinionu*, 1907.

Ten słynny obraz Picassa powinien się raczej nazywać *Panienki awiniońskie*, przedstawia bowiem nie mieszkanki pięknego miasta Awinionu, lecz prostytutki z Carrer de Avinyo – „pigalaka" w Barcelonie. Picasso malował go w Paryżu na przełomie 1906 i 1907 roku. Ponaddwumetrowe płótno budziło ciekawość już wtedy, gdy malarz zmagał się z nim przez długie miesiące. Zaprzyjaźnieni artyści przepowiadali, że Picasso, malując ten „metafizyczny burdel", powiesi się w końcu za swoim wielkim obrazem, mówili, że tworzy „coś asyryjskiego", że postępuje jak ktoś, kto pił naftę i łykał pakuły, aby wypluwać ogień. Istotnie, obraz nie tyle nie ukończony, ile raczej zarzucony stał się punktem zwrotnym zarówno w twórczości Picassa, jak i w dziejach malarskiej awangardy. Liczący wówczas 26 lat malarz osiągnął już pozycję wśród paryskiej bohemy, cieszył się przyjaźnią poetów i krytyków, zyskał protektorów w osobach amerykańskiej pisarki Gertrudy Stein i marszanda Henry'ego Kahnweilera. Niezbyt jeszcze liczni, ale wytrawni nabywcy cenili jego obrazy, tkliwe i sentymentalne, ukazujące świat wędrownych cyrkowców, arlekinów, akrobatów, kuglarzy, smukłe ciała w trykotach, niedojrzałe dziewczęta o wąskich biodrach i cienkich przegubach, obrazy nazwane „różowymi", o barwach jasnych, rozbielonych i matowości spłowiałych fresków. I wtedy właśnie – jak napisała Gertruda Stein – „zaczęły się dziać rzeczy straszne". Z „okresu różowego" w *Pannach z Awinionu* został tylko płasko kładziony, pospolity róż. Zniknął subtelny rysunek, uleciał delikatny wdzięk, przepadły zwiewne postacie o rozmarzonych sarnich oczach. Ich miejsce zajęło pięć ogromnych, natarczywych aktów o brutalnie zdeformowanych, klocowatych ciałach prezentujących się na tle błękitnej draperii o fałdach ostrych jak pogięta blacha. Jeszcze dalej idącej destrukcji uległy twarze, trzy upodobnione do grubo ciosanych iberyjskich rzeźb, dwie, najbardziej spotworniałe do murzyńskich masek. Obraz jest wielką rozprawą z tradycją. Akt kobiecy, od renesansu ideał estetyczny malarstwa europejskiego, pieszczony pędzlami pokoleń malarzy, został tu zmasakrowany i odarty z całego erotycznego powabu. Gesty kobiet są szyderstwem z zachęcających póz nimf i odalisek. Nagość mitologicznych bogiń, haremy romantyków, domy publiczne naturalistów – wiele tradycyjnych wątków można odnaleźć w tym obrazie, wszystkie jednak szokująco odmienione, pomieszane, niespójne. Wstrząs okazał się jednak nie niszczycielski, lecz uzdrowicielski, ożywczy. Młody Picasso był wielkim zuchwalcem, ale nie obrazoburcą. I choć może to zabrzmieć paradoksalnie, rację miał zaprzyjaźniony z malarzem poeta Guillaume Apollinaire, pisząc wówczas, że „jego upór w ściganiu piękna zmienił w sztuce wszystko".

Maria Poprzęcka, *Pablo Picasso. Panny z Awinionu* [w:] tejże, *Galeria. Sztuka patrzenia*. Warszawa 2003, s. 100.

Polecenia

1. Dlaczego, zdaniem Marii Poprzęckiej, tytuł obrazu *Panny z Awinionu* jest nietrafny?
2. Podaj, jakie funkcje pełni w tekście Poprzęckiej cudzysłów.
3. Wyjaśnij znaczenie użytego w tekście określenia *bohema*.
4. Wyjaśnij, z jakiego powodu jeden z etapów twórczości Picassa nazwany został „okresem różowym".
5. Dlaczego Maria Poprzęcka uznaje obraz Pabla Picassa *Panny z Awinionu* za „wielką rozprawę z tradycją"? Odpowiedz pisemnie w zeszycie.

ABSTRAKCJONIZM

abstrakcjonizm

To kierunek w sztukach plastycznych, którego najważniejszą cechą była rezygnacja z wszelkich przedstawień mających bezpośrednie odniesienie do elementów otaczającego świata (przedmiotów, istot żywych).



Henryk Stażewski (1894–1988), *Kompozycja*, ok. 1930.



Wassily Kandinsky (1866–1944), pierwsza akwarela abstrakcyjna, bez tytułu, 1910.

Artysta rezygnował z naśladowania rzeczywistości, swoje dzieło podporządkowywał emocjom – stanowiło ono kompozycję linii, figur i barw.

W obrębie tego kierunku wyróżnia się **abstrakcjonizm geometryczny** (operował figurami geometrycznymi i liniami) oraz **abstrakcjonizm niegeometryczny** (nie stosował regularnych form).

Do najsłynniejszych przedstawicieli abstrakcjonizmu należą: Wassily Kandinsky (1866–1944, rosyjski malarz, uznawany za twórcę tego kierunku), Jackson Pollock (1912–1956) i Piet Mondrian (1872–1944).

DADAIZM

dadaizm

Ten ruch artystyczno-literacki rozwinął się z postawy buntu przeciwko wojnie i współczesnej cywilizacji mieszczańskiej. Jego czołowym teoretykiem i przywódcą był Tristan Tzara[1] (1896–1963), który negował europejskie dziedzictwo oraz nie uznawał wartości społecznych, moralnych i artystycznych. Odrzucał autorytety i ideologie. Stworzył własną koncepcję sztuki, której celem miało być wyrażanie bezsensu i chaosu rzeczywistości. Miała być ona swobodną niczym nieograniczoną zabawą.

Dadaiści byli pacyfistami i anarchistami. Uwielbiali gry skojarzeń i improwizacje, chaos i absurd. Dlatego dadaistyczny utwór literacki

[1] czyt. tsara



Francis Picabia (1879–1953), *Parada miłosna*.



często nie miał żadnego znaczenia, był zespołem przypadkowo połączonych słów, dźwięków i liter. W sztukach plastycznych chętnie stosowano fotomontaż i kolaż. Artystom chodziło przede wszystkim o zaszokowanie publiczności swoimi dziełami i nonsensownymi pomysłami.

Nazwa kierunku została najprawdopodobniej wybrana przez Tristana Tzara na chybił trafił ze słownika Larousse'a[1], gdzie *dada* oznacza po francusku zabawkę – drewnianego konika.

Głównymi przedstawicielami dadaizmu byli: Marcel Duchamp[2] (1887–1968), Andre Breton (1896–1966), Hans Arp (1886–1966), Francis Picabia (1879–1953) i Max Ernst (1891–1976).

EKSPRESJONIZM

Nazwa tego kierunku pochodzi od słowa *ekspresja*, oznaczającego wyrazistość i siłę oddziaływania artysty, którego celem nie było naśladowanie rzeczywistości, ale wyrażanie świata wewnętrznego człowieka, jego wizji i przeżyć. Cechą charakterystyczną obrazów ekspresjonistów są zdeformowane i zamalowane obrysy, zniekształcone formy i ostre kolory.

Artyści motywów do swoich dzieł szukali w starożytnych mitologiach, opowieściach biblijnych czy moralitetach. Uznawali, że sztuka powinna przekształcać świat przez przywrócenie człowiekowi poczucia autentycznej więzi z ogólnoludzką wspólnotą, naturą lub Bogiem.

Do najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku należą: malarze Edvard Munch[3] (1863–1944), Emil Nolde (1867–1956) oraz Georg Trakl (1887–1914), pisarz August Strindberg (1849–1912), kompozytor Arnold Schönberg[4] (1874–1951), reżyser teatralny Leopold Jessner (1878–1945), aktor Paul Wegener (1874–1948) i reżyser filmowy Fritz Lang (1890–1976).



ekspresjonizm

Edvard Munch (1863–1944), *Niepokój*, 1894.

FUTURYZM

Był nie tylko kierunkiem w sztuce, lecz także ideologią i rewolucyjnym poglądem na świat. Jego twórcą był włoski poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), autor manifestu poezji futurystycznej (1909), w którym stwierdził, że „ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki"[5].



futuryzm

Carlo Carra (1881–1966), *Czerwony jeździec*.

[1] czyt. larusa
[2] czyt. marsel diszą
[3] czyt. munk
[4] czyt. szonberk
[5] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest futuryzmu*, przeł. Marcin Czerwiński, dokument elektroniczny: https://bezpieczny-link.pl/manifestfuturyzmu (dostęp: 14.07.2020)



Futuryści buntowali się przeciwko tradycji, postulowali spalenie muzeów i bibliotek. Odrzucali naśladownictwo oraz tematy i motywy, które były eksploatowane wcześniej. Zachwycali się nowoczesną cywilizacją, techniką, ruchem, dynamiką, szybkością i zgiełkiem miasta. Patrzyli w przyszłość (stąd nazwa kierunku – łac. *futurus* oznacza przyszły). Fascynowała ich siła. Uważali, że to właśnie dzięki swojej mocy tłum może zmienić świat.

Do najwybitniejszych futurystów należeli: Władimir Majakowski (1893–1930), Umberto Boccioni[1] (1882–1916), Luigi Russolo (1885–1947) i Carlo Carra (1881–1966).

SURREALIZM (NADREALIZM)

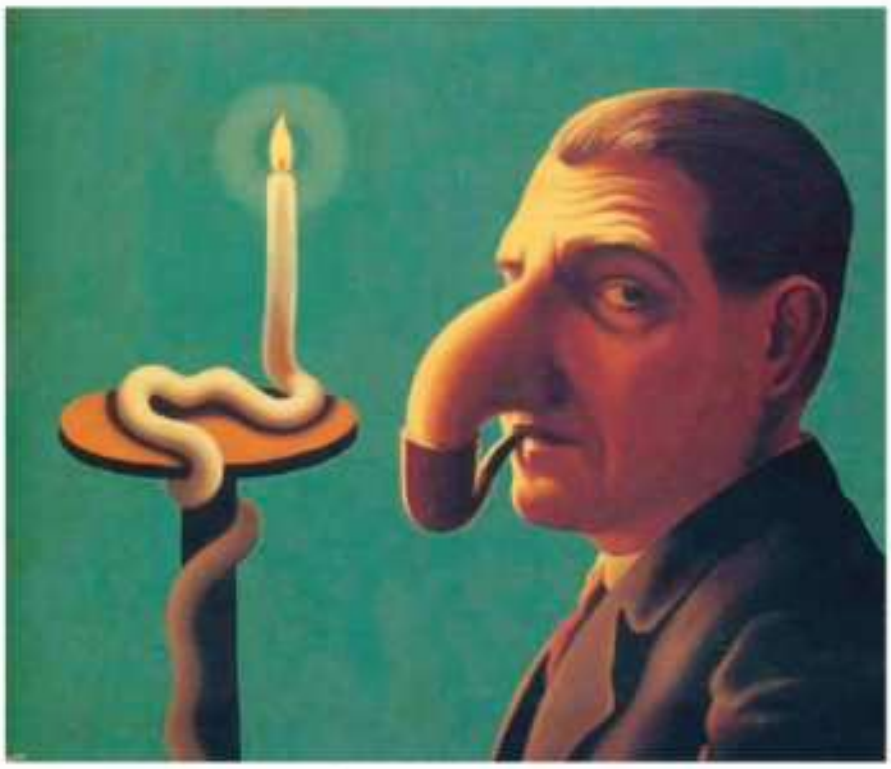
surrealizm

Ten kierunek w literaturze i sztukach plastycznych narodził się we Francji w 1924 roku w środowisku artystów skupionych wokół poety Andre Bretona (1896–1966), autora *Manifestu surrealizmu* (1925). Nazwę kierunku stworzył Guillaume Apollinaire[2] (1880–1918).

W 1925 roku odbyła się pierwsza wystawa malarzy surrealistycznych. Byli to artyści, którzy buntowali się przeciwko klasycznym konwencjom w sztuce oraz przeciwko racjonalizmowi i realizmowi. Tworzyli oni sztukę niepoddającą się żadnym ograniczeniom i zahamowaniom, a ich obrazy były sprzeczne z logicznym porządkiem rzeczywistości. Odkrywali nadrzeczywistość, ukazywali marzenia senne i stany podświadomości. Ich wizje świata były groteskowe.

Surrealizm bliski był dadaizmowi, z którego czerpał inspiracje. Ulubioną metodą twórczą pisarzy surrealistów było tak zwane pismo automatyczne, które powstawało w transie, dając tym samym możliwość ekspresji artystycznej, nieskrępowanej żadną autocenzurą, która mogłaby ograniczać myśli twórcy.

Do najwybitniejszych surrealistów należeli: Salvador Dali (1904–1989), Max Ernst (1891–1976), Rene Magritte (1898–1967) oraz Joan Miró (1893–1983).



Rene Magritte (1898–1967), *Lampa filozoficzna*.

Polecenia

1. Zbierz informacje na temat życia i twórczości wybranego artysty tworzącego w dwudziestoleciu międzywojennym. Przygotuj krótką (5 minut) wypowiedź na jego temat.
2. Napisz w zeszycie krótki tekst na temat jakiegoś zjawiska występującego w otaczającym nas świecie, wykorzystując tzw. pismo automatyczne.
3. Poszukaj współczesnych przykładów dzieł, w których pojawiają się elementy surrealistyczne.

[1] czyt. boczczioni
[2] czyt. gijom apoliner

Kino

Kino jest najmłodszą ze sztuk, ale od początku rozwijało się najbardziej dynamicznie, właściwie w ciągu jednego stulecia. Jego początki sięgają końca XIX wieku. Za umowną datę powstania kina przyjmuje się 1895 rok, wtedy właśnie bracia Louis i August Lumière[1] zorganizowali pokazy swoich filmów. 28 grudnia w paryskim Grand Café publiczność mogła obejrzeć m.in. *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie*, *Polewacza polany* czy *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*[2]. W ciągu kolejnych 20 lat filmy zaczęła oglądać widownia na całym świecie.

Pierwszy pokaz filmowy na ziemiach polskich miał miejsce 18 lipca 1896 roku w Warszawie, a już 3 lata później bracia Władysław i Antoni Krzemińscy otworzyli pierwsze kino przy ul. Piotrkowskiej 120 w Łodzi.

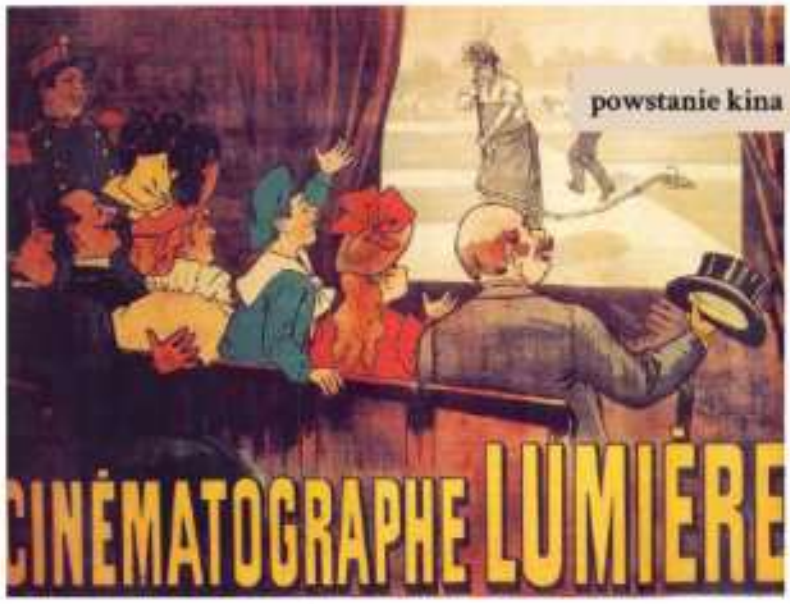
Pierwsze filmy były nieme. Bardzo łatwo (i tanio) można je było przygotowywać do projekcji przed publicznością w dowolnym kraju. Wystarczył montaż przetłumaczonych plansz z tekstem (był to zapis słów bohaterów, czasem objaśnienie fabuły). To bez wątpienia przyczyniło się do wzrostu popularności kina.

Szybko pojawiły się główne gatunki filmowe, przede wszystkim za sprawą Georgesa Méliès[3] – twórcy filmów fantastycznych, fantastyczno-naukowych i horrorów. Tworzono również komedie, dramaty kostiumowe i psychologiczne, romanse, filmy wojenne, farsy czy thrillery. Kręcono adaptacje dzieł literackich. Inspiracji szukano w teatrze.

Twórcy filmów szybko odkryli efekty, które można było uzyskać dzięki użyciu kamery lub montażu. Wykorzystywali między innymi zbliżenia, ujęcia panoramiczne, spowolnienie lub przyspieszenie, wielokrotne naświetlanie, zatrzymanie akcji, miksowanie i przenikanie obrazu.

23 października 1927 roku w Nowym Jorku odbyła się premiera filmu *Śpiewak jazzbandu* w reżyserii Alana Croslanda[4]. Ten dzień uznawany jest za początek ery filmu dźwiękowego. Obraz Croslanda ma muzyczną ścieżkę dźwiękową, jednak dialogi (oprócz dwóch sekwencji) zostały umieszczone na planszach tekstowych (jak w filmie niemym). To właśnie te dwie kwestie dialogowe były kluczem do sukcesu filmu.

[1] czyt. lumier
[2] czyt. la siota
[3] czyt. żorża meliesa
[4] czyt. kroslanda



powstanie kina

Plakat Kinematograf Lumière z obrazem z filmu *Polewacz polany*.

Ważna informacja

W 1891 roku Thomas Alva Edison skonstruował kinetograf (urządzenie do rejestracji obrazu) i kinetoskop (urządzenie do oglądania ruchomych obrazów). Wynalazek Edisona miał jednak poważną wadę – film mogła oglądać tylko jedna osoba naraz. Kinematograf braci Lumière pozwalał oglądać ruchome obrazy wielu widzom jednocześnie.





Kadr z filmu Georgesa Méliès *Człowiek z głowami*, 1898.



Kadr z filmu *Śpiewak jazzbandu* w reż. Alana Croslanda.

Pierwszym w pełni mówionym filmem pełnometrażowym był melodramat gangsterski z 1928 roku *Światła Nowego Jorku* w reżyserii Bryana Foya wyprodukowany w wytwórni Warner Bros[1].

Pierwszy polski film dźwiękowy (z dźwiękiem zarejestrowanym na taśmie filmowej) powstał w 1933 roku. Był to obraz *Każdemu wolno kochać* w reżyserii Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego.

Pojawienie się filmu dźwiękowego złamało wiele karier i jednocześnie stało się przyczyną jednego z największych przełomów w historii kina – przyniosło zmianę pokoleniową. Z branży filmowej musieli odejść ci, którzy nie potrafili przystosować się do wymagań filmu dźwiękowego.

Pierwszy film barwny powstał około 1902 roku. Jego twórcą był Anglik Edward Raymond Turner[2]. Przełom w tworzeniu filmów kolorowych nastąpił w momencie pojawienia się nowej technologii (technicolor) w latach dwudziestych XX wieku. Technikę tę wykorzystywał Walt Disney w filmie *Kwiaty i drzewa* (1932). To pierwszy animowany film barwny z jego wytwórni wykonany w technicolorze. Później powstały *Królewna Śnieżka* (1937) i *Fantazja* (1949). Pierwszy barwny pełnometrażowy film aktorski nakręcono w 1935 roku – był to obraz *Becky Sharp* w reżyserii Roubena Zachary'ego Mamouliana.

Pierwszy polski pełnometrażowy film kolorowy powstał po drugiej wojnie światowej – to *Przygoda na Mariensztacie* (1954) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego.



Plakat Witolda Chmielewskiego do filmu *Przygoda na Mariensztacie*.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 153
1. **Architektura i sztuka dwudziestolecia międzywojennego cechują się nowoczesnością i oryginalnością.**

s. 154
2. ***Art déco* to styl w sztuce i wzornictwie przemysłowym.**

s. 156–160
3. **W sztuce dwudziestolecia rozwijały się nowe kierunki: kubizm, abstrakcjonizm, dadaizm, ekspresjonizm, futuryzm i surrealizm.**

s. 161
4. **28 grudnia 1895 roku to umowna data powstania kina. Pierwszy film dźwiękowy powstał w 1927 roku (*Śpiewak jazzbandu*), a pierwszy film barwny około 1902 roku.**

[1] czyt. łorner bros
[2] czyt. edłard rajmon terner



4. Artyści w poszukiwaniu nowej formy. Surrealizm

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jaki wpływ na surrealizm miały koncepcje Zygmunta Freuda;
- poznasz sposoby, które wykorzystywali surrealiści, tworząc dzieła literackie;
- dowiesz się, czym dla surrealistów była sztuka;
- poznasz definicję psychoanalizy oraz schemat struktury osobowości Freuda;
- przeczytasz fragment eseju Jerzego Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, jakie kierunki rozwinęły się w sztuce dwudziestolecia międzywojennego.

Krystyna Janicka
Surrealizm

surrealizm

Surrealizm zaczął się od eksperymentów w dziedzinie języka i obrazowania poetyckiego. Jako spadkobiercy spuścizny „przeklętych poetów" – Baudelaire'a, Rimbauda, Lautréamonta, niektórych romantyków, zwłaszcza niemieckich, i symbolistów, surrealiści z eksperymentem poetyckim nie wiązali nadziei na ustanowienie kanonów doskonałego piękna formalnego, ale kierowała nimi potrzeba rewolucjonizowania ludzkiej świadomości, wrażliwości i sposobów widzenia świata. W poezji głosili potrzebę dotarcia do źródeł sensu słów w celu przywrócenia im, zagubionych w codziennym użytku, znaczeń pierwotnych. Za pomocą obrazów poetyckich, budowanych według zasady zderzania ze sobą najbardziej odległych bądź przeciwstawnych sobie realności, obrazów, które miały czytelnika zaskakiwać, czasem bawić, ale zawsze niepokoić, surrealiści chcieli atakować i łamać zakorzenione w umysłach ludzkich, zaskorupiałe, nawykowe stereotypy i schematy ujmowania świata zarówno zewnętrznego, widzialnego, jak i wewnętrznego, odczuwalnego świata ludzkich przeżyć, marzeń i pragnień. Odkrywając zaskakująco nowe zestawienia słów, uzyskując niezwykłe obrazy słowne, sprawiające wrażenie czegoś nigdy niewidzianego, byli przekonani, że odkrywają nowe światy, zrodzone z wyobraźni, ale istniejące niezależnie od niej w jakimś bliżej nie określonym l'au-delà[1].

I ta pierwsza refleksja nad własną twórczością poetycką zbliżona jest do przeświadczeń idealizmu subiektywnego. Ale interpretacja ta ulegnie modyfikacji, gdy, pod wpływem odkryć psychoanalizy Freuda, surrealiści programowo wysuną jako główne zadanie sztuki eksploatację treści marzeń sennych oraz spontanicznych monologów dokonujących się w stanach hipnozy bądź zbliżonych do nich. Wówczas poezja stanie się, w ich przekonaniu, środkiem poznania najgłębszych ludzkich tajemnic.

Ukonstytuowanie się grupy surrealistycznej poprzedziły bowiem dwa rodzaje eksperymentów: pisanie automatyczne i eksperymenty ze snem prowokowanym (tzw. „epoka snów" w surrealizmie).

Już w 1919 roku Breton odkrył, że zjawiają mu się czasem w umyśle – zwłaszcza przed zaśnięciem i zaraz po obudzeniu – oderwane zdania, których genezy nie sposób ustalić. Zdania te, zazwyczaj dziwne, niepokojące swoją niejasną treścią, którym zwykle towarzyszyło mgliste wyobrażenie wzrokowe, wydawały się mieć niezwykłą siłę poetyckiego wyrazu. Zafascynowany ich nowym pięknem Breton postanowił prowokować stany dogodne do spontanicznego pojawiania się takich oderwanych

[1] ***l'au-delà*** (czyt. odla) – tu: inny świat



zdań. I tak z Philippem Soupaultem dokonują pierwszego eksperymentu – zapisu automatycznego zjawiających się w ich umysłach zdań i słów bez jakiejkolwiek kontroli rozumu, bez troski o ich spójność logiczną czy określony efekt formalny. Produktem tej kolektywnej pracy były *Pola magnetyczne*, pierwsze dzieło automatycznego zapisu, które powstało w 1919 roku.

Drugi rodzaj eksperymentów dokonywanych w grupie skupionej wokół André Bretona stanowiły seanse hipnotyczne. Niektórzy spośród ich uczestników, zwłaszcza poeci [...], łatwo zapadali w sen hipnotyczny, wtedy wygłaszali monologi, pisali lub rysowali jak żywe automaty, poruszane nieznaną siłą. I znów zauważono, że monologi te, a także rysunki dokonywane w transie hipnotycznym odznaczają się niespotykanym urokiem, kreują nowe całkowicie wartości estetyczne.

Doświadczenia wyniesione z obu tych eksperymentów dowodziły, że teksty uzyskiwane dzięki notacji automatycznych czy spontanicznych czynności umysłu mają nieznaną dotąd siłę poetyckiego wyrazu, odsłaniają nowe funkcje słów, intrygują tajemniczością lub niesamowitością ich zestawień, fascynują magicznym, profetycznym brzmieniem słów, a zwłaszcza wieloznaczną symboliką powstających z nich obrazów.

Teksty te uzyskiwano drogą niejako „naturalną" w czasie snu hipnotycznego i w pewnym sensie „sztuczną", przez uprzednie wprowadzenie się w stan absolutnie biernej receptywności, który był warunkiem wstępnym pisania automatycznego. Niebawem spostrzeżono, że teksty o podobnej wartości uzyskać można przez wierny zapis treści marzeń sennych. Była to trzecia możliwość uprawiania poezji surrealistycznej, podobnie jak pisanie automatyczne *ex definitione*[1] dostępna w zasadzie wszystkim ludziom, niewymagająca bowiem specjalnego daru – talentu. Wymaga ona jedynie umiejętności pozbycia się nastawienia racjonalnego i pragmatycznego, a biernego poddania się swobodnemu prądowi przepływających przez umysł słów i obrazów. Surrealiści byli pierwszymi, którzy na serio przyjęli na siebie realizację rzuconego kiedyś przez Lautréamonta hasła: „Poezja powinna być czyniona przez wszystkich, nie przez jednostki".

W zakresie teorii sztuki i twórczości artystycznej tak praktykowana poezja stanowiła rewelację. Podnosiła bowiem do rangi dzieła sztuki to, co powstawało bez udziału świadomego wysiłku, bez czynności celowo nastawionych na określony efekt. Słowem, surrealizm mianem sztuki i twórczości artystycznej obdarza to, co powstało spontanicznie, bez premedytacji, mimowolnie, jakby przypadkowo, co było efektem procesów zachodzących w sferze podświadomości.

Ale nie tylko walory poetyckie, liryczne stanowiły w oczach surrealistów o wartości tekstów automatycznych. Teksty te bowiem z poznawczego punktu widzenia były poniekąd sprawozdaniami z podświadomych, spontanicznie zachodzących czynności umysłowych. Surrealiści, zaznajomieni z odkryciami psychoanalizy Freuda, sądzili, że nie sposób przecenić poznawczej wartości tych tekstów. A więc artystyczną działalnością surrealistów kierowały względy poznawcze – penetracja rejonów podświadomości.

Krystyna Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 8–10.

Polecenia

1. Wyjaśnij, jaki cel przyświecał eksperymentom językowym i poetyckim surrealistów.
2. Przedstaw wpływ odkryć psychoanalizy Freuda na poglądy surrealistów.
3. Jaką rolę, według surrealistów, odgrywała poezja?
4. Wyjaśnij, co jest, zdaniem autorki tekstu, istotą pisma automatycznego.
5. Wymień trzy możliwości uprawiania poezji surrealistycznej.
6. Przedstaw, czym dla surrealistów była sztuka. Zapisz notatkę w zeszycie.

[1] ***ex definitione*** (czyt. eks definicjone) – z definicji



André Breton, Philippe Soupault[1]

Pola magnetyczne

Uczucia są bezinteresowne

Ślad zapach siarki
Błoto zdrowia publicznego
Czerwień zbrodniczych warg
Marsz dwa takty kapuśniak
Małpi figiel
Zegar kolor dzienny

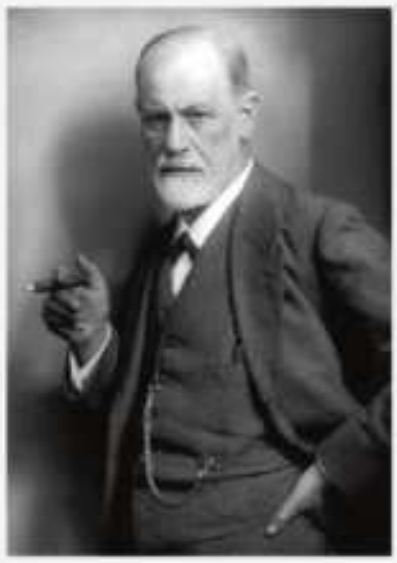
Źródło: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 241.

PSYCHOANALIZA

W 1900 roku ukazała się książka *Objaśnianie marzeń sennych*, uznawana za jedno z najważniejszych dzieł Freuda. Dał on w niej wyraz przekonaniu, że marzenia senne mają wyraz symboliczny i są kluczem do zrozumienia ukrytych głęboko treści. Uznał, że to, co śni człowiek, jest przejawem jego pragnień, planów i marzeń, sen zawiera bowiem informacje o aktywności nieświadomości.

W ciągu następnych lat ukazały się kolejne książki Freuda: traktująca o czynnościach pomyłkowych i przejęzyczeniach *Psychopatologia życia codziennego* oraz *Trzy rozprawy o teorii seksualnej* na temat dziecięcej seksualności. W 1910 roku Freud (razem z innymi lekarzami) założył Międzynarodowe Stowarzyszenie Psychoanalityczne. Lata 20. i 30. XX wieku były dla twórcy psychoanalizy okresem wzmożonej pracy twórczej. Po latach praktyki lekarskiej opracował koncepcję psychoanalityczną, czyli zasady terapii, która miała pomóc w poznaniu ludzkiego umysłu i w leczeniu. Według tej koncepcji znaczna część naszego umysłu nigdy nie jest i nie będzie świadoma (Freud mówił o istnieniu nieświadomości). Również doświadczenia świadome mogą zostać wyparte do nieświadomości (zapomniane), a jednak ich wpływ na zachowanie jest ciągle widoczny. Źródłem absurdalnych zachowań i zaburzeń są trudne przeżycia z dzieciństwa, które mogą się również ujawnić w postaci snów.

Zygmunt Freud (1856–1939) Austriacki lekarz żydowskiego pochodzenia, neurolog, twórca psychoanalizy. Swoje teorie rozwijał przede wszystkim w Wiedniu, gdzie studiował psychiatrię i medycynę. Miasto to opuścił po przejęciu władzy przez nazistów w 1938 roku i przeniósł się do Londynu. Kilka razy był nominowany do Nagrody Nobla, nigdy jednak jej nie otrzymał. Jego teorie wywarły wpływ na współczesną psychologię, zwłaszcza przekonanie, że na psychikę człowieka duży wpływ ma dzieciństwo i traumy przeżyte w tym okresie. Wielu naukowców przyznaje słuszność twierdzeniu Freuda, że źródłem konfliktów z innymi ludźmi i z samym sobą mogą być instynkty zakorzenione w podświadomości.



psychoanaliza

Siłą, która kieruje ludzką psychiką, nie jest rozum, ale popędy – instynkty, z których najważniejszy jest popęd seksualny. Popędy dążą do ujawnienia się w zachowaniu człowieka, jednak uleganie im jest niemożliwe – kultura i religia narzucają ograniczenia. Ponieważ człowiek jest istotą społeczną, która żyje z innymi ludźmi, musi myśleć o dobru innych, a nie jedynie o swoich przyjemnościach. Taka postawa jest gwarancją stabilnej struktury społecznej. Z drugiej jednak strony owe ograniczenia stają się źródłem cierpienia.

[1] czyt. filip supo



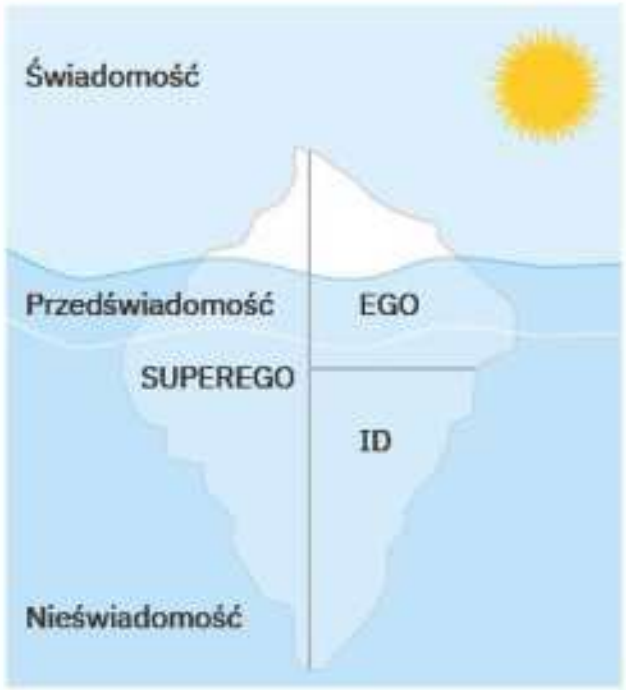
Normy moralne czy kulturowe uniemożliwiają zaspokajanie popędów, a przez to czynią człowieka nieszczęśliwym. Zdaniem Freuda, wszystkie choroby psychiczne wynikają z tłumienia popędów (kompleksy). Metodą ich leczenia miała być właśnie psychoanaliza, która pozwalała dotrzeć do znajdujących się w podświadomości pacjenta źródeł owych kompleksów.

Ważna informacja

Osobowość człowieka, zdaniem Freuda, tworzą:

- **ID** – (to) warstwa nieświadoma, mroczna, stworzona z naturalnych, nieujarzmionych popędów i instynktów; kieruje się zasadą przyjemności.
- **EGO** – (jaźń) sfera świadomości człowieka, dotyczy postrzegania świata i samego siebie; umożliwia myślenie realistyczne; reprezentuje rozsądek i opanowanie w życiu duchowym.
- **SUPEREGO** – (nadjaźń) ideały i normy moralne, które hamują impulsy ID i dążą do zablokowania popędów na stałe.

Te trzy elementy osobowości – ID, EGO i SUPEREGO – tworzą jedną wspólną strukturę, która powoduje, że jesteśmy jacy jesteśmy.



Struktura osobowości według Zygmunta Freuda.

struktura osobowości człowieka

Góra lodowa jest metaforą ułatwiającą zrozumienie, z jakich części zbudowany jest umysł.

Wystający ponad poziom wody wierzchołek góry lodowej to nasz świadomy umysł. To część, która ma związek z percepcją, wspomnieniami, fantazjami i uczuciami.

Kolejna część góry, zatopiona pod wodą, ale ciągle jeszcze widoczna, to przedświadomość naszego umysłu, związana z tym, co pamiętamy, do czego możemy wrócić świadomym umysłem.

Pozostała część góry, dość znaczna, jest ukryta pod wodą. To nasza nieświadomość, w której nasz rozum gromadzi wszystkie wspomnienia, myśli i uczucia. Świadomość nie ma do nich dostępu. To, co jest tam przechowywane, stanowi, według Freuda, źródło bólu i niepokoju.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 163

1. **Surrealiści za główne zadanie sztuki uznali eksploatację snów oraz wypowiedzi spontanicznych. Możliwość uprawiania poezji dawały: pisanie automatyczne, eksperymenty ze snem prowokowanym oraz wierne zapisywanie marzeń sennych.**

s. 165

2. **Psychoanaliza to metoda poznania i leczenia człowieka.**

s. 166

3. **Freud opisał strukturę osobowości człowieka, którą tworzą ID, EGO i SUPEREGO.**



5. Jerzy Stempowski o futuryzmie i przemianach ekonomicznych

NA TYCH LEKCJACH:

- przeczytasz fragment szkicu literackiego *Chimera jako zwierzę pociągowe* Jerzego Stempowskiego;
- dowiesz się, jaki był związek futuryzmu z potęgami przemysłowymi początku XX wieku.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie futuryzm i jego najważniejsze założenia programowe.

Jerzy Stempowski
Chimera jako zwierzę pociągowe

futuryzm a ekonomia

Jerzy Stempowski
Chimera jako zwierzę pociągowe (fragmenty)

Głosząc z największym hałasem kult maszyn i szybkości, futuryści zadzierzgnęli nici kokieterii z potęgami przemysłowymi swego czasu, właśnie w chwili, gdy te ostatnie zaczęły oceniać potęgę reklamy i zależność zjawisk ekonomicznych od gustu i wartości konwencjonalnych. Już w zaraniu tzw. epoki pary i elektryczności Maxime Du Camp[1] radził opiewać maszyny; także Des Esseintes[2] kochał się, jak wiadomo, w dwóch naraz lokomotywach, kapryśnej brunetce i miedzianej blondynce. W ich czasach jednak mało kto zdawał sobie jasno sprawę, że np. w związku z odkryciem witamin moda na „smukłą linię" może przynieść niesłychane dywidendy w handlu owocami, że moda na opaloną cerę może wywołać koniunkturę na autobusy i zrujnować fabryki bilardów, że rozszerzenie się wśród sfer zamożnych pewnych idei o tuberkulozie pokieruje działalnością pewnych towarzystw kredytu hipotecznego, słowem, że każdy „kaprys mody", każdy nowy osąd przynosi jednym straty, innym zyski. Świadomość tych związków między zjawiskami zaczęła się szerzyć właśnie w pierwszych latach obecnego stulecia.



Jerzy Stempowski (1893–1969)
Jeden z najwybitniejszych polskich eseistów, krytyk literacki, epistolograf i tłumacz. Po pierwszej wojnie światowej pracował jako kurier dyplomatyczny w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, dzięki czemu odbywał podróże po Europie. W 1920 roku brał czynny udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Od 1929 roku współpracował z „Wiadomościami Literackimi", a od 1946 roku z paryskim miesięcznikiem „Kultura" Jerzego Giedroycia. Stempowski był wnikliwym obserwatorem życia literackiego, krytykiem współczesności i kultury XX wieku, autorem m.in. publikacji: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy* (1931), *Chimera jako zwierzę pociągowe* (1933), *Literatura w okresie wielkiej przebudowy* (1935), *Eseje dla Kasandry* (1961).

[1] **Maxime Du Camp** (czyt. maksim du ką; 1822–1894) – francuski pisarz i fotograf
[2] **Des Esseintes** (czyt. dez isant) – bohater francuskiej powieści *Na wspak*, znudzony życiem jedyny potomek arystokratycznego rodu



Można by zauważyć, że kokieteria futurystów z wielkim przemysłem miała charakter platoniczny, ponieważ futuryści sami, oprócz nielicznych zegarków, kupowali maszyny chyba tylko w postaci wiecznych piór i zapalniczek mechanicznych. Futuryści jednak mieli do spełnienia inne zadania.

Wracając pamięcią do początków obecnego stulecia, spostrzeżemy, że maszyny i wyroby mechaniczne nie posiadały wówczas żadnej popularności w lepszym towarzystwie. Zajmowanie się nimi pozostawione było inżynierom hołdującym cieniom zgasłego pozytywizmu. T. Veblen[1] w swej *Theory of the Leisure Class* pisze w 1899 r., że ludzie zamożni mają nieprzezwyciężony wstręt do wyrobów mechanicznych; każdy przedmiot, mający coś wspólnego z maszyną, jest w ich mniemaniu dobry tylko dla pospólstwa: wolą towar droższy i gorszy, byle tylko nie wychodził z maszyny.

W roku ubiegłym[2] ukazała się znaczna ilość wspomnień i studiów o ludziach i ideach z 1900 r. W książkach tych znajdujemy liczne fotografie pierwszych automobilów, które właśnie ukazały się w tym czasie. Widok tych dziwnych tworów mechaniki i wspomnienia ich pierwszych pasażerów nie napełniają wcale przekonaniem, że posiadanie automobilu w sposób całkiem prosty i naturalny stało się symbolem potęgi i oznaką przynależności do lepszego towarzystwa. Szybkie przenoszenie się z miejsca na miejsce i pośpiech nie leżały bynajmniej w tradycjach elegancji. Już dawniej wprawdzie różni władcy stepów Azji i Europy chwalili się szybkością swej poczty, ale nigdy nie rozwozili jej osobiście. Spadkobiercy tradycji Brummella[3] i hr. d'Orsay[4] mogli łatwo orzec, że szybkie pojazdy mechaniczne są wynalazkiem doskonałym dla straży ogniowej i pogotowia ratunkowego, ale nie nadają się wcale do użytku gentlemanów. Nic nie zdawało się zapowiadać wówczas na kontynencie europejskim tego kultu maszyny, jaki wkrótce potem ogarnąć miał cały Stary i Nowy Świat. Maszyny i gentlemani przyglądali się sobie przez pewien czas z niedowierzaniem, nie wiedząc, czy będą się sobie podobać. Wartości konwencjonalne w odniesieniu do maszyn były nie ustalone, mijały lata niepewności i wahania, gdy na scenę weszli ludzie krzyczący wielkim głosem:

Più presto... Ancora più presto...
E senza posa, ne riposo...
Molla i freni. Non puoi?
Schiantali dunque...[5]
(Marinetti, All'Automobile da corsa) [...]

Wartości handlowo-propagandowej tych okrzyków nie należy zapewne przeceniać. Leżała ona zresztą nie tyle w donośności głosów, ile w miejscu, z którego głosy te się rozlegały, i o którym wiemy, że było wielką fabryką nowych wartości konwencjonalnych, nowych mód i powieści, nowych wtajemniczeń, reguł gry, kryteriów piękna i elegancji. W latach wahania się patrzących na siebie oblubieńców głosy futurystów odegrały też swoją rolę. W każdym razie rola ta została dostrzeżona i zanotowana przez zainteresowanych.

Gdyby w tej chwili ostatni żywi jeszcze futuryści złożyli przemysłowi automobilowemu memoriał, dowodzący, że futuryzmowi należy się od przemysłu renta starcza, rady nadzorcze mogłyby uznać te pretensje za wygórowane, ale nie za całkiem nieuzasadnione.

Polecenia

1. Określ, co jest tematem szkicu Jerzego Stempowskiego.
2. Wyjaśnij, jakie znaczenie przypisuje Stempowski „kaprysom mody".

---

[1] **Thorstein Veblen** (1857–1929) – ekonomista i socjolog amerykański pochodzenia norweskiego, autor wspomnianego w tekście dzieła *Theory of the Leisure Class* (Teoria klasy próżniaczej)

[2] Szkic *Chimera jako zwierzę pociągowe* pochodzi z 1933 roku

[3] **Beau Brummell**, właśc. George Bryan Brummell (czyt. dzordż brajan; 1778–1840) – arbiter męskiej elegancji w Wielkiej Brytanii, przypisuje mu się wprowadzenie do klasycznej mody męskiej współczesnego garnituru noszonego z wiązanym krawatem

[4] **Alfred d'Orsay** (1801–1852) – francuski artysta amator, dandys, człowiek mody, w 1830 roku stworzył pierwszy ze swoich zapachów i stał się twórcą perfum; jego firma istnieje do dziś

[5] *Szybciej... Jeszcze szybciej... / Bez przystanku ni wytchnienia... / Zwolnij hamulce. Nie możesz? / No to je rozwal...*

3. Przedstaw stosunek ludzi należących do elit do pierwszych samochodów. Wyjaśnij, czym był on uzasadniony.
4. Stempowski określa futurystów mianem „ludzi krzyczących wielkim głosem". Uzasadnij trafność tego sformułowania.
5. Określ, jaki jest stosunek autora tekstu do futuryzmu. Uzasadnij odpowiedź.
6. Przeczytaj cały szkic Jerzego Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe* i przedstaw, na czym polega wpływ futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu na wiek XX. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do wężów o ognistym oddechu… ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki.

Chcemy opiewać człowieka dzierżącego kierownicę, której oś idealna przeszywa Ziemię, ciśniętą także w bieg po swej orbicie.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest futuryzmu*[1], przeł. Marcin Czerwiński, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/manifestfuturyzmu (dostęp: 10.08.2020).



Giacomo Balla (1871–1958), *Samochód w pędzie*, 1913.

[1] ***Manifest futuryzmu*** – manifest programowy włoskich futurystów ogłoszony w lutym 1909 roku przez Filippo Tommaso Marinettiego na łamach paryskiego „Figaro", następnie we włoskim piśmie „Poesia"

Bruno Jasieński

Miłość na aucie

Było złote, letnie rano w szumie kolnych heksametrów.
Auto szło po równej szosie, zostawiając w tyle kurz.
Zbity licznik pokazywał 160 kilometrów.
Koło nas leciały pola rozpluskanych, żółtych zbóż.

Bruno Jasieński, właśc. Wiktor Zysman
(1901–1938)



Tytus Czyżewski, *Bruno Jasieński*, 1920.

Poeta i pisarz, współtwórca polskiego futuryzmu, autor manifestów futurystycznych, na przykład *Do narodu polskiego* (*Manifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*) oraz *Nuż w bżuhu*.
W swoich utworach zawierał charakterystyczną dla futurystów prowokacyjność i agresywność. Jego koncepcji poezji towarzyszyły rewolucyjne poglądy, które spowodowały wyjazd poety do Związku Radzieckiego i zaangażowanie w życie literackie tego kraju. Konsekwencje okazały się dla twórcy zgubne – oskarżony o wrogość ideologiczną został aresztowany przez NKWD i zesłany na Kołymę. Okoliczności śmierci poety nie zostały w pełni wyjaśnione, najprawdopodobniej zginął rozstrzelany w 1938 roku.



Koło nas leciały lasy, i zagaja, i mokradła,
Jakaś łąka, jakaś rzeka, jakaś w drzewach skryta wieś.
Ja objąłem Panią ręką, żeby Pani nie wypadła.
Wicher zdarł mi czapkę z głowy i po polach poniósł gdzieś.

Pani śmiała się radośnie błyskawicznym tremolando[1],
Obryzgany pani śmiechem śmiał się złoty, letni dzień
I w dyskretnym cieniu ronda z żytnich kłosów ogiriandą
Nasze usta się spotkały jeszcze pełne świeżych drgnień…

Może pani chciała krzyczeć? Świat oszalał jak od wina…
Wiatr gwałtowny bił w policzki, wiatr zapierał w piersiach dech.
Auto szło wariackim tempem 160 wiorst[2] godzina.
Koło nas leciały pola, kępy drzew i czuby strzech.

Z tomu *But w butonierce*, 1921
Źródło: https://bezpiecznylink.pl/butwbutonierceliteratug

Polecenia

1. Przedstaw sytuację, w jakiej znajduje się podmiot liryczny.
2. Jakie relacje łączą osobę mówiącą z panią, do której się zwraca?
3. W jaki sposób podmiot liryczny opisuje otaczający ich świat?
4. Zinterpretuj tytuł utworu. Sporządź krótką notatkę w zeszycie.
5. Określ, jaką funkcję pełni motyw szybkości, „wariackiego tempa", z jakim porusza się samochód.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 167 1. Jerzy Stempowski w swoim szkicu literackim *Chimera jako zwierzę pociągowe* z 1933 roku opisuje futuryzm, dadaizm i surrealizm. Przedstawia wpływ tych kierunków na XX wiek.

s. 167 2. Zdaniem Jerzego Stempowskiego futuryzm miał związek z przemianami ekonomicznymi zachodzącymi w pierwszej połowie XX wieku.

[1] **tremolando** – szybkie powtarzanie jednego lub na przemian dwóch dźwięków albo akordów w grze na instrumencie lub w śpiewie, dające efekt wibrowania dźwięku
[2] **wiorsta** – dawna rosyjska jednostka długości równa 1,0668 km



6. Cezarego Baryki poszukiwanie tożsamości w wolnej Polsce

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz genezę *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego;
- dowiesz się, jak została ukształtowana narracja w *Przedwiośniu;*
- omówisz charakterystyczne cechy stylu Żeromskiego;
- odkryjesz, jaki obraz rewolucji został przedstawiony w powieści Żeromskiego;
- scharakteryzujesz postawę Cezarego Baryki.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie informacje o Stefanie Żeromskim oraz poznane utwory tego twórcy.
- Przeczytaj *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego.

GENEZA *PRZEDWIOŚNIA*

Przedwiośnie, ukończone we wrześniu 1924 roku, jest powieścią zrodzoną z niepokojów Żeromskiego o przyszłość młodego państwa. Pisarz chciał pokazać obraz współczesnej mu Polski, a jednocześnie przedstawić najważniejsze problemy, z jakimi zmagało się polskie społeczeństwo. Żeromski ujawnił swoje wątpliwości dotyczące sprawiedliwości i wolności klas oraz obawy związane z przyszłością, ukazał również swój stosunek do teraźniejszości.

Stefan Żeromski nigdy nie był w Cesarstwie Rosyjskim, nie widział opisywanych przez siebie miast – Baku, Moskwy czy Charkowa. Realia do opowieści o losach rodziny Cezarego Baryki czerpał z rozmów z repatriantkami z Baku, które odwiedzały go w jego willi w Konstancinie. Pisarz korzystał również z relacji dziennikarskich oraz opowieści Polaków wracających do kraju po wojnie z Imperium Rosyjskim.

W opisie życia w dworku Wielosławskich Żeromski wykorzystał własne doświadczenia i obserwacje. W czasach szkolnych i studenckich spędzał wakacje u krewnych na wsi. Poznał wtedy atmosferę dworu szlacheckiego i widział, jaki jest stosunek szlachty do chłopów. Wspomnienia sprzed lat, z których korzystał pisarz, obraz obyczajów ziemiaństwa, codzienność życia w dworze, zabawy, flirty, beztroska i lekkomyślność państwa, a także warunki, w jakich żyje chłopstwo, są nieco anachroniczne. Tę anachroniczność widać zwłaszcza w obrazie środowiska chłopskiego. Świadomość społeczna polskiej wsi w latach 20. XX wieku była wysoka, czego dowodem jest zorganizowanie polityczne chłopów, a także istniejące wówczas stronnictwa i partie chłopskie. Teksty źródłowe z tamtych lat wspominają o wystąpieniach chłopów i robotników rolnych przeciwko ziemiaństwu. Żeromski nie wspomina o tym w *Przedwiośniu*. Ukazany przez niego obraz środowiska chłopskiego jest zgodny z prawdą, ale jednocześnie niepełny i uproszczony.



Kadr z filmu *Przedwiośnie*, reż. Filip Bajon, 2001.



Okiem badacza

Artur Hutnikiewicz
„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego

zadania literatury

[Żeromski] W literaturze widział przede wszystkim oręż i narzędzie urabiania umysłów, pracowisko myśli, kuźnię idei i wartości, koniecznych narodowi do życia i do przetrwania. Był wielkim patriotą i moralistą, obywatelem swojego narodu i nauczycielem, a jako pisarz bardziej lirykiem i romantykiem niż obiektywnym, niewzruszonym twórcą epickim, którego najwyższą ambicją jest odtwarzanie rzeczywistości w pełnowymiarowym jej kształcie. Wychodząc z założeń swoiście pojętego posłannictwa i obowiązku, chcąc poruszać przede wszystkim sumienia i świadomość moralną, zaniedbywał psychologię, pomijał szczegóły i realia, ponieważ realistyczna rzeczywistość i sprawdzalność detali dla tak rozumianych celów twórczości, jak on je rozumiał i pojmował, nie wydawała mu się konieczna. Bardziej okazywały się skuteczne, silne i jaskrawe, emocyjnie działające obrazy.

Artur Hutnikiewicz, *„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1974, s. 30.

NARRACJA *PRZEDWIOŚNIA*

narracja w *Przedwiośniu*

Narracja w *Przedwiośniu* jest niejednorodna, w każdej części powieści ukształtowana inaczej.

W części wstępnej (*Rodowód*) jest prowadzona w sposób bardzo tradycyjny – narrator jest wszechwiedzący (auktorialny), przedstawia losy rodziny Baryków w Baku. Jego opowieść jest bardzo zwięzła, a prezentowana wiedza o świecie bogatsza od wiedzy, którą dysponują bohaterowie. Narrator lepiej niż postacie rozumie ich sposób myślenia i motywy działania, przyjmuje dystans wobec bohaterów, czasami nawet wyraźnie zaznacza swoją obecność (np. „Trzeba przyznać, że", „Chcemy uszanować").

narrator auktorialny

Narrator auktorialny – narrator, który nie należy do świata przedstawionego, nie jest uczestnikiem zdarzeń; ujawnia stanowisko autora.

W kolejnej części *Szklane domy* widoczna jest podwójna perspektywa narracyjna. W tej części narrator wszechwiedzący dopuszcza do głosu narratora personalnego, który patrzy na świat oczami Cezarego lub jego matki. W ten sposób Żeromski eksponuje przeżycia i poglądy postaci.

Narracja personalna prowadzona z perspektywy Cezarego dominuje w drugiej części *Przedwiośnia – Nawłoć*. Narrator widzi świat od wewnątrz, tak jak postrzega go młody Baryka, wie o świecie tyle, ile wie Cezary. Czytelnik więc stopniowo poznaje dwór w Nawłoci, jego mieszkańców i ich zwyczaje. Razem z Cezarym zgłębia panujące tam stosunki, później razem z nim przenosi się do Chłodka, a uwaga narratora (podobnie jak Cezarego) koncentruje się na tym miejscu. W Chłodku przyglądamy się z bliska życiu chłopów, a rodzina Hipolita Wielosławskiego schodzi na drugi plan.

Podobnie jak w pierwszej części, tak i w ostatniej (*Wiatr od wschodu*) występuje bardzo zróżnicowana narracja: do głosu dochodzi narrator auktorialny, obok którego pojawia się narracja personalna, prowadzona z perspektywy Cezarego i innych bohaterów. Dopuszczenie do głosu również Szymona Gajowca czy Antoniego Lulka pozwoliło Żeromskiemu na zaprezentowanie różnych opinii i programów politycznych. To bohaterowie prezentują swoje poglądy, narrator schodzi na dalszy plan, nie ujawnia wprost swojego stosunku do poszczególnych programów ani do postawy Cezarego – zwłaszcza jego decyzji o udziale w manifestacji robotników.

Współistnienie w końcowej części powieści na takich samych prawach „głosów" różnych bohaterów określane jest mianem polifoniczności. Opinie, które wypowiadają Cezary, Szymon Gajowiec czy komuniści, występują na takich samych prawach. Narrator z żadną z nich się nie utożsamia, żadnego bohatera nie wyróżnia. Czytelnik sam musi zdecydować, które poglądy są mu najbliższe.

Zmiany sposobu prowadzenia narracji dają możliwość skonfrontowania myśli, przeżyć i emocji bohatera z otaczającym światem, są również ciekawym sposobem na skomentowanie i ocenę jego postawy.

STYL POWIEŚCI ŻEROMSKIEGO

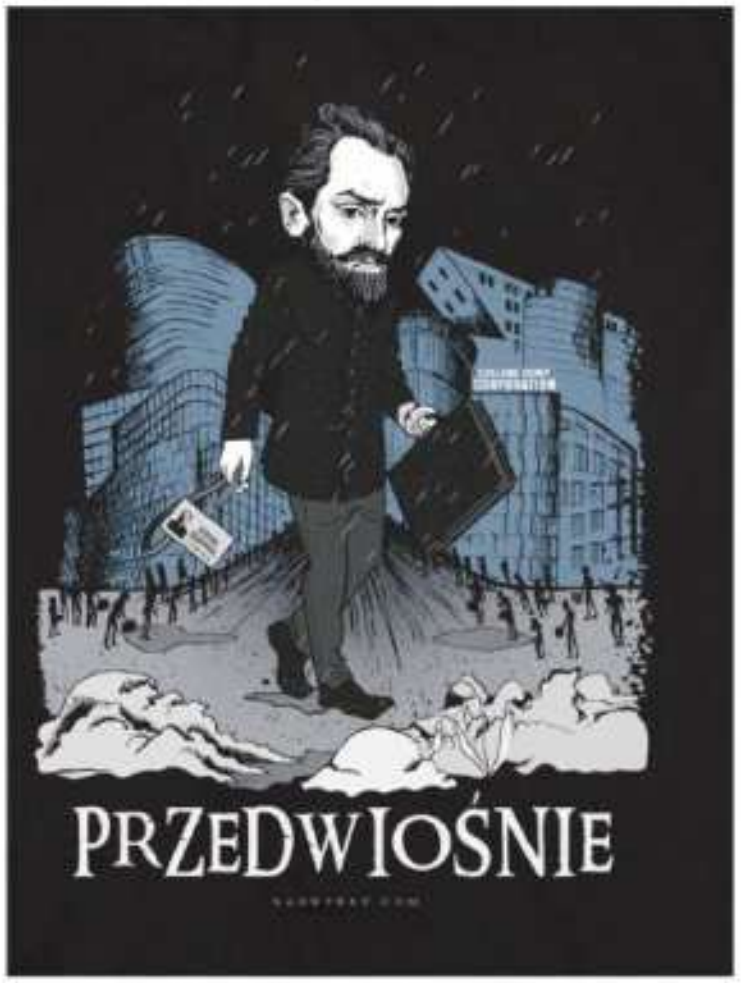
Stefan Żeromski posługiwał się swoistym i niepowtarzalnym stylem, określanym mianem „żeromszczyzny". Cechą charakterystyczna tego stylu są poetyzmy, pleonazmy, wyrażenia przesadne, superlatywne[1], na przykład o marzeniu Żeromski pisze, że jest „skryte, radosne, iście złodziejskie", a ręka młodej dziewczyny to „harmonijnie i doskonale stworzony arcytwór piękności, który zdawało się, dla zaokrągleń i zagłębień w okolicy łokcia i zwężeń swego kształtu ku dłoni, nie może nigdy zginąć i winien trwać na wieki".

żeromszczyzna

Są również w *Przedwiośniu* fragmenty pisane stylem sprawozdawczo-rzeczowym, na przykład w części *Nawłoć* opisującej Chłodek, w których słownictwo, frazeologia i składnia podporządkowane zostały przekazywaniu rzeczowych informacji. Zdarzają się jednak i takie partie, w których znaleźć można liczne epitety, powtórzenia i inne środki wzmacniające ekspresję emocjonalną.

Cechą charakterystyczną *Przedwiośnia* jest ograniczenie opisów. W utworze przeważają obrazy dynamiczne, ruch i zmienność. Znaczna część tych obrazów ukazuje rzeczywistość z perspektywy pędzącego pojazdu czy galopującego konia. Ruchowi towarzyszą błyski świateł, szeregi uciekających drzew i ulotne zapachy.

Przedwiośnie to powieść przesycona humorem. Znaleźć w niej można świetnie skonstruowane sceny komiczne. Ogromną rolę odgrywa w nich język, a zwłaszcza potęgujące komizm sytuacji odpowiednie wyrażenia.



Przedwiośnie Stefana Żeromskiego w wersji współczesnej
Źródło: https://bezpiecznylink.pl/zeromskinadwyraz (dostęp: 20.10.2020).

Stefan Żeromski
Przedwiośnie (fragmenty)

Hipolit strzelił z bata siarczyście. Raptownie lejcową parę[2] wziął k'sobie. Skręciły, idąc wciąż w skok, i pociągnęły za sobą dyszlową parę. Stało się to za raptownie. Kolaska, pędząc po mokrej glinie, szarpnięta z nagła w półokrąg, zatoczyła się jak po lodzie. Trafiwszy bokiem, literką wasąga[3]

[1] **superlatyw** – stopień najwyższy przymiotnika lub przysłówka; przymiotnik lub przysłówek w tym stopniu
[2] **lejcowa para** – para idąca w zaprzęgu w lejcach, przed parą dyszlową
[3] **literki** – drągi kładzione wzdłuż bryczki lub jej boki; **wasąg** – tu: wyplatana skrzynia kolaski



w ostatni kołek płotu, nie mogła już wykonać swego szybkiego biegu, straciła równowagę i runęła. Koła jej kręciły się spazmatycznie, podczas gdy podróżni wytrąceni zostali ze swych miejsc jak z procy. Hipolit, mocno trzymający swe lejce, legł w najbliższej mokrej bruździe. Cezary, niemający żadnego oparcia, wypadł daleko, zorał głową ze trzy lepkie i sowicie umierzwione zagony i dopiero w czwartym jego modny kapelusz spotkał nieprzebytą zaporę. Nadto woźnica Jędruś w locie ze swego wysokiego miejsca na niską ziemię huknął go zębami w tylną część czaszki. Na szczęście konie stanęły i bestialsko obojętne na los swych owsodawców, poczęły szczypać poprzez wędzidła smaczne przydrożne szczawie.

Sformułowania „koła kręciły się spazmatycznie" albo „konie bestialsko obojętne na los swych owsodawców" zwielokrotniają komizm zdarzenia, w którym uczestniczy Cezary. Tym bardziej, że użyte przez autora słownictwo nie pasuje do zwyczajności sytuacji.

REWOLUCJA W *PRZEDWIOŚNIU*

obraz rewolucji

Stefan Żeromski
Przedwiośnie (fragmenty)



Kadr z filmu *Przedwiośnie*, reż. Filip Bajon, 2001.

Przez czas dość długi w mieście Baku było głucho, martwo i nudno. Wszystko jeszcze po dawnemu ruszało się i łaziło, ale niesłychanie ospale, niemrawo, z rezerwą, a nawet jawną perfidią. Nie mogło być inaczej, skoro z dnia na dzień wszystko się odmieniało. Dwa żywioły miasta – Tatarzy i Ormianie – czatowali na się wzajemnie z wyszczerzonymi zębami i wyostrzonym w zanadrzu kinżałem. Władze, regulujące ten stary zatarg na rzecz panowania rosyjskiego, przywarowały, albowiem w samym źródle ich potęgi coś się urwało i wywróciło do góry nogami. Wreszcie wszystko pierzchło na wszystkie strony. Zjawił się komisarz rewolucyjny – o dziwo! – Polak z pochodzenia. Ten piorunem ustanowił nową władzę i zaprowadził nowe porządki. Tatarzy i Ormianie dali pokój walce, a jedni i drudzy na swój sposób wyzyskiwali sytuację. Przede wszystkim – znikły wszelkie towary. Pozamykano sklepy. Zabrakło żywności. Banki nie wydawały złożonych kapitałów i nie wypłacały procentów. Nikt nie dostawał pensji. Rugowano z mieszkań. Zapanowała ulica, robotnicy naftowi i fabryczni, czeladź sklepowa i domowa, marynarze. Było tam jednak stosunkowo spokojnie. Miasto stało właściwie brakiem rządu, a siłę swą czerpało z walki skłóconych plemion. Ludność niezamożna upajała się mityngami, mowami i wywracaniem wszystkiego na nice.

Cezary Baryka był oczywiście bywalcem zgromadzeń ludowych. Na jednym z takich zbiegowisk wieszano *in effigie*[1] burżuazyjnych cesarzów, wielkorządców, prezydentów, generałów, wodzów – między innymi lalkę ubraną za Józefa Piłsudskiego. Tłum klaskał radośnie, a Cezarek najgłośniej, choć nic jeszcze, co prawda, o Józefie Piłsudskim nie wiedział. Wszystko, co wykrzykiwali mówcy wiecowi, trafiało mu do przekonania, było jakby wyjęte z jego wnętrza, wyrwane z jego głowy. To była właśnie esencja rzeczy. Gdy wracał do domu, powtarzał matce wszystko od a do z, wyjaśniał arkana co zawilsze. Mówił z radością, z furią odkrywcy, który nareszcie trafił na swoją drogę.

Matka nie chodziła na mityngi. Patrzyła teraz ponuro w ziemię i nie odzywała się z niczym do nikogo. Gdy była z Cezarym sam na sam, próbowała oponować. Lecz wtedy popadał w gniew, gromił ją, iż niczego nie może zrozumieć z rzeczy tak jasnych, prostych i sprawiedliwych. Gadała

[1] ***in effigie*** (łac.) – na wizerunku; w średniowieczu wykonywano wyroki na wizerunku zbiegłego lub zmarłego przestępcy



zaś niestworzone klituś-bajduś. Twierdziła, że kto by chciał tworzyć ustrój komunistyczny, to powinien by podzielić na równe działy pustą ziemię, jakiś step czy jakieś góry, i tam wspólnymi siłami orać, siać, budować – żąć i zbierać. Zaczynać wszystko sprawiedliwie, z Boga i ze siebie. Cóż to za komunizm, gdy się wedrzeć do cudzych domów, pałaców, kościołów, które dla innych celów zostały przeznaczone i po równo podzielić się nie dadzą. Jest to – mówiła – pospolita grabież. Niewielka to sztuka z pałacu zrobić muzeum. Byłoby sztuką godną nowych ludzi – wytworzyć samym przedmioty muzealne i umieścić je w gmachu zbudowanym komunistycznymi siłami w muzealnym celu. Drażniła tak syna swymi banialukami, argumentami spod ciemnej gwiazdy, a raczej z najobskurniejszej „siedleckiej ulicy", aż tutaj na światło rewolucji przytaszczonymi, iż świerzbiła go ręka, żeby ją za takie antyrewolucyjne bzdury po prostu zdzielić potężnie i raz na zawsze oduczyć reakcji. Nie szczędził jej uwag w słowie i odpowiednich epitetów. Zniecierpliwienie ponosiło go nieraz tak daleko, iż później żałował pewnych dobitnych aforyzmów. Gdy się już bardzo gniewał, zacichała, a nawet robiła miny i grymasy przytakujące albo wprost udawała rewolucyjny entuzjazm.

Polecenia

1. Przedstaw obraz Baku.
2. Jaką postawę przyjmuje Cezary w obliczu wydarzeń w Baku?
3. Opisz w zeszycie ukazane we fragmencie powieści relacje Cezarego z matką.
4. Wyjaśnij, jak matka Cezarego ocenia rewolucję.

ŻYCIE W NAWŁOCI



Kadr z filmu *Przedwiośnie*, reż. Filip Bajon, 2001.

obraz ziemiaństwa

Stefan Żeromski
Przedwiośnie (fragmenty)

Obiady, kolacje, śniadania i podwieczorki trwały niemal przez dzień cały. Wstawano dosyć późno. A ledwie spożyto śniadanie i dano folgę dyskusji, która się wyłoniła z przygodnego tematu, jużci Maciejunio wchodzi cichcem ze swymi sprawami i stół, dopiero co sprzątnięty, zaściela czystym obrusem. Znaczyło to, że społeczność nawłocka zmierza ku obiadowi. Jakaś wycieczka konna albo na wózku, jakaś króciutka eskapada – powrót – i jużci gromią z racji spóźnienia się na obiad. – Obiad. – Czarna kawa z odrobinką pomarańczową tego wyspiarskiego Curaçao[1], papierosy... – Sprzątają. – Towarzystwo zaczyna rozdzielać się, zmniejszać i zdążać w kierunku poobiednich drzemek, aliści Maciejunio chrząka i poleca chłopcu nakryć stół. Kawuńcia biała, herbata – słowem *five o' clock tea* z tymi chlebkami, żytnim i pszennym, z owym maselkiem nieopisanym a świeżym, z tymi ciasteczkami suchymi, których sława szeroko rozeszła się była poza granice państwa nawłockiego, a stanowiła niewątpliwą *spécialité de la maison*[2]. Po kawie jakaś przejażdżka, wypad do sąsiedniego miasteczka Ostropustu albo trochę muzyki w salonie, odkąd zjawiła się panna Wandzia Okszyńska, nieco tańca, skoro ktoś z sąsiedztwa nagodził się na odwieczerz. I oto Maciejunio znów się krząta i pobrzękuje. Ma się ku kolacji. Maciejunio mruga i szepce ciekawym, wtajemnicza najcichszym szeptem księdza Anastazego: – baraninka – albo – kurczątka – rożen. Po kolacji jakaś partia szachów z księdzem Anastazym, jakaś partyjka winta (dwie ciocie, mama, ksiądz – albo – mama, ksiądz, Hipolit, Cezary) – godzina jedenasta, pół do dwunastej... Smutno byłoby iść spać bez jakiegoś wzmocnienia, bez leciutkiego, przedsennego posiłku. Maciejunio, drepcząc pośpiesznie, przynosi domowe serki owcze, obce, ostre, zielone – jabłka nieopisanej dobroci, jesienne delicje jakieś tam malusieńkie kieliszeczki, z czymś tam ciemnowiśniowym... Słowem, krótki i skromny „podkurek" przed śródnocnym pianiem koguta.

[1] ***curaçao*** (czyt. kurasau) – likier pomarańczowy
[2] ***spécialité de la maison*** (czyt. spesjalite de la mezą) – dosł. specjalność domu; coś charakterystycznego dla jakiejś osoby, jej działania, twórczości itp.



Po takim spędzeniu dnia tudzież wieczora niejednokrotnie poranek jesienny dawno minął, a w dolnych apartamentach „ariańskiego" gmachu panowała jeszcze głucha martwota. Drzwi wejściowe od strony ogrodu były zamknięte, okiennice pozawierane, a z wewnątrz dochodziło do ogrodu echo chrapania żołniersko-księżego. Ksiądz Anastazy prym trzymał w tej biernej sprawie. Dawno czekał przed domem starowina z kościoła w Nawłoci Dolnej, ażeby „dobrodzieja" przeprowadzić ścieżkami polnymi na ranną mszę, dawno czekał Jędrek z osiodłanym Urysiem, dawno się zamartwiał Maciejunio, iż przednie garnuszki stygną, a kożuszki na śmietance zanadto się przypiekają. Chrapanie pod przewodem kapłańskim wznosiło się pod wysokie sufity i wstrząsało starymi ścianami.

Polecenia

1. Przedstaw, jak żyją mieszkańcy Nawłoci. Czym są dla nich posiłki?
2. Scharakteryzuj język fragmentu powieści. Określ, jaką funkcję pełnią nagromadzone w nim zdrobnienia.
3. Określ, jaki jest stosunek narratora do stylu życia Wielosławskich. W jaki sposób został wyrażony?
4. Wykorzystując znajomość treści całego utworu, przedstaw, jaki wpływ na Cezarego miał pobyt w Nawłoci. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

CEZARY KOMUNISTĄ?

ostatnia scena

Stefan Żeromski
Przedwiośnie (fragmenty)

Ludzie ci ściągnęli z niskiego Powiśla i z dalekiej Woli. Przemknęli się pojedynczo wszystkimi ulicami, a tutaj dopiero, u wylotu Alei Ujazdowskich, spiknęli się i z radością natrafili na swoich. Właściwy powód tego pochodu był następujący. W jednej z fabryk robotnicy zażądali podwyżki zarobku o 50 procent. Skoro dyrekcja kategorycznie odmówiła, grzecznie ujęli dyrektora pod paszki i wyprowadzili na podwórze, a z podwórza za bramę. Tam zaś poprosili go kolanem, żeby poszedł do swego mieszkania, a tutaj się nie plątał, gdzie go nie potrza. Sami zaś zajęli pozycje przy maszynach, każdy specjalista przy swojej specjalności. Fabrykę ogłosili jako zajętą w posiadanie rady robotniczej. Właściciel fabryki ze swej strony ogłosił, że fabrykę zamyka na czas nieograniczony, a wszystkich robotników wydala. Wtedy robotnicy oświadczyli, że nie pozwolą zamknąć tej fabryki, sami będą pracować i nikomu jej nie dadzą. Wtedy policja otoczyła fabrykę i zażądała od zespołu robotników, żeby wyszedł dobrowolnie, jeśli nie chce narazić się na przymusowe wydalenie.

Właśnie wtedy kierownictwo partii zażądało od ogółu robotników poparcia. Manifestacja wyszła nagle z placu i ruszyła pod Belweder. W pierwszym szeregu znacznego tłumu szli ująwszy się pod ręce ideowi przedstawiciele, między innymi Lulek i Baryka. Baryka w samym środku, ubrany w lejbik żołnierski i czapkę żołnierską. Śpiewali.

Właśnie konna policja pokazała się w jednej z ulic poprzecznych. Oficer na pięknym koniu, w płaszczu gumowym spiętym na piersiach, w skokach konia i lansadach przejeżdżał obok tłumu szarego i rudego, który się ściskał i zbijał w jedno ciało. Oficer przypatrywał się pilnie ideowcom. Specjalnie pilnie temu w czapce żołnierskiej. Gdy tłum zbliżył się pod sam już pałacyk belwederski, z wartowni żołnierskiej wysunął się oddział piechoty i stanął w poprzek ulicy, jakby tam nagle ściana szara, parkan niezłomny, mur niezdobyty wyrósł.

Baryka wyszedł z szeregów robotników i parł oddzielnie, wprost na ten szary mur żołnierzy – na czele zbiedzonego tłumu.

Polecenia

1. Jaki był stosunek Cezarego do komunistów?
2. Wykorzystując znajomość treści całego utworu, wyjaśnij, w jakich okolicznościach Cezary trafił na manifestację. Jakie wydarzenia poprzedzają tę scenę?
3. Zinterpretuj w zeszycie ostatnie zdanie fragmentu powieści.

Okiem badacza

Henryk Markiewicz
W kręgu Żeromskiego

Końcowa scena *Przedwiośnia* nie była ostatnim słowem pisarza w jego wewnętrznym zmaganiu się z ideą rewolucji. Wiadomo, że Żeromski, schorowany, przygnębiony nagonką prasy prawicowej, zirytowany artykułami prasy radzieckiej, bezceremonialnie anektującymi jego powieść dla ideologii komunistycznej – odciął się od niej gwałtownie w artykule *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym*. Ale przypomina się też jego list do Romer-Ochenkowskiej ze słowami sympatii dla komunistycznych więźniów, wzywających go do dyskusji „o nowym duchu w Polsce", wyrazy oburzenia z powodu aresztowania Bronowicza, odprawę daną w liście komisarzowi Kajdanowi.

Walczący dialog pisarza z ideą rewolucji toczył się dalej. W jednej z ostatnich swych prac pt. *Drożyzna i zamoyszczyzna*, Żeromski, przypominając „powieściowe zapobieganie rewolucji socjalnej", pisał ze swą charakterystyczną autoironią: „Hasałem dość długo na tym koniku, a raczej na głodnym koniu Rosynancie, jeździłem wzdłuż i wszerz do woli po rozłogach wyobraźni, zastawionych realnymi wiatrakami, które wciąż melły i mielą normalną mąkę żywota". Raz jeszcze stawiał sobie pytanie, czy nastąpi zwrot w społeczeństwie ku twórczej pracy i odrodzeniu moralnemu. Zamiast odpowiedzi – kończył swój artykuł znamiennym ostrzeżeniem: „Bo gdyby nie mogło się wcale zacząć, gdyby nie miało się ciągnąć po dobremu, w kierunku wielkiej reformy naszego ducha, to – trudna rada! – niejednemu wypadnie porzucić stare siodło i wyślizgane strzemiona na poczciwym, wysłużonym Rosynancie, – niejednemu wypadnie przenieść się na innego bieguna, dosiąść innego rumaka, który od dawna rży, tupie kopytami i osiodłany, okulbaczony, gotowy rwie się do skoku".

Henryk Markiewicz, *W kręgu Żeromskiego*, Warszawa 1977, s. 82–83.



Kadr z filmu *Przedwiośnie* w reż. Henryka Szaro z 1928 roku. W roli Cezarego Zbigniew Sawan.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Według Żeromskiego, literatura daje możliwość oddziaływania na innych, może poruszać sumienia i zmieniać ludzi. s. 172
2. Narracja *Przedwiośnia* jest niejednorodna. W każdej części utworu została poprowadzona inaczej. W swojej powieści Żeromski zastosował narrację auktorialną, personalną i polifoniczną. s. 172
3. Styl Stefana Żeromskiego określany jest mianem „żeromszczyzny". s. 173
4. Żeromski przedstawia krytyczny obraz rewolucji. Postrzega ją jako siłę niszczącą. s. 174
5. W *Przedwiośniu* ukazany został krytyczny obraz ziemiaństwa. s. 175
6. Ostania scena w utworze przedstawia Cezarego, który odłączył się od manifestujących robotników. Scena ta jest symboliczna – ukazuje młodego Barykę samotnie kroczącego przed tłumem robotników. s.176



Kim ma być poeta w wolnej Polsce? Koncepcje artystyczne dwudziestolecia międzywojennego

7. Poeta – niebieski wycieruch? Bolesław Leśmian *Poeta*

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz poglądy Bolesława Leśmiana na temat poezji i miejsca poety w świecie;
- ustalisz, czym się różni Leśmianowski pogląd na poezję od koncepcji innych twórców;
- określisz obraz poety – bohatera wiersza Leśmiana *Poeta*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie wiadomości na temat roli poety i poezji w innych epokach (zwłaszcza w romantyzmie i Młodej Polsce).

Bolesław Leśmian



Bolesław Leśmian, właśc. Lesman (1877–1937)

Poeta urodził się i zmarł w Warszawie. Data jego urodzenia jest niejasna (różne źródła podają rok 1877 lub 1878). Początkowy etap życia Leśmiana wiąże się z Kijowem, gdzie uczęszczał do klasycznego gimnazjum, a następnie studiował prawo. Na początku XX wieku Leśmian wyruszył w artystyczną podróż po Europie, a następnie mieszkał w Warszawie, Łodzi, Hrubieszowie i Zamościu, pobyty w Polsce przeplatając kolejnymi podróżami. Debiutował około 1895 roku. W 1933 roku został mianowany do utworzonej w niepodległym państwie Polskiej Akademii Literatury.

Wczesna twórczość Leśmiana przypada na czas Młodej Polski, a szczególny wpływ na młodego poetę miał Zenon Przesmycki (Miriam), redaktor czasopisma artystycznego „Chimera", w którym zauroczony modernistycznym symbolizmem Leśmian opublikował swoje wczesne teksty i przekłady. Pierwszy tom wierszy *Sad rozstajny* poeta wydał w 1912 roku. Już w dwudziestoleciu międzywojennym zostały opublikowane kolejne tomiki: *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936) i wydany pośmiertnie zbiór *Dziejba leśna* (1938). Wszystkie tomiki poetyckie Leśmiana oraz tłumaczenia (np. *Opowieści nadzwyczajnych* Edgara Allana Poe), a także jego autorskie redakcje baśni Wschodu – *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* – są świadectwem oryginalności i skłonności do niepoddawania się obowiązującym trendom literackim. Można go określić mianem „poety osobnego". Wprawdzie we wczesnych utworach pozostaje pod wpływem modernistycznego symbolizmu, a w późniejszej twórczości – bergsonizmu, to nie wiąże się z określonym nurtem literackim, nie utożsamia się z konkretną grupą poetycką i nie podpisuje się pod jednoznacznym manifestem artystycznym, pozostając indywidualnością w sensie osobistym i poetyckim. Świat poezji Leśmiana zapełniają zjawiska rodem z mitów i zakorzenionych w naturze ludowych opowieści, metafizyczne motywy i niejednoznaczne fantastyczne twory, których obecność w wyobrażonym przez Leśmiana świecie jest uzasadniona intuicyjnym odczuciem (zgodnie z filozoficzną koncepcją Bergsona). W swojej artystycznej przestrzeni zapełnionej przez ludowe wyobrażenia zjaw i straszydeł, niedoskonałe, kalekie twory, przez zagubionych w naturze i kulturze marzycieli, znajduje też miejsce dla jeszcze jednego bohatera lirycznego – poety, któremu Leśmian przydziela rolę naiwnego i kierującego się bergsonowską intuicją poszukiwacza utajonych prawd o świecie, a jednocześnie wnikliwego badacza mitycznych tajemnic i zagłębionego w naturze prostaczka.



Bolesław Leśmian
Poeta

Zaroiło się w sadach od tęcz i zawieruch;
Z drogi! – Idzie poeta – niebieski wycieruch!
Zbój obłoczny, co z światem jest – wspak i na noże!
Baczność! – Nic się przed takim uchronić nie może!
Słońce – w cebrze, dal – w szybie, świt – w studni, a zwłaszcza
Wszelkie dziwy zza jarów – prawem snu przywłaszcza.

Rad Boga między żuki wmodlić – do zielnika,
Gdzie się z listem miłosnym sam jelonek[1] styka!...
Świetniejąc łachmanami – tym żwawszy, im golszy –
Nie bez wróżb się uśmiecha do grabu i olszy –
I widziano w dzień biały tego obłąkańca,
Jak wierzbę sponad rzeki porywał do tańca!
A tak zgubnie porywać, mimo drwin i zniewag –
Zdoła tylko z otchłanią sprzysiężony śpiewak.
Żona jego, żegnając swój los znakiem krzyża,
Na palcach – pełna lęku do niego się zbliża.
Stoi... Nie śmie przeszkadzać... On słowa nawleka
Na sznur rytmu, a ona płochliwie narzeka
„Giniemy... Córki nasze – w nędzy i rozpaczy...
A wiadomo, że jutro nie będzie inaczej...
Wleczesz nas w nieokreślność... Spójrz – my tu pod płotem
Mrzemy z głodu bez jutra, a ty nie wiesz o tem!" –
Wie i wiedział zawczasu!... I ze łzami w gardle
Wiersz układa pokutnie – złociście – umarle –
Za pan brat ze zmorami... Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.
Chętnie łowi treść, w której łzy prawdziwe płoną –
Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...
I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...

I po tym samym niebie – z tamtej ułud strony –
Znawca słowa – Bóg płynie – w poetę wpatrzony.
Widzi jego niezdolność do zarobkowania
I to, że się za snami tak pilnie ugania!
Stwierdza z zgrozą, że w chacie – nędza i zagłada –
A on w szale występnym wiersz śpiewny układa!
I Bóg, wsparty wędrownie o srebrzystą krawędź
Obłoku, co się wzburzył skrzydłami, jak łabędź –
Z łabędzia – do poety, zbłąkanego we śnie –
Uśmiecha się i pięścią grozi jednocześnie!

Polecenia

1. Wypisz z tekstu do zeszytu epitety nazywające bohatera wiersza – tytułowego poetę.
2. Zinterpretuj epitet metaforyczny „niebieski wycieruch".
3. Określ wynikającą z tekstu relację między poetą a naturą.

[1] **jelonek** – odmiana chrząszcza z rodziny jelonkowatych




4. Określ relację między poetą a Bogiem.
5. Zinterpretuj fragment tekstu: *I z zachłanną radością mąci mu się głowa,/ Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!*.
6. Na podstawie zgromadzonego materiału w kilku zdaniach scharakteryzuj poetę – bohatera wiersza Leśmiana.
7. Wskaż w tekście przykłady użycia języka potocznego. Określ, jaką pełnią one funkcję.
8. Zbadaj rytm wiersza. Policz liczbę sylab w poszczególnych wersach, zwróć uwagę na miejsca, w których pada akcent, określ rodzaj rymów.
9. Wyjaśnij, jaką rolę odgrywają w utworze wykrzyknienia.
10. Podaj przykłady dwóch – trzech utworów z różnych epok, w których występuje postać poety i porównaj koncepcję twórcy z modelem obecnym w wierszu Leśmiana.

Czytanie ze zrozumieniem

Krzysztof Dybciak

„Wywalczyć cudaczne prawo bytu..." Antropologia[1] Leśmiana

Wśród antropoidalnych[2] postaci „wklętych w korowód istnienia" szczególną uwagę przykuwa stwór nazywany „poetą" lub „śpiewakiem". Jego sposób bycia, najistotniejsze działania plasują go, jak wiele innych „żywiąt", w kręgu zagadnień ontologii[3] egzystencjalnej. Wystarczy przypomnieć kilka określeń przyznawanych poecie: „niepoprawny I s t n i e n i o w i e c", „obłędny n i e i s t n i e j ą c y c h zdarzeń wspominacz". Cel, do którego został powołany, to poznawanie prawdy o bycie. Ale zaraz, dodajmy, poznawanie i odtwarzanie rozumiane niebanalnie – poznawanie jest tworzeniem nowych faktów. Jak wiemy, istotą świata bez istoty są wieczne wymiany i przemiany, a więc poeta mówi prawdę, uczestnicząc w procesie metamorfozy. Śpiewak Leśmianowski *wie, że „treść, gdy w rytm się stacza,/ Póty w nim się kołysze aż się przeinacza"*. Program literacki bohatera wierszy jest identyczny z programem autora, obaj dążą do tego, aby spokrewnić słowo „z pozasłownym trwaniem".

Panowanie nad słowem nie należy do zajęć łatwych, bo ogólna dysocjacja[4] obejmuje również zjawiska językowe, nie powinno więc zaskakiwać nas, że „słowa się po niebie włóczą i łajdaczą". Ale w gruncie rzeczy niewiele zależy od decyzji i możliwości „śpiewaka". W koncepcji Leśmiana jest on raczej instrumentem skupiającym muzykę rzeczywistości, bo „pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność", a „ruchy" istnienia właśnie „w śpiewie przechodzą do słów". Poeta (ciągle mówimy o tym, który jest bohaterem wielu utworów, a więc kategorią wewnątrztekstową) bierze czynny (choć nie zawsze świadomy) udział w przeistoczeniach istnień, tworząc nowe fakty słownej lub – dzięki słowom – pozasłownej natury. To jego twórcze czynności odtwarzają prawdę bytu. Odtworzenie „oblicza" rzeczywistości (w tej poezji równie często: odbić i masek) stawia przed poetą wiele trudności, bo uwzględnić trzeba wszechobecność ruchu. Ocaleniem miało być zrytmizowanie wypowiedzi poetyckiej, przemieniające martwe słowa w żywy organizm, przypominający te z „pozasłownego trwania".

Krzysztof Dybciak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 33–34.

Polecenia

1. Jaką rolę, według autora artykułu, przypisuje w swoich utworach Bolesław Leśmian poecie? Jakie zadania powinien poeta zrealizować?
2. Wypisz z artykułu synonim słowa *poeta* i wyjaśnij, jaki zachodzi między nimi związek.

[1] **antropologia** (gr. *anthropos* – człowiek) – nauka o człowieku; dyscyplina naukowa łącząca humanistykę, nauki społeczne i przyrodnicze

[2] **antropoidalny** – mający cechy i właściwości zbliżone do ludzkich, podobny do człowieka

[3] **ontologia** – dział filozofii zajmujący się badaniem struktury rzeczywistości, zagadnieniem bytu i istnienia; ontologia egzystencjalna dotyczy przede wszystkim sposobu istnienia

[4] **dysocjacja** – w psychologii: rozdzielenie, rozszczepienie, oderwanie od rzeczywistości

3. Jaka jest relacja między poetą a słowem (tworzywem, które jest przynależne jego dziedzinie sztuki)?
4. Wyjaśnij, co oznacza sformułowanie, że poeta jest „kategorią wewnątrztekstową". Sporządź notatkę w zeszycie.
5. Określ, jaką funkcję pełnią w artykule cytaty z utworów Leśmiana.



Marc Chagall (1887–1985), *Poeta (o wpół do czwartej)*, 1911.

Polecenia

1. Określ, jakie elementy obrazu uzasadniają jego tytuł.
2. Wymień rekwizyty umieszczone na obrazie. Które z nich świadczą o artystycznej i poetyckiej naturze przedstawionej postaci?
3. Porównaj portret poety zawarty w wierszu Leśmiana z postacią wyobrażoną na obrazie Chagalla. Zwróć uwagę na sposób przedstawienia bohatera – poety.
4.* Sprawdź zawarte w podręczniku informacje na temat kubizmu i udowodnij, że obraz reprezentuje ten styl.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. **Jednym z ważniejszych twórców literatury polskiej dwudziestolecia międzywojennego był Bolesław Leśmian, autor zbiorów poezji oraz tłumacz.** s. 178
2. **Wiersz pt. *Poeta* przedstawia oryginalny, charakterystyczny dla świata wyobraźni Leśmiana model poety.** s. 179



8. Metamorfoza modernisty. Klasycyzm Leopolda Staffa

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz twórczość Leopolda Staff przypadającą na czas dwudziestolecia międzywojennego;
- ustalisz, jakie były główne aspekty twórczości poetyckiej Staffa;
- nauczysz się rozpoznawać motywy klasycystyczne w twórczości Staffa.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie wiersze Staffa, które powstały w okresie Młodej Polski, oraz postawy światopoglądowe, jakie proponował twórca w swojej poezji.

klasycyzm Staffa

W życiu literackim dwudziestolecia międzywojennego znaczące miejsce zajmował poeta **Leopold Staff**, którego debiut i pierwszy etap twórczości przypadł na czas Młodej Polski. Znajdujący swoją drogę artystyczną w **stylu klasycystycznym**, będący klasycystą również w zakresie światopoglądu artystycznego, poszukujący sensu życia i egzystencjalnej równowagi w codziennych ludzkich sprawach i zmaganiach, staje się autorytetem dla poetów młodszego pokolenia. Odnajdują w nim wzorzec artystyczny oraz życzliwego mistrza, czego dowodem są liczne dedykacje, na przykład w utworach skamandryty Juliana Tuwima.

Ważna informacja

Główne motywy twórczości Leopolda Staffa:

- afirmacja życia
- radość odkrywana w codziennych sprawach
- poszukiwanie równowagi w filozofii stoickiej
- franciszkańska miłość do świata
- poczucie harmonii z naturą
- humanizm
- horacjanizm (jako postawa życiowa i poetycka)
- refleksyjna postawa wobec siebie i świata
- dążenie do prostoty formy (klasycyzm)

Ważna informacja

Zbiory wierszy Leopolda Staffa wydane w czasie dwudziestolecia międzywojennego

1919 – *Ścieżki polne*
1921 – *Sowim piórem*
1927 – *Ucho igielne*
1932 – *Wysokie drzewa*
1936 – *Barwa miodu*

W dorobku poetyckim wielu poetów możemy odnaleźć utwór, poprzez który wyraża się własną koncepcję poezji, refleksję na temat miejsca poety we współczesnym mu świecie oraz określa zasady, jakim powinna podlegać twórczość. Nierzadko jest to wiersz opatrzony znamiennym tytułem – *Ars poetica* (sztuka poetycka), co jednoznacznie wskazuje temat danego tekstu stanowiącego deklarację artystyczną poety. Poetyckie traktaty na temat twórczości lirycznej pojawiły się już w antyku, a najważniejsze rozprawy na ten temat znajdujemy w pracach Arystotelesa oraz utworach Horacego.



Leopold Staff
Ars poetica

Echo z dna serca, nieuchwytne,
Woła mi: „Schwyć mnie, nim przepadnę,
Nim zblednę, stanę się błękitne,
Srebrzyste, przezroczyste, żadne!"

Łowię je spiesznie jak motyla,
Nie, abym świat dziwnością zdumiał,
Lecz by się kształtem stała chwila
I abyś, bracie, mnie zrozumiał.

I niech wiersz, co ze strun się toczy,
Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,
Tak jasny jak spojrzenie w oczy
I prosty jak podanie ręki.

Z tomu *Barwa miodu*, 1936

Polecenia

1. Określ typ liryki, jaki reprezentuje wiersz.
2. Omów relację między podmiotem lirycznym a autorem wiersza.
3. Jaką rolę w procesie twórczym odgrywa natchnienie? Wyjaśnij na podstawie pierwszej zwrotki.
4. Czym według podmiotu lirycznego ma być wiersz? Odnieś się do znaczeń zawartych we wszystkich trzech strofach.
5. Opisz w zeszycie kompozycję wiersza. Określ główny problem każdej z trzech strof.
6. Scharakteryzuj wersyfikację utworu (policz liczbę sylab w poszczególnych wersach, zbadaj, gdzie pada akcent). Jaki typ wersyfikacyjny reprezentuje?
7. Podaj dwa argumenty dowodzące, że wiersz Staffa można nazwać jego poetyckim manifestem.
8. * Porównaj utwór *Ars poetica* Staffa z poglądami na twórczość rzymskiego poety starożytnego Horacego.

Leopold Staff
Wysokie drzewa

O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa,
W brązie zachodu kute wieczornym promieniem,
Nad wodą, co się pawich barw blaskiem rozlewa,
Pogłębiona odbitych konarów sklepieniem.

Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu,
W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze,
Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu
Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą ciszę.

Z wolna wszystko umilka, zapada w krąg głusza
I zmierzch ciemnością smukłe korony odziewa,
Z których widmami rośnie wyzwolona dusza...
O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa!

Z tomu *Wysokie drzewa*, 1932



Egon Schile (czyt. szile; 1890–1918), *Cztery drzewa*, 1917.



Polecenia

1. Scharakteryzuj przedstawiony w wierszu pejzaż i nazwij zmysłowe odczucia, których doświadcza podmiot liryczny.
2. Wyjaśnij, czym dla podmiotu lirycznego jest natura.
3. Nazwij i zacytuj środki stylistyczne służące kreacji pejzażu.
4. Określ nastrój, jaki budzi wiersz i wskaż środki stylistyczne wyrażające jego specyfikę.
5. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni klamra kompozycyjna.
6. Zbadaj i opisz w zeszycie wersyfikację oraz rymy. Sformułuj wnioski.
7. Napisz w zeszycie kilkuzdaniową interpretację utworu, używając pojęć: *impresjonizm, franciszkanizm, klasycyzm.*

Czytanie ze zrozumieniem

Leopolda Staffa afirmacja życia

Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński
„W sobie zestrajam sprzeczny ten świat"
Tożsamość afirmatywna w liryce Leopolda Staffa

Afirmacja świata, połączona z platońskim ideałem jedności prawdy, dobra i piękna (estetyka) sprawia, iż twórczość Staffa określa się mianem klasycyzmu. I w zasadzie trudno z tą klasyfikacją polemizować, trzeba jedynie pamiętać, iż w XX wieku klasycyzm oznacza coś innego niż w wiekach dawnych. Po pierwsze, nie jest doktryną ani jednolitym prądem, toteż nie obejmuje jakiejś techniki pisania; dzisiejszy klasycysta może sięgać do awangardowych rozwiązań wersyfikacyjnych, może też lekceważyć gatunki. Po drugie – i ważniejsze – współczesny klasycyzm nadbudowany jest nad niemożliwą już do wyparcia świadomością kryzysową, katastroficzną, znamienną dla literatury wieku XX. Staff, pisząc swoje wiersze po pierwszej czy w czasie drugiej wojny światowej, nie udaje, że ich nie było. I nie odwraca się od historii (choć często bezpośrednio poświęca jej zadziwiająco mało uwagi), lecz przeciwstawia jej e g z y s t e n c j ę jako wartość niezniszczalną. (Dobrze dokumentuje to jego znany wojenny wiersz *Pierwsza przechadzka*). O przynależności liryki Staffa do nurtu współczesnego klasycyzmu świadczy zatem nie tylko poetyka, która w późnej twórczości ulega radykalnym przemianom, współbrzmiąc z tendencjami neoawangardowymi, lecz niezmienna postawa światopoglądowa, której fundamentem jest wypowiedziane światu wielkie TAK.

Z woli afirmacji wynika dalej poetycka zasada *descripto mundi* – opisać świat. Dać w poezji świadectwo jego różnorodności, niezniszczalnego piękna i jedności wszystkich zjawisk. Teraz więc sąsiadują w wierszach Staffa obie sfery dla człowieka istotne, *sacrum* i *profanum*, tworząc kosmiczną całość. Trwała obecność Boga w świecie wypełnionym codzienną ludzką krzątaniną, wielość drobnych radości, kontemplacja nieprzemijającego piękna przyrody – to tematy kolejnych zbiorów poetyckich Staffa, z których za najlepsze uznaje się *Wysokie drzewa* (1932) i *Barwę miodu* (1936). Pogoda ducha i optymizm podmiotu nie są w tej twórczości li tylko konsekwencją naturalnej, by tak rzec, wrodzonej skłonności do odrzucania smutków, lecz również – i przede wszystkim – konsekwencją walki z samym sobą. Albowiem Staff nie ukrywa, że ta pogoda ducha miesza się z lękiem, a radość ze smutkiem, jednak ich współwystępowanie uważa za nieodzowne partnerstwo, niczym następstwo słońca i księżyca [...].



Józef Rapacki (1871–1927), *Las o świcie*, 1914.



Niezmiernie interesującą cechą klasycyzmu Staffa jest jego p r o g r e s y w i z m, czyli zwrócenie się ku przyszłości. Klasycyzm bowiem z zasady hołduje przeszłości, w niej szuka wzorów i wartości, których teraźniejszości zwykle nie dostaje. Tymczasem Staff owszem, ceni przeszłość kultury i wiele z niej – jako poeta oraz wybitny tłumacz – czerpie. Niemniej w wymiarze jednostkowej biografii przeszłość wydaje się balastem, hamującym życie prawdziwie aktywne [...].

Tajemnicą nieprzemijającej wartości i popularności liryki Leopolda Staffa pozostaje jej przymierze z młodością. Wszystko to, co zazwyczaj kojarzy się z klasycyzmem: harmonia, umiar, prostota, zgoda na świat ma w tej twórczości swój awers: niepokoje, lęki, wahania, świadomość wszechobecności cierpienia, które jednak są zawsze przezwyciężane. Klasycyzm Staffa polega więc na zestrajaniu tych sprzeczności, z czym łączy się nieustanny wysiłek autokreacji, zmierzający do wzniesienia się ponad zwątpienie. W tym sensie optymizm Staffa jest heroiczny.

Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Literatura polska* XX wieku, Poznań 2005, s. 210–212, 214.

Polecenia

1. Wyjaśnij, z czego według autorów wynika odmienność współczesnego klasycyzmu od jego wcześniejszych odmian.
2. Wylicz w kilku punktach, jakie cechy twórczości Staffa pozwalają na zaliczenie go do nurtu klasycystycznego.
3. Wyjaśnij, czym różni się postawa Staffa od klasycyzmu w tradycyjnym rozumieniu.
4. W jakim znaczeniu została użyta w artykule partykuła „li"? Zastąp sformułowanie „li tylko" jego synonimem. Polecenie wykonaj w zeszycie.
5. Określ, jakie cele stawiane poezji wynikają z twórczości Staffa.
6. W 2–3 zdaniach wyjaśnij, jaki stosunek do świata wyraża w swojej poezji Leopold Staff.
7. Uwzględniając kontekst ostatniego akapitu, zinterpretuj zdanie kończące artykuł: „W tym sensie optymizm Staffa jest heroiczny".

Leopold Staff
Curriculum vitae[1]

Dzieciństwa mego blady, niezaradny kwiat
Osłaniały pieszczące, cieplarniane cienie.
Nieśmiałe i lękliwe było me spojrzenie
I stawiając krok cudzych czepiałem się szat.

Młodość ma pierwsze skrzydła swe wysłała w świat,
Kiedy nad wiosnę milsze zdały się jesienie.
Więc kochałem milczenie, wspomnienie, westchnienie
I plotłem chmurom wieńce z swych kwietniowych lat.

Dopiero od posągów, od drzew i od trawy,
Z którymi żyłem długo wśród dalekich dróg,
Nauczyłem się prostej, pogodnej postawy.

I kiedym, stary smutku dom zburzywszy w gruzy,
Uczynił z siebie jeno wschodom słońca próg,
Rozumie mnie me serce i kochają Muzy.

Z tomu *W cieniu miecza*, 1911

[1] ***curriculum vitae*** (czyt. kurrikulum wite) – z łac. bieg życia, biografia, życiorys



Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny utworu. Zwróć uwagę na użyte formy zaimków.
2. Określ typ liryki.
3. Nazwij gatunek liryczny, który reprezentuje utwór.
4. Zacytuj po jednym fragmencie wiersza odpowiadającym poszczególnym etapom życia: dzieciństwu, młodości, wiekowi dojrzałemu.
5. Scharakteryzuj poszczególne etapy życia.
6. Wskaż wartości, które podmiot liryczny uznaje za istotne.
7.* Określ motywy tekstu, które łączą wiersz Staffa z horacjanizmem.
8.* Wyjaśnij, na czym polega klasycyzm utworu.
9. Określ funkcje 2–3 wybranych z tekstu epitetów.
10. Zinterpretuj w kilku zdaniach w zeszycie puentę utworu.



John William Waterhouse (1849–1917), *Dusza róży*, 1908.
Obraz brytyjskiego malarza reprezentuje nurt w sztuce zwany neoklasycyzmem, którego istotą jest dążenie do ukazywania piękna i harmonii świata oraz wykorzystywanie motywów wywodzących się z tradycji (np. antycznej lub renesansowej).

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 182
1. Nazywany „poetą trzech pokoleń" Leopold Staff w okresie dwudziestolecia międzywojennego pisał utwory nawiązujące do klasycyzmu.

s. 183
2. Swoją koncepcję poezji zawarł poeta w wierszu *Ars poetica*.

s. 184
3. Dominujące postawy w twórczości poetyckiej Staffa to afirmacja życia i optymizm.



9. Ugrupowania artystyczne dwudziestolecia międzywojennego w Polsce

NA TYCH LEKCJACH:

- Poznasz ugrupowania poetyckie dwudziestolecia międzywojennego;
- Dowiesz się, czego poszukiwali w twórczości literaci tej epoki i jakie miejsce wyznaczali poecie w nowej rzeczywistości.

U progu niepodległej Polski literatura i kultura stanęły przed koniecznością określenia celów i kierunków pracy twórczej. Zarówno powstające wówczas manifesty, jak i teksty programowe oraz utwory, które w zamierzeniu nie były programowymi, ale wyraźnie określały postawę twórcy, wskazywały szczególnie dwa kierunki: sięganie do tradycji i na jej podstawie wypowiadanie się na temat współczesności oraz dążenie do poszukiwania nowych form i środków wyrazu, które można nazwać awangardowością. Wskazywano także na tematy, którymi pisarz czy poeta powinni się szczególnie zainteresować. Wśród nich była i nowoczesność, i codzienne życie zwykłego człowieka, tematyka społeczno-obyczajowa i fascynacja szybkim rozwojem cywilizacji. Ta wielość postaw, poetyk i światopoglądów artystycznych ukazuje, że zwłaszcza pierwsze dziesięciolecie dwudziestolecia międzywojennego to w kulturze epoka zróżnicowana, pełna skrajności i niejednorodna, a przede wszystkim pełna poszukiwań i eksperymentów. Na mapie literatury tego czasu szczególnie zaznaczyły się ugrupowania poetyckie, których twórcy opowiadali się za określonym sposobem literackiego opisu świata. Było to zjawisko nowe i w Polsce wcześniej nieobecne, ale za to bardzo dynamiczne i wyraziste, a ponadto nakierowane na zwykłego czytelnika i silnie na niego oddziałujące. Pierwsze lata niepodległości oznaczają w kulturze gwałtowność i rewolucyjność manifestów, dynamiczność wystąpień teoretyków literatury i sztuki oraz samych artystów, a także ich entuzjastyczne zaangażowanie w tworzenie nowej kultury. Artyści niekiedy w sensie dosłownym wychodzili na ulice, wygłaszając swoje programowe wystąpienia. Znamiennymi miejscami ich aktywności stały się także kabarety i kawiarnie literackie.

Regulamin i cennik
wydany przez twórców kawiarni Pod Pikadorem

§ 1

Nie wolno wprowadzać psów.

§ 2

Wejście dla dorosłych – marek 5. Młodzież szkolna od lat 16 do 20 – mk. 10. Dzieci od lat 8 do 16 – mk. 15, od lat 4 do 8 – mk. 25. Dzieci do lat 4 – mk. 35. Każda dorosła osoba ma prawo wprowadzić dowolną ilość dzieci przy piersi – za dopłatą mk. 50 od sztuki, bez różnicy płci, wyznania i narodowości.

§ 3

Wszelkie targi z kasjerką o cenę biletu są bezskuteczne. Pożądane wysokie naddatki. Za jakieś tam głupie 10 lub 15 mk. naddatku – dziękujemy. Obejdzie się!

§ 4

Poeci z „Pod Pikadora" udzielają w przerwach pomiędzy poszczególnemi występami audiencji. Odnośne podania należy składać o dzień wcześniej w kancelarii Kawiarni.

Opłata za audiencje:

a) zwyczajna rozmowa (od 3 do 5 minut) z prawem podania ręki – mk. 50;

b) objaśnienie przeczytanego utworu – mk. 75;

c) ofiarowanie rękopisu:

1) bez dedykacji mk. 150,

2) z dedykacją mk. 500.

Uwaga: Za dodanie w dedykacji słowa „kochanemu" – mk. 100.

d) propozycje matrymonialne – tylko w czwartki.

Uwaga 1: Poeta Tuwim podobnych zgłoszeń nie przyjmuje.

Uwaga 2: Do pozostałych poetów mogą się zgłaszać tylko interesantki, posiadające przeszło 75 000 mk. posagu (bez różnicy płci, narodowości i wyznania).

§ 5

Każdy z gości obowiązany jest spoglądać na poetów z odpowiednim szacunkiem. Obelżywe okrzyki i bicie poetów krzesłami, laskami lub tzw. rękoma uważamy za niedopuszczalne ze względu na ekonomię czasu w programie.

§ 6

Zabrania się wstępu do kawiarni:

a) osobom w stanie nazbyt trzeźwym;

b) recydywistom na polu literatury i malarstwa;

c) znajdującym się na czarnej liście;

d) osobom w stanie odmiennym;

e) członkom Rady Regencyjnej;

f) panu mecenasowi Józefowi Kuśmidrowiczowi.

§ 7

Odgadywanie rymów podczas czytania wierszy surowo wzbronione.

§ 8

Satysfakcji honorowych Zarząd Kawiarni nie udziela.

§ 9

Nosze ratunkowe i karetka pogotowia na miejscu.

§ 10

Zabrania się wszelką nieczystość.

Zarząd Kawiarni

Polecenia

1. Jaki charakter ma regulamin i cennik kawiarni Pod Pikadorem?
2. W jaki sposób regulamin ujmuje relację między poetami a gośćmi kawiarni?
3. Określ portret poetów wyłaniający się z regulaminu.

SKAMANDER

Skamander

To grupa poetów tworzących nieformalną formację artystyczną deklarująca niechęć do sformułowania jakiegokolwiek jednoznacznego programu.



Skamandryci (od lewej): Jan Lechoń, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz oraz Antoni Słonimski na fotografii z 1926 roku.



Wręcz obsesyjna niechęć skamandrytów do wyrażenia określonej postawy artystycznej została nazwana przez jednego z krytyków literackich dwudziestolecia „programową aprogramowością". Grupę tworzyła przede wszystkim piątka poetów, z których każdy obdarzony był oryginalnym talentem: **Julian Tuwim, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz i Antoni Słonimski**, ale w ich otoczeniu pojawiali się też inni twórcy utożsamiający się głoszonymi przez skamandrytów hasłami, między innymi Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jerzy Liebert, Władysław Broniewski, Stanisław Baliński i Kazimiera Iłłakowiczówna. Początkiem działalności formacji było czasopismo studenckie „Pro Arte et Studio"[1], w którym drukowali oni swoje pierwsze teksty. Z biegiem czasu czasopismo zmieniło nazwę na „Pro Arte" i przez pewien czas stanowiło główną płaszczyznę dyskusji literackich i artystycznych skamandrytów. Ostateczna nazwa grupy, a także tytuł wydawanego przez nią od 1920 roku miesięcznika – „Skamander" – nawiązuje do kultury antycznej. Była to nazwa rzeki, która według greckiej mitologii opływała Troję. Celowy wybór takiej nazwy określa część zainteresowań przedstawicieli formacji, czyli aprobatę wobec tradycji europejskiej kultury, a zwłaszcza spuścizny antycznej. Skamandryci byli jednak też zwolennikami nowatorskich poszukiwań twórczych, zwracali się w stronę codzienności, jako materię artystyczną wykorzystywali język potoczny, fascynowali się witalnością i biologiczną stroną życia. Za wzorzec poezji i swojego mistrza w tej dziedzinie uznali Leopolda Staffa, doceniając zarówno jego kunszt poetycki oraz związek z codziennością, jak i przyjazny stosunek do poetów młodszego pokolenia.

Grupę określano czasem mianem sytuacyjnej, co wyrażało też sposób kontaktowania się jej członków. Skamandryci spotykali się przede wszystkim w kawiarniach artystycznych (np. w warszawskich kawiarniach Pod Pikadorem oraz Ziemiańskiej), gdzie w czasie towarzyskich spotkań prowadzili artystyczne dyskusje, odczytywali swoje utwory, a także prowokowali odbiorców niekonwencjonalnymi zachowaniami.

W drugim dziesięcioleciu epoki następuje stopniowe rozluźnianie działalności grupy. Każdy z poetów coraz bardziej indywidualizuje się i podąża swoją drogą artystyczną.

Jerzy Kwiatkowski
Wczesna poezja skamandrytów

Skamandryci pozostaną w literaturze jako poeci przede wszystkim apollińscy. Nie można jednak zapominać o pierwszym okresie ich twórczości, w którym tak wielką rolę odegrała – dionizyjskość właśnie. [...]

Ich sukces daje się także rozpatrywać z punktu widzenia odbiorcy. Jak się zdaje, taka właśnie poezja najbardziej odpowiadała zapotrzebowaniom ówczesnych czytelników, rekrutujących się głównie z inteligencji. Warstwa ta znacznie poszerzyła się po wojnie, skutkiem procesu demokratyzacji społeczeństwa. Nie była już tak elitarna jak w epoce Młodej Polski: ani poezja filozoficznego uogólnienia, ani poezja radykalnego eksperymentu nie mogły liczyć na popularność w jej kręgach. Z drugiej strony – warstwa ta podejmowała humanistyczne ambicje poprzednich elit: istniała tu wyraźna ciągłość kulturalna, której podporządkowywali się także inteligenci z innych



Strona tytułowa jednego z numerów czasopisma poetyckiego „Skamander" (1921).

[1] ***Pro arte et studio*** (łac.) – dla sztuki i nauki



warstw społecznych. Poezja skamandrytów ukazywała swojemu czytelnikowi jego własny codzienny świat, a jednocześnie – utrzymywała więź z wielkimi tradycjami kultury polskiej i europejskiej. Mówiła językiem prostym i zrozumiałym, a jednocześnie zaspokajała wyższe aspiracje kulturalne tej warstwy. Była nowoczesna, inna od poezji poprzedniej epoki, a przede wszystkim – przystępna i niesprzeczna z dotychczasowymi ideałami estetycznymi.

Żadna z grup poetyckich tego okresu nie nawiązywała tak bliskiego kontaktu z czytającą publicznością. Żadna z poetyk nie utrafiła tak celnie w potrzeby tej publiczności.

Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 60.

Polecenia

1. Przypomnij sobie pogląd na sztukę Fryderyka Nietzschego i wyjaśnij, na czym polega apolliński charakter, a na czym dionizyjskość dzieła artystycznego.
2. Zacytuj przykład zdania, które zawiera w sobie antytezę i wyjaśnij, w jakim celu autor posłużył się tym środkiem językowym.
3. Na podstawie fragmentu artykułu określ co najmniej pięć cech poezji skamandrytów.
4. Obok wskazanych wyrazów zapisz w zeszycie ich antonimy: *uogólnienie*, *elitarna*, *nowoczesna*.

Kazimierz Wierzyński, właśc. Kazimierz Wirstlein (1894–1969)



Poeta dwudziestolecia międzywojennego, współtwórca i jeden z głównych członków grupy poetyckiej Skamander, współpracował z pismem „Pro arte et studio", publikował recenzje i eseje w „Wiadomościach Literackich", a na emigracji po drugiej wojnie światowej – w paryskiej „Kulturze". Twórca urodził się w Drohobyczu, gdzie rozpoczął naukę, następnie mieszkał i uczył się w Stryju, studia na Wydziale Filozoficznym podjął na Uniwersytecie Jagiellońskim, a kontynuował je w Wiedniu. W latach 1915–1918 angażował się w działalność konspiracyjną. Między 1919 a 1921 rokiem uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej. W czasie dwudziestolecia międzywojennego przebywał w Warszawie, gdzie wraz z innymi przedstawicielami grupy Skamander brał czynny udział w życiu literackim. Debiutem poetyckim Kazimierza Wierzyńskiego był wydany w 1919 roku tom wierszy *Wiosna i wino*. Jego poezja, początkowo pozostająca w duchu skamandryckim, charakteryzowała się witalnością i radością życia, z biegiem czasu jednak ewoluowała w stronę refleksyjności, by wreszcie zyskać cechy ekspresjonistyczne i oniryczne. Jednym z tematów jego twórczości był sport, który poeta przedstawiał w sposób patetyczny jako zmaganie człowieka z sobą i naturą (*Laur olimpijski*). Czas drugiej wojny światowej rozpoczyna emigracyjny etap życia poety, który na dłużej osiada w Stanach Zjednoczonych, skąd w latach sześćdziesiątych XX wieku przenosi się do Europy, początkowo do Rzymu, a następnie do Londynu, gdzie przebywa do śmierci. W 1978 roku prochy poety sprowadzono do Polski i złożono w Alei Zasłużonych na warszawskich Starych Powązkach.

Kazimierz Wierzyński
Zielono mam w głowie

Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną
na klombach mych myśli sadzone za młodu
Pod słońcem co dało mi duszę błękitną
i które mi świeci bez trosk i zachodu.

Obnoszę po ludziach mój uśmiech, bukiety
rozdaję wokoło i jestem radosną
wichurą zachwytu i szczęścia poety
co zamiast człowiekiem powinien być wiosną!

Z tomu *Wiosna i wino*, 1919

Polecenia

1. Uzasadnij, że wiersz Wierzyńskiego zawiera w sobie cechy poetyki skamandrytów.
2. Wyjaśnij, jaki model życia proponuje podmiot liryczny.
3. Napisz w zeszycie kilkuzdaniową interpretację wiersza, uwzględniając kontekst historycznoliteracki.



AWANGARDA KRAKOWSKA

Niezwykle charakterystyczne dla dwudziestolecia międzywojennego były tendencje do odrzucenia tradycyjnych koncepcji sztuki i poszukiwanie nowych, rewolucyjnych form twórczości oraz nowych tematów, które powinny być w niej podejmowane. Przejawy awangardowości sztuki wynikały z przekonania, że dawna twórczość nie jest w stanie wyrazić przeżyć człowieka XX wieku i ukazać oblicza nowoczesnego świata. Awangardowość postaw wynikała ponadto z fascynacji nowoczesnością, osiągnięciami ówczesnej techniki oraz z poczucia zagrożenia szybko rozwijającą się cywilizacją. Na gruncie tych zjawisk ukształtowała się w Krakowie grupa poetycka skupiona wokół poety i teoretyka sztuki **Tadeusza Peipera**[1] – **Awangarda Krakowska**. W jej skład wchodzili między innymi **Julian Przyboś**, **Jan Brzękowski** i **Jalu Kurek**. Przedstawiciele Awangardy Krakowskiej głosili program sztuki spójnej z szybko rozwijającą się cywilizacją i opowiadali się za odejściem od tradycji. Fascynował ich urbanizm, a **hasłem programowym** wyrażającym te tendencje było **3 razy M (miasto, masa, maszyna)**. W przekonaniu przedstawicieli Awangardy Krakowskiej rolą poety jest uczestniczenie w codziennym życiu, a proces twórczy ma przypominać pracę rzemieślnika przetwarzającego dany sobie materiał. Za czołowy środek artystycznego wyrazu uznali metaforę, a poezji przyznawali wyższość nad prozą. Twórcy Awangardy Krakowskiej wydawali czasopismo „Zwrotnica", w którym publikowali zarówno teksty teoretyczne oraz artykuły programowe, jak i utwory literackie.



Strona tytułowa jednego z numerów czasopisma artystyczno-literackiego wydawanego przez Awangardę Krakowską „Zwrotnica".

Tadeusz Peiper
Nowe usta

Rzeczywistość przedmiotowa i podmiotowa doznaje w zdaniu poetyckim gruntownego przekształcenia, i im głębiej sięga to przekształcenie, tym bliżej jesteśmy piękna zdania; nic nie jest bardziej obce poezji niż nazywanie rzeczy po imieniu; im dalej od imienia, tym dalej od prozy, tym bliżej poezji. I to jest jedyne uzasadnione rozróżnienie między obiema dziedzinami literatury: **proza nazywa, poezja pseudonimuje**. Poezja podnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy. **Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy.** W ten sposób w każdym okresie poezji powstają zdania, które powoli stają się znanymi pseudonimami spraw rzeczywistych.

Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, Wrocław 1979, s. 116–117.

[1] **Peiper** – czyt. pajper



Tadeusz Peiper
Miasto

Miasto wyśrubowało się w ziemię
pięściami walczącego marzenia.
Człowiek
odziany w walce upału
zamieszkał w swojej własnej dłoni.
Niebo:
karta tytułowa zaginionej książki.

Tadeusz Peiper (1891–1969)
Poeta i teoretyk poezji związany z ugrupowaniem Awangarda Krakowska. Był współzałożycielem i redaktorem czasopisma artystycznego „Zwrotnica". W programowych tekstach *Nowe usta* i *Tędy* przedstawił swoją koncepcję literatury awangardowej.

Polecenia

1. Wskaż w utworze typowe cechy poetyki Awangardy Krakowskiej.
2. Określ temat utworu.
3. Nazwij i zacytuj zastosowane w utworze środki poetyckie oraz określ ich funkcję.

DRUGA AWANGARDA

Druga Awangarda

Były to młode formacje poetów tworzących w latach 30. XX wieku, związanych **z lubelskim kręgiem Józefa Czechowicza** oraz z wydawanym w Wilnie czasopismem **„Żagary"**. Grupę poetycką Żagary reprezentował między innymi Czesław Miłosz. W twórczości poetów Drugiej Awangardy nie odczuwa się już wcześniejszego optymizmu ani w zakresie wiary w odrodzenie świata dzięki rozwijającej się cywilizacji technicznej, ani ufności w doskonalenie się i przeobrażanie społeczeństw zmierzających ku sprawiedliwemu światu oraz lepszej egzystencji. Zarówno krąg czechowiczowski, jak i żagaryści najczęściej nawiązywali do teorii i programu Awangardy Krakowskiej, odrzucali natomiast tradycjonalizm Skamandra.

Krzysztof Dybciak
W kręgu mitu katastroficznego

Pokoleniu, które reprezentowali m.in. Żagaryści, przyszło żyć w cieniu głębokiego kryzysu cywilizacji europejskiej w latach trzydziestych. W Polsce historyczny pesymizm, wynikający ze świadomości zagrożenia podstawowych wartości naszej kultury, przybrał szczególnie jaskrawy charakter, gdyż był czymś dotąd prawie nieznanym – gorączką tłumioną przez optymizm ideologii niepodległościowej i realny wysiłek budowy wolnego państwa. Inaczej niż na Zachodzie; tam młodzi Europejczycy doznali przeżycia absurdalności istnienia, rozchwiania mitów oraz idei wyznaczających drogi działania i poczuli się osamotnieni na spustoszonym duchowo kontynencie już po I wojnie światowej. Na tym podłożu psychicznym – na udręce jednostki zagubionej we wrogim jej świecie, na kompromitacji wielkich ideologii triumfujących w XIX wieku, otóż na tej glebie psychicznej wyrastały tęsknoty do nowego świata ludzkiego, zbudowanego na jakichś innych podstawach. Pragnienia te kierowały ludzi na dwie drogi. Jedna, niestety – w skali europejskiej – bardziej uczęszczana, prowadziła ku totalitaryzmom, gdzie za cenę złudnej integracji z grupą społeczną człowiek wyzbywał się ciążącej mu wolności i odpowiedzialności. Ale byli też inni decydujący stawić czoła zagrożeniu, podjąć wyzwanie nowej rzeczywistości i zhumanizować ją.

Krzysztof Dybciak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 60.

Polecenia

1. Wypisz z tekstu do zeszytu trzy wybrane wyrażenia charakteryzujące stan świadomości mieszkańców Polski w latach 30. XX wieku, a potem trzy wyrażenia określające stan duchowy młodych Europejczyków tego czasu.



2. W 2–3 zdaniach przedstaw w zeszycie przeżycia pokolenia żagarystów, a także współczesnych im młodych ludzi.
3. Zinterpretuj związek frazeologiczny *zhumanizować rzeczywistość*.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. W okresie dwudziestolecia międzywojennego powstawały grupy poetyckie łączące twórców o podobnych poglądach artystycznych. Najbardziej znane grupy poetyckie tej epoki to: Skamander, Awangarda Krakowska oraz reprezentujące tzw. Drugą Awangardę Żagary i krąg lubelskich twórców skupionych wokół Józefa Czechowicza. s. 188–192
2. Skamandrytów cechowały: niechęć do sformułowania jednego konkretnego programu artystycznego, wprowadzenie do utworu codziennych banalnych niekiedy tematów, opisywanie życia i przeżyć zwykłego człowieka oraz sięganie do tradycyjnych form wiesza. s. 188–192
3. Awangarda Krakowska dążyła do ukazywania w utworach szybko rozwijającej się cywilizacji, a reprezentujący ją poeci poszukiwali nowych form poetyckiego wyrazu. s. 191
4. Poeci Drugiej Awangardy ulegali nastrojom katastroficznym. Szukali inspiracji w twórczości Awangardy Krakowskiej. s. 192



10. Poszukiwanie szczęścia i sposobu na życie w poezji Skamandrytów

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz światopogląd reprezentantów grupy poetyckiej Skamander;
- dowiesz się, jakie znaczenie w życiu artystycznym miały kawiarnie literackie;
- przeczytasz wiersze Juliana Tuwima wyrażające jego postawę wobec świata.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Zgromadź przykłady znanych ci utworów, w których twórcy zawierali swoje poglądy na życie i postawy wobec niego.

poeci Skamandra

Epoka dwudziestolecia międzywojennego zaproponowała nowe postawy światopoglądowe, a w tym także nowe spojrzenie na miejsce człowieka w świecie. W odmienny sposób zaczęto ukazywać w literaturze zmagania człowieka z losem i sobą samym. Młode pokolenie twórców zaproponowało artystyczną wizję twórczości, która stała się odpowiedzią na szybko zmieniający się świat po pierwszej wojnie światowej. Pisarze i poeci grupowali się, zakładali bardziej lub mniej formalne związki, kręgi i stowarzyszenia, w których wypracowywali własne programy artystyczne. **Grupa poetycka Skamander**, którą reprezentowali przede wszystkim: **Julian Tuwim**, **Jan Lechoń**, **Kazimierz Wierzyński**, **Antoni Słonimski** i **Jarosław Iwaszkiewicz**, nie sformułowała wprawdzie jednoznacznego programu, jednak wyrażane w utworach poetyckich postawy i poglądy, a także wypowiedzi poszczególnych członków grupy dawały jednoznaczny obraz ich artystycznych postaw. Skamandrytów we wczesnym etapie ich twórczości połączyły: **propagowanie aktywizmu i witalizmu**, na co niewątpliwie miały wpływ: poglądy filozoficzne Bergsona, **fascynacja codziennym życiem przeciętnego człowieka**, traktowanie go **jako części zbiorowości** (tłumu), podkreślanie **biologicznej strony ludzkiej egzystencji, optymizm oraz urbanizm**. W zakresie języka poetyckiego poeci Skamandra sięgali do tradycji, wybierając tradycyjne formy wersyfikacyjne, odwoływali się do wzorców artystycznych antyku, a także poezji polskiego romantyzmu. Bohaterem utworów Skamandrytów często bywał prosty, „szary" człowiek, anonimowy mieszkaniec miasta. Z kolei rolę poety w społeczeństwie ujmowano w odmienny sposób niż w tradycji romantycznej. *Ultimus inter pares* (łac. ostatni między równymi) – tak widział to Julian Tuwim, wskazując jako odbiorcę swojej twórczości zarówno wykształconego, poszukującego intelektualnych doznań czytelnika, jak i zwykłego niewykształconego człowieka, który potrzebuje prostego przekazu i niewyszukanego języka poetyckiego.

KAWIARNIE LITERACKIE

kawiarnie literackie

Miejscami, w których rozwijało się życie artystyczne dwudziestolecia międzywojennego, były kawiarnie artystyczne. Spotykali się w nich artyści oraz zwykli klienci, którzy celowo lub przypadkiem tam trafili. Częściej jednak wybierano się do tego typu lokali, aby posłuchać recytacji wierszy napisanych na miejscu przez poetów – bywalców owych kawiarni. Stawały się one

ośrodkami życia kulturalnego II Rzeczpospolitej, obrastały legendami i anegdotami związanymi z ich gospodarzami i gośćmi. Toczące się w kawiarniach życie literackie było ilustracją koncepcji sztuki obecnej wśród zwykłych ludzi w ich codziennym życiu. Jedną z pierwszych i najbardziej znanych była warszawska kawiarnia **Pod Pikadorem** mieszcząca się na Nowym Świecie 57, w której spotykali się młodzi Skamandryci. Kolejnym lokalem, do którego przenieśli się literaci, artyści i intelektualiści, była kawiarnia **Ziemiańska** (używano też określenia **Mała Ziemiańska**) mieszcząca się przy ul. Mazowieckiej 12 w Warszawie. Kawiarniane życie artystyczne jest niewątpliwie jednym z najważniejszych zjawisk kulturowych dwudziestolecia międzywojennego. W kawiarniach toczyły się dyskusje na tematy kulturalne, intelektualne i polityczne, a artyści wygłaszali manifesty i deklaracje twórcze.



Józef Rapacki, *Wnętrze kawiarni Ziemiańska*, 1926.

Julian Tuwim (1894–1953)

Poeta urodził się w Łodzi w mieszczańskiej rodzinie żydowskiego pochodzenia. Po przeniesieniu do Warszawy z zamiarem podjęcia studiów uniwersyteckich uległ wewnętrznej potrzebie tworzenia i zaczął publikować wiersze oraz artykuły literackie na łamach studenckiego pisma „Pro Arte et Studio" (łac. dla nauki i wiedzy). Dużą sławę przyniósł Tuwimowi opublikowany w 1918 roku wiersz *Wiosna*, który ze względu na swoją dosadność i prowokacyjność stał się skandalem obyczajowym. W tym też roku Tuwim wydał tomik wierszy *Czyhanie na Boga*, który wywołał zainteresowanie ze względu na nowatorskie podejście do materii poetyckiej, budząc sprzeciw krytyków i aprobatę czytelników. W tym czasie Tuwim zaczął też swoją przygodę z kabaretem. Pisał m.in. teksty piosenek, monologi i skecze do kabaretu Picador. Jednak zasadnicza twórczość Tuwima z tego czasu rozwijała się wokół pisma „Skamander", które też skupiało grupę artystów. Skamandrytów łączyło podobne rozumienie poezji i miejsca poety w życiu, ale poszczególni członkowie grupy byli silnymi indywidualnościami twórczymi, tak więc ich drogi artystyczne zmierzały w odmiennych kierunkach, co z czasem się nasilało.



Stanisław Ignacy Witkiewicz „Witkacy" (1885–1939), *Portret Juliana Tuwima*, 1929.

Wiersze Tuwima ze względu na zaangażowanie we współczesne sprawy polityczne i obyczajowe spotykały się z coraz silniejszą krytyką, zwłaszcza kiedy tematem utworów poeta czynił problemy społeczne i hipokryzję elit politycznych. Czas wojny i okupacji spędził Tuwim na emigracji (we Francji, Brazylii, Stanach Zjednoczonych). Poza krajem stworzył poemat dygresyjny *Kwiaty polskie*. Do Polski wrócił w 1946 roku i kontynuował działalność literacką. Umarł nagle w Zakopanem, gdzie przebywał z rodziną na urlopie.



Ważna informacja

Kalendarium twórczości Juliana Tuwima (najważniejsze tomiki wierszy)

1918 – *Czyhanie na Boga*
1920 – *Sokrates tańczący*
1922 – *Siódma jesień*
1923 – *Wierszy tom czwarty*
1926 – *Słowa we krwi*
1929 – *Rzecz czarnoleska*
1929 – *Do prostego człowieka*
1936 – *Treść gorejąca*
1946 – *Bal w Operze*
1949 – *Kwiaty polskie*

Ważna informacja

Cechy twórczości Juliana Tuwima

- witalizm
- biologizm
- dionizyjskość
- aktywizm
- eksperymenty leksykalne
- kolokwializmy
- urbanizm
- symboliczność
- dynamizm
- ekspresjonizm
- brutalizacja świata i języka poetyckiego
- odwołania do poetyckiej tradycji

Julian Tuwim
Ranyjulek

Kazimierzowi Wierzyńskiemu

Powinienem z wiatrami po ulicach się włóczyć,
W tłoku miast, podchmielony, najradośniej się chwiać,
Od andrusów, dryndziarzy powinienem się uczyć
Gwizdać, kląć, pohukiwać na psiakrew i psiamać!

Od rynsztoka do ściany zygzakami się toczyć,
Ranyjulek! swobodny, bezpański, jak pies!
Sińce łapać na słupach, w zbiegowiskach się tłoczyć,
Na parkany wdrapywać się wiosną po bez!

I kapelusz dziurawy liliowymi kwiatami
Na swą chwałę ustroić i na chwałę swą chlać,
I znów w kwiatach się włóczyć po ulicach z wiatrami,
Podnieść łeb, gwiazdy łykać i na nogach się chwiać!

Z tomu *Sokrates tańczący*, 1920

Polecenia

1. Scharakteryzuj podmiot liryczny utworu.
2. Określ typ liryki.
3. Przedstaw w kilku zdaniach model życia, który proponuje „ja" liryczne.
4. Zacytuj przykłady brutalizacji języka i określ ich funkcję.
5. Zbadaj i scharakteryzuj rytm wiersza.
6. Wyjaśnij, na czym polega tradycyjność wiersza, a na czym jego nowatorstwo. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.



Julian Tuwim
Dziurawiąc niebo...

Leopoldowi Staffowi
w dowód serdecznej i zawsze żywej przyjaźni

Dziurawiąc niebo wściekłym wzrokiem,
Nogami kopiąc pijany glob,
Zataczam się olbrzymim krokiem,
Żeglując pod wydęty strop.

Przypłyną do mnie wielkie wody,
Porwą mnie w podróż, w straszny bieg,
W zielone gody i przygody
Korytem rozjuszonych rzek.

Gdy wyląduję, będzie lato,
Kleisty, roztopiony skwar,
Zgniecioną łąką, jako szmatą,
Z gorącej twarzy zetrę żar.

Wicher mi borem w oczy śmignie
I wleje w gardło złoty śpiew!
Zdrowie się we mnie z krzykiem dźwignie,
Zagalopuje ciemna krew!

Z życiem, niedbale przerzuconym
Przez ramię, jak zwierzęca sierść,
Utopię w niebie rozkrwawionym
Moją wrzeszczącą ostrą śmierć.

Wrócę czerwony i szalony,
Jak głodny pies śród świeżych ścierw!
Jak okrzyk igły rozżarzonej,
Gdy w obnażony trafi nerw!

Świat mi pod ciało się położy,
Jako pod topór kawał pnia,
I sen mój będzie jak sen boży
W wigilię pierwotnego dnia.

1923

Animalizacja – środek stylistyczny polegający na nadaniu istotom ludzkim, pojęciom abstrakcyjnym bądź przedmiotom cech zwierzęcych.

animalizacja

Polecenia

1. Określ, co odczuwa i czego pragnie podmiot liryczny wiersza.
2. Scharakteryzuj w zeszycie relację „ja" lirycznego ze światem.
3. Zacytuj i zinterpretuj zastosowane w utworze porównania.
4. Wskaż kilka zawartych w utworze epitetów i określ ich funkcje. Jaki obraz świata budują?
5. Wyjaśnij, na czym polega witalizm postawy podmiotu lirycznego.
6. Wskaż środki językowe i zabiegi wersyfikacyjne dynamizujące wiersz.

Julian Tuwim
Rzuciłbym to wszystko

Rzuciłbym to wszystko, rzuciłbym od razu,
Osiadłbym jesienią w Kutnie lub Sieradzu.

W Kutnie lub Sieradzu, Rawie lub Łęczycy,
W parterowym domku, przy cichej ulicy.

Byłoby tam ciepło, ciasno, ale miło,
Dużo by się spało, często by się piło.

Tam koguty rankiem na opłotkach pieją,
Tam sąsiedzi dobrzy tyją i głupieją.

Dystych – strofa dwuwersowa o parzystych rymach.

dystych



Poszedłbym do karczmy, usiadłbym w kąciku,
Po tym, co nie wróci, popłakał po cichu.

Pogadałbym z Tobą przy ampulce[1] wina:
„No i cóż, kochana? Cóż, moja jedyna?

Żal ci zabaw, gwaru, tęskno do stolicy?
Nudzisz się tu pewno w Kutnie lub Łęczycy?"

Nic byś nie odrzekła, nic, moja kochana,
Słuchałabyś wichru w kominie do rana...

I dumała długo w lęku i tęsknicy:
– Czego on tu szuka w Kutnie lub w Łęczycy?

Z tomu *Siódma jesień*, 1922

Polecenia

1. Określ podmiot liryczny i odbiorcę wiersza.
2. Wyjaśnij, o jakim sposobie życia marzy podmiot liryczny. Czy to jest według ciebie rzeczywiste pragnienie?
3. Zinterpretuj tytuł utworu.
4. Nazwij typ liryki i uzasadnij swój wybór.
5. Określ, jaką funkcję pełnią w utworze język potoczny (kolokwializmy) oraz zdania pytające.

Michał Głowiński

Urbanizm, panteizm[2], witalizm

Zasadnicze elementy wczesnych wierszy Tuwima wydawałby się w okresie ich pierwszych publikacji nowe. Najczęściej sygnalizowanymi elementami nowymi były: zaborczy optymizm, powiązany z witalistyczną wizją świata, czasem przekształcającą się w swoisty biologizm; urbanizm, każący wprowadzić na karty poezji miasto w jego dniu codziennym; kreacja nowego bohatera lirycznego, którym jest właśnie mieszkaniec owego miasta, żyjący jego sprawami powszednimi; dynamizacja liryki, wyrażająca się w upodobnieniu utworu poetyckiego do żywej potocznej wypowiedzi, co w konsekwencji poprowadziło do oparcia wierszy na potocznej mowie obywatela wielkiego miasta, a czasem nawet do jej reprodukowania.

Michał Głowiński, *Wstęp* do: *Julian Tuwim, Wybór wierszy*, Wrocław 1986, s. XXVIII.

Polecenie

Wskaż w zamieszczonych w tym rozdziale wierszach Juliana Tuwima te zjawiska, o których pisze Michał Głowiński w swoim tekście. Których spośród wymienionych zjawisk nie znajdujesz w utworach?

Jan Lechoń

Pytasz, co w moim życiu...

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.

Z tomu *Srebrne i czarne*, 1924



Okładka zbioru poezji Jana Lechonia *Srebrne i czarne* (1924).

[1] **ampułka** – tu: dzbanek
[2] **panteizm** – pogląd filozoficzny utożsamiający Boga z całym światem, przekonanie, że boskość przejawia się we wszystkich składnikach rzeczywistości



Polecenia

1. Określ temat utworu.
2. Zinterpretuj tytuł wiersza.
3. Wyjaśnij, jaką rolę odgrywa w utworze zestawienie motywów miłości i śmierci.
4. Rozważ sens drugiej zwrotki i sformułuj wniosek. Zapisz go w zeszycie.
5. Zinterpretuj metaforę: *Na żarnach dni się miele*.
6. Wyjaśnij, na kogo wskazuje czasownik „wiemy" użyty w ostatniej zwrotce.
7. Zinterpretuj puentę utworu.
8. Wykorzystując wcześniejsze wnioski i obserwacje, w kilku zdaniach przedstaw refleksje podmiotu lirycznego na temat życia.

Jerzy Kwiatkowski
Wczesna poezja skamandrytów

cechy poezji skamandrytów

W *Karmazynowym poemacie* Lechoń nawiązywał do wzorów wielkiej literatury narodowej. W sferze idei najbliższy był mu Wyspiański i jego walka z „poezją grobów"; w sferze poetyki – romantycy, aż po znakomite stylizacje na Mickiewicza (*Mochnacki*) i Słowackiego (*Duch na seansie*). Głównym tematem *Karmazynowego poematu* jest, po prostu, Polska w obliczu zbliżającej się i już zaistniałej niepodległości – niepokój o nią, lęk, czy będzie umiała sprostać nowemu życiu, wyzwolić się od ciążącego nad nią kultu martyrologicznej przeszłości, od długoletniego bezwładu i marazmu niewoli. […]



Roman Kramsztyk (1885–1942), *Portret Jana Lechonia*, 1918.

Po historiozoficznym, zamkniętym w kręgu polskich mitów, pełnym „romantycznego" dynamizmu *Karmazynowym poemacie*, filozoficzne, uniwersalne, klasycystyczne wiersze *Srebrnego i czarnego* (1924) zdumiewają swoją odmiennością. Zbiór ten, w którym dominują dwie fascynacje: śmiercią i grzechem, a którego tytuł stanowi aluzję do srebrno-czarnych ozdób pogrzebowych – to jedna z najbardziej pesymistycznych książek poetyckich w polskiej literaturze, wyraz „przerażenia wobec odsłoniętej otchłani beznadziei" […]. Przerażenia wszakże wszechstronnie opanowanego, przede wszystkim – przez dystans poetyckiego kunsztu i wielowzorcowej stylizacji. Główną rolę odgrywają w nim nurty klasycystyczne, ale zarówno motyw wewnętrznego rozdarcia ludzkiej natury, jak stylistyka wiodących ku paradoksowi antytez mają w sobie wiele z tradycji baroku. Tak jak, z drugiej strony, sposób przedstawiania i poetyzacji przyrody ma w sobie niemało z konwencji romantycznej.

„Wymierzone" w ponadczasowość, wiersze *Srebrnego i czarnego* popadają niekiedy w skonwencjonalizowany tradycjonalizm. Na ogół jednak chroni je przed nim – inny tym razem – rodzaj artyzmu.



Polega on na wirtuozowskiej grze: wersyfikacją, abstrakcyjnymi pojęciami i składnią, która pojęcia te układa w kunsztowne, jak gdyby geometryczne, antytezy i paralelizmy, wiodąc ku sformułowaniom aforystycznym, w rodzaju: „Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci" lub paradoksalnym, jak ta oto puenta *Spotkania*, jeden z najczęściej cytowanych fragmentów poezji Lechonia:

Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła.
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.

Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 61, 63.

Polecenia

1. Wyjaśnij, jaką różnicę między zbiorami wierszy Lechonia (*Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne*) zauważa Jerzy Kwiatkowski.
2. Autor artykułu wskazuje na związki zbioru *Srebrne i czarne* z różnymi tradycjami literackimi. Wyjaśnij, co łączy ten tomik wierszy z klasycyzmem, co z barokiem, a co z romantyzmem.
3. Porównaj zacytowaną w artykule puentę wiersza *Spotkania* z puentą *Pytasz, co w moim życiu*.
4. Wymień środki językowe użyte przez Lechonia, na które wskazuje autor artykułu. Podaj dwa przykłady ich zastosowania w wierszu *Pytasz, co w moim życiu*.
5. Określ środek stylistyczny użyty w zacytowanym w artykule fragmencie wiersza *Spotkania*.
6. Znajdź w artykule synonim użytego w drugim akapicie słowa *uniwersalne*.

ZADANIE

Odwołując się do zamieszczonych w tym rozdziale utworów oraz innych znanych ci utworów powstałych po 1918 roku, napisz pracę na temat: **Poszukiwanie szczęścia i sposobu na życie w literaturze dwudziestolecia międzywojennego**. Powinna ona liczyć co najmniej 300 słów.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 194
1. Życie artystyczne dwudziestolecia międzywojennego toczyło się między innymi w artystycznych kawiarniach.

s. 194
2. Do grupy poetyckiej Skamander należeli m.in.: Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń, Antoni Słonimski i Jarosław Iwaszkiewicz.

s. 199
3. Główne cechy poezji skamandrytów to: witalizm, aktywizm, optymizm, ukazywanie codziennego życia zwykłego szarego człowieka, najczęściej mieszkańca miasta, posługiwanie się kolokwializmami, sięganie do tradycyjnych form wersyfikacyjnych.



11. Skamandryta wobec tradycji literackiej. Julian Tuwim *Do losu*

NA TYCH LEKCJACH:

- określisz poglądy Juliana Tuwima na rolę poety w społeczeństwie oraz jego stosunek do tradycji poetyckiej;
- rozpoznasz w wierszu Tuwima *Do losu* nawiązania do tradycji literackiej i określisz funkcję tych motywów;
- dowiesz się, czym są: pastisz, parodia, trawestacja;
- nauczysz się rozpoznawać zabiegi artystyczne, które obejmują działania na cudzym tekście.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przejrzyj notatki dotyczące poezji Juliana Tuwima i grupy poetyckiej Skamander oraz ustal, jaki pogląd na twórczość poetycką wyrażali.
- Przypomnij sobie, czym był horacjanizm.

Zgodnie z koncepcją poezji głoszoną przez skamandrytów, a szczególnie przez jednego z czołowych przedstawicieli tej grupy, Juliana Tuwima, poeta nie jest nikim więcej, niż tylko przeciętnym człowiekiem, podobnie jak wielu innych wykonującym swój zawód. Taka postawa była sprzeciwem wobec romantycznej koncepcji poety – wieszcza, który musiał zajmować pozycję narodowego przywódcy duchowego i dźwigać przynajmniej część odpowiedzialności za losy narodu. Nie można jednak stwierdzić, że tradycja romantyczna została przez poetę odrzucona. Julian Tuwim w swoich utworach jednocześnie do niej sięga, ale też z tą tradycją dyskutuje, na nowo definiując miejsce poety w społeczeństwie.



Julian Tuwim
Do losu

Ławeczka Tuwima, Łódź, ulica Piotrkowska.

Julian Tuwim
Do losu

Miłość mi dałeś, młodość górną,
Dar ładu i wysokie żądze.
I jeszcze na uciechę durniom,
Raczyłeś dać mi i pieniądze.

Płonącą kroplą obłąkania
W mózg szary mój sączyłeś tęczę.
Miraże wstają wśród mieszkania,
Palcami w stół na lutni dźwięczę.



I gdy poniosło, to już niesie,
Roztrącam dni i rwę na części,
I w zgiełku wieku, i w rwetesie
Ubrdało mi się jakieś szczęście:

Rytmowi przebieg chwil powierzać,
Apollinowym drżąc rozmysłem,
Surowo składać i odmierzać
Wysokim kunsztem słowa ścisłe.

I wtedy kształt żywego ciała
W nieład rozpadnie się plugawy,
Ta strofa, zwarta, zwięzła, cała,
Nieporuszona będzie stała
W zimnym, okrutnym blasku sławy.

Smutku! Uśmiechu! Melancholio!
W bęben żałobny bije gloria...
I smutnie brzmi: *„Dum Capitolium..."*[1]
I śmieszne jest: *„Non omnis moriar"*[2].

Z tomu *Biblia cygańska*, 1933

Polecenia

1. Określ podmiot liryczny i adresata monologu lirycznego.
2. Zacytuj trzy dowolne fragmenty wiersza dowodzące, że jego tematem jest twórczość poetycka.
3. Wyjaśnij, czym jest twórczość dla podmiotu lirycznego.
4. Zacytuj fragmenty, w których poeta użył stylu potocznego. Wyjaśnij cel zastosowania kolokwializmów.
5. W jaki sposób „ja" liryczne nawiązuje do horacjańskiego modelu poezji i poety? Czemu służy to nawiązanie?
6. Wskaż podobieństwa i różnice między wierszem Tuwima a odą Horacego znaną pod tytułem *Wybudowałem pomnik*.
7. W kilku zdaniach w zeszycie wyjaśnij, odwołując się do wiersza *Do losu*, jak podmiot liryczny traktuje tradycję literacką.

Okiem badacza

Michał Głowiński

Związki z romantyzmem. Ideały horacjańskie

Zwrot Tuwima do romantyzmu polskiego nastąpił w momencie, w którym odczuł on grozę współczesnej historii. Romantyzm dawał niejako wzór zachowania wobec niej, był modelem, który łatwo mógł podlegać aktualizacji. Pozwalał bowiem negować współczesne dzieje z pozycji jednostki, której „ja" jest dostatecznie silnym przeciwstawieniem wobec świata. Tuwim przejmuje przede wszystkim ten element spadku romantycznego, obcy jest mu inny wątek, genetycznie z nim związany: poeta jako „wieszcz", jako przywódca narodu. Moment ten nie dał się już reaktywować, zwłaszcza w przypadku Tuwima, który zawsze przemawiał we własnym jedynie imieniu, nie wiązał się z żadną grupą społeczną, do której mógłby się odwoływać (co nie znaczy, rzecz jasna, że liryka Tuwima nie kojarzyła się z ideami żadnej grupy społecznej – jeśli twórczość jego ujmować z tego punktu widzenia, był on poetą liberalno-postępowej inteligencji). W tej recepcji idei romantycznych „ja" poety stanowi wartość jedyną i najwyższą. Właściwością zasadniczą tej recepcji jest to, że dokonuje się ona ze względu na aktualną historię, że jest próbą uwspółcześnienia, aktualizacji spadku romantyzmu, który funkcjonuje tutaj jako współczynnik kształtowania postawy poety wobec bieżących dziejów [...].

Idea indywidualizmu romantycznego nie była dla Tuwima jedynym punktem oparcia. Kształtował on inną jeszcze postawę wobec świata współczesnego. Poeta też jawił się jako jego przeciwstawienie, ale już nie na zasadzie wielkiej indywidualności, mającej prawo oceniać go moralnie ze swych intymnych pozycji, ale jako spadkobierca humanistycznych tradycji Europy. Staje się on człowiekiem kultury, przeciwstawiającym rozkrzyczanej „dziczy pogańskiej" ideały horacjańskie [...]. Ta postawa Tuwima najpełniej się wyraża właśnie w jego fascynacji Horacym, którego pod koniec lat trzydziestych tłumaczy, którego motywy wprowadza dość obficie do swej liryki. Horacy jest tu kimś więcej niż tylko wielkim poetą świata antycznego, staje się symbolem najświetniejszych tradycji kultury

[1] ***Dum Capitolum*** (łac.) – fragment III strofy ody Horacego *Do muzy Melpomeny* (znanej jako *Wybudowałem pomnik*): *potąd będę wciąż młody pokąd* ***na Kapitol****/ma wstępować z milczącą westalką pontifeks* (tłum. A. Ważyk)
[2] ***Non omnis moriar*** (łac.) – *nie wszystek umrę (nie cały umrę)*, fragment ody Horacego *Do Muzy Melpomeny*



łacińskiej, symbolem trwałości sztuki, która potrafiła się oprzeć działaniu tłumu i niesprzyjającym zwrotom historii. Poeta jako człowiek kultury jest w ujęciu Tuwima spadkobiercą tej właśnie szeroko czy symbolicznie rozumianej tradycji horacjańskiej. Jej istnienie staje się główną wartością; Tuwim odwołuje się do niej w różnorakich postaciach: bądź w formie przeciwstawienia jej współczesności, bądź w formie takich czy innych aluzji, bądź wreszcie w formie bezpośrednich przywołań. Horacy stał się tutaj partnerem dramatycznego dialogu ze współczesnością.

Michał Głowiński, *Wstęp* do: Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LIII–LIV.

PROJEKT

Napisz szkic krytyczny na temat **koncepcji poety i poezji** w różnych epokach, odwołując się do wiersza Tuwima *Do losu*, innych utworów tego poety oraz utworów twórców reprezentujących inne okresy w kulturze. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.

PARODIA, PARAFRAZA, TRAWESTACJA W TWÓRCZOŚCI SKAMANDRYTÓW

parodia, pastisz, trawestacja

Poeci skupieni w grupie poetyckiej Skamander chętnie traktowali literaturę jako grę i zabawę, wykorzystując przy tym swój talent i pozycję w świecie artystycznym. Parodiowanie wcześniejszych i współczesnych im twórców, parafrazowanie ich utworów w celu uzyskania efektu dowcipu, zabawy i gry literackiej to cecha znacząca dorobku poetyckiego Skamandrytów, a zwłaszcza Juliana Tuwima.

Julian Tuwim
Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk „Wlazł kotek na płotek"

Na płot, co własnym swoim płoctwem przerażony,
Wyziorne szczerzy dziury w sen o niedopłocie,
Kot, kocurzak miauczurny, wlazł w psocie-łakocie
I podwójnym niekotem ściga cień zielony.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
A ty kotem, płociugo, hej!

Bezślepia, których nie ma, mrużąc w nieistowia
Wiklające się w płątwie śpiewnego mruczywa,
Dziewczynę-rozbiodrzynę pod pierzynę wzywa
Na bezdosyt całunków i mękę ustowia.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
A ty kotem, płociugo, hej!

Julian Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1991, s. 122.

Ważna informacja

Uproszczona wersja znanej i popularnej od dziesięcioleci piosenki dla dzieci, której pierwsza redakcja autorska przypisywana jest kompozytorowi polskiemu Stanisławowi Moniuszce. Wykorzystując ludową melodię, napisał własny utwór muzyczny.

Wlazł kotek...

Wlazł kotek na płotek
i mruga,
ładna to piosenka,
nie długa.
Nie długa, nie krótka,
lecz w sam raz,
zaśpiewaj koteczku,
jeszcze raz.

Polecenia

1. Jakie dodatkowe treści wprowadził Julian Tuwim do wersji piosenki *Wlazł kotek...* będącej naśladowaniem stylu Bolesława Leśmiana?
2. Jakie charakterystyczne cechy stylu poetyckiego Leśmiana zostały wykorzystane w utworze? Nazwij i zacytuj przykłady.
3. Jakie cechy parodii dostrzegasz w utworze?
4. Uzasadnij pisownię: *parodia – parodii*. Polecenie wykonaj w zeszycie.



parodia

Jerzy Ziomek
Parodia jako problem retoryki

Najbardziej interesującą odmianą parodii jest parodia zbudowana przez immutację, czyli przez wprowadzenie do pierwowzoru elementów innej struktury, tak żeby ich współobecność była źle motywowana. To jest właśnie przypadek tzw. wariacji, typu: „Jak by Leśmian napisał *Wlazł kotek...*". Zaliczmy ten proceder do parodii, ponieważ zakładamy, że istnieje tu wyraźny wzorzec, który ulega komicznej deformacji, a wzorem jest poetyka [...] prądu, stylu, czy autora (Leśmiana, Wyspiańskiego, Reja etc.), z zasady jednak poetyka o określonej randze powagi.

Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 373.

Parodia. Najbardziej wyrazista odmiana stylizacji; wypowiedź naśladująca cudzy styl w celu jego ośmieszenia; polega na podjęciu jakiegoś dającego się rozpoznać sposobu mówienia, który zostaje odcięty od swoich zwykłych uzasadnień (sytuacyjnych lub treściowych) i wprowadzony w kontekst przeczący jego charakterowi, dzięki czemu ulega komicznemu wyjaskrawieniu.

Na podstawie: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 374.

Trawestacja. Odmiana parodii, ośmieszająca parafraza utworu poważnego zachowująca jego podstawowe elementy tematyczne i kompozycyjne przy radykalnej degradacji stylu. Polega głównie na zastąpieniu wysokiego i patetycznego stylu pierwowzoru przez styl niski, a nawet wulgarny, pozostający w ostentacyjnej sprzeczności z charakterem treści naśladowanego dzieła (np. *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego).

Na podstawie: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 590.

Pastisz. Odmiana stylizacji; utwór powstały w wyniku świadomego podrabiania maniery stylistycznej konkretnego dzieła, autora czy szkoły literackiej; polega na celowym wyostrzeniu cech znamiennych naśladowanego sposobu wypowiadania się, który dzięki temu ukazuje się w postaci ostentacyjnie wyrazistej [...] (np. zbiór *Duchy poetów podsłuchane* Kazimierza Wyki).

Na podstawie: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 376–377.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 201
1. Wiersz Juliana Tuwima *Do losu* jest wyrazem poglądów poety na temat twórczości poetyckiej.

s. 203
2. Poeci dwudziestolecia międzywojennego swój talent wykorzystywali często do tworzenia tekstów mających charakter zabawy literackiej, np. parodii, pastiszów i trawestacji.

s. 204
3. Istotą parodii jest naśladowanie cudzego stylu w celu jego ośmieszenia. Przykładem tego typu gry literackiej jest wiersz Juliana Tuwima *Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk „Wlazł kotek na płotek"*.

12. Poszukiwanie piękna i duchowości w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz twórczość poetki dwudziestolecia międzywojennego Kazimiery Iłłakowiczówny;
- rozpoznasz motywy pojawiające się w wierszach Iłłakowiczówny.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, w jaki sposób funkcjonowała i jaki typ poezji preferowała grupa poetycka Skamander.**

Wśród poetów towarzysko związanych z kręgiem grupy poetyckiej Skamander znajdowała się autorka utworów lirycznych i tłumaczka, **Kazimiera Iłłakowiczówna**. Ze względu na luźne związki z innymi twórcami nazywano ją „wielką samotnicą polskiej poezji"[1]. Poetka urodziła się w Wilnie prawdopodobnie w 1889 roku. Wcześnie została osierocona i wychowywała się u krewnych. Uczyła się w Petersburgu i w Warszawie. Przez rok studiowała w Oksfordzie w Anglii, następnie rozpoczęła studia filologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, poddając się atmosferze młodopolskiego Krakowa. Była jedną z pierwszych kobiet, które podjęły wyższe studia. W czasie pierwszej wojny światowej pracowała jako sanitariuszka. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości uzyskała posadę w ministerstwie spraw zagranicznych, następnie przez dziesięć lat sprawowała funkcję sekretarki marszałka Józefa Piłsudskiego, którego osobowością była zafascynowana. Zadebiutowała tomikiem poetyckim *Ikarowe loty* w wieku 20 lat. Po nim poetka wydawała kolejne (w sumie ukazało się ich mniej więcej trzydzieści). Dominującymi motywami jej twórczości była wierność Bogu i ojczyźnie oraz refleksje egzystencjalne. Znaczącym osiągnięciem twórczym „wielkiej samotnicy" były również tłumaczenia (m.in. Lwa Tołstoja, Fryderyka Schillera, Johanna Wolfganga Goethego, a także amerykańskiej poetki Emily Dickinson). Iłłakowiczówna zmarła w Poznaniu w 1983 roku.



Kazimiera Iłłakowiczówna

Kazimiera Iłłakowiczówna, dla osób zaprzyjaźnionych Iłła, była bardzo silną osobowością, niekiedy uznawaną za ekscentryczną.

[1] Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003



Kazimiera Iłłakowiczówna
Zostanie...

Zostanie cichy, cichy lęk
głęboko, w sercu, na dnie...
jaskrawych kwiatów świeży pęk
w bezdenną noc upadnie.

Zostanie lekki, lekki proch
na tych słonecznych drogach,
dziecięcy żal, dziecięcy szloch,
cień w opuszczonych progach.

Zostanie dziwny, dziwny mrok
na ustach i w źrenicach...
...czerwonej zjawy ciemny wzrok
w północnych błyskawicach!

Z tomu *Ikarowe loty*, 1912

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł utworu.
2. Nazwij uczucia, jakie wywołuje wiersz.
3. Określ nastrój utworu.
4. Scharakteryzuj przeżycia podmiotu lirycznego.
5. Wypisz z tekstu do zeszytu kilka epitetów wraz z wyrazami, które są określane. Przy każdym zapisz wywoływane przez nie skojarzenia.
6. Zacytuj powtórzenia zawarte w wierszu i określ ich funkcję.
7. Zbadaj i scharakteryzuj wersyfikację. Określ rodzaj rymów.

Kazimiera Iłłakowiczówna
Nie dla siebie

I można zdobyć wszystko, ale nie dla siebie,
wymodlić każdą łaskę, każdy sprawić cud,
wyczytać ciemne jutro jak piosenkę z nut,
wstrzymać klęskę, jak wilka u owczarni wrót,
wszystko to można, wszystko, ale nie dla siebie.

Kończy się cudotwórstwo, gdy chodzi o własne
klęski, u granic własnych staję włości
i składam oręż. Tam, gdzie by najprościej
było – uczynić wszystko dla własnej miłości,
jest się bezsilnym wobec nędzy własnej.

Po tylu próbach – dziś jest wszystko jasne:
z ran, odniesionych w niejednej potrzebie,
człowiek się leczy, rzeczy martwe grzebie,
zrzuca postacie, co dlań już zbyt ciasne,
do nowych cudów sił szuka po niebie,
ale ich sprawić nie może dla siebie.

Z tomu *Z głębi serca*, 1928

Polecenia

1. Określ temat utworu.
2. Zacytuj fragmenty tekstu, które dowodzą, że podmiot liryczny wypowiada się na wskazany temat.
3. Nadaj tytuły poszczególnym strofom.
4. Określ zagadnienia dominujące w każdej z trzech strof.
5. Wskaż w utworze porównania i określ ich funkcję.
6. Zinterpretuj tytuł wiersza.
7. Zinterpretuj fragment:
   człowiek się leczy, rzeczy martwe grzebie,
   zrzuca postacie, co dlań już zbyt ciasne.
8. Przywołaj przykład utworu bądź fragmentu tekstu, w którym dostrzegasz podobny problem jak w utworze Iłłakowiczówny. Określ, na czym polega podobieństwo. Sporządź notatkę w zeszycie.

Kazimiera Iłłakowiczówna
Modlitwa o pokój

O Boże, napełnij mnie ciszą,
jak pole kwitnącym lnem!
Ojczyznę moją słyszę,
jak czuwa nad moim snem.
Kołysze mnie ufność niezmierna
i nic mi więcej nie trzeba,
ojczyzno, słodyczą wierną
sięgająca od ziemi do nieba.



Myślałam: już nigdy nie zaśnie
serce głuchym targane stukotem…
wracam z Żelaznej Baśni,
powiedziałam ojczyźnie o tem.
Przygarnął mnie dźwięk jej mowy,
jej siły kojący krąg,
i piłam – jak zawsze – znowu
napój magiczny z jej rąk.

…Stąpałam pośród mieczów,
wpatrzona w zorze olbrzymie,
chronił mnie swoją pieczą
Bóg i ojczyzny imię.
Pod strażą oczu uważnych,
szeptów z dala i kroków bliskich
widziałam zamknięte – żelaznych,
uśpionych smoków pyski.

Jeszcze na mnie te zorze dyszą…
Zapach grozy i obcych ziem…
O Boże, napełnij mnie ciszą,
jak pole kwitnącym lnem!
…Jeszcze dusi nie moja nienawiść,
smoczy opar i wyziew trupi…
O Boże, racz nas wybawić
od zemsty – ślepych i głupich…

Powiedziałam o tem ojczyźnie,
powiedziałam wszystko, co wiem…
O Boże, nienawiść zabliźnij
jak pole kwitnącym lnem.

Z tomu *Słowik litewski*, 1934

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł utworu.
2. Określ typ liryki ze względu na sposób budowania wypowiedzi oraz ze względu na temat monologu lirycznego.
3. Wyjaśnij, o jakich doświadczeniach opowiada podmiot liryczny. Jakie środki językowe służą opisaniu tych przeżyć? Zacytuj przykłady, nazwij zabiegi stylistyczne.
4. Określ odbiorcę monologu lirycznego.
5. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni obraz pola pokrytego kwitnącym lnem.
6. Opisz w zeszycie, jaki obraz ojczyzny wyłania się z tekstu.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Kazimiera Iłłakowiczówna była jedną z poetek dwudziestolecia międzywojennego luźno związaną z grupą poetycką Skamander. W swoich wierszach podejmowała tematykę wierności Bogu i ojczyźnie. s. 205



13. Poetka miłości. Poezja Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz życie i twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, poetki luźno związanej z grupą poetycką Skamander;
- rozpoznasz motywy typowe dla jej liryki.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie znane ci utwory podejmujące temat miłości.

tematyka wierszy

Znaczący wkład w dorobek polskiej poezji dwudziestolecia wniosła **Maria Pawlikowska-Jasnorzewska.** Z ideami Skamandra łączyły ją obecne w wierszach motywy codzienności, realia zwykłego życia opowiadane prostym, często potocznym językiem (prozaizacja języka poetyckiego). Poetka urodziła się w Krakowie w 1891 roku w artystycznej rodzinie Kossaków, a zmarła na emigracji w Manchesterze w 1945 roku. Jej ojciec i dziadek byli znanymi malarzami. Siostra Magdalena Samozwaniec pisała utwory satyryczne. Maria przyjaźniła się z wieloma znanymi artystami. Była trzykrotnie zamężna. Wiele podróżowała. W swoich utworach o tematyce miłosnej chętnie uwieczniała subtelne przeżycia. Pozostawiła po sobie zarówno tomiki wierszy, jak i dramaty.



bohaterka utworów

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w swoich utworach stworzyła bohaterkę przeżywającą różne stany emocjonalne: tęsknotę za ukochanym, poczucie osamotnienia i opuszczenia, a także fascynację miłością i jej obiektem.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Czas krawiec kulawy

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. – –

Z tomu *Niebieskie migdały*, 1922

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł wiersza.
2. Określ, co jest tematem utworu.
3. Wyjaśnij, co przeżywa bohaterka wiersza.
4. Wymień pojawiające się w utworze kolory i zinterpretuj ich symbolikę, uwzględniając kontekst utworu. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
5. Scharakteryzuj tytułowego bohatera wiersza. Dlaczego autorka zapisuje *Czas* wielką literą?

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
Telefon

Słuchawka hebanowa na długim, zielonym sznurze,
w której się tercząc dziwny cud poczyna.
Trzymam ją w lewej ręce, trzymam jak rozkwitłą różę,
jak czarkę pełną najlepszego wina.

Jak muszlę płaską, w której słodka myśl ciekawa dzwoni,
jak małe, ciemne, ciepłe własne słońce.
Miło mieć cud na sznurku i zamknąć go w lewej dłoni,
by dźwięczał z cicha, jak dukat w skarbonce,

Słuchawko hebanowa, azylu u końca drogi,
którą myśl biegnie po zielonym sznurze,
trąbko pełna milczenia i szeptów wśród słodkiej trwogi,
jak przy szeptaniu z swym aniołem stróżem,

czy to wy cud tworzycie, przedmioty, ozięble czynne,
w których głos miły lśni, jak rżnięty diament,
czy też on w sercu moim gra, a wy i wszystko inne
to tylko życie i pretekst, i zamęt?

Z tomu *Różowa magia*, 1924

Zabytkowy telefon na korbkę z 1896 roku.

Polecenia

1. Określ temat wiersza
2. Nazwij typ liryki.
3. Wypisz z tekstu do zeszytu epitety i określ ich funkcję.
4. Wskaż, do czego porównywany jest telefon. Wyjaśnij, jakie kręgi znaczeniowe tworzą porównania.
5. Wypisz z utworu do zeszytu 2–3 metafory i zinterpretuj ich znaczenie.
6. Wyjaśnij, czemu służą użyte w utworze pytania retoryczne.



miniatury poetyckie

Miniatury poetyckie – najczęściej czterowersowe utwory, które cechuje zwięzłość i zaskakująca puenta.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Miłość

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

Upał

Dni znużone jak muły wloką się po wybojach.
W żaluzje pukają kanikuły[1]...
Upał przyszedł z ogrodu i zamieszkał w pokojach.
Ach, jak pragnę twego serca lodu...

List

Ktoś list dostał. Komuś serce bije.
Idzie czytać pod kwitnące jabłonie.
Czyta. Chwyta się ręką za szyję
i dno traci, i w powietrzu tonie.

Nike

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

Z tomu *Pocałunki*, 1926

Polecenia

1. Określ, jaki temat łączy zamieszczone w tym rozdziale miniatury poetyckie.
2. Określ podmiot liryczny oraz typ liryki w zamieszczonych utworach.
3. Stwórz w zeszycie tabelę, w której uwzględnisz tytuł każdej z miniatur, wymowę tytułu, typ liryki, podmiot liryczny i adresata (jeśli jest możliwość określenia) oraz temat.

Maria Józefacka

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Pamiętając, że w dwudziestoleciu międzywojennym dokonał się zwrot w stronę codzienności, potocznej konwersacyjności, że – w opozycji do modernistów – ukazywano bohatera lirycznego przede wszystkim we współczesnych realiach, że dostrzeżono walory „skrzeczącej pospolitości", którą zresztą w jej kołtuńskich przejawach gorąco zwalczano, że poetów fascynowała zarówno współczesność, jak i jej techniczne zdobycze – zainteresowań Pawlikowskiej, których była mowa powyżej, nie da się wyprowadzić jedynie z mody literackiej. Znalazła Pawlikowska własne i niepowtarzalne środki wyrazu. Miejsce narzucania światu własnych treści psychicznych zajęła obserwacja i maksymalne zobiektywizowanie. Było to utrwalanie w sposób świadomy przeżycia czasu teraźniejszego, chwili, która już się nie powtórzy, mikroświatów, które może już nigdy nie zostaną w ten sposób dostrzeżone.

Maria Józefacka, *Słowo wstępne* do: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, Lublin 1986, s. 16.

Polecenie

Odwołując się do zamieszczonych w tym rozdziale wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz tekstu Marii Józefackiej o poetce, napisz pracę na temat: **Świat poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej**. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 208

1. Głównym tematem wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, poetki związanej z grupą poetycką Skamander, była miłość oraz towarzyszące jej przeżycia.

s. 208

2. Bohaterką utworów poetki jest kobieta doświadczająca różnych uczuć, obserwująca świat i wyrażająca swoje doznania w subtelnej poetyckiej formie.

[1] **kanikuła** – dawniej: wakacje, lato, czas upałów



14. Człowiek i natura w poezji Bolesława Leśmiana

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz dokładniej sylwetkę twórczą Bolesława Leśmiana;
- ustalisz, czym dla poety była natura i jakie miejsce przeznaczał jej w swoich utworach;
- określisz, jaki obraz ludzkiej egzystencji wyłania się z utworów Leśmiana;
- przeczytasz niektóre utwory z cyklu Leśmiana o tematyce miłosnej *W malinowym chruśniaku*;
- scharakteryzujesz zmysłowość w utworze Leśmiana.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Wymień znane ci utwory literackie i inne teksty kultury, w których zawarty jest obraz natury.
- Przytocz przykłady dzieł, które sięgają do motywów ludowych i baśniowych oraz określ, jaką funkcję one pełnią.
- Przypomnij sobie biografię Bolesława Leśmiana oraz jego wiersz pt. *Poeta*.

motywy fantastyczne i baśniowe

Poezja Bolesława Leśmiana została uznana za szczególnie oryginalne i niepowtarzalne zjawisko w polskiej literaturze. Klimat wierszy Leśmiana przesiąknięty **metafizycznym ujęciem natury**, aurą **niezwykłości i baśniowości**, a jednocześnie **filozoficzną (egzystencjalną)** tematyką wprowadza czytelnika do tajemniczego świata, który zapełniają istoty rodem z ludowych wyobrażeń. Atmosfera niezwykłości i niesamowitości staje się punktem wyjścia do refleksji na temat miejsca człowieka w świecie, jego relacji z naturą, wreszcie jego przeżyć metafizycznych i egzystencjalnych. W utworach Leśmiana widać również wpływy filozofii Bergsona, a szczególnie jego przekonania o niejednoznaczności zmysłowego odbierania rzeczywistości oraz istotnej roli instynktu i intuicji w postrzeganiu świata.

Bolesław Leśmian
Topielec

Bolesław Leśmian
Topielec

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

[1] **kostrzewa** – odmiana trawy



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.

Z tomu *Łąka*, 1920

Polecenia

1. Zapisz w zeszycie kilka słów – skojarzeń z wierszem Leśmiana. Na podstawie zgromadzonych wyrazów określ temat utworu.
2. Przedstaw tytułowego bohatera wiersza. Weź pod uwagę zarówno zjawiska konkretne, jak i wynikające ze skojarzeń.
3. Wypisz z wiersza neologizmy i scharakteryzuj świat, który one tworzą.
4. Wyjaśnij, jaki obraz natury jest zawarty w utworze.
5. Ustal, jaki typ rymów występuje w utworze. Zbadaj wersyfikację i określ rytm wiersza.
6. Porównaj obraz natury w *Topielcu* z innym, wybranym przez ciebie utworem, w którym występuje motyw przyrody.
7. Przeczytaj zamieszczony poniżej fragment szkicu krytycznego, będącego propozycją odczytania wiersza *Topielec*. Porównaj hipotezę interpretacyjną autorki ze swoimi obserwacjami. Zapisz wnioski zawierające podobieństwa i różnice w odczytaniu tekstu.

Okiem badacza

Joanna Dembińska-Pawelec
Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu" Leśmiana raz jeszcze

Wiersz Bolesława Leśmiana *Topielec* pochodzi z drugiego tomu poety zatytułowanego *Łąka*. Utwór to niezwykły i intrygujący. Leśmian nadał mu szczególne znaczenie, umieszczając go na początku całego zbioru, w miejscu otwarcia, obdarzając go niejako sygnaturą inicjalną. [...]

Topielec to wiersz o śmierci i istnieniu pośmiertnym, trwaniu w śmierci, w poistnieniu, a może – przede wszystkim – o zatapianiu się w stanie pośmiertnego bytowania. [...] *Topielec* ma charakter balladowy. Życie wędrowca, który pogrążył się i utonął we wszechzieleni, wkracza w odrębną dziedzinę niebytu, „w zieleń samą w sobie", w przestrzeń nicości, w zaświat. Faktyczność śmierci wędrowca oznajmia balladowy narrator w sposób bezpośredni: „na leśnej polanie, [...] Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki".



Witold Pruszkowski (1846–1896), *Kwiat paproci*, 1875.



Śmierć, która powszechnie wydaje się pewnym kresem, tu jest momentem przemiany, a także początkiem opowieści o pośmiertnym, duchowym wędrowaniu. [...]

Wiersz rozpoczyna się metaforą, która od razu wprowadza kontekst akwatyczny[1]: „W zwiewnych nurtach kostrzewy". Leśmian przekształca krajobraz leśnej polany – podobnie jak Adam Mickiewicz, opisując w *Stepach akermańskich* bezmiar stepowej przestrzeni jako „przestwór" „suchego [...] oceanu". W wierszu Leśmiana zwiewnym trawom na łące – kostrzewom – nadana zostaje w poetyckim przetworzeniu postać rzecznych nurtów, w których głębi spoczywają zwłoki wędrowca. W ten sposób ciało zmarłego staje się topielcem na leśnej polanie. Śmierć wędrowca w nurtach łąki zapowiada niejako dalszy ciąg w zaświatach.

Zatem wędrowiec z wiersza *Topielec*, „odczłowieczając duszę", traci to istnienie najmocniejsze, oddala się od cielesnej, zmysłowej intensywności, od pełni doznań, od tego centrum świata i pogrąża się, zatapia w ciemność i ciszę. Ostatecznie, jak konkluduje balladowy narrator: [...] leży oto martwy w stu wiosen bezdeni, Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni". „Odczłowieczając duszę" staje się „martwy" i „cienisty". Za sprawą porównania określona została tonalność tej cienistości zatopionego, martwego wędrowca, który leży „Cienisty, jak bór w borze". [...] Można by powiedzieć, że cienistość została podniesiona do drugiej potęgi, jest mroczna, „zgęstwiona" i nieprzenikniona. I taka stała się dusza wędrowca jako topielca zieleni. [...]

Leśmian zaznaczał: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie zieloności". I taki jest *Topielec* – przeraźliwie smutny wiersz o utracie sensu życia, śmierci, a w konsekwencji pogrążeniu i zatraceniu duszy.

Joanna Dembińska-Pawelec, *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu" Leśmiana raz jeszcze.* „Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2018, nr 7, s. 115–126.

Bolesław Leśmian
Dziewczyna

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...

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[2] i usił!
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?

[1] **akwatyczny** – związany z wodą, motyw wodny
[2] **sprzęg** – sprzęgnięcie, złączenie
[3] **strwon** – strwonienie, utrata



„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 – mdlej nie poddały się żałobie!
I same przez się biły w mur, huczały śpiżem same w sobie!



Marc Chagall (1887–1985), *Panna młoda z wachlarzem*, 1911.

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?

Z tomu *Napój cienisty*, 1936

Polecenia

1. Przypomnij sobie cechy ballady i udowodnij, że wiersz Leśmiana jest przykładem tego gatunku literackiego.
2. Określ, jaki typ liryki reprezentuje wiersz.
3. Określ temat utworu.
4. Wyjaśnij sens tytułu.
5. Wyjaśnij, co symbolizują w *Dziewczynie*: głos dziewczyny, mur i praca nad pokonaniem muru. Sformułuj wnioski dotyczące wymowy utworu.
6. Na podstawie języka utworu monologu lirycznego scharakteryzuj podmiot mówiący (narratora).
7. Wskaż elementy utworu świadczące o wykorzystaniu w nim konwencji baśniowej.
8. Wypisz z utworu do zeszytu neologizmy i wyjaśnij, jaką pełnią funkcję.
9. Zinterpretuj puentę utworu.
10. Przeczytaj informację o egzystencjalizmie i wskaż związki tej filozofii z wymową wiersza Leśmiana.
11. W kilku zdaniach w zeszycie wyjaśnij, jaki obraz człowieka i ludzkiego życia został ukazany w wierszu.



Ważna informacja

Cechy i motywy poezji Leśmiana

- fantastyka
- ludowość
- metafizyka
- baśniowość
- symboliczność
- egzystencjalizm
- zmysłowość
- miłość
- bergsononizm
- neologizmy

Egzystencjalizm – nurt w filozofii zapoczątkowanej w XIX wieku, a rozwijającej się zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku, skupiający się na człowieku i miejscu jego we wszechświecie, wyrażający pesymistyczną koncepcję ludzkiego życia, przekonanie o tragizmie ludzkiej egzystencji wynikającym z poczucia beznadziejności, zagubienia i zagrożenia w świecie, który jednostkę skazuje na osamotnienie i nieograniczoną wolność, z jaką ona nie może sobie poradzić. Czołowi przedstawiciele tego nurtu to: Søren Kierkegaard[1], Jean Paul Sartre[2] i Albert Camus[3].

egzystencjalizm

ZMYSŁOWA MIŁOŚĆ W POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Zgromadź przykłady utworów podejmujących tematykę miłości i ustal, jakiego typu uczucie przedstawiają.**

Cykl utworów erotycznych Bolesława Leśmiana *W malinowym chruśniaku* został wydany w zbiorze *Łąka* opublikowanym w 1920 roku. W utworze występują charakterystyczne dla języka Leśmiana neologizmy, a uczucie rodzące się między kochankami poeta przedstawił w zmysłowy sposób, osadzając sytuację liryczną w naturze, która jest obecna w każdym prawie wierszu poety.

Okiem badacza

Cezary Rowiński

Człowiek i świat w poezji Leśmiana

Elementy erotyzmu odgrywają w poezji Leśmiana nader ważną rolę; występują one nie tylko w liryce czysto erotycznej, ale również zajmują dominujące miejsce w Leśmianowskich balladach. W dziedzinie liryki erotycznej na czoło wysuwa się zdecydowanie cykl zatytułowany *W malinowym chruśniaku* i być może stanowi on jeden z najoryginalniejszych i najbardziej wartościowych artystycznie dokonań w całej polskiej poezji erotycznej. Charakterystycznym tonem utworów zawartych w tym cyklu jest ich wybujała, zagęszczona zmysłowość; stojąca jednak niezmiernie daleko od tego rodzaju zmysłowości, który był tak znamienny dla poezji młodopolskiej, a zwłaszcza dla liryki miłosnej Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Zmysłowość w erotykach Leśmiana nie ma ani cienia z tego cieplarnianego wyrafinowania, owych nastrojów rodzących się z poszukiwania rzadkich chwil rozkoszy, nic z owej dekadenckiej atmosfery prób znalezienia w erotyce azylu przed codziennością życia, nic z tej wysubtelnionej rozwiązłości, która miała być ucieczką przed tragizmem istnienia, przemijania, mozołem walki. W cyklu *W malinowym chruśniaku* zmysłowa strona miłości zostaje ukazana w całej jej brutalności, ale brutalność ta jest ledwie zauważalna, ponieważ poeta spowija ją w jakiś delikatny woal czułości i jednocześnie ujmuje akt miłosny jako moment otwarcia na najgłębsze tajemnice bytu, istnienia i życia.

[1] czyt. soren kirkego
[2] czyt. żą pol sartr
[3] czyt. alber cami



W Leśmianowskiej liryce miłosnej Eros i Thanatos[1] stoją zawsze naprzeciw siebie, twarzą w twarz. Zmysłowość objawia się jako spotęgowane doznanie życia, któremu zawsze zagraża śmierć. Właśnie w akcie miłosnym człowiek uświadamia sobie – i nie tylko uświadamia, ale i najpełniej doświadcza – że jego istnienie objawia się wyłącznie w cielesnej, zmysłowej formie. Śmierć, przemijanie zagraża ciału, zagraża ciału podmiotu, jak i kochanej osoby [...].

Leśmian wie, iż „dusza jest tylko cieniem ciała", i jedynym ratunkiem dla człowieka byłaby nie nieśmiertelność duszy, lecz ciała, i o nią błaga w miłosnej ekstazie, ale jednocześnie wie dobrze, że jest ona niemożliwa.

Cezary Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 225–226.

Bolesław Leśmian
W malinowym chruśniaku



Pierre Auguste Renoir (czyt. pier ogust renuar, 1841–1919), *W ogrodzie*, 1885.

Bolesław Leśmian
W malinowym chruśniaku

W malinowym chruśniaku, 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.

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

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

***

Taka cisza w ogrodzie, że się jej nie oprze
Żaden szelest, co chętnie taje w niej i ginie.
Czerwieniata[2] wiewiórka skacze po sośninie,
Żółty motyl się chwieje na złotawym koprze.

Z własnej woli, ze śpiewnym u celu łoskotem
Z jabłoni na murawę spada jabłko białe,
Łamiąc w drodze kolejno gałęzie spróchniałe,
Co w ślad za niem – spóźnione – opadają potem.

Chwytasz owoc, zanurzasz w nim zęby na zwiady
I podajesz mym ustom z miłosnym pośpiechem,
A ja gryzę i chłonę twoich zębów ślady,
Zębów, które niezwłocznie odsłaniasz ze śmiechem. [...]

[1] **Eros i Thanatos** – zawarty w kulturze motyw ukazujący bóstwa z mitologii greckiej symbolizujący związek miłości i śmierci
[2] **czerwieniata** – czerwonawa



***

Wyszło z boru ślepawe, zjesieniałe zmrocze[1],
Spłodzone samo przez się w sennej bezzadumie.
Nieoswojone z niebem patrzy w podobłocze[2]
I węszy świat, którego nie zna, nie rozumie.

Swym cielskiem kostropatym[3] kąpie się w kałuży,
Co nęci, jak ożywczych jadów pełna misa,
Czołgliwymi[4] mackami krew z kwiatów wysysa
I ciekliną[5] swych mętów po ziemi się smuży.

Zwierzę, co trwać nie zdoła zbyt długo na świecie,
Bo wszystko wokół tchnieniem zatruwa i gasi,
Lecz gdy ty białą dłonią głaszczesz je po grzbiecie,
Ono, mrucząc, do stóp twych korzy się i łasi. [...]

***

Zmienionaż po rozłące? O, nie, niezmieniona!
Lecz jakiś kwiat z twych włosów zbiegł do stóp ołtarzy,
A, choć brak tego zbiega nie skalał twej twarzy,
Serce me w tajemnicy przed twym sercem kona...

Dusza twoja śmie marzyć, że, w gwiezdne zamiecie
Wdumana, będzie trwała raz jeszcze i jeszcze –
Lecz ciało? Któż pomyśli o nim we wszechświecie,
Prócz mnie, co tak w nie wierzę i kocham, i pieszczę?

I gdy ty, szepcząc słowa, w ust zrodzone znoju,
Dajesz pieszczotom ujście w tym szepcie, co pała[6],
Ja, zamilkły wargami u piersi twych zdroju,
Modlę się o twojego nieśmiertelność ciała.

Polecenia

1. Opisz w zeszycie sytuację przedstawioną w pierwszej części cyklu.
2. Na podstawie wszystkich fragmentów określ, co przeżywają kochankowie.
3. Przedstaw elementy natury obecne w utworze. Wyjaśnij, na czym polega zmysłowe odczuwanie przyrody. Jakie doznania stają się udziałem bohaterów i czytelnika?
4. Kim jest ukochana dla podmiotu lirycznego? Swoje wnioski poprzyj cytatami.
5. Wskaż zabiegi językowe, dzięki którym uzyskana jest aura zmysłowości.
6. Nazwij i zacytuj środki językowe, które służą wyrażeniu uczuć.
7. W kilku zdaniach lub punktach w zeszycie scharakteryzuj zawarty w utworze obraz miłości.

ZADANIE

Porównaj miłość przedstawioną w cyklu *W malinowym chruśniaku* Leśmiana z dwoma innymi dziełami literackimi, w których zawarty jest motyw miłości. Wskazując różnice między ujęciami motywu, wyjaśnij ich źródło.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Bolesław Leśmian sięgał w swoich utworach do motywów fantastycznych i baśniowych, aby wyrazić przekonanie o tragiczności ludzkiej egzystencji. s. 211
2. W wierszu *Topielec* można dojrzeć wpływy bergsonizmu. s. 211
3. Utwór *Dziewczyna* poprzez konwencję baśniową i symbolikę jest wyrazem refleksji egzystencjalnych. s. 213
4. Wśród utworów Bolesława Leśmiana znajdują się wiersze o tematyce miłosnej zawarte w cyklu *W malinowym chruśniaku*. Poeta przedstawia miłość w sposób zmysłowy, akcentując jednocześnie rolę przyrody jako scenerii doznań uczuciowych. s. 216

[1] **zmrocze** – zmrok
[2] **podobłocze** – pod obłokami
[3] **kostropaty** – szorstki, chropawy
[4] **czołgliwy** – czołgający się, pełzający
[5] **cieklina** – odnoga, odgałęzienie wody
[6] **pała** – forma czasownika *pałać*, czyli *płonąć*



15.* Minimum słów, maksimum treści w poezji Awangardy Krakowskiej. Tadeusz Peiper

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz twórczość poety i teoretyka Awangardy Krakowskiej Tadeusza Peipera;
- ustalisz, na czym polegał program artystyczny Peipera;
- na przykładzie wiersza *Ulica* nauczysz się interpretować wiersz awangardowy.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie znaczenie terminu *awangarda* i dzieła sztuki, które zostały uznane za awangardowe.

Tadeusz Peiper

Według **Tadeusza Peipera**, teoretyka poezji Awangardy Krakowskiej, nazywanego też papieżem awangardy, istotą poezji jest przekształcanie nowego masowego społeczeństwa i stanowienie energii napędzającej rozwój kultury dostosowanej do zmieniających się czasów. Sztuka poetycka, według Peipera, powinna być intelektualna, zorganizowana i daleka od spontaniczności. Przeciwstawiał on kulturę naturze zgodnie z głoszoną przez Awangardę Krakowską zasadą **3 razy M – miasto, masa, maszyna**. „Miasto" znamionuje tę część rzeczywistości, w której Peiper i inni członkowie grupy upatrywali przestrzeń szybko następujących zmian społecznych, centrum cywilizacyjne, „masa" odnosiła się do społecznego żywiołu, tworzących się społeczeństw masowych, z kolei „maszyna" symbolizuje postęp techniczny i jego wszelkiego rodzaju wytwory. Tadeusz Peiper przekonywał, że szybko postępującym zmianom społecznym i cywilizacyjnym musi odpowiadać poezja odmienna od dotychczasowej, bardziej syntetyczna i opierająca się na słownych ekwiwalentach rzeczy. Jego słowa: **„proza nazywa, poezja pseudonimuje"** odnoszą się do konieczności posługiwania się minimalną liczbą słów dążących do przekazania maksymalnej treści. Za najwartościowszą figurę stylistyczna uznawał Peiper metaforę. W jego przekonaniu układ wersyfikacyjny powinien wynikać z rozczłonkowania składniowego tekstu. Wydawane przez Tadeusza Peipera czasopismo „Zwrotnica" skupiało twórców, których koncepcja sztuki była bliska tym poglądom.



Tadeusz Peiper (1891–1969).

Głównym przedstawicielem poezji wprowadzającej w czyn koncepcje poetyckie teoretyka Awangardy Krakowskiej był Julian Przyboś. Syntezą poglądów na temat poezji awangardowej są zbiory artykułów teoretycznych Peipera *Tędy i Nowe usta*.



Stanisław Jaworski
Teoretyk awangardy

W twórczości Peipera najwyraźniej dochodzą do głosu trzy główne właściwości, zarówno wypowiadane programowo, jak ujawniane pośrednio, w utworach literackich: jego program społeczny, na który składa się stosunek do cywilizacji współczesnej i miasta oraz przekonania na temat funkcji społecznej sztuki; poglądy na poezję, a więc przeciwstawienie poezji prozie, uwydatnienie problemów językowych dzieła literackiego; sposób widzenia zjawisk, który abstrahując od czysto zewnętrznego porządku, wychwytywał ich istotne związki, a który można by nazwać sposobem funkcjonalnym. Oddziaływanie Peipera szło we wszystkich tych kierunkach, choć najbardziej przystępny był program społeczny.

Stanisław Jaworski, *Wstęp* do: Tadeusz Peiper, *Wybór poezji*, Wrocław 1979, s. XXVII–XXVIII.

Tadeusz Peiper
Tędy (Miasto, masa, maszyna)

Będąc skupieniem ludzi, złączonych ze sobą względami na korzyści wynikające ze współżycia, miasto rozwijało się tak, jak tego wymagało życie. Z natury jego, jako skupienia, wynikało zredukowanie działania woli jednostki. Z celu, dla którego dokonało się skupienie, wynikało podniesienie użyteczności do poziomu naczelnej normy rozwoju. Działanie obu tych właściwości kształtowało rozwój miasta zgodnie z najżywotniejszymi interesami zbiorowości. Kaprys czy upór jednostek, albo też pewne przeżytkowe systemy myślowe, mogły wykrzywiać na krótszy czy dłuższy okres czasu linię rozwoju miasta, ale nie były one w stanie nadać jej innego kierunku aniżeli ten, jaki wyznaczały potrzeby życiowe. [...]

Miasto może nie tylko przestać być brzydkim, ale może zacząć być pięknym. Może wywrzeć silny wpływ na twórczość artystyczną. Trzeba tylko **dojrzeć w nim realizację nowego piękna**, wcielenie w życie nowych praw estetycznych. **Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny**, jak to dzisiaj praktykuje wielu poetów, nie zmieniając przy tym negatywnego stosunku do nowego tematu. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu, co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego i co skutkiem tego nie powinno być oceniane miarami estetycznymi, zapożyczonymi z innych dziedzin. Ulice dzisiejszego Berlina, będące jednym z najwspanialszych widowisk świata, budzą antypatię we wszystkich tych, którzy bezmyślnie i z pozorami znawstwa powtarzają wyczytane lub podsłuchane formułki, a nie umieją spojrzeć na ten kamienny pomnik nowego życia spojrzeniem sięgającym w głąb rzeczy i wyprowadzającym z nowych warunków życia prawidła nowego piękna. A o to właśnie chodzi. Dojrzeć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń nie słyszaną gdzie indziej. Dojrzeć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dojrzeć w wystawach sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzeć w srebrnych połyskach, płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanym na czole fali rzecznej. W nowocześnie i umiejętnie ubranej kobiecie śpieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałaby stworzyć natura. W płynnej jeździe automobilu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryteriów estetycznych i uzyskamy nowe zupełnie pojęcie piękna. **To zaś różnymi drogami oddziaływać będzie na twórczość artystyczną, wskazując jej nowe zadania i dostarczając jej nowych środków formy.**

Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, Wrocław 1979, s. 7–8, 14–15.

Polecenia

1. Wyjaśnij w zeszycie, na czym według Peipera polega piękno miasta.
2. Wymień i zacytuj przykłady kilku środków poetyckich służących przedstawieniu miasta.



3. Określ, w jaki sposób miasto wiąże się z twórczością artystyczną.
4. Zacytuj dwa dowolne fragmenty wyrażające zachwyt autora nad rozwijającą się cywilizacją.
5. Zacytuj po jednym fragmencie, który dokumentuje, że tematem tekstu jest nie tylko miasto, ale również „masa" i „maszyna". Zapisz je w zeszycie.

Tadeusz Peiper
Nowe usta

Rozgranicza się formę od treści, jak gdyby były to rzeczy nieprzenikające się wzajemnie. Mąci pojęcia fałszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz używany do ilustrowania stosunku formy do treści. Z obrazu tego pochodzi idea, że – jak ten sam płyn można przelać w różne naczynia – tak samo treść można „ubrać" w różne formy. Ale nie „ta sama" treść „w" innej formie jest inną. Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany oddziałują c h e m i c z n i e na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie n a t u r ę tego płynu. Inaczej: **forma wsiąka w treść i staje się treścią**. Forma także jest treścią. Między poszczególnymi częściami dzieła sztuki mogą istnieć związki, będące czymś innym niż związkami realnych zdarzeń; umiejętnemu spojrzeniu związki te mogą ukazywać pewne szczególne zamiary artysty, nawet pewne prawa; są one przedmiotem uwagi każdego odpowiednio przygotowanego czytelnika czy widza, są przez niego śledzone, są „czytane". Czytanie tych związków jest również spożywaniem dzieła sztuki; związki te dostarczają podnieceń, wzruszeń i rozkoszy, nie mniejszych niż te, jakich dostarcza reszta zawartości dzieła. Nie ma żadnego powodu, ażeby związków tych nie uważać za treść. **Rymy poematu są tak samo jego treścią jak podmioty zdań** i powinny być z tą samą rozkoszą czytane. **Wszystko, co jest w poemacie i co widzący odnaleźć w nim mogą, jest jego treścią.**

Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, Wrocław 1979, s. 221–222.

Polecenia

1. Zinterpretuj metaforę zawartą w tytule tekstu.
2. Wyjaśnij w jednym zdaniu, jaką funkcję pełni metafora naczynia.
3. Podaj 3–4 przykłady zjawisk poetyckich, które są zaliczanie do zakresu formy. Scharakteryzuj je w zeszycie.
4. Wyjaśnij sens zdania: „Forma jest także treścią".

Tadeusz Peiper
Ulica

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

1922

Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, Wrocław 1979, s. 270.

Polecenia

1. Wyjaśnij, na czym polega awangardowość wiersza Peipera.
2. Opisz w zeszycie przedstawiony w utworze wycinek rzeczywistości.

3. Które elementy utworu dowodzą fascynacji nowoczesną cywilizacją techniczną?
4. Wskaż w utworze metafory i je zinterpretuj.
5. Wyjaśnij, w jaki sposób wiersz realizuje zasadę „minimum słów, maksimum treści".



Leon Chwistek (1884–1944), *Miasto*, około 1919.

Polecenie

Wyjaśnij, na czym polega awangardowość wyobrażenia miasta na obrazie Leona Chwistka.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Tadeusz Peiper był poetą awangardowym i teoretykiem Awangardy Krakowskiej, ugrupowania poetyckiego dwudziestolecia międzywojennego. s. 218
2. Swoje poglądy artystyczne Peiper zawarł w pismach: *Tędy* i *Nowe usta*. s. 219, 220



16. Poeta – wykrzyknik ulicy. Awangardowe wiersze Juliana Przybosia

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz założenia artystyczne Awangardy Krakowskiej;
- przeczytasz wybrane utwory Juliana Przybosia;
- nauczysz się interpretować wiersze awangardowe.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Uporządkuj wiedzę o kierunkach awangardowych dwudziestolecia międzywojennego.**

Julian Przyboś



Julian Przyboś (1901–1970)
Poeta, czołowy przedstawiciel ugrupowania poetyckiego Awangarda Krakowska. Debiutował jako gimnazjalista. W młodości brał udział w walkach o Lwów oraz w wojnie polsko-bolszewickiej. Po uzyskanej w 1920 roku maturze rozpoczął studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po zapoznaniu się z teoriami artystycznymi Tadeusza Peipera skłonił się ku poezji awangardowej, czego wyrazem był tomik poetycki *Śruby* wydany w 1925 roku. Wraz z Peiperem redagował czasopismo „Zwrotnica", propagując w nim nową koncepcję języka poetyckiego, której najistotniejszym elementem jest dążenie do kondensacji w myśl zasady „minimum słów, maksimum treści". W poezji Przybosia można dostrzec obecność motywów „miasto, masa, maszyna" oraz odrzucenie romantycznej koncepcji artysty i zastąpienie go przekonaniem, że poeta to jedynie rzemieślnik słowa, którego materią jest język. Poezja ma być dynamiczna, a celem utworu poetyckiego nie powinno być odtwarzanie rzeczywistości, ale jej kreowanie. Twórczość Przybosia wyraźnie wpisała się w nurt awangardowy sztuki dwudziestolecia międzywojennego i pozostała jednym z jej najwyrazistszych przykładów.

minimum słów, maksimum treści

Ważna informacja

Awangarda Krakowska

Grupa poetycka dwudziestolecia międzywojennego skupiona wokół czasopisma „Zwrotnica". Jej teoretycy i twórcy propagowali:

- zachwyt nad współczesną cywilizacją techniczną wyrażony poprzez hasło **3 razy M – miasto, masa, maszyna**;
- kreowanie rzeczywistości zamiast odtwarzania jej w utworze;
- uznanie **metafory** za naczelny środek stylistyczny służący kreowaniu świata poetyckiego;
- dążenie do **kondensacji języka poetyckiego** i ekonomiczności środków językowych (skróty myślowe, elipsy, metaforyzacja języka);
- uznanie poety za architekta słowa (porównanie aktu tworzenia do procesu budowy);
- koncentrowanie się na **teraźniejszości** i codzienności;
- tworzenie **poezji intelektualnej**;
- dążenie do ukazywania uczuć poprzez obrazy (ekwiwalenty emocji), unikanie sentymentalizmu;
- poszukiwanie nowatorskich form poetyckiego wyrazu;
- odrzucanie tradycyjnej wersyfikacji.

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.

Z tomu *Z ponad*, 1930
Julian Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 31–32.

Polecenia

1. Zapisz w zeszycie kilka wyrazów synonimicznych do tytułowego słowa *gmachy*.
2. Zapisz w zeszycie kilka słów – skojarzeń do wyrazu *wykrzyknik*.
3. Jakie znaczenia dosłowne i metaforyczne ma wyraz *ulica*?
4. Zinterpretuj wyrażenie metaforyczne *poeta, wykrzyknik ulicy!*
5. Wyjaśnij, jak rozumiesz ostatnie dwa wersy utworu.
6. Udowodnij, że utwór Przybosia ma związek z hasłami awangardowymi.

Barbara Łazińska
Fenomen Przybosia

Twórczość Przybosia kojarzona jest zazwyczaj z osiągnięciami Awangardy Krakowskiej. Nie bez racji. Debiutujący w roku 1922 poeta znajdował się na początku swej kariery literackiej pod wpływem awangardowej teorii Tadeusza Peipera. Hasła „miasto, masa, maszyna", kultu cywilizacji, idea nowego języka poetyckiego wpłynęły zapładniająco na wyobraźnię młodego twórcy, który dał im czytelniejszy wyraz niż sam autor koncepcji. Apoteoza nowoczesności, techniki, industrializacji określała wówczas poetycki świat autora zbiorów pod jakże wymownymi, programowymi tytułami *Śruby* i *Oburącz*.

Problematyka wczesnych utworów Przybosia koncentruje się wokół takich zagadnień, jak budowa, osiągnięcia techniki czy praca fizyczna. [...]

W parze z tematyką wierszy idzie wyznawana podówczas koncepcja poezji. Utwory napisane w okresie współpracy z Peiperem stanowią wręcz laboratoryjny przykład nowego języka poetyckiego – uznanego za środek ekwiwalentyzowania rzeczywistości, nadawania pseudonimów przedmiotom (formuła „proza nazywa, poezja pseudonimuje"). Takie rozumienie słowa przetrwa i w późniejszej liryce. Rysuje się wówczas także nowa koncepcja wersyfikacji, oparta na Peiperowskiej doktrynie „pięknego zdania". Każdy wers stanowi wyodrębnioną całostkę semantyczną.



Okładka zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego (1893–1952) do zbioru poezji Juliana Przybosia *Śruby*.

Barbara Łazińska, *Fenomen Przybosia*, Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza, 2001, nr 36, s. 56–57.

Julian Przyboś
Z Tatr

Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni[1]

Słyszę:
Kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To – wrzask wody obdzieranej siklawą[2] z łożyska
i
gromobicie ciszy.

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

To zgrzyt
czekana,
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.

Z tomu *Równanie serca*, 1938
Julian Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 95–96.



Zamarła Turnia w Tatrach Wysokich.

Polecenia

1. Opisz w zeszycie sytuację liryczną w utworze.
2. Określ sposób wypowiadania się podmiotu lirycznego. Zwróć uwagę na formy czasowników. Jaki typ liryki reprezentuje wiersz?
3. Scharakteryzuj odczucia „ja" lirycznego. Wskaż fragmenty, które ujawniają jego cierpienie.
4. Wyjaśnij, w jaki sposób podmiot liryczny odtwarza chwilę przed upadkiem i upadek bohaterki wiersza.
5. Zacytuj epitety wraz z określanymi wyrazami, które decydują o dramatyczności opisanej sytuacji.
6. Wypisz z wiersza dwie wybrane metafory i je zinterpretuj.
7. Wskaż w utworze elipsy i wyjaśnij, jaką pełnią funkcję.
8. Udowodnij, że wiersz jest zgodny z założeniami artystycznymi Awangardy Krakowskiej.

[1] **Zamarła Turnia** – szczyt w polskich Tatrach Wysokich
[2] **siklawa** – górski wodospad

Elipsa – figura retoryczna polegająca na pominięciu oczywistego elementu zdania, którego sensu można domyślać się z kontekstu; w języku poetyckim jest sposobem syntetyzowania i kondensacji treści, ale także służy stylizacji językowej (upodobnieniu do języka potocznego).

elipsa

Julian Przyboś
Widzenie katedry w Chartres[1]

To nie katedra, to ciężar
kamieni wydźwigniętych
od oczu do lazuru –
Błysk wielosiecznych kolorami mieczy
odciął wnętrze od murów.
Czyżby prawa ciążenia
zwyciężał
i przestrzenie zmieniał?
Krążę z tobą pod strażą witraży.
Nie ma rajów, tylko raj świtów napowietrznych,
niebo nadobłocznego lotu, tego, który
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych
oczu –
Spojrzyj! W niebie malarzy
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,
wzruszył do głębi głazy
i do szczytu –
i starł z nich dotykalność jak ciało ze świętych.
Wyzwolone z cieni
lecą tęczą złożoną z samych barw gorących
i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,
aby otwierać mury – i odtrącać
ich białość od błękitu,
fioletu,
marzennej czerwieni
do purpurowego słońca –
łuki lecą i w locie przeciw nocy świecą.
Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
nikłość,
przenikliwa i łatwa,
rozpędzona nikłość promienia.
Nie ma ziemi, jest tylko
wyrzutnia do zewnętrzy otwieralnych świata,
do wielowymiaru,
gdzie rodnia gwiazd i barw i gdzie zaród
widzenia –
dokąd moja źrenica wzniosła się – i spadła.
I gdzie ty widzieć będziesz,
gdy zamieszkamy w powidoku słońca
malowanym na powietrzu jak na szkle nieważkim,
jak nasze oczy przepełnione blaskiem

[1] czyt. szartr



Leon Chwistek (1844–1944), *Miasto fabryczne*, 1920.



nieśmiertelnieją w pędzie
wzwyż, w ponad –
Tworząca,
koniecznie wolna,
patrz! Dożyj siebie ze światła!

Z tomu *Próba całości*, 1961
Julian Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, 231–233.

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł utworu. Zwróć uwagę na zawarte w nim słowo „widzenie".
2. Określ stosunek podmiotu lirycznego do tytułowej katedry. Czym dla niego jest katedra w Chartres w sensie kulturowym i duchowym? Zacytuj fragmenty, które uzasadniają twój wniosek.
3. Wskaż 2–3 apostrofy. Jaką według ciebie pełnią funkcję?
4. Wypisz z tekstu do zeszytu mniej więcej dziesięć epitetów w funkcji opisującej. Scharakteryzuj obraz, który tworzą.
5. Wyjaśnij, na czym polega dynamiczność opisywanej przestrzeni. W jaki sposób jest uzyskiwana?
6. Wskaż w utworze neologizmy i podaj ich znaczenie.
7. Wskaż w utworze 3–4 metafory i je zinterpretuj.
8. Opisz kompozycję utworu.
9. Wyjaśnij, na czym polega awangardowość wiersza.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 222
1. Poetą realizującym założenia Awangardy Krakowskiej, a także jej teoretykiem był Julian Przyboś.

s. 222
2. Według Przybosia poeta jest rzemieślnikiem słowa, a wiersz powinien być napisany w zgodzie z zasadą „minimum słów, maksimum treści".

s. 225
3. Typowe dla poezji Przybosia środki stylistyczne to nagromadzone w tekście metafory, elipsy i neologizmy. Poeta stosował także nowatorską formę wersyfikacyjną.



17. Prowokacja i bunt w utworach polskich futurystów

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, na czym polegał futuryzm – nurt w sztuce dwudziestolecia międzywojennego;
- poznasz manifest futurystów, którego przedstawicielem jest czołowy poeta tego nurtu Bruno Jasieński;
- ustalisz, na czym polegała prowokacyjność tekstów futurystycznych;
- nauczysz się rozpoznawać założenia futuryzmu w wierszach Bruno Jasieńskiego i Stanisława Młodożeńca.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie założenia i sposób funkcjonowania grup poetyckich dwudziestolecia międzywojennego.

Jednym z najbardziej wyrazistych i rewolucyjnych kierunków literackich dwudziestolecia międzywojennego był **futuryzm** (łac. *futurus* – czas przyszły), nurt charakteryzujący się agresywnymi i prowokacyjnymi wystąpieniami jego reprezentantów w różnych dziedzinach sztuki. Polscy futuryści, podobnie jak skamandryci, spotykali się przede wszystkim w artystycznych kawiarniach, odróżniali się jednak od poetów Skamandra dążeniem do skandali, a w wypowiedziach artystycznych – posługiwaniem się parodią i drwiną.

futuryzm

> *Jeśli jednak występy skamandrytów przebiegały na ogół spokojnie, nonszalancja i błazenady futurystów, a także wyzywający charakter czytanych przez nich utworów doprowadzały niejednokrotnie do awantur, a nawet bijatyk z widzami. Zgodnie ze swoim programem, futuryści istotnie „wychodzili na ulicę" – czasem po to tylko, by jeden drugiego nago przewiózł po mieście na taczkach*[1].

Czołowi przedstawiciele polskiego futuryzmu to **Bruno Jasieński, Tytus Czyżewski, Anatol Stern i Aleksander Wat**. Swoje teorie artystyczne wzorowali na programach futurystów innych krajów, a zwłaszcza na *Manifeście poezji futurystycznej* (1909) włoskiego teoretyka sztuki i poety Filippa Tommasa Marinettiego,


NUŻ W BŻUHU
2 JEDNODŃUWKA FUTURYSTUW
KRAKUW
WARSZAWA
we wszystkih kolorah!
EUROPA

Karta tytułowa pisma wydawanego przez polskich futurystów, Anatola Sterna i Aleksandra Wata.

[1] Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 19

który w swoim tekście programowym nawoływał do przeciwstawienia się dotychczasowym osiągnięciom kultury i głosił między innymi:

> *Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węży o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki*[1].



Luigi (czyt. luidżi) Russolo, *Dynamizm automobilu*, 1912.

Futuryści fascynowali się nowoczesnością, dynamicznymi zmianami cywilizacyjnymi i eksperymentami artystycznymi. Przeciwstawiali się tradycji traktowanej jako skostniały zbiór zasad krępujących artystyczną wolność. Dążyli do zmian w obrębie języka literackiego, postulowali odrzucenie krępujących reguł ortograficznych, głosili konieczność odświeżenia języka poprzez wypuszczenie „słów na wolność". Swoje koncepcje i postulaty futuryści zamieszczali w wydawanych przez siebie periodykach, na przykład: „Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej" z dopiskiem „Dwumiesięcznik prymitywów" (Warszawa 1920), „Jednodńuwka futurystuw" (1921, zawierająca manifesty) i opublikowana w formie plakatu odezwa – manifest „Nuż w bżuhu" (Kraków, Warszawa 1921). Sympatie polityczne futurystów skłaniały się w stronę ideologii totalitarnych (we Włoszech sprzyjali faszystom, w Rosji sympatyzowali z komunizmem).

manifest polskich futurystów

Bruno Jasieński

Manifest polskich futurystów (fragment)

DO NARODU POLSKIEGO.
MAŃIFEST
w sprawie natyhmiastowej futuryzacji żyća. [...]

Więcej słońca.

Pszysłowie mądrośći starohińskiej: „Noś parasol i pszy pogodźe" stało śę u nas czymś organiczńe ukonstytuowanym.

Odżucamy parasole, kapelusze, meloniki, będźemy hodźić z odkrytą głową. Szyje gołe. Tszeba, aby każdy jaknajbardźej śę opalił. Domy budować należy ze śćanami szklanymi od południa. Więcej światła, powietsza i pszestszeńi. Gdyby Sejm polski obradował na powietszu, napewno mielibyśmy o wiele słoneczńejszą konstytucję.

Człowiek nowoczesny, ¾ energji kturego pohłańa praca fahowa, potszebuje mocnego i zdrowego pokarmu, nowyh, ostryh, syntetycznyh wrażeń. Tyh wrażeń może mu obecńe dostarczyć jedyńe sztuka. Sztuka winna być sokiem i radośćą żyća, a ńe jego płaczką, ani pocieszyćelką. Zrywamy raz na zawsze z fikcjami t. zw. „czystej sztuki", „sztuki dla sztuki", „sztuki dla absolutu". Sztuka musi być jedyńe i pszedewszystkiem ludzką tj. dla ludźi, masową, demokratyczną i powszechną.

Rozumiejąc zadańe sztuki wobec dńa dźiśejszego i jego zagadńeń, wołamy:

Artyśći na ulicę!

Sztuka gńeżdżąca śę w kilkuset, a nawet kilkutyśęcznoosobowyh salah koncertowyh, wystawah, pałacah sztuki itp jest śmiesznym anemicznym dźiwolągiem, pońeważ kożysta z ńej 1100.000.000

[1] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest futuryzmu*, przeł. Marcin Czerwiński, dokument elektroniczny: https://bezpieczny-link.pl/manifestfuturyzmu (dostęp: 10.08.2020)

wszystkih ludźi. Człowiek wspulczesny ńema czasu na hodzeńe na koncerty i wystawy, ¾ ludźi ńema po temu możnośći. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędźe:

Latające poezokoncerty i koncerty w poćągah, tramwajah, jadlodajńah, fabrykah, kawiarńah, na placah, dworcah, w hallah, passażah, parkah, z balkonuw domuw, itd., itd. itd. o każdej poże dńa i nocy.

Sztuka muśi być ńespodżaną, wszehpszeńikającą i z nug walącą. [...]

Wzywa śę wszystkih do rozpoczęća zgodnej, masowej, akcji futurystycznej ńezwłoczńe z hwilą ogłoszeńa tego mańifestu.

W Krakowie, 20 kwietńa 1921 r.
BRUNO JAŚEŃSKI.

Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, Wrocław 1978, s. 10–17.

Polecenia

1. Wyjaśnij, na czym polega prowokacyjność manifestu futurystycznego w zakresie treści oraz języka tekstu. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
2. Określ, czego domagają się futuryści. Jaka jest ich postawa wobec świata i zmian w nim następujących?
3. Udowodnij, że tekst Jasieńskiego ma charakter manifestu.

Bruno Jasieński

But w butonierce[1]

Zmarnowałem podeszwy w całodziennych spieszeniach,
Teraz jestem słoneczny, siebiepewny i rad.
Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach,
Stawiam kroki milowe, zamaszyste, jak świat.

Nie zatrzymam się nigdzie na rozstajach, na wiorstach[2],
Bo mnie niesie coś wiecznie, motorycznie i przed.
Mijam strachy na wróble w eleganckich windhorstach[3],
Wszystkim kłaniam się grzecznie i poprawiam im pled.

W parkocieniu krokietni[4] – jakiś meeting[5] panieński.
Dyskutują o sztuce, objawiając swój traf.
One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasieński,
Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff.

One jeszcze nie wiedzą, one jeszcze nie wierzą.
Poezyjność, futuryzm – niewiadoma i X.
Chodźmy biegać, panienki, niech się główki oświeżą –
Będzie lepiej smakować poobiedni jour-fixe[6].

Przeleciało gdzieś auto w białych kłębach benzyny,
Zafurkotał na wietrze trzepocący się szal.
Pojechała mi bajka poza góry doliny
nic jakoś mi nie żal, a powinno być żal...

---

[1] **butonierka** – niewielka dziurka w klapie marynarki kiedyś służąca do zapinania ostatniego guzika, obecnie można nosić w niej kwiat
[2] **wiorsta** – dawna miara długości, tu: kamienie przydrożne oznaczające kolejne wiorsty
[3] **windhorst** – dawniej damski kapelusz z grubo plecionej słomy z szerokim rondem
[4] **krokietnia** – boisko do gry w krokieta
[5] ***meeting*** (ang.; czyt. miting) – spotkanie, zebranie
[6] ***jour-fixe*** (franc.; czyt. żur fiks) – stały, wyznaczony dzień przyjęć towarzyskich



Tak mi dobrze, tak mojo, aż rechoce się serce.
Same nogi mnie niosą gdzieś – i po co mi, gdzie?
Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
Tym co za mną nie zdążą echopowiem: – Adieu! –

Z tomu *But w butonierce*, 1921
Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, Wrocław 1978, s. 152–153.

Polecenia

1. Scharakteryzuj w kilku zdaniach w zeszycie podmiot liryczny utworu. Poprzyj swoje obserwacje cytatami.
2. Wyjaśnij, dlaczego wiersz można uznać za prowokacyjny.
3. Określ, na czym polegają eksperymenty i gry językowe w utworze.
4. Wypisz z tekstu do zeszytu neologizmy i określ ich funkcję.
5. Wskaż w utworze nowe, charakterystyczne dla dwudziestolecia międzywojennego zjawiska.
6. Wyjaśnij, dlaczego utwór Jasieńskiego można uznać za manifest futuryzmu.

Stanisław Młodożeniec

XX wiek

zawiośniało – latopędzi przez jesienność białośnieże
– KINEMATOGRAF[1] KINEMATOGRAF
KINEMATOGRAF...
słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją[2]
– GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFON
GRAMOPATHEFON...
iokohama – kimonooka cię kochają z europy
– RADIOTELEGRAM RADIOTELEGRAM
RADIOTELEGRAM...
espaniolę z ledisami parlowacąc sarmaceniem[3]
– ESPERANTISTO[4] ESPERANTISTO
ESPERANTISTO...

odwarszawiam komentuję odsłoneczniam
– AEROPLAN AEROPLAN...
zjednoliterzam paplomanię
– STENOGRAFIA[5]...

Z tomu *Kreski i futureski*, 1921
Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, Wrocław 1978, s. 181.

Stanisław Młodożeniec
(1895–1959)
Polski poeta dwudziestolecia międzywojennego, współtwórca polskiego nurtu poezji futurystycznej, zgodnie z programem futurystów chętnie tworzył utwory – eksperymenty słownikowe, składniowe i znaczeniowe.

Polecenia

1. Wymień nowoczesne (dla autora utworu) osiągnięcia cywilizacyjne, które są wskazane w wierszu.
2. Wypisz z wiersza do zeszytu neologizmy i wyjaśnij cel ich użycia.

[1] **kinematograf** – pierwszy odtwarzacz ruchomych obrazów będący początkiem kina
[2] ***caruzieją*** – neologizm nawiązujący do włoskiego tenora Enrico Caruso (czyt. enriko karuzo) z lat 20. XX wieku, który jako jeden z pierwszych zaczął nagrywać swoje wykonania na płytach gramofonowych
[3] ***parlowacąc sarmaceniem*** – neologizm nawiązujący do francuskiego czasownika *parler* – mówić oraz polskiej tradycji sarmackiej
[4] ***esperantisto*** – neologizm nawiązujący do języka esperanto, stworzonego przez Ludwika Zamenhoffa (1859–1917) międzynarodowego języka wykorzystującego jako podstawę różne języki światowe
[5] **stenografia** – skrócona oparta na symbolach metoda zapisu przyspieszająca notowanie wypowiedzi



3. Wyjaśnij związek między osiągnięciami cywilizacyjnymi a językiem.
4. Zinterpretuj tytuł utworu, biorąc pod uwagę całość tekstu.
5. Sformułuj temat utworu.
6. Udowodnij, formułując trzy argumenty, że wiersz realizuje założenia futuryzmu.

Zbigniew Jarosiński

Radykalna reforma języka poetyckiego. Eksperyment poetycki

eksperyment poetycki

Postulat radykalnej reformy języka poetyckiego był od początku jednym z głównych punktów futurystycznego programu. Działania reformatorskie futurystów prowadziły w wielu kierunkach, a niejednokrotnie zbiegały się z dążeniami innych ówczesnych ugrupowań poetyckich. Widać to wyraźnie zwłaszcza w Polsce, gdzie prozaizacja wiersza, tematyka cywilizacyjna i miejska, czy z drugiej strony zainteresowania twórczością ludową jako dziedziną językowej pierwotności, pojawiały się w całej młodej poezji. Futuryści wyróżniali się jednak radykalizmem. Ich program uprzywilejował takie wzory twórczości, które nie tylko stanowczo przeczyły wszystkim dotychczasowym tradycjom poetyckim, lecz także zdecydowanie wykraczały poza najogólniejsze, podstawowe normy językowe i zasady językowej komunikacji.

Zygmunt Jarosiński, *Wstęp* do: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978, s. XCV–XCVI.

Polecenia

1. Podaj dowolny przykład dążenia w poezji dwudziestolecia międzywojennego zbieżnego z programem futurystów.
2. Wyjaśnij, czym jest zjawisko „prozaizacji wiersza".
3. Podaj trzy przykłady tekstów kultury różnych twórców z czasów dwudziestolecia międzywojennego, które są przykładem zainteresowania „tematyką cywilizacyjną i miejską".
4. Wyjaśnij, dlaczego futurystów zafascynowanych przyszłością mogła zainteresować twórczość ludowa.
5. Na podstawie zawartych w tym rozdziale tekstów futurystycznych podaj co najmniej dwa przykłady zerwania z tradycją poetycką.
6. Podaj dwa przykłady zerwania przez futurystów z zasadami komunikacji językowej.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Kierunek zwany futuryzmem zapoczątkował we Włoszech Filippo Tommaso Marinetti (*Manifest futuryzmu*). Cechą wystąpień futurystów była drwina z dotychczasowej kultury i postawa prowokacyjna wobec odbiorców. Futuryści propagowali bunt, agresję, łamanie wszelkich reguł (również zasad ortograficznych), fascynowali się miastem, pędem, szybkimi przemianami cywilizacyjnymi oraz tłumem. s. 227
2. Manifest polskich futurystów sformułował i ogłosił Bruno Jasieński (*Nuż w bżuhu*). s. 228
3. Wiersze futurystyczne cechują się eksperymentami językowymi (neologizmy, gry słów, zaburzenia ortografii, swobodna wersyfikacja). s. 231



18. Jak człowiek może być wolny i szczery? Problemy Józia z formą

NA TYCH LEKCJACH:

- przeczytasz artykuł Witolda Gombrowicza *Aby uniknąć nieporozumienia*;
- poznasz cechy stylu powieści Gombrowicza;
- odkryjesz, dlaczego Gombrowicz zatytułował swoją powieść *Ferdydurke*;
- zrozumiesz, na czym polega groteska w powieści Gombrowicza;
- dowiesz się, czym jest Gombrowiczowska Forma oraz jakie jest jej znaczenie w życiu człowieka.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przeczytaj wskazane przez nauczyciela fragmenty *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza.
- Przypomnij sobie, czym jest styl indywidualny.

Witold Gombrowicz (1904–1969)
Debiutował w 1933 roku zbiorem opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Jeszcze przed drugą wojną światową opublikował powieść *Ferdydurke* (1937) oraz na łamach „Skamandra" dramat *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938).
Wybuch wojny zastał go w Argentynie, do której udał się na wycieczkę. Po 1945 roku nie wrócił do kraju. W latach sześćdziesiątych XX wieku z Argentyny przeniósł się do Francji. Na emigracji wydał m.in. utwory: *Ślub* (1953), *Trans-Atlantyk* (1953), *Pornografia* (1960), *Kosmos* (1965) i *Operetka* (1966).
Już w pierwszych tekstach Witolda Gombrowicza pojawia się problem charakterystyczny dla całej twórczości – forma i jej zgubna siła, zniewalająca nie tylko jednostki, lecz także kulturę. Jest on uznawany za prekursora nowej formy, nowego języka literatury, a także nowej koncepcji człowieka uwikłanego w relacje międzyludzkie.



Witold Gombrowicz, 1965, fot. Bohdan Paczowski.

TYTUŁ *FERDYDURKE*

tytuł *Ferdydurke*

Powieść *Ferdydurke* ukazała się w 1937 roku (z datą 1938) w wydawnictwie Rój. Pierwsi czytelnicy powieści Gombrowicza skrytykowali jej tytuł, uznając, że jest nim słowo, które nie ma sensu. Uznawali je za prowokację wobec odbiorców i krytyków. Wyraz *Ferdydurke* pojawia się bowiem w tytule, ale ani razu w tekście utworu.

Autor nigdy jednoznacznie nie wyjaśnił, skąd tytuł pochodzi i co znaczy. Według literaturoznawcy Bogdana Barana został on zaczerpnięty z powieści Sinclaira Lewisa[1] pt. *Babbitt*. Jeden z bohaterów

[1] **Sinclair Lewis** (czyt. sinkler luis; 1885–1951) – amerykański powieściopisarz i dramaturg; w 1922 wydał powieść *Babbitt*; to pierwszy amerykański laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1930)

tego utworu nazywa się Freddy Durkee[1]. Koncepcję Barana potwierdził Henryk Markiewicz, który odnalazł nieznaną nowelę Gombrowicza *Uszy*, będącą pastiszem fragmentu *Babbitta*[2].

Słowo *Ferdydurke* początkowo rzeczywiście nie znaczyło nic, ale bardzo szybko stało się hasłem wywoławczym, swoistym znakiem firmowym pisarza, który nawet siebie nim określał („Ja, Ferdydurke..."). Bardzo szybko stało się ono symbolem buntu przeciw konwencjom, symbolem jednoczącym rewolucjonistów spod znaku polityki i estetyki.

GOMBROWICZ O SWOJEJ POWIEŚCI

Gombrowicz o *Ferdydurke*

Witold Gombrowicz
Aby uniknąć nieporozumienia

Przed kilku dniami ukazała się moja książka pt. *Ferdydurke*. Ponieważ jest to utwór napisany w sposób dość oddalony od normalnej literatury, pragnąłbym zapobiec dezorientacji krytyki. Nie idzie mi o ocenę artystyczną, ale o to, aby z książki tej nie zrobiono w artykułach prasowych lekkomyślnej zabawki na gruncie spraw poważnych, satyry na tę czy inną warstwę społeczną lub też nihilistycznego ataku na kulturę.

Głównym problemem *Ferdydurke* jest problem formy. Żyjemy w epoce gwałtownych przemian, przyspieszonego rozwoju, w której dotychczas ustalone formy pękają pod naporem życia. Człowiek jest dziś bardziej niż kiedykolwiek zagrożony sferą niższą, sferą ciemnych i nieposkromionych instynktów, zarówno własnych, jak obcych. Własnych – ponieważ nieustannie odczuwać musi swą niedostateczność wobec przerastającej go epoki, ponieważ wzrosły introspekcja i autokrytycyzm, ponieważ w dobie rewolucyjnej czuje o krok od siebie anarchię. Cudzych – ponieważ związek człowieka z człowiekiem i społeczeństwem jest nieporównanie silniejszy, ponieważ warstwy niższe i mniej kulturalne naciskają na inteligencję, która aż dotąd była od nich raczej izolowana. Tak więc zakłócenie dotychczasowej hierarchii w jednostce i w społeczeństwie sprawia, że ten ciemny ocean treści niedojrzałych, dzikich napiera na nas coraz mocniej, wtrącając nas jak gdyby w powtórny „okres dojrzewania", zniewalając do gwałtownej rewizji całego naszego sposobu bycia (w sensie jak najbardziej ogólnym).



Okładka *Ferdydurke* z rysunkiem Brunona Schulza.

Potrzeba znalezienia formy na to, co w człowieku jest jeszcze niedojrzałe, nieskrystalizowane i niedorozwinięte, oraz jęk z powodu beznadziejności tego postulatu – oto naczelna emocja mojej książki. Pragnę wykazać, że kultura nasza jest jeszcze niepełna, niecałkowita, że jest to wątła budowa nad żywiołem anarchii, który raz po raz rozsadza układ konwencji kulturalnych. Dlatego każda partia książki kończy się wtargnięciem żywiołu, nonsensem, anarchią, anormalnością, które wdzierają się poprzez pęknięcia formy i zalewają nieszczęsnych bohaterów, nadających sobie tylko pozór dojrzałości.

Ale – i tu książka staje się nieco ekscentryczna – przecież ja sam, jako autor, jestem także „dzieckiem epoki", ta problematyka niższości, niedojrzałości, infantylizmu fascynuje mnie dlatego właśnie, że jest to i moja sprawa. Przeto *Ferdydurke* jest w pewnej mierze niedojrzała i dziecinna nie tylko w swojej zawartości treściowej, ale i w formie. Zamierzeniem moim było wypowiedzieć nie tylko niedojrzałość cudzą, lecz i własną. Książka przedstawia zatem zmaganie się tych dwu sfer naszej osobowości zarówno w fabule, jak i w stylu, w bohaterach i w osobie autora, w rzeczywistości opisywanej i w tej, którą czytelnik odczuwa jako rzeczywistość piszącego. Stąd cała jaskrawość książki. Pragnę jeszcze zaznaczyć, że liczne „przedmowy" mają za cel połączenie urojonej fabuły z prywatną moją rzeczywistością, przy czym – rzecz jasna – i w nich również objawia się moje wewnętrzne rozstrojenie i zakłócenie.

[1] czyt. fredi darki
[2] Informacja za: https://bezpiecznylink.pl/gombrowiczferdydurke (dostęp: 10.08.2020)



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. Będąc jak wszyscy w okresie dojrzewania, nie mogłem pisać inaczej. Jeżeli jednak ktoś przyjmie, że ta postawa nie jest istotna, lecz że to jedynie gra, udawanie niedojrzałości, aby tym wygodniej wykpić niedojrzałość innych, wówczas cała książka zyska sens fałszywy.

Z powyższej koncepcji jasno wynika – i to podkreślam z naciskiem – że *Ferdydurke* nie jest wymierzona przeciw jakiejkolwiek ideologii lub temu czy innemu środowisku. Jeżeli zaczepiłem w niej ziemiaństwo, szkolnictwo, literaturę, to dlatego że książka jest porachunkiem z tym, co mnie samego zinfantylizowało i najwydatniej zaciążyło na moim rozwoju. Gdybym pochodził nie z ziemiaństwa, ale np. z proletariatu, zaatakowałbym proletariat, gdyż nie ma środowiska i nie ma człowieka w pełni dojrzałego. Część polemiczna książki jest skierowana przeciw demagogii i tandecie w kulturze bez względu na jej przynależność partyjną i środowiskową. I tutaj także kwestia formy wysuwa się na czoło – nie idzie mi bowiem o to, czy dana kultura sama przez się jest dobra czy zła, ale o to, jak człowiek ją asymiluje. Idzie mi o niedojrzałość, którą wyzwala w człowieku także kultura, jeżeli nie jest dość zasymilowana, przetrawiona, dość organiczna.

W scenach szkolnych nie rozprawiam się – oczywiście – z „czystością" lub „rozwiązłością" młodzieży, ale z tym, że młodzież jest pełna zgrywy, fałszów, niedostrojenia, że nie umie sobie poradzić (wskutek braku formy) ze sferą instynktu, która ją podkopuje. Podobnie stronice poświęcone proletariatowi przedmieścia mają wyrazić niedolę ludzi wytrąconych z łożyska pod działaniem przyspieszonego biegu historii. Wysuwam postulat uprężnienia i ożywienia kultury, sprowadzenia jej z obłoków na ziemię, wypracowania postawy wobec rzeczywistości, silniejszego zespolenia inteligencji z ludźmi i sprawami na niższym piętrze rozwoju, aby nie była wobec nich bezradna i bezbronna.

Zastrzegam się, że wszelkie przypisywanie tej książce charakteru zbyt doraźnego wypaczałoby najzupełniej moje intencje, gdyż przede wszystkim jest to książka filozoficzna i psychologiczna. Przedstawia starcie człowieka z człowiekiem i ze środowiskiem oraz starcie człowieka z własną jego niedojrzałością, z pozostałościami z czasów niemal przedpotopowych. Pragnie wykazać tragizm rozwoju. Wykazuje konwulsje, jakim podlega biedna nasza „gęba" pod naciskiem wielkich, a nieuniknionych procesów historycznych. Usiłuje wypowiedzieć – i to jest jej punkt najistotniejszy – odwieczny konflikt pomiędzy człowiekiem a jego formą, konflikt równie bolesny dziś jak przed wiekami. Jest wyrazem nienawiści, lęku, wstydu człowieka wobec bezformia i anarchii. Nie jest, ściśle biorąc, pamfletem, polemiką, krytyką, ale po prostu jękiem jednostki, która broni się przed rozprzężeniem, gwałtownie domaga się hierarchii i formy, a zarazem widzi, że każda forma uszczupla ją i ogranicza – która broni się przed niedoskonałością innych w pełnym poczuciu własnej niedoskonałości. W tym sensie jęk taki jest dziś jękiem każdego człowieka bez względu na jego „oblicze". Nie wiem, czy udało mi się dobrze napisać jęk powyższy, ale jest oczywiste, że sprowadzanie książki na grunt jakiejś konkretnej polemiki społecznej byłoby zupełnym nonsensem. Tych ubocznych i nader niewyczerpujących wyjaśnień nie mogłem umieścić w książce ze względów z punktu widzenia artystycznego zrozumiałych.

Witold Gombrowicz, *Aby uniknąć nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 47, s. 6.

Polecenia

1. Przedstaw argumenty, którymi Gombrowicz uzasadnia potrzebę napisania swojego artykułu.
2. W jaki sposób – zdaniem Gombrowicza – człowiek zagraża sobie, a jak zagrażają mu inni?
3. Nazwij emocję, którą Gombrowicz czyni najważniejszą w swojej książce. Wyjaśnij, co jest jej źródłem.
4. Co Gombrowicz w swojej powieści poddaje krytyce? Sporządź notatkę w zeszycie.
5. Na czym polega filozoficzny i psychologiczny charakter *Ferdydurke*?



6. Jaki obraz autora wyłania się z tego artykułu?
7. Uzasadnij użycie przecinków w podanym niżej zdaniu.

„Nie jest, ściśle biorąc, pamfletem, polemiką, krytyką, ale po prostu jękiem jednostki, która broni się przed rozprzężeniem, gwałtownie domaga się hierarchii i formy, a zarazem widzi, że każda forma uszczupla ją i ogranicza – która broni się przed niedoskonałością innych w pełnym poczuciu własnej niedoskonałości".

Ważna informacja

Gombrowiczowski słownik

język *Ferdydurke*

Witold Gombrowicz posługuje się swoistym, łatwo rozpoznawalnym językiem. W *Ferdydurke* obecne są wyrazy, którym autor nadaje nowe znaczenia, opisują one relacje międzyludzkie – zależności między ludźmi funkcjonującymi w różnych grupach (np. rodzina, szkoła).

Forma – pojęcie kluczowe dla całej twórczości Witolda Gombrowicza, dotyczy relacji międzyludzkich. Związana jest ze sposobem, w jaki człowiek poznaje świat i z tym, jak w nim funkcjonuje. To styl zachowania i odczuwania. Gombrowicz uznaje, że Forma fałszuje ludzką naturę, ale jest niezbędna, by człowiek mógł istnieć w świecie, między innymi ludźmi.

Pupa – symbol niedojrzałości i zdziecinnienia; „**upupianie**" to narzucanie innemu człowiekowi roli dziecka, odbieranie mu niezależności i samodzielności. Upupianie najlepiej widoczne jest w postawie profesora Pimki wobec Józia, który traktowany jest jak mały chłopiec.

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. Z pupą nie mogłem się ruszyć, belfer zaś wciąż siedział i siedząc, wyrażał tak doskonałą belferskość, że zamiast krzyczeć, wystawiłem dwa palce do góry, jak to robią uczniowie w szkole, gdy chcą się odezwać.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 20.

Łydka – symbol nowoczesności, swobody zachowania i bezpretensjonalności. Widoczny jest w postawie Zuty Młodziakówny, nowoczesnej pensjonarki.

Nogi – podniecał do nowoczesności – nogi, znam was, znam wasze sporty, obyczaj nowego zamerykanizowanego pokolenia, wolicie nogi niż ręce, dla was nogi najważniejsze, łydki! Kultura ducha dla was niczym, tylko łydki. Sporty! Łydki, łydki – pochlebiał mi strasznie – łydki, łydki, łydki!

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 106.

Gęba – maska, dzięki której człowiek może wyrazić siebie w kontaktach z innymi. Maski tej nie można się pozbyć, nie można przed nią uciec. „Przyprawić komuś gębę" to uwięzić innego człowieka w jakimś wizerunku, narzucić mu określony styl zachowania, zmusić go do odgrywania jakiejś roli.

– Gęba – powiedział Miętus – nic szczerego, nic naturalnego, wszystko naśladowane, tandetne, fałszywe, skłamane. – A parobka nie ma i nie ma. Nadarzył się wreszcie jeden wcale niezły czeladnik, blondyn dobry i proporcjonalny, niestety, uświadomiony klasowo i dobywający z siebie akcentów Marksa. – Gęba – powiedział Miętus – to ci filozof! – Inny znów typowy andrus, z nożem w zębach, cwaniak z przedmieścia, wydawał się przez chwilę upragnionym parobkiem, niestety, nosił melonik. Inny, któregośmy zaczepili na rogu, ze wszech miar się nadawał, cóż, kiedy użył w rozmowie wyrażenia „natomiast". – Gęba – szepnął Miętus ze złością. – To nie to. Naprzód, naprzód – powtarzał gorączkowo. – To wszystko szmira. Zupełnie jak w naszej szkole.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 189.



Czytanie ze zrozumieniem

Michał Głowiński

Gombrowicz. Stosunek do słowa

W pewnym momencie czytamy, że Pimko „...chciał zakochać mnie w młodości i w nowoczesności". Oczywiście, w normalnej mowie możemy zakochać się lub być zakochanym, czasownik ten występuje w postaci zwrotnej bądź biernej, nie jest możliwe, by ktoś zakochał nas w kimś czy w czymś. Nie trzeba oczywiście dodawać, że nie chodzi tu o błąd językowy; wielcy pisarze, gdy odstępują od obowiązujących norm gramatycznych czy stylistycznych, z reguły nie popełniają błędów, ich postępowanie, jeśli nawet nie jest w pełni świadome, jest niewątpliwie celowe. I tutaj także Gombrowicz nie popełnił błędu, uzyskał zaś niezwykły efekt. Rozumiemy, o co tutaj chodzi: Pimko chciał spowodować, bym się zakochał... Ale przełożone na zwykłą prozę, to niezwykłe zdanie wiele traci – i w konsekwencji niczym się nie wyróżnia. Dzięki wyjściu poza te związki, w jakich czasownik „zakochać" występuje, Gombrowicz osiągnął nie tylko efekt widoczności, osiągnął także efekt swoistej skrótowości. Ta osobliwa formuła pozwala ująć krótko to, co inaczej przewidziane by być musiało w sposób opisowy.

Nagromadzenia i tego rodzaju frazeologia skrótu stanowią dwie strony tego samego procesu, polegającego na takim operowaniu językiem, które czyniłoby go zauważalnym i zarazem niepowtarzalnym, a więc wyciskało na nim piętno indywidualne. Doskonałość stylu polega tu bowiem nie na pełnym podporządkowaniu się normie, ale na różnorakim od niej odchodzeniu, na kwestionowaniu utartych formuł, podawaniu w wątpliwość zakorzenionych przyzwyczajeń. W *Ferdydurke* toczy się nieustanna gra językowa, gra językiem i o język. A niekiedy, i to nierzadko, przyjmuje ona postać gry słów. Przykład najprostszy:

„Niestety, tusza Profesorowej nie była dostateczna, by zatuszować fakt, który nagle ukazał się zebranym w całej, niesłychanej jaskrawości...".

Słowa „tusza" i „zatuszować" nie mają ze sobą nic wspólnego poza podobieństwem brzmieniowym. I Gombrowicz owo podobieństwo wykorzystał, zestawiając dwa wyrazy i sugerując ich pokrewieństwo. Tego rodzaju gry słów narzucają się swoją widocznością. A niekiedy przyjmują inną postać i są dość rozbudowane. Na przykład:

„Chciałem protestować, lecz bezwzględny belfer tak mnie nagle zbelfrzył absolutnym belfrem swoim, że nie mogłem, i ukłoniwszy się poszedłem do klasy pełen niewypowiedzianych protestów i szumu, w którym tonęły protesty".



Bruno Schulz, ilustracja do *Ferdydurke*.

Mamy tu inną postać gry słów niż opisana poprzednio, gdyż rzecz się toczy wokół jednego wyrazu. Pisarz tworzy od niego neologizm „belfrzyć", a następnie używa słowa raz jeszcze, ale już w innym odcieniu znaczeniowym. W pierwszym użyciu „belfer" oznacza zgodnie z normalną praktyką językową osobę, jest pogardliwą nazwą nauczyciela, w drugim („zbelfrzyć absolutnym belfrem") sprawa jest bardziej skomplikowana. Słowo nie oznacza już po prostu osoby, odnosi się do jej właściwości, trudnej zresztą do wyodrębnienia i opisu. Taka gra tym właśnie słowem nie jest zjawiskiem odosobnionym. [...]

Gry słów nie ograniczają się, rzecz jasna, do „belfra".

Warto zwrócić uwagę na jedną z nich, bardzo dla Gombrowicza charakterystyczną. Otóż posługuje się on często utartymi zwrotami, idiomami, frazeologizmami i respektuje ich przyjęte znaczenie, ale zarazem traktuje tak, jakby chciał z nich wydobyć sens dosłowny. I ta procedura różne przybiera kształty. W rozdziale opowiadającym o jednym z posiłków na dworze Hurleckich czytamy:



„Podano na zakąskę bigos, zupę pomidorową czystą, sznycelki cielęce, gruszki w sosie waniliowym, wszystko chamskimi palcami przyrządzone przez kucharkę, a służba usługiwała na p a l c a c h [podkr. Gombrowicza – M.G.] – Franciszek w białych rękawiczkach i lokajczyk boso z serwetą".

Dziwne dzieją się tu rzeczy ze słowem „palce". Jak już wiemy, motyw palca powraca w *Ferdydurke*, a także w utworach późniejszych, wielokrotnie. Najpierw palce są elementem kontrastu: wytworni państwo konsumują potrawy wyborne, niewątpliwie pomyślane tak, by odpowiadać wszelkim regułom higieny, ale jednak przygotowane chamskimi palcami; to przeciwstawienie ujawnia się w cytowanym fragmencie tym wyraźniej, jeśli się pamięta o tym, co je poprzedzało, a mianowicie o nieustannej grze między „pańskim" a „chłopskim". Jednakże na tym sprawa się nie wyczerpuje, dowiadujemy się przecież, że służba usługiwała „na palcach". Poznajemy tu dobrze znany tradycyjny zwrot; w *Słowniku frazeologicznym języka polskiego* czytamy, że „chodzić koło kogo albo czego (przed kim, przed czym) na palcach – obchodzić się z kim albo czym ostrożnie, uprzejmie". Nie ma wątpliwości, że Gombrowicz przywołał to idiomatyczne wyrażenie. Ale zrobił też coś więcej. Coś więcej nawet niż porównanie usługiwania na palcach z chamskimi palcami kucharki. Potraktował wyrażenie tak, jakby ono nie wyczerpywało się na swym tradycyjnym znaczeniu, przywrócił mu jego sens pierwotny, wynikający ze składających się nań słów. A dzieje się tak dzięki temu, że pisarz informuje o lokajczyku będącym boso. Mamy więc tutaj przed sobą rozległą grę językową, odwołującą się tak do znaczeń dosłownych, jak i znaczeń idiomatycznych. Poprzez uzupełnienia Gombrowicz rozbija utarte wyrażenia:

„...redukujecie obcowanie człowieka ze sztuką wyłącznie do emocji artystycznej, ujmując zarazem to obcowanie w jego aspekcie skrajnie indywidualistycznym, jakby każdy z nas przeżywał sztukę na własną rękę, nogę, w hermetycznym odosobnieniu od innych ludzi".

Robić coś na własną rękę to znowu wyrażenie dobrze znane, tutaj też na swój sposób wzmocnione, skoro paralelnie pada formuła mówiąca o „hermetycznym odosobnieniu". Ale też jakby rozbite, skoro „własną ręką" zestawione zostało z „(własną) nogą". Oczywiście, takie powiedzenie w języku nie istnieje, a tutaj tłumaczy się jedynie jako obniżająca parafraza wyrażenia „na własną rękę". I to jest też doskonały przykład prowadzonej przez pisarza gry językowej, niestroniącej od efektów groteskowych.

Michał Głowiński, *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1995, s. 88–91.

Polecenia

1. Przekształć w zeszycie podane zdanie na stronę bierną: „Gombrowicz osiągnął efekt swoistej skrótowości".
2. Wyjaśnij, na czym polega „efekt widoczności", o którym pisze Michał Głowiński.
3. Podaj, wspomniany przez Głowińskiego, przykład odstępstwa od normy językowej widoczny w języku *Ferdydurke*.
4. Określ nacechowanie emocjonalne słowa „belfer".
5. Uzasadnij słuszność stwierdzenia autora tekstu, że w *Ferdydurke* „motyw palca powraca". Podaj przykład innej sytuacji, w której jest on obecny.
6. Na podstawie tekstu Michała Głowińskiego wymień charakterystyczne cechy języka Gombrowicza.

W ŚWIECIE GROTESKI

Groteska

1. rodzaj dekoracyjnego ornamentu opartego na motywach stylizowanych wici roślinnych, przeplatających się z fantastycznie przedstawionymi figurami ludzkimi i zwierzęcymi; odkryty w XV w. w dekoracji ściennej antycznych budowli rzymskich (z I w. n.e.), rozpowszechnił się w sztuce odrodzenia (np. groteska Rafaela w Loggiach Watykańskich);

2. kategoria estetyczna realizująca się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich, które wyróżniają się szeregiem współdziałających właściwości:

groteska



1. fantastyką, upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych (stąd związek groteski brzydotą i z 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, satyryczności z bezinteresownym estetyzmem; 4. prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego *decorum*, i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych (stąd związek groteski z parodią, trawestacją i burleską); 5. w grotesce literackiej: niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi itp.

W literaturze groteska jest zjawiskiem występującym w różnych formach gatunkowych i rodzajowych, stosunkowo najczęściej w epice i dramacie. Ocena estetycznej wartości groteski podlegała w ciągu wieków wielu fluktuacjom, a przy tym samo zjawisko groteski było (i jest do dzisiaj) rozmaicie definiowane.

Słownik terminów literackich, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 173–174.

Witold Gombrowicz
Ferdydurke (fragmenty)

Dyrektor uchylił drzwi do kancelarii i obaj panowie zajrzeli dyskretnie, a ja z nimi. Przeraziłem się nie na żarty! W dużym pokoju za stołem siedzieli nauczyciele i popijali herbatę, zagryzając bułką. Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć razem tylu i tak beznadziejnych staruszków. Większość chlipała donośnie, jeden ciamkał, drugi mlaskał, trzeci ciągnął, czwarty siorpał, piąty był smutny i łysy, a nauczycielce francuskiego łzawiły się oczy i wycierała je różkiem chusteczki.

– Tak, panie profesorze – rzekł dyrektor z dumą – ciało jest starannie dobrane i wyjątkowo przykre i drażniące, nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne, jak pan widzi – a jeżeli konieczność zmusza mnie czasem do zaangażowania jakiegoś młodszego nauczyciela, zawsze dbam o to, aby był obdarzony przynajmniej jedną odstręczającą właściwością. Tak, na przykład, nauczyciel historii jest, niestety, w sile wieku i na oko wydaje się znośny, ale niech pan tylko zauważy, jakiego ma zeza. – Tak, ale nauczycielka francuskiego wydaje się sympatyczna – rzekł poufale Pimko. – Jąka się i łzawi. – A, to co innego! Racja, nie zauważyłem w pierwszej chwili. Ale czy nie jest przypadkiem zajmująca? – Ale skąd, ja sam nie mogę z nią rozmawiać przez minutę, żeby dwa razy nie ziewnąć. – A, to co innego! Ale czy są dość taktowni, dość wyrobieni i świadomi doniosłości misji, ażeby nauczać? – To najtęższe głowy w stolicy – odparł dyrektor – żaden z nich nie ma jednej własnej myśli; jeśliby zaś i urodziła się w którym myśl własna, już ja przegonię albo myśl, albo myśliciela. To zgoła nieszkodliwe niedołęgi, nauczają tylko tego, co w programach, nie, nie postoi w nich myśl własna. [...] W tej chwili jedno ciało zwróciło się do drugiego ciała i spytało: – He, he, hm, no, co tam? Co tam, panie kolego? – Co tam? – odrzekło tamto ciało. – Staniało. – Staniało? – powiedziało pierwsze ciało. – Chyba podrożało? – Podrożało? – spytało drugie ciało. – Chyba cośkolwiek staniało. – Bułki nie chcą stanieć – mruknęło pierwsze ciało i schowało resztki niedojedzonej bułki do kieszeni. – Trzymam ich na diecie – szepnął Piórkowski dyrektor – gdyż tylko wtedy są dostatecznie anemiczni.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 37–39.

Polecenia

1. Przedstaw sytuację ukazaną w podanym fragmencie.
2. Opisz w zeszycie grono pedagogiczne gimnazjum dyrektora Piórkowskiego.



3. Jaki jest stosunek dyrektora do pracujących w jego szkole nauczycieli?
4. Wyjaśnij, jakie emocje budzi opis nauczycieli.
5. Wykorzystując słownikową definicję groteski, wyjaśnij, na czym polega groteska w podanym fragmencie *Ferdydurke*.

Ważna informacja

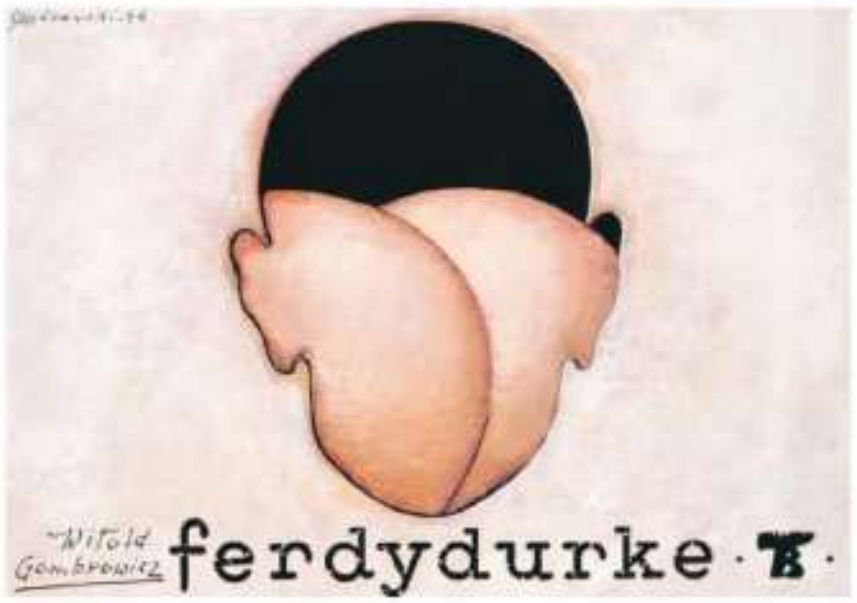
Groteska jest – obok satyry i parodii – podstawowym chwytem literackim, który Gombrowicz stosuje w *Ferdydurke*. Groteska obejmuje różne warstwy utworu:

- postacie (np. profesor Bladaczka, nowoczesna rodzina Młodziaków, Hurleccy, Miętus),
- sytuacje (np. pojedynek na miny, bratanie się Miętusa z parobkiem),
- motywy (np. mucha w pantoflu, „zbabrany" kompot, szczekający chłopi),
- tytuł i zakończenie,
- język utworu („siedzieć z sensem", „patriotyzm nogi", „czytać belfrem").

GOMBROWICZOWSKA POTĘGA FORMY

forma

Człowiek jest istotą społeczną, to znaczy, że został stworzony do życia w społeczeństwie, z innymi ludźmi. Ponieważ tylko wobec innych może realizować siebie i swoje potrzeby, jego zachowanie zależne jest od obecności innych ludzi, na przykład w domu od rodziny, w szkole – rówieśników i nauczycieli. Obecność innych może powodować, że człowiek zachowuje się inaczej niż by chciał, przybiera takie postawy, jakich oczekują od niego inni. Taka sytuacja może wywoływać przygnębienie, związana jest ze świadomością, że jeśli oczekiwania nie zostaną spełnione, można zostać uznanym za gorszego, niedojrzałego, niepasującego do danej grupy.



Mieczysław Górowski (1941–2011), plakat teatralny do inscenizacji *Ferdydurke*.

Forma, jaką przybiera człowiek, jest sposobem na wyrażenie siebie, na komunikowanie się z innymi. To gesty, słowa i czyny, które ujawniają postawę wobec świata. Są niezbędne, by ludzie nas mogli poznać. Forma jest jednocześnie czymś nienaturalnym, ponieważ tworzy się dopiero w obecności innych ludzi i ukrywa naszą prawdziwą naturę. Jest jak maska, na którą jesteśmy skazani.

[...] nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 254.

Witold Gombrowicz
Ferdydurke (fragmenty)

Jak dotychczas, wciąż wam się wydaje, że to uczucia, instynkty, idee rządzą naszym zachowaniem, a formę skłonni jesteście uważać za powierzchowny dodatek i zwykłą ozdóbkę. I gdy wdowa, idąc



za trumną męża, do rozpuku szlocha, sądzicie, że szlocha, ponieważ ciężko odczuwa swą stratę. Gdy jakiś inżynier, lekarz lub adwokat zamorduje swą żonę, dzieci albo przyjaciela, uważacie, że dał się porwać swym krwawym instynktom. Gdy zaś jakiś polityk głupio się wypowie, uznacie, że głupi, ponieważ same głupstwa mówi. Lecz w rzeczywistości sprawa przedstawia się, jak następuje: że istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą, ale zawsze w jakiejś określonej formie i że forma owa, ów styl, sposób bycia nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz i oto dlaczego ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzale albo niedojrzale, zależnie od tego, jaki styl mu się napatoczy i jak uzależniony jest od innych ludzi. I jeśli robaki, owady cały dzień uganiają się za pożywieniem, my bez wytchnienia jesteśmy w pościgu za formą, użeramy się z innymi ludźmi o styl, o sposób bycia nasz, i jadąc tramwajem, jedząc, zabawiając się lub wypoczywając, lub załatwiając interesy bez przerwy szukamy formy i rozkoszujemy się nią lub cierpimy przez nią i przystosowujemy się do niej lub gwałcimy i rozbijamy ją, lub pozwalamy, aby ona nas stwarzała, amen.

O, potęga Formy! Przez nią umierają narody. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją, nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła, zbrodni. Ona rządzi naszymi najdrobniejszymi odruchami. Ona jest u podstawy życia zbiorowego. Jednakże dla was Forma i Styl wciąż jeszcze są pojęciami z dziedziny ściśle estetycznej – dla was styl jest li tylko stylem na papierze, stylem waszych opowiadań. Panowie, któż wypoliczkuje pupę, którą ośmielacie zwracać do ludzi, klękając przed ołtarzem sztuki? Forma nie jest dla was czymś żywym i ludzkim, czymś – praktycznym i codziennym, a tylko czymś odświętnym, jakimś atrybutem. Pochylając się nad waszym papierem, zapominacie o własnej osobie i nie zależy wam na doskonaleniu waszego osobistego i konkretnego stylu, a tylko uprawiacie jakąś abstrakcyjną stylizację w próżni. Zamiast aby sztuka wam służyła, wy służycie sztuce i z owczą łagodnością zezwalacie, iżby wam hamowała rozwój i wpychała w piekło indolencji.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 78–79.

Polecenia

1. Wyjaśnij, odwołując się do fragmentu, w jaki sposób powstaje forma.
2. Czym jest Gombrowiczowska forma? Od czego jest zależna?
3. Jaki jest stosunek człowieka do formy?
4. W podanym fragmencie niektóre słowa zostały zapisane wielką literą. Wyjaśnij w zeszycie celowość tego zabiegu.
5. Wykorzystując znajomość *Ferdydurke*, podaj przykłady ilustrujące zależność człowieka od formy.
6. Przedstaw, jakie formy narzucane są bohaterom powieści.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 232
1. Tytuł powieści *Ferdydurke* nie znaczy nic, jest elementem gry z czytelnikiem.

s. 233
2. W artykule *Aby uniknąć nieporozumienia* Gombrowicz daje wskazówki ułatwiające zrozumienie swojego tekstu.

s. 235
3. Witold Gombrowicz posługuje się swoistym językiem. W *Ferdydurke* takie słowa jak „gęba", „pupa" czy „łydka" nabierają szczególnego znaczenia.

s. 237
4. Groteska jest szczególnym rodzajem komizmu, w którym deformacja rzeczywistości przekracza granice prawdopodobieństwa. Innym sposobem na osiągnięcie groteski jest mieszanie kategorii estetycznych (np. komizmu i tragizmu, błazenady i patosu). Groteska jest jednym z podstawowych zabiegów, jaki stosuje Gombrowicz w swoim utworze.

s. 239
5. Forma to maska, którą przybiera człowiek w kontaktach z innymi ludźmi. Jest ona sposobem wyrażania siebie, jednak fałszuje naszą naturę. Nie można przed nią uciec.



19. Pisarz w poszukiwaniu sposobu opowiedzenia świata. Proza Brunona Schulza

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz sylwetkę Brunona Schulza oraz jego wybrane dzieła plastyczne;
- dowiesz się, na czym polega mityzacja świata w opowiadaniach Schulza;
- zrozumiesz, dlaczego proza Schulza określana jest mianem prozy poetyckiej.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przeczytaj wskazane przez nauczyciela opowiadania z tomu *Sklepy cynamonowe*.
- Przypomnij sobie mit o labiryncie.

Bruno Schulz (1892–1942)

Bruno Schulz urodził się w Drohobyczu niedaleko Lwowa. Jego twórczość, literacka i plastyczna, jest przesycona drohobyckimi realiami. W opowiadaniach znaleźć można opisy głównych ulic, charakterystycznych budynków miasteczka oraz wizerunki jego mieszkańców.

Schulz był nauczycielem w drohobyckim gimnazjum. Uczył rysunku, prowadził zajęcia prac ręcznych, a przez jakiś czas uczył również matematyki.

Zanim zajął się literaturą, uprawiał twórczość plastyczną. Jego grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza* jako pierwszy wysoko ocenił Stanisław Ignacy Witkiewicz. Prace te ukazują kobiety panujące nad mężczyznami, którzy godzą się na taką zależność (wizerunki ludzi są tu groteskowe). Schulz był autorem ilustracji do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza oraz do tomu swoich opowiadań pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937). Pozostawił po sobie kilkaset różnych rysunków.



Bruno Schulz, *Autoportret w bluzie zapiętej pod szyję*, około 1933.

Przełomem w jego życiu okazała się znajomość z Zofią Nałkowską, która pomogła skromnemu i nieśmiałemu autorowi wydać *Sklepy cynamonowe* (1933). Niemal z dnia na dzień Schulz z anonimowego pisarza stał się twórcą znanym w polskim środowisku literackim.

Jako pisarz Bruno Schulz pozostawił po sobie niewielki dorobek artystyczny – dwa tomy opowiadań oraz kilka pojedynczych utworów. Autor *Sklepów cynamonowych* zginął w 1942 roku – został zastrzelony przez gestapowca na jednej z ulic Drohobycza.



MITYZACJA ŚWIATA

mityzacja świata

Opisywana w *Sklepach cynamonowych* niezwykła rzeczywistość nie ma w świecie realnym swojego odpowiednika. Rządzą nią zupełnie inne mechanizmy, sprzeczne z prawami logiki mechanizmy snu i marzenia.



Bruno Schulz, *Infantka i jej karły z teki Xięga bałwochwalcza.*

Opowiadania Schulza nie są więc przykładem prozy realistycznej, nie odtwarzają rzeczywistości – one ją kreują. Jest to rzeczywistość pełna zagadek, niejednoznaczna i tajemnicza, wynikająca z podświadomości narratora (dziecka), który ją tworzy.

Ta wykreowana rzeczywistość jest nie tylko oniryczna, ale także mityczna czy mitopodobna. Została bowiem ukształtowana przez mit i symbol, co wiąże się z powrotem do czasów dzieciństwa. Autor stosuje zabieg mityzacji, tzn. nadaje szczególne, religijne znaczenia elementom kreowanego świata. Dzięki temu nabierają one symbolicznego wymiaru, stają się elementem pewnej całości, w której odnaleźć można głębsze, uniwersalne sensy.

Bruno Schulz zaznacza, że wydarzenia mają miejsce „w trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu, na marginesie czasu, na jego bocznych torach" (*Noc wielkiego sezonu*), tym samym sugeruje, że światem opowiadań rządzą inne prawa – snu i fantazji.

I rzeczywiście czytelnik patrzy na świat oczami dziecka. To właśnie jego subiektywne spojrzenie powołuje do istnienia głębsze sensy, ożywia rzeczywistość, przeistacza ludzi i umieszcza ich w innym wymiarze. Wyobraźnia dziecka zmienia postać ojca, kupca bławatnego, w proroka Starego Testamentu (*Nawiedzenie*), a włóczęgę – w greckiego bożka (*Pan*).

Znaczenie symboliczne mają przemijalność i cykliczność czasu. Wspomnienia z dzieciństwa posłużyły do rekonstrukcji świata dziecięcych marzeń, w których czas wydaje się ciągle powracać. Upływem czasu nie rządzi bowiem kalendarz, ale kosmiczny rytm natury. Tu wszystko – rok, doba, życie człowieka – ma swoje cztery sezony.

Opisy miejsc i ludzi kreowane na kształt snu, pozbawiane związków logicznych, mieszające realizm z fantastyką zbliżają tę prozę do liryki. W świecie Schulza granica między tym, co nierzeczywiste, a tym, co realne, jest płynna.

Bruno Schulz
Mityzacja rzeczywistości

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymentem[1] jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii.

[1] **rudyment** – początek lub podstawa czegoś



Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie, zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/schulzmityzacja (dostęp: 10.08.2020)

Oniryzm (grec. *óneiros* – sen, marzenie senne) – sposób obrazowania, polegający na kreowaniu rzeczywistości na wzór snu oraz na nawiązywaniu w budowie utworu do reguł, jakie rządzą marzeniem sennym.

oniryzm

ŚWIAT JAKO LABIRYNT

W prozie Schulza znaleźć można wiele elementów mitologicznych, na przykład motywy fabularne, takie jak ożywienie zmarłych bohaterów (*Wiosna*) czy przemiana ludzi w zwierzęta (*Martwy sezon*).

W rozmaitych odsłonach pojawia się u Schulza motyw labiryntu. W *Sklepach cynamonowych* formę labiryntu przybiera miasto i budynek gimnazjum, a w *Nawiedzeniu* – dom bohatera. Miejsca przenikają się, rozwijają i rozgałęziają – w *Ulicy Krokodyli* zmienia się zaplecze zakładu krawieckiego, które pod wpływem wstydliwych marzeń bohatera przeistacza się w minilabirynt.

Niekiedy labirynty rozgałęziają się w ogromne przestrzenie korytarzy, sal i pokoików (*Noc lipcowa*), obejmują nawet niebo i gwiezdne firmamenty (*Sklepy cynamonowe, Wichura*), a rozrastając się, przenikają wszystko (*Nos wielkiego sezonu*). Są też labirynty, które pochłaniają człowieka – najpierw jego ciało, potem psychikę; wywołują halucynacje i senne wizje (*Noc lipcowa*).

Proza poetycka – rodzaj prozy, który obejmuje utwory o charakterze refleksyjnym, liryczno-opisowym. Cechą charakterystyczną prozy poetyckiej jest język zbliżony do języka, jakim posługuje się poezja (bogaty w metafory, niezwykłe słownictwo, przesycony środkami poetyckimi, wykorzystujący zrytmizowane zdania).

proza poetycka

Okiem badacza

Schulz nie gardzi takim słowami, jak: Analogon, telluryczny[1], suficiencja[2], demencje[3], respiracje[4], reparatury[5] itd. W ostatnich czasach unikaliśmy podobnych słów. Było hasło, żeby używać tylko wyrobów krajowych. Zagraniczne słowa dawały kontekstom posmak sztuczności. Tak się te rzeczy odczuwało i, zresztą do dziś, odczuwa. U Schulza słowa obce brzmią nie cudzoziemsko, ale zaziemsko.

Tadeusz Breza, *Sobowtór zwykłej codzienności*, „Kurier Poranny" 1934, nr 103;
cyt. za: Jerzy Jarzębski, *Wstęp* do: Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. XXXI.

[1] **telluryczny** – mający związek z Ziemią
[2] **suficiencja** – obfitość, dostatek
[3] **demencja** – otępienie
[4] **respiracja** – oddychanie
[5] **reparatury** – naprawy



Bruno Schulz
Wichura

Tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem. Zbyt długo snadź nie sprzątano na strychach i w rupieciarniach, stłaczano garnki na garnkach i flaszki na flaszkach, pozwalano narastać bez końca pustym bateriom butelek.

Tam, w tych spalonych, wielkobelkowych lasach strychów i dachów ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować. Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te bełkotliwe flaszkowania, bulgoty butli i baniek. Aż pewnej nocy wezbrały pod gontowymi przestworami falangi garnków i flaszek i popłynęły wielkim stłoczonym ludem na miasto.

Strychy, wystrychnięte ze strychów, rozprzestrzeniały się jedne z drugich i wystrzelały czarnymi szpalerami, a przez przestronne ich echa przebiegały kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, klękających na jodłowe kolana, ażeby wypadłszy na wolność, napełnić przestwory nocy galopem krokwi i zgiełkiem płatwi i bantów.

Wtedy to wylały się te czarne rzeki, wędrówki beczek i konwi, i płynęły przez noce. Czarne ich, połyskliwe, gwarne zbiegowiska oblegały miasto. Nocami mrowił się ten ciemny zgiełk naczyń i napierał jak armie rozgadanych ryb, niepowstrzymany najazd pyskujących skopców i bredzących cebrów.

Dudniąc dnami, piętrzyły się wiadra, beczki i konwie, dyndały się gliniane stągwie zdunów, stare kapeluchy i cylindry dandysów gramoliły się jedna na drugie, rosnąc w niebo kolumnami, które się rozpadały.

I wszystkie kołatały niezgrabnie kołkami drewnianych języków, mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot klątw i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocy. Aż dobluźniły się, dokleły swego.

Przywołane rechotem naczyń, rozplotkowanym od brzegu do brzegu, nadeszły wreszcie karawany, nadciągnęły potężne tabory wichru i stanęły nad nocą. Ogromne obozowisko, czarny ruchomy amfiteatr zstępować zaczął w potężnych kręgach ku miastu. I wybuchła ciemność ogromną wzburzoną wichurą i szalała przez trzy dni i trzy noce...

***

– Nie pójdziesz dziś do szkoły – rzekła rano matka – jest straszna wichura na dworze. – W pokoju unosił się delikatny welon dymu, pachnący żywicą. Piec wył i gwizdał, jak gdyby uwiązana w nim była cała sfora psów czy demonów. Wielki bohomaz, wymalowany na jego pękatym brzuchu, wykrzywiał się kolorowym grymasem i fantastycznial wzdętymi policzkami.

Pobiegłem boso do okna. Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerz wiatrami. Srebrzystobiałe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która sama niewidoczna i nieuchwytna, ładowała krajobraz potęgą.

Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach, w które wjeżdżała jej furia. Jeden po drugim strychy zdawały się rosnąć i wybuchać szaleństwem, gdy wstępowała w nie jej siła.

Ogałacała place, zostawiała za sobą na ulicach białą pustkę, zamiatała całe połacie rynku do czysta. Ledwie tu i ówdzie giął się pod nią i trzepotał, uczepiony węgła domu, samotny człowiek. Cały plac rynkowy zdawał się wybrzuszać i lśnić pustą łysiną pod jej potężnymi przelotami.

Na niebie wydmuchał wiatr zimne i martwe kolory, grynszpanowe, żółte i liliowe smugi, dalekie sklepienia i arkady swego labiryntu. Dachy stały pod tymi niebami czarne i krzywe, pełne niecierpliwości i oczekiwania. Te, w które wstąpił wicher, wstawały w natchnieniu, przerastały sąsiednie domy i prorokowały pod rozwichrzonym niebem. Potem opadały i gasły, nie mogąc dłużej zatrzymać potężnego tchu, który lecial dalej i napełniał cały przestwór zgiełkiem i przerażeniem. I znów inne domy wstawały z krzykiem, w paroksyzmie jasnowidzenia, i zwiastowały.

Ogromne buki koło kościoła stały z wniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsających objawień, i krzyczały, krzyczały.

Dalej, za dachami rynku, widziałem dalekie mury ogniowe, nagie ściany szczytowe przedmieścia. Wspinały się jeden nad drugi i rosły, zesztywniałe z przerażenia i osłupiałe. Daleki, zimny, czerwony odblask zabarwiał je późnymi kolorami.



Nie jedliśmy tego dnia obiadu, bo ogień w kuchni wracał kłębami dymu do izby. W pokojach było zimno i pachniało wiatrem. Około drugiej po południu wybuchł na przedmieściu pożar i rozszerzał się gwałtownie. Matka z Adelą zaczęły pakować pościel, futra i kosztowności.

Nadeszła noc. Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się niepomiernie i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokojów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył z hukiem długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wyimaginowanym piętrom, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem.

Pokój drżał z lekka, obrazy na ścianach brzęczały. Szyby lśniły się tłustym odblaskiem lampy. Firanki na oknie wisiały wzdęte i pełne tchnienia tej burzliwej nocy. Przypomnieliśmy sobie, że ojca od rana nie widziano. Wczesnym rankiem, domyślaliśmy się, musiał udać się do sklepu, gdzie go zaskoczyła wichura, odcinając mu powrót.

– Cały dzień nic nie jadł – biadała matka. Starszy subiekt Teodor podjął się wyprawić w noc i wichurę, żeby zanieść mu posiłek. Brat mój przyłączył się do wyprawy.

Okutani w wielkie niedźwiedzie futra, obciążyli kieszenie żelazkami i moździerzami, balastem, który miał zapobiec porwaniu ich przez wichurę.

Ostrożnie otworzono drzwi prowadzące w noc. Zaledwie subiekt i brat mój z wzdętymi płaszczami wkroczyli jedną nogą w ciemność, noc ich połknęła zaraz na progu domu. Wicher zmył momentalnie ślad ich wyjścia. Nie widać było przez okno nawet latarki, którą ze sobą zabrali.

Pochłonąwszy ich, wicher na chwilę przycichł. Adela z matką próbowały na nowo rozpalić ogień pod kuchnią. Zapałki gasły, przez drzwiczki dmuchało popiołem i sadzą. Staliśmy pod drzwiami i nasłuchiwali. W lamentach wichru dawały się słyszeć wszelkie głosy, perswazje, nawoływania i gawędy. Zdawało się nam, że słyszymy wołanie o pomoc ojca zabłąkanego w wichurze, to znowu, że brat z Teodorem gwarzą beztrosko pod drzwiami. Wrażenie było tak łudzące, że Adela otworzyła drzwi i w samej rzeczy ujrzała Teodora i brata mego, wynurzających się z trudem z wichury, w której tkwili po pachy.

Weszli zdyszani do sieni, zaciskając z wysiłkiem drzwi za sobą. Przez chwilę musieli wesprzeć się o odrzwia, tak silnie szturmował wicher do bramy. Wreszcie zasunęli rygiel i wiatr pognał dalej.

Opowiadali bezładnie o nocy, o wichurze. Ich futra, nasiąkłe wiatrem, pachniały teraz powietrzem. Trzepotali powiekami w świetle; ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek. Nie mogli dojść do sklepu, zgubili drogę i ledwo trafili z powrotem. Nie poznawali miasta, wszystkie ulice były jak przestawione.

Matka podejrzewała, że kłamali. W istocie cała ta scena sprawiała wrażenie, jakby przez ten kwadrans stali w ciemności pod oknem, nie oddalając się wcale. A może naprawdę nie było już miasta i rynku, a wicher i noc otaczały nasz dom tylko ciemnymi kulisami, pełnymi wycia, świstu i jęków. Może nie było wcale tych ogromnych i żałosnych przestrzeni, które nam wicher sugerował, może nie było wcale tych opłakanych labiryntów, tych wielookiennych traktów i korytarzy, na których grał wicher, jak na długich czarnych fletach. Coraz bardziej umacniało się w nas przekonanie, że cała ta burza była tylko donkiszoterią nocną, imitującą na wąskiej przestrzeni kulis tragiczne bezmiary, kosmiczną bezdomność i sieroctwo wichury.

Coraz częściej otwierały się teraz drzwi sieni i wpuszczały okutanego w opończe i szale gościa. Zziajany sąsiad lub znajomy wywijał się powoli z chustek, płaszczy i wyrzucał z siebie zdyszanym głosem opowiadania, urywane bezładne słowa, które fantastycznie powiększały, kłamliwie przesadzały bezmiar nocy. Siedzieliśmy wszyscy w jasno oświetlonej kuchni. Za ogniskiem kuchennym i czarnym, szerokim okapem komina prowadziło parę stopni do drzwi strychu.

Na tych schodkach siedział starszy subiekt Teodor i nasłuchiwał, jak strych grał od wichru. Słyszał, jak w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu, nastawiał się palisadami krokwi, rósł jak sklepienia gotyckie, rozprzestrzeniał się lasem belek, pełnym stokrotnego echa, i huczał jak pudło ogromnych basów. Ale potem zapominaliśmy o wichurze, Adela tłukła cynamon w dźwięcz-



nym moździerzu. Ciotka Perazja przyszła w odwiedziny. Drobna, ruchliwa i pełna zabiegliwości, z koronką czarnego szala na głowie, zaczęła krzątać się po kuchni, pomagając Adeli. Adela oskubała koguta. Ciotka Perazja zapaliła pod okapem komina garść papierów i szerokie płaty płomienia wzlatywały z nich w czarną czeluść. Adela, trzymając koguta za szyję, uniosła go nad płomień, ażeby opalić na nim resztę pierza. Kogut zatrzepotał nagle w ogniu skrzydłami, zapiał i splonął. Wtedy ciotka Perazja zaczęła się kłócić, kląć i złorzeczyć. Trzęsąc się ze złości, wygrażała rękami Adeli i matce. Nie rozumiałem, o co jej chodzi, a ona zacietrzewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń. Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuluje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pająków, rozgałęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonach biegów. Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami. Z nagła podreptała, zgarbiona i mała, w kąt kuchni, gdzie leżały drwa na opał i, klnąc i kaszląc, zaczęła gorączkowo przebierać wśród dźwięcznych drewien, aż znalazła dwie cienkie, żółte drzazgi. Pochwyciła je latającymi ze wzburzenia rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szczudła, i zaczęła na tych żółtych kulach chodzić, stukocąc po deskach, biegać tam i z powrotem wzdłuż skośnej linii podłogi, coraz szybciej i szybciej, potem wbiegła na ławkę jodłową, kuśtykając na dudniących deskach, a stamtąd na półkę z talerzami, dźwięczną, drewnianą półkę obiegającą ściany kuchni, i biegła po niej, kolankując na szczudłowych kulach, by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, sczernieć, zwinąć się jak zwiędły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i w nicość.

Staliśmy wszyscy bezradni wobec tej szalejącej furii złości, która sama siebie trawiła i pożerała. Z ubolewaniem patrzyliśmy na smutny przebieg tego paroksyzmu i z pewną ulgą wróciliśmy do naszych zajęć, gdy żałosny ten proces dobiegł swego naturalnego końca.

Adela zadzwoniła znowu moździerzem, tłukąc cynamon, matka ciągnęła dalej przerwaną rozmowę, a subiekt Teodor, nasłuchując proroctw strychowych, stroił śmieszne grymasy, podnosił wysoko brwi i śmiał się do siebie.

Bruno Schulz, *Wichura* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 85–91.

Polecenia

1. Określ, kim jest narrator opowiadania.
2. Opisz w zeszycie tytułową wichurę. Jakie emocje wywołuje ona w bohaterach? Jak wpływa na otaczający świat?
3. W jaki sposób Schulz przedstawia wichurę?
4. Jaką funkcję w opowiadaniu *Wichura* pełni motyw labiryntu?
5. W podanym opowiadaniu wskaż cechy prozy poetyckiej.
6. Wskaż elementy świata przypominające sen. Czemu służy zabieg kreowania rzeczywistości na kształt marzenia sennego?

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 242

1. Schulz dokonuje mityzacji rzeczywistości, która polega na nadaniu szczególnych, religijnych znaczeń elementom kreowanego świata. W opowiadaniach Schulza można znaleźć motywy fabularne zaczerpnięte z mitologii.

s. 243

2. Oniryzm to sposób obrazowania, który polega na kreowaniu rzeczywistości na podobieństwo snu.

s. 243

3. Proza Schulza określana jest mianem prozy poetyckiej. Jest to szczególny rodzaj prozy charakteryzujący się specyficznym językiem, zbliżonym do języka liryki.



20. Jednostka wobec uniformizacji życia. Stanisław Ignacy Witkiewicz *Szewcy*

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz genezę i przeczytasz fragmenty *Szewców* Witkacego;
- dowiesz się, jakie były założenia teorii Czystej Formy.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przeczytaj *Szewców* Witkacego.
- Powtórz informacje o grotesce w utworach literackich.
- Przypomnij sobie wizje rewolucji ukazane w poznanych utworach literackich.

KATASTROFICZNE WIZJE LITERATURY DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

W latach trzydziestych XX wieku w literaturze i sztuce nasiliły się wizje katastroficzne. Od początku XX wieku ludzkość mierzyła się z wydarzeniami, które przerażały – zarówno w wymiarze politycznym (rewolucja 1905 roku, pierwsza wojna światowa, rewolucja październikowa, rozpad carskiej Rosji), jak i ekonomicznym (wielki krach na giełdzie, który wywołał kryzys ekonomiczny o zasięgu światowym). W latach trzydziestych swoje dyktatorskie rządy rozpoczęli Stalin i Hitler, a Europa stanęła wobec zagrożenia ze strony dwóch niebezpiecznych totalitaryzmów: stalinizmu i faszyzmu.

Rozczarowani zjawiskami politycznymi i gospodarczymi twórcy krytykowali rzeczywistość oraz istniejące systemy filozoficzne i polityczne. Obawiali się nadchodzących czasów, ponieważ przeczuwali nadejście wielkiej katastrofy. Katastroficzne wizje świata obecne są w poezji debiutujących w drugim dziesięcioleciu dwudziestolecia międzywojennego twórców drugiej awangardy oraz w twórczości starszej generacji, przede wszystkim Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Witkacy

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939)
Syn Stanisława Witkiewicza, znanego twórcy i popularyzatora stylu zakopiańskiego. Posługiwał się pseudonimem Witkacy. Na jego edukację wpływ mieli wybitni artyści i profesorowie. Już w dzieciństwie ujawniły się różnorodne zainteresowania i talenty późniejszego wybitnego awangardzisty. Był osobowością prawdziwie renesansową: malarzem, teoretykiem sztuki, filozofem i pisarzem. Uważany jest za prekursora i jednego z ważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki awangardowej XX wieku. Stworzył teorię Czystej Formy – system poglądów estetyczno-filozoficznych przeczących zasadom realizmu, naturalizmu i wszelkiego prawdopodobieństwa życiowego. W swoich utworach – w dramatach (*Szewcy, Matka*) oraz powieściach (*Pożegnanie jesieni, Nienasycenie*) – zawarł pesymistyczną wizję rozwoju ludzkiej cywilizacji. Jego twórczość malarska cieszyła się dużym powodzeniem, o czym świadczą organizowane za życia wystawy i sprzedaż obrazów.
Był bohaterem wielu obyczajowych skandali, a swoim ekscentrycznym i prowokacyjnym zachowaniem budził liczne kontrowersje. W 1939 roku, na wieść o wkroczeniu do Polski wojsk radzieckich, popełnił samobójstwo.



Witkacy w oczach współczesnych

Wspomnienia o Witkacym roją się od sprzecznych opinii. Pełen wigoru, energii, dowcipu – słyszymy – człowiek zaiste renesansowy. Ale także: zamknięty w sobie, skupiony i oddany do zapamiętania sztuce i filozofii. Błazen, genialny może, ale kabotyn do szpiku kości – brzmi zdanie nie tylko przestraszonych mieszczuchów, ale tak przenikliwego obserwatora jak Gombrowicz. Dziwak, rozlubowany w niesamowitych nastrojach; złośliwiec, który drażnił Bogu ducha winnych, inscenizował nieporozumienia, kaprysił i dokuczał przyjaciołom. Zapamiętały Don Juan, który na dobitkę igrał narkotykami … Ale również: umiał doskonale panować nad namiętnościami, rozpusty nie znosił, podobnie jak wszelkich pospolitych rozrywek. Narkotykami straszył tylko znajomych, co ostatecznie potwierdził zaprzyjaźniony lekarz. Takie wahania tłumaczą częściowo rozbieżność wspomnień i opinii o Witkacym. Legenda Witkacego-człowieka wyrządziła niemniej niemałe szkody Witkacemu-artyście.

Jan Błoński, *Wstęp* [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. XVII.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), *Autoportret wielokrotny*.
Fotografia powstała między 1915 a 1917 rokiem. Została zrobiona w systemie luster (dzięki zastosowaniu dwóch luster można było uwiecznić osobę i jej cztery odbicia) i ukazuje zwielokrotnioną postać Witkacego, który użył fotografii jako narzędzia kreacji własnego wizerunku.

Polecenia

1. Opisz w zeszycie, co widać na fotografii.
2. Wyjaśnij, o czym świadczy możliwość utrwalenia na fotografii różnych odbić twarzy artysty w lustrach i brak możliwości zobaczenia prawdziwej twarzy Witkacego.
3. Co o uwiecznionym na fotografii Witkacym mówi jego portret wielokrotny?
4. Zastanów się, jaka jest różnica między fotografią a portretem fotograficznym. Odpowiadając, odwołaj się do *Autoportretu wielokrotnego* Witkacego.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), *Autoportret*.

Na obrazie zwraca uwagę przenikliwe spojrzenie rzucane z ukosa i lekko ironiczny uśmiech. Widać, że malarz starał się zachować dystans i pewną dozę obiektywizmu, przedstawiając własną osobę. Zgodnie z kategoriami opisanymi w regulaminie firmy portretowej (zobacz informacje zawarte w tekście „Firma portretowa" Witkacego), autoportret jest typowym reprezentantem portretu typu „B". Dość wiernie odtwarza wygląd postaci, jest pozbawiony deformacji i rysu karykatury. Jak sam twórca stwierdził, są w nim obecne pewne uproszczenia i podkreślenie niektórych cech. Jest to, według niego, „robota mniej wylizana". Znajdujące się u dołu oznaczenie [P+2NP1] odczytywane jest jako informacja o spożyciu piwa i dwudniowej abstynencji od palenia.

Kontynuacje i nawiązania

Jacek Kaczmarski
Autoportret Witkacego

Patrzę na świat z nawyku
Więc to nie od narkotyków
Mam czerwone oczy doświadczalnych królików
Wstałem właśnie od stołu
Więc to nie z mozołu
Mam zaciśnięte wargi zgłodniałych Mongołów

Słucham nie słów lecz dźwięków
Więc nie z myśli fermentu
Mam odstające uszy naiwnych konfidentów
Wszędzie węszę bandytów
Więc nie dla kolorytu
Mam typowy cień nosa skrzywdzonych Semitów

Widzę kształt rzeczy w ich sensie istotnym
I to mnie czyni wielkim oraz jednokrotnym
W odróżnieniu od was którzy Państwo wybaczą
Jesteście wierszem idioty odbitym na powielaczu

Jacek Kaczmarski (1957–2004)
Polski poeta, prozaik, kompozytor i piosenkarz, twórca tekstów piosenek. W latach osiemdziesiątych XX wieku był odbierany jako bard antykomunistycznej opozycji. Tekst piosenki *Autoportret Witkacego* powstał w czasie studiów na Uniwersytecie Warszawskim, gdy poeta brał udział w zajęciach studium wojskowego.



Dosyć sztywną mam szyję
I dlatego wciąż żyję
Że polityka dla mnie to w kryształe pomyje
Umysł mam twardy jak łokcie
Więc mnie za to nie kopcie
Że rewolucja dla mnie to czerwone paznokcie

Wrażliwym jest jak membrana
Zatem w wieczór i z rana
Trzęsę się jak śledziona z węgorza wyrwana
Zagłady świata się boję
Więc dla poprawy nastroju
Wrzeszczę jak dziecko w ciemnym zamknięte pokoju

Ja bardziej niż wy jeszcze krztuszę się i duszę
Ja częściej niż wy jeszcze żyć nie chcę a muszę
Ale tknąć się nikomu nie dam i dlatego
Gdy trzeba będzie sam odbiorę światu Witkacego

1980

Jacek Kaczmarski, *Autoportret Witkacego* [w:] Iwona Grabska, Diana Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012, s. 213.

Polecenia

1. Określ, kim jest osoba mówiąca w wierszu.
2. Porównaj opis zawarty w dwóch pierwszych strofach z *Autoportretem Witkacego*. Sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.
3. Kto został scharakteryzowany w trzeciej i czwartej strofie? Odpowiedź uzasadnij.
4. Scharakteryzuj osobę opisaną w trzeciej i czwartej strofie. Zwróć uwagę na jej zachowanie, postawy, wybory.
5. Zinterpretuj fragment *Widzę kształt rzeczy w ich sensie istotnym/I to mnie czyni wielkim oraz jednokrotnym*. Wyjaśnij, co oznacza określenie *jednokrotny*. W odpowiedzi odwołaj się do fotografii *Autoportret wielokrotny*.
6. Co osoba mówiąca sądzi o innych ludziach, ich zachowaniach, wyborach, postawach?
7. Jak w wierszu została oceniona polityka?
8. Udowodnij, że w wierszu Jacka Kaczmarskiego portret artysty stał się punktem wyjścia do ukazania niedopasowania do rzeczywistości nadwrażliwego człowieka oraz do oddania jego lęków egzystencjalnych. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

„FIRMA PORTRETOWA" WITKACEGO

Na ukształtowanie Witkacego artysty, malarza, fotografika, wpłynęły zarówno artystyczna atmosfera domu rodziców i zetknięcie się z wieloma wybitnymi twórcami owych czasów, jak i studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz wyjazd do Paryża, gdzie poznał nowe kierunki w malarstwie.

Dla Witkacego sztuka była możliwością zetknięcia się z Tajemnicą Istnienia i realizacji założeń Czystej Formy, a także stanowiła źródło dochodów. Namalował kilka tysięcy obrazów i portretów, sporządził wiele artystycznych fotografii.



Początkowo wykorzystywał założenia postimpresjonistów, a na obrazach naśladował rzeczywistość – przede wszystkim malował pejzaże tatrzańskie, martwą naturę i twarze. Z czasem w jego malarstwie dokonała się ewolucja – odrzucił odtwarzanie świata na rzecz formy, stąd obrazy pełne są zdeformowanych kształtów, tajemniczych wizji, scen jakby ze snu czy halucynacji. Pojawiają się na nich fantastyczne twory, dziwne zwierzęta i pejzaże. Obrazy są bardzo ekspresyjne, budzą w widzach najróżniejsze emocje – od zachwytu po przerażenie.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), *Tworzenie świata*.

Witkacy szczególnie często malował portrety. Jak sam napisał:

> *Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów, czyli będąc po prostu psychologicznym portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje. Normalnie idąc po ulicy, musiałem każdą twarz zarejestrować: wziąć ją w siebie, szybko strawić, „intuicyjnie" określić i wyrzygać... (Niemyte dusze)*



Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), *Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*.

Na jego portretach, które nie miały odtwarzać wyglądu, a raczej ukazywać wnętrze portretowanej osoby, dominują zniekształcone twarze, widoczne są figury geometryczne, łamane linie. Aby uregulować swoje relacje z portretowanymi klientami, Witkacy stworzył firmę portretową, która nazwał „St. I. Witkiewicz". W jej regulaminie opisał 5 kategorii portretów oraz ich ceny. Najdroższe były te obrazy, na których uroda modela nie budzi zastrzeżeń („Typ A – najbardziej wylizany i najdroższy"). Zamieszczone na niektórych obrazach informacje sugerują, iż były one tworzone pod wpływem substancji psychoaktywnych.

Szewcy

Witkacy pisał *Szewców* w latach trzydziestych, jednak dramat za jego życia nie został opublikowany. Po raz pierwszy sztuka ukazała się drukiem w 1948 roku, natomiast prapremiera sceniczna miała miejsce w 1957 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Od tego czasu już ponad 50 razy wystawiano *Szewców* w różnych polskich teatrach.

Szewcy

Utwór zbudowany jest z trzech aktów. Chociaż wskazane są konkretne miejsca, w których rozgrywają się poszczególne wydarzenia – warsztat szewski, więzienie oraz warsztat przerobiony na gabinet – to jednak zarówno miejsce akcji, jak i jej czas są umowne.

W dramacie nie został zachowany łańcuch przyczynowo-skutkowy, realistyczna fabuła czy psychologiczne prawdopodobieństwo, dlatego trudno mówić o akcji w tradycyjnym rozumie-



niu. Na scenie rozgrywają się niezwykłe wydarzenia. Trzej szewcy czują się wykorzystywani w swojej pracy. Upokarzający ich prokurator Robert Scurvy, bojąc się buntu, przeprowadza zamach stanu. Wspierany przez „Dziarskich Chłopców" sięga po władzę, a szewców więzi w „leniwni", w której są skazani na bezczynność. Zbuntowani szewcy uwalniają się i wracają do pracy w warsztacie. Wkrótce wybucha rewolucja, w wyniku której władzę przejmują szewcy. Następnie dochodzi do kolejnego przewrotu, na którego czele staje Hiper-Robociarz. Po władzę sięgają Towarzysz X i Towarzysz Abramowski.

Zdeformowany świat przedstawiony w utworze, zaskakująca, wręcz nielogiczna akcja dramatu i podobnie skonstruowane wypowiedzi bohaterów mogą widza szokować. Pisarzowi nie chodziło jednak o realistyczne przedstawienie społecznych czy ideowych treści, ale o ukazanie wizji przyszłego społeczeństwa i upadku cywilizacji. Witkacy krytykuje systemy gospodarcze i ideologiczne (kapitalizm, komunizm i faszyzm) oraz zmiany rewolucyjne.

Ważna informacja

Bohaterowie utworu

W akcji dramatu uczestniczy kilkanaście postaci. Głównymi bohaterami są trzej szewcy (majster szewski i dwóch czeladników), prokurator oraz księżna, którzy są przedstawicielami poszczególnych warstw społeczeństwa – klasy robotniczej, burżuazji i arystokracji.

Sajetan Tempe – majster szewski, filozof-samouk, wierzy w przewrót społeczny. Został osadzony w więzieniu przez Scurvy'ego. Pracujący razem z nim czeladnicy, ogarnięci żądzą władzy, chcą go zabić. Mimo zadania siekierą śmiertelnego ciosu w głowę, Sajetan ciągle żyje i przemawia.

Robert Scurvy – prokurator, po udanym zamachu minister sprawiedliwości, dyktator. Po kolejnym przewrocie szewcy uwiązali go na łańcuchu, a księżna torturowała.

Księżna Irina Zbereźnicka-Podberezka – młoda, piękna kobieta. Stanowi obiekt pożądania wszystkich mężczyzn. Przemiany rewolucyjne spowodowały, że została uwięziona w klatce.

REWOLUCJA CZY REWOLUCJE?

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy

Akt I (fragmenty)

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 zagnilej w sobie, w sosie własnym, bezosobowej ciżby ludzkiej. Już nic gadać nie trzeba. Wszystko je 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! [...]

[1] **putryfakcyjny** – gnilny; powstały w wyniku procesów gnilnych
[2] **epifenomen** (gr.) – zjawisko dodatkowe, podrzędne, wtórne, towarzyszące zjawisku podstawowemu, lecz nieposiadające nań żadnego wpływu



SCURVY

Gorączkowo

Albo cała ziemia przetworzy się dobrowolnie w jedną samorządzącą się elitycznie masę, co jest prawie nieprawdopodobne bez katastrofy ostatecznej – a tej unikać należy za wszelką cenę – albo kulturę trzeba cofnąć. Mam chaos we łbie wprost nieprawdopodobny! Stworzenie obiektywnego aparatu w postaci elity całej ludzkości jest niemożliwe, ponieważ przyrost intelektu odbiera odwagę czynu: największy mędrzec nie domyśli myśli swych do końca ze strachu choćby przed samym sobą i obłędem, a i tak będzie to za słabe wobec rzeczywistości. Strach przed sobą to nie legenda, to fakt – ludzkość też boi się samej siebie – ludzkość wariuje jako zbiorowość – jednostki wiedzą to, ale są bezsilne – otchłanne wprost myśli... Gdybym mógł spuścić z liberalnego tonu i chwilowo połączyć się z nimi, aby potem ich rozłożyć i zresorbować[1]!

Zamyśla się z palcem w gębie [...].

Oto „Dziarscy Chłopcy" – oto Józek Tempe, syn obecnego tu Sajetana. Teraz nastąpi tak zwana „skrócona scenka reprezentacyjna" – my nie mamy czasu na długie procesy, że tak powiem, naturalne. Brać ich wszystkich, co do jednego! Tu jest gniazdo najohydniejszej, przeciwelitycznej rewolucji świata, chcącej sparaliżować wszelkie poczynania od góry – tu rodzi się ona z pomocą perwersji nienasyconej samicy, renegatki jej własnej klasy, a ostatecznym celem jej – babomatriarchat ku pohańbieniu męskiej, jędrnej siły – społeczeństwo jest kobietą – musi mieć samca, który je gwałci – otchłanne myśli – nieprawda?

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 345, 366–367, 376.

Polecenia

Odpowiedz, wykorzystując powyższe fragmenty oraz znajomość całego aktu pierwszego.

1. Przedstaw refleksje Sajetana.
2. Scharakteryzuj relacje między szewcami a innymi bohaterami. Zapisz na ten temat notatkę w zeszycie.
3. Nazwij ustrój polityczny, w którym żyją i pracują szewcy. Odpowiedź uzasadnij.
4. Przedstaw poglądy Scurvy'ego dotyczące ludzkości.
5. Wyjaśnij, dlaczego i w jaki sposób prokurator Scurvy obala panujący ustrój.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Szewcy

Akt II (fragmenty)

II CZELADNIK

W chwili małej pauzy w wywlekaniu

O męko, męko! – nie móc nawet chwilki jednej robić, czego się chce! Czymże wobec tego jest przymus pracy... [...]

SCURVY

do rymu, do „chce"

Hę, hę. Ja więcej cierpię, bo nie wiem zupełnie, kim jestem, od czasu jak mam władzę polityczną. Sprawiedliwość tylko w najbardziej mdłych, demokratycznych, drobnomieszczańskich republikach była naprawdę niezależna, kiedy się nic społecznie ważnego nie działo, kiedy nie było żadnych aktualnych przemian, kiedy

z rozpaczą w głosie

po prostu było stojące, cuchnące bagno! O – gdyby można urządzić otwartą polityczną czerezwyczajkę[2], niemającą nic wspólnego z sądami! [...]

zamyślony

[1] **zresorbować** – wchłonąć

[2] **czerezwyczajka** – potoczna nazwa tajnej policji w Rosji sowieckiej, która wprowadzała w kraju rewolucyjny terror



Nie wiem, czy jestem typem tchórza wytworzonym przez dyktaturę, czy prawdziwym wyznawcą faszyzmu w wydaniu „Dziarskich Chłopców"? Tężyzna sama w sobie! Kim jestem? Boże! Com ja z siebie uczynił! Liberalizm to guano – to najgorsze z kłamstw. Boże, Boże! – jestem cały z gumy, którą na coś niewiadomego naciągają. Kiedyż pęknę wreszcie? Tak żyć nie można, nie wolno, a żyje się jednak – to straszne.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 382–383.

Polecenia

Odpowiedz, wykorzystując powyższe fragmenty oraz znajomość całego aktu drugiego.

1. Opisz w zeszycie skutki przejęcia władzy przez Scurvy'ego.
2. Wyjaśnij, jakim władcą jest prokurator Scurvy.
3. Nazwij ustrój polityczny, który zapanował po obaleniu poprzedniego porządku. Odpowiedź uzasadnij.
4. Jakie informacje niesie ze sobą imię i nazwisko przywódcy „Dziarskich Chłopców", Gnębona Puczymordy?

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy

Akt III (fragmenty)

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. Na prawo, ubrany w skórkę psią czy kocią (ale cały, z wyjątkiem głowy, jest w skórze, a na głowie ma kapturek z różowej włóczki z dzwoneczkiem), do pnia na łańcuchu przywiązany, śpi, zwinięty w kłębek jak pies, prokurator Scurvy.

I CZELADNIK
śpiewa ohydnym samczym głosem
Słyszę w sobie dziwny śpiew,
To tak śpiewa nasza krew.
Chamska, dzika i śmierdząca,
Ale za to tak gorąca,
Że jej wszystko, ach, przebaczą,
Jeszcze po niej, ach, zapłaczą!

II CZELADNIK
śpiewa tak jak I[Czeladnik]
Czerwień się pieni w chmur przezroczu.
Wśród wichrów nagie tańczą drzewa,
Coś w mojej duszy samo śpiewa
I nie pamiętam już twych oczu [...]

Czy to tylko nie złudzenie, że my naprawdę nowe życie tworzymy? Może się tak łudzimy, aby ten komfort właśnie usprawiedliwić. A może rządzą nami siły, których istoty nie znamy? I jesteśmy w ich rękach marionetkami tylko. Czemu „mario" – a nie „kaśko-netkami"? Ha? To pytanie z pewnością minie bez echa, a i w nim coś z pewnością jest.

SAJETAN
Pewnikiem jest. Ale nie będę cichoł, gnizdy jedne. Ja tę myśl twoją, drugi czeladniku tak zwany, a teraz obecnie, aktualnie, Jędrzeju Sowopućko, pomocniku samego głównego twórcy nowego... e, nie bedem się ja w tytuły bawił, moiściewy: ja ta powiadam, myśl twoją jużem miał i chwytem



świadomej woli-m ją pokonał. Nie trzeba wątpić tak – to dawne narowy nasze z lat nędzy, upodlenia i ubytku rozumu. Tera je mamy nadrobić, a nie dziamdziać się, mędrkując, czy abyśmy nie som jako te siedemnastowieczne wolumpsiarki jakieś, fałszywego wewnątrz wątpiów naszych pokroju kompromisowego kaleki – komunizujące, niedoburżujskie ścierwantyny, ślizgające się niezręcznie na posadzkach wyświechtanych demokratycznie. I do kupy zasmrodzonej z tymi wiarami w tajne siły i organizacje, masońskie i inne – to reszta religii i magii w nas się kołące. Ale ten będzie chłop, co się standardu swego życia wyrzeknie, zamiast go podnosić bez końca, aż do pęknięcia. Że też wszystko w historii pękać musi, a nie na smarach rozumu gładko się w przyszłość przesuwać: prawo nieciągłości…

II CZELADNIK

Aż boli od tego gadania, purwa jej sucza maść! Aleście się, majster, zmienili: tego nie zaprzeczycie. A kierunek zmiany tej jest taki sam jak mojej, chociaż jakościowo to różne zmiany są. Czy to nie prawda, co mówił były prokurator, żeśmy tacy, bośmy po tamtej stronie, i że jak na tę przejdziemy, to się staniemy jak oni. A siły tajne i ludzie tajni są, tylko jakościowo od jawnych się nie różnią – taka je różnica czasów – hej!

SAJETAN

To pozory są ino zewnętrzne, na tle gwałtowności przemian społeczności naszej.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 416–418.

Polecenia

Odpowiedz, wykorzystując powyższe fragmenty oraz znajomość całego aktu trzeciego.

1. Wyjaśnij, kto przejmuje władzę w wyniku kolejnego przewrotu.
2. Co stało się z poprzednim władcą? O czym to świadczy?
3. Nazwij kolejny ustrój polityczny, który zapanował po obaleniu nowego porządku. Odpowiedź uzasadnij.
4. Jak zachowują się nowi rządzący?
5. Przedstaw dalsze losy czeladników i majstra Sajetana. Polecenie wykonaj pisemnie w zeszycie.

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy

Akt III (fragmenty)

Wchodzi dwóch Panów, ubranych w angielskie garnitury. Księżna bełkoce dalej coś niezrozumiałego. Oni rozmawiają cicho, idąc od prawej ku lewej. Przekraczają obojętnie leżących pełzaków i trupa prokuratora. Za nimi krok w krok idzie Hiper-Robociarz z termosem miedzianym w ręku.

JEDEN Z PANÓW: TOWARZYSZ X

Więc słuchajcie, towarzyszu Abramowski, ja rezygnuję na razie z upaństwowienia kompletnego przemysłu rolnego, ale nie jako kompromis.

DRUGI Z PANÓW: TOWARZYSZ ABRAMOWSKI

Oczywiście, prześwietlenie ideowe tego faktu będzie takie, że oni muszą to zrozumieć jako tylko i jedynie czasowe przesunięcie…

TOWARZYSZ X

[…] Otóż słuchajcie, towarzyszu Abramowski, byle tylko utrzymać się na samym punkcie rozpaczy… Tyle kompromisu, ile tylko absolutnie koniecznie – rozumiecie: ko-nie-cznie – potrzeba. Może matriarchat przyjdzie z czasem, ale nie należy robić z niego hałaśliwej jakiejś gaskonady zawczasu.

TOWARZYSZ ABRAMOWSKI

Ależ oczywiście. Szkoda tylko, że my sami nie możemy być automatami. Po posiedzeniu weźmiemy tę małpę ze sobą.

Wskazuje Księżnę, której nogi widać tylko pod płachtą.



TOWARZYSZ X

przeciąga się i ziewa

Dobrze – możemy razem. Muszę mieć jakąś detantę – odprężenie. Przepracowalem się ostatnio na glanc.

Nagle jak piorun spadnięcie żelaznej kurtyny.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 456–457.

Polecenia

Odpowiedz, wykorzystując powyższe fragmenty oraz znajomość całego aktu trzeciego.

1. Kim jest Hiper-Robociarz? Co wiadomo o jego przeszłości?
2. Do czego Hiper-Robociarz wykorzystał termos? Jaki charakter mają jego działania?
3. Co jest celem działania tajemniczych dygnitarzy? Jaki ustrój chcą wprowadzić?

systemy gospodarcze i ideologiczne

ustrój kapitalistyczny (system demokratyczny) → przewrót prokuratora Scurvy'ego → **ustrój faszystowski (dyktatura)** → przejęcie władzy przez szewców → **ustrój komunistyczny** → działania anarchistyczne Hiper-Robociarza i technokratyczne dygnitarzy → **ustrój uniformistyczny (automatyzacja i mechanizacja życia społecznego społeczeństwa)**

W *Szewcach* Witkacy ukazuje proces przeobrażania się społeczeństwa i działanie mechanizmów historii. Kolejne systemy są obalane, a nowe formy sprawowania władzy wprowadzane w wyniku przewrotów przybierających różne formy, takie jak zamach stanu dokonany za pomocą faszystowskiej bojówki, rewolucja socjalistyczna skierowana przeciwko tyranii czy automatyzacja społeczeństwa. Procesy społeczno-polityczne odzwierciedlone w dramacie ilustrują triadę Heglowską. Hegel – niemiecki filozof romantyzmu – uważał, że każda teza rodzi antytezę, w wyniku czego powstaje synteza dwóch poprzednich jakości. W *Szewcach* dyktatura Scurvy'ego wywołuje rewolucję, a później nadchodzi ustrój uniformistyczny, zawierający cechy i dyktatury, i porządku porewolucyjnego.

triada Heglowska

DYKTATURA → REWOLUCJA → USTRÓJ UNIFORMISTYCZNY

Chociaż główną cechą poszczególnych systemów ideologicznych są odmienne poglądy i idee, to według Witkacego łączy je walka o władzę. Zmiana ustroju nie służy poprawie sytuacji ludzi, lecz zdobyciu władzy, by, jak powiedział Sajetan, *w ich pierzynach spać, ichnie żarcie żreć aż do twardego rzygu, a potem ichnim duchem od zaświatów się zachłysnąć* (Akt I) czy II Czeladnik: *mnie się chce ładnych kobiet i dużo piwa* (Akt I). O swoim konflikcie wewnętrznym mówił po zdobyciu władzy prokurator Scurvy w rozmowie z Sajetanem: *ja kłamię z całą świadomością jako minister, ja wieszam bez przekonania, aby żreć te wąparsje, te mątwy tak smaczne diabelnie* (Akt II). Okazuje się więc, że motywem wprowadzania zmian w systemach politycznych są indywidualne, egoistyczne potrzeby. I chociaż Sajetan planuje, by *nie podrabiać to, co oni, tylko lepsze stworzyć* (Akt I), to prokurator Scurvy uważa, iż szewcy po zdobyciu władzy zdradzą swoje ideały: *ludzie teraz to tylko wy – to każdy wie. A dlatego tylko, żeście po tamtej stronie; jak przejdziecie tę linijkę, będziecie tacy sami jak my* (Akt II). Potwierdzeniem tej opinii może być



postawa szewców, którzy po zdobyciu władzy nie pomogli chłopom, lecz zlekceważyli ich potrzeby. Z kolei czeladnicy, zaniepokojeni rozterkami Sajetana, zabijają go. Tym samym, jak powiedział Danton, jeden z organizatorów i przywódców rewolucji francuskiej, ***rewolucja pożera własne dzieci***.

Polecenia

1. Odwołując się do treści dramatu Witkacego, odtwórz przebieg obalania kolejnych systemów politycznych i wprowadzania nowych form władzy. Opisz to w zeszycie.
2. Zlokalizuj w dramacie wypowiedzi bohaterów dotyczące ich stosunku do władzy. Jakie słowa im towarzyszą? O czym to świadczy? Zinterpretuj te wypowiedzi.
3. Zinterpretuj słowa Dantona „rewolucja pożera własne dzieci". Odwołaj się do treści dramatu Witkacego.
4. Przeanalizuj przejęcie władzy przez szewców oraz przedstaw schemat przebiegu rewolucji.
5. Czy dostrzegasz w obrazie rewolucji socjalistycznej jakieś uniwersalne prawdy? Odpowiedź uzasadnij.
6. Porównaj wizję rewolucji w *Szewcach* z jej obrazem w innych tekstach kultury.

KATASTROFICZNE WIZJE WITKACEGO

katastrofizm Witkacego

W dramacie Witkacy pokazuje świat bez idei i wartości, pełen chaosu. Kolejne zmiany władzy prowadzą do degeneracji człowieka i jego upadku, a w konsekwencji do końca cywilizacji. Po zdobyciu władzy prokurator Scurvy mówi, wysłuchawszy wcześniej rozmowy szewców i Księżnej: *Płaski jak soliter* ***materializm wasz przeraża mnie. Co będzie dalej, dalej, dalej...*** *I zazdroszczę wam do obłędu możliwości mówienia prawdy i, co ważniejsza, odczuwania jej bezpośrednio.* ***Ta ludzkość****, zjadająca sama siebie od ogona zaczynając,* ***przeraża mnie jako widmo przyszłości*** (Akt II).

Wizja przyszłego społeczeństwa jest bardzo pesymistyczna. Ludzie zostaną pozbawieni uczuć wyższych, przestaną myśleć i czuć, staną się automatami, co zapowiada Towarzysz Abramowski, mówiąc: *szkoda tylko, że my sami nie możemy być automatami.* Nadchodząca epoka mechanizacji spowoduje kres ludzkiej indywidualności. Społeczeństwem zunifikowanych automatów będzie można łatwo kierować. Witkacy ukazuje w dramacie katastroficzne niepokoje lat trzydziestych XX wieku i pesymistyczne przeczucia na temat przyszłości ludzkości, gdyż jej upadek będzie ostateczny, nic się po nim nie pojawi.

Polecenia

1. Scharakteryzuj sposób sprawowania władzy przez bohaterów *Szewców*. Rozważ, czy obserwacje na temat władzy mogły wpłynąć na katastrofizm pisarza.
2. Scharakteryzuj wizję człowieka i cywilizacji ukazaną w *Szewcach*. Swoje spostrzeżenia potwierdź przykładami z tekstu.
3. Porównaj wizję historii obecną w dramacie Witkacego z historiozofią zawartą w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Napisz na ten temat pracę w zeszycie.

GROTESKA W *SZEWCACH*

Witkacy w swoim dramacie odrzucił wierne odtwarzanie rzeczywistości, zasadę prawdopodobieństwa, analizę psychologiczną i inne elementy, które łączyły się ze stosowaniem konwencji realistycznej czy naturalistycznej. Zależało mu, by jego sztuka była niesamowita. Jak sam mówił, treść utworu miała przypominać „mózg wariata na scenie", stąd w *Szewcach* wykorzystane zostały elementy absurdu, parodii, a przede wszystkim groteski. Odnajdujemy je w języku,



konstrukcji bohaterów i fabule. Zastosowanie groteski miało skierować widza w stronę przeżyć metafizycznych, a sprzeczności i kontrasty charakterystyczne dla tej metody twórczej powinny uzmysłowić odbiorcom absurdalność rzeczywistości, kryzys kultury.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Szewcy

Akt II (fragmenty)

SAJETAN

rozczulony nagle

O gołąbeczko moja! Ty nie wiesz, jak szczęśliwą jesteś, że pracować możesz! Jak się nam rwą do pracy te gicale[1] i paluchy śmierdzące, jak się syćko w nas do tej jedynej pocieszycielki wypina, jaze do pęknięcia. A tu nic. Patrz w szarą, chropawą do tego ścianę, wariuj, ile chcesz. Myśli łażą jak pluskwy do łóżka. I puchną te bolące wątpia z nudy tak strasznej, jak góra Gauryzankar[2] jaki, a śmierdzącej jak Cloaca Maxima[3], jak Mount Excrement[4] z powieści fantastycznej pisarza Buldoga Myrke[5] – z nudy, która boli, jak wrzód, jak karbunkuł[6] – znowu, psiachyl, słów mi brak, a gadać się chce jak czego innego. E – co tu gadać; i tak nikt tego nie zrozumie. Już mi nawet zabrakło samej przedsłownej mazi. I po co tu co wyrażać? Po co ryczeć i łkać, po co flaki pruć, po prostu i na wspak? Po co? po co? po co? To okropne słowo „po co?". To wcielenie najboleśniejszej nicości – a więc po co? Kiedy pracy ni ma i nic z tego być nie może.

Pełznie do kraty; do Księżnej

Jasna pani: ukochana, jedyna moja pieszczotko, kóleczko transcendentalna, metampsychiczne[7] cielątko boże, bogoziemne[8] a tak przyjemne, zmyślne i pojętne jak myszka jaka czy co – ty nie wiesz, jak szczęśliwą jesteś, że pracę masz! – to jedyne usprawiedliwienie stworu żywego w jego nędzy ograniczeń wszelakich, od czaso-przestrzennych począwszy.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 402.

Polecenia

Odpowiedz, wykorzystując powyższe fragmenty oraz znajomość całego dramatu.

1. Potwierdź dominację konwencji groteskowej w konstrukcji fabuły. Zwróć uwagę na absurdalność oraz brak zasad rządzących światem przedstawionym.
2. Odwołując się do treści utworu, wykaż stosowanie deformacji, karykatury i fantastyki.
3. Podaj przykłady stosowania w utworze sprzeczności i kontrastów, a także łączenia przeciwieństw, np. tragizmu i komizmu.
4. Odwołując się do treści utworu, wykaż, że Witkacy odrzucał konwencje literackie, np. demaskował iluzje sceniczne, pokazywał umowność teatru. Wróć szczególną uwagę na didaskalia.
5. Przeanalizuj język wypowiedzi bohaterów *Szewców*. Zwróć uwagę na sposób zastosowania groteski na poziomie języka.
6. Podaj przykłady wypowiedzi bohaterów *Szewców*, w których dominuje niejednorodność stylistyczna (np. łączenie języka wykwintnego z wulgarnym), obecne są dziwne przekleństwa. Określ ich funkcję.

---

[1] **gicale** (gw.) – nogi; tu: ręce
[2] **Gauryzankar** – Gaurisankar, szczyt w Himalajach
[3] ***Cloaca Maxima*** –starożytny kanał w Rzymie, mający ujście do Tybru
[4] **Mount Excrement** – dosłownie: Góra Łajna
[5] **Buldog Myrke** – Witkacy wymyślił zarówno pisarza, jak i jego powieść
[6] **karbunkuł** – skupisko czyraków
[7] **metampsychiczny** – przymiotnik od *metapsychika*: psychika pojmowana jako dziedzina, w której działają siły niewytłumaczalne
[8] **bogoziemne** – neologizm Witkacego



7. Przeanalizuj obecność w utworze aluzji literackich do *Wesela* Wyspiańskiego. Określ ich funkcję.
8. Wskaż inne nawiązania do literatury, sztuki i filozofii. Określ ich funkcję. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.

TEORIA CZYSTEJ FORMY W *SZEWCACH*

W szkicach filozoficznych: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919) oraz *Wstęp do teorii Czystej Formy* (1923) Witkacy przedstawił swoje poglądy dotyczące przyszłości ludzkości i założenia teorii Czystej Formy.

Według pisarza postęp techniki i rozwój cywilizacji oraz rewolucyjne zmiany wpływają negatywnie na ludzi. Zanikają uczucia metafizyczne, a religia, sztuka oraz filozofia chylą się ku upadkowi. Przed ostateczną klęską może człowieka uchronić jedynie sztuka, której istotą nie powinny być treści religijne czy filozoficzne (według Witkacego ludzie już nie wierzą w nie) ani odzwierciedlenie świata zewnętrznego, lecz ukazanie czystych form (konstrukcji formalnych) i relacji między poszczególnymi elementami spektaklu (słowo, gest, scenografia, światło, dźwięk). Jej celem powinno być doprowadzenie odbiorcy do przeżycia „uczucia metafizycznego". Zgodnie z założeniami Czystej Formy akcja dramatu i wypowiedzi bohaterów powinny być niezwykłe, dziwaczne, zaskakujące, szokujące, mogą mieć też charakter oniryczny, natomiast nie powinny być to treści psychologiczne, społeczne, ideowe, czyli mieć charakter „życiowy". Tym samym w sztuce musi być zdeformowana logika akcji i psychologia postaci, a cały dramat powinien dążyć w kierunku bezsensu. Tak skonstruowana sztuka teatralna może wywołać efekt Czystej Formy, a oglądający ją widz – zaszokowany, porażony, olśniony dziwnością i niesamowitością – może dotrzeć do „Tajemnicy Istnienia", zgłębić istotę bytu.

Realizując w swoich utworach teorię Czystej Formy, Witkacy łączył wydarzenia rzeczywiste i nierzeczywiste, możliwe i nieprawdopodobne, poważne i komiczne. Fabuła często przypominała marzenia senne.

Polecenia

1. Wykorzystując znajomość treści dramatu, wyjaśnij, jak w *Szewcach* pisarz zrealizował założenia teorii Czystej Formy.
2. Rozważ, czy w *Szewcach* Witkacy w pełni zrealizował założenia swojej teorii czystej teatralności.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) jest jednym z ważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki awangardowej XX wieku: malarzem, teoretykiem sztuki, filozofem, pisarzem. s. 247
2. *Szewcy*, jeden z najważniejszych dramatów Witkacego, został napisany w latach trzydziestych, jednak drukiem ukazał się w 1948 r. W dramacie pisarz zrezygnował z konwencji realistycznej na rzecz zastosowania groteski i zdeformowania świata przedstawionego w utworze. s. 251
3. Witkacy krytykuje systemy gospodarcze i ideologiczne (kapitalizm, komunizm i faszyzm) oraz zmiany rewolucyjne, gdyż nie służą one poprawie sytuacji ludzi, lecz zdobyciu władzy. s. 256
4. Procesy społeczno-polityczne odzwierciedlone w dramacie ilustrują triadę Heglowską (dyktatura wywołuje rewolucję, po której nadchodzi ustrój uniformistyczny). s. 256
5. Witkacy ukazuje w dramacie katastroficzne niepokoje lat trzydziestych XX wieku, a zwłaszcza pesymistyczne wizje przyszłego społeczeństwa i upadku cywilizacji. s. 257



21. Katastroficzne wizje w poezji

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jakie tematy podejmowali w utworach poeci Drugiej Awangardy;
- przeczytasz katastroficzne wiersze Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Określ, czym charakteryzuje się katastrofizm jako tendencja w kulturze.
- Przypomnij sobie katastroficzne wizje obecne w *Szewcach* Witkacego.

Ważna informacja

Druga Awangarda

Druga Awangarda

Nazwa ta obejmuje twórczość poetów tworzących w latach 30. XX wieku. Zalicza się do niej tzw. Awangardę Lubelską, którą tworzyli poeci skupieni wokół Józefa Czechowicza, oraz grupę Żagary, do której należeli związani z Wilnem twórcy (m.in. Czesław Miłosz i Teodor Bujnicki). Twórcy Drugiej Awangardy krytykowali poetykę Skamandrytów oraz Awangardy Krakowskiej. Odrzucali dotychczasowy optymizm. Zamiast tego nawiązywali do symbolizmu i ekspresjonizmu oraz proponowali wzmocnienie w poezji znaczenia wyobraźni, wizji, symbolu. W ich twórczości obecne były takie tematy, jak piękno pejzażu, szczególnie wiejskiego, senne wizje i marzenia. Dominowała katastroficzna wizja świata.

Józef Czechowicz (1903–1939)
Związany z Lublinem polski poeta awangardowy. Po ukończeniu studiów przez kilka lat pracował jako nauczyciel, a później był redaktorem kilkunastu czasopism (przede wszystkim literackich i dziecięcych) i pracował w Polskim Radiu, dla którego pisał słuchowiska radiowe. Zadebiutował w 1927 roku. W latach trzydziestych wraz z innymi młodymi poetami tworzył tzw. Drugą Awangardę. Zginął w 1939 r. podczas bombardowania Lublina. Jego poezję cechują eksperymenty formalne (obecne np. w budowie wiersza czy zastosowanej instrumentacji głoskowej) oraz niezwykła wyobraźnia. W wierszach obecne są zarówno motywy arkadyjskie, jak i apokaliptyczne, w których dominuje atmosfera katastrofy, strachu przed nadchodzącą tragedią.



Roman Kramsztyk (1885–1942), *Józef Czechowicz*.



Józef Czechowicz
modlitwa żałobna

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy
będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad[1]
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster
póki się sączy trwania mus
przez godzin upływ
niech się nie stanie by ból rósł
wiążąc nas w supły
chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet
chcemy światłości muzyk twych
dźwięków topieli
jeść da nam takt pić da nam rytm
i da się uweselić
którego wzywam tak rzadko Panie bolesny
skryty w firmamentu[2] konchach[3]
nim przyjdzie noc ostatnia
od żywota pustego bez muzyki bez pieśni
chroń nas

Z tomu Nuta człowiecza, 1939

Polecenia

1. Wyjaśnij, kim jest osoba mówiąca w wierszu. Jak sądzisz, w czyim imieniu się wypowiada?
2. Wyodrębnij w wierszu dwa obrazy: świata bezpieczeństwa i świata, który dotknęła zagłada.
3. Wskaż w wierszu czasowniki w czasie przyszłym. Określ ich funkcję.
4. Scharakteryzuj obecną w wierszu wizję przyszłości.
5. Zbadaj budowę wersyfikacyjną i składniową wiersza. Jaki jest jej związek z wizją świata?
6. Wskaż obecne w wierszu metafory. Ustal, czy zostały one oparte na bliskich, czy odległych skojarzeniach.
7. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni brak znaków interpunkcyjnych. Rozważ, czy wpływa to na interpretację utworu.
8. Jakie cechy modlitwy można odnaleźć w wierszu Czechowicza? Jakie cechy typowe dla modlitwy nie zostały wykorzystane przez poetę? Z czego wynikają różnice?
9. Zinterpretuj w zeszycie tytuł wiersza.

Józef Czechowicz
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[4]
płomień połykający grube statków liny
płomień miłości
nagość
tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów

[1] **lewada** – porośnięta, okolona drzewami łąka lub polana
[2] **firmament** – niebo
[3] **koncha** – półokrągłe sklepienie w kształcie muszli
[4] **synagoga** – żydowski dom modlitwy, miejsce modlitw i zgromadzeń religijnych



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[1] jurysta[2]
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach[3]
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
naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej

Z tomu Nuta człowiecza, 1939

Polecenia

1. Wyjaśnij, kim jest osoba mówiąca w wierszu. Zwróć uwagę na formy czasowników i zaimków. Jaką funkcję pełni zastosowanie liczby pojedynczej i liczby mnogiej?
2. Przedstaw kolejne fazy wędrówki osoby mówiącej.
3. Wskaż aluzje biblijne obecne w wierszu. Jaka jest ich funkcja?
4. Scharakteryzuj katastroficzną wizję obecną w wierszu. Zapisz wnioski w zeszycie.
5. Wykorzystując informacje o losach Czechowicza, zinterpretuj wers *bombą trafiony w stallach*.
6. W czasie głośnej lektury zwróć uwagę na brzmienie wiersza. Jakie środki wpływają na jego muzyczność?

Czesław Miłosz (1911–2004)



Poeta, prozaik, eseista, historyk literatury, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1980), jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku. Dzieciństwo i młodość spędził na Litwie. W latach trzydziestych był związany z poetycką grupą Żagary. W czasie wojny przebywał w Warszawie. Po jej zakończeniu, jako dyplomata, pracował w Stanach Zjednoczonych i we Francji. W 1951 roku odmówił powrotu do kraju i pozostał na emigracji. Od 1960 roku mieszkał w USA, gdzie pracował najpierw na Uniwersytecie Kalifornijskim, a później na Uniwersytecie Harvarda. Do 1980 roku w kraju był objęty tzw. zapisem cenzorskim (nie można było legalnie wydawać utworów Miłosza ani w ogóle o nim pisać). W tym czasie jego książki w Polsce drukowano jedynie w podziemiu i przemycano z zagranicy. Dopiero po otrzymaniu przez poetę Nagrody Nobla stosunek władz się zmienił i zaczęto oficjalnie publikować jego twórczość. W 1981 roku po raz pierwszy po 30 latach poeta przyjechał do kraju, a w 1993 roku przeprowadził się do Polski na stałe i zamieszkał w Krakowie.

Debiutował w 1933 roku. Wydał wiele tomów poetyckich, m.in.: *Trzy zimy* (1936), *Ocalenie* (1945), *Traktat poetycki* (1957), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Hymn o Perle* (1982), *Nieobjęta ziemia* (1984), *Na brzegu rzeki* (1994), *Druga przestrzeń* (2002). Do najsłynniejszych esejów należą: *Rodzinna Europa* (1958), *Ziemia Ulro* (1977), *Szukanie ojczyzny* (1992) i *Piesek przydrożny* (1997). Najważniejszą powieścią jest *Dolina Issy* (1955).

[1] **foliał** – gruba, wielka księga
[2] **jurysta** – prawnik
[3] **stalle** – kościelne ławy ustawione po obu stronach ołtarza



Czesław Miłosz
Obłoki

Czesław Miłosz
Obłoki

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,
patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo, i ziarno pogardy
dla snu martwego splatają posłanie,
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby
zakryły prawdę. Wtedy spuszczam oczy
i czuję wicher, co przeze mnie wieje,
palący, suchy. O, jakże wy straszne
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasnę,
niech litościwa ogarnie mnie noc.

Z tomu *Trzy zimy*, 1936
Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1987, s. 38.

Ważna informacja

Cechą charakterystyczną grupy poetyckiej Żagary jest postawa, w której dominuje przekonanie, że zły świat musi ulec zagładzie, by ludzie dostrzegli, co jest istotne w życiu, co należy cenić, jakimi wartościami się kierować. Dlatego katastrofizm obecny w ich poezji nazywano „katastrofizmem ocalającym".

Polecenia

1. Wskaż dominującą w wierszu apostrofę.
2. Scharakteryzuj osobę mówiącą w wierszu. Zwróć uwagę na jej postawę.
3. Jaką funkcję pełni obserwacja wszechświata: nieba, ziemi, obłoków?
4. Przedstaw wyłaniający się z wiersza obraz człowieka i natury. Jakie relacje panują między nimi?
5. Jakie lęki i emocje ujawnia osoba mówiąca?
6. Przedstaw reakcję człowieka na konfrontację własnej osoby z naturą reprezentowaną przez obłoki.
7. Scharakteryzuj duchową i egzystencjalną sytuację człowieka.
8. Jaki nastrój dominuje w wierszu?
9. Wyjaśnij, w jaki sposób zapowiedziana została nieuchronna katastrofa zagrażająca ówczesnemu światu. Zapisz notatkę w zeszycie.
10. Określ funkcję zastosowanych w wierszu środków językowych.
11. Zinterpretuj tytuł wiersza.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Do Drugiej Awangardy zalicza się poetów należących do Awangardy Lubelskiej oraz grupy Żagary. s. 260
2. W wierszach twórców Drugiej Awangardy, m.in. Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza, obecne są katastroficzne wizje. s. 261, 263



Jednostka w niewoli systemu. O zagrożeniach totalnej władzy

22. Kim jesteś, Józefie K.? Franz Kafka *Proces*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, kim był Franz Kafka;
- poznasz genezę i przeczytasz fragmenty *Procesu*;
- wskażesz cechy powieści-paraboli w *Procesie*;
- odczytasz sensy ukryte powieści;
- zdefiniujesz pojęcie *sytuacja kafkowska*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przeczytaj *Proces* Kafki.
- Przypomnij sobie, czym charakteryzuje się przypowieść biblijna.

Proces

Kafka pisał *Proces* w latach 1914–1915. Początkowo miało to być opowiadanie dotyczące konfliktu między ojcem a synem, jednak pisarz postanowił zmienić fabułę, a sama opowieść się rozrosła. Kafka powieści nie ukończył. W druku pojawiła się w 1925 roku za sprawą Maxa Broda, przekonanego o wybitnej wartości dzieła. O wydaniu utworu tak pisał we wstępie do pierwszego polskiego wydania Bruno Schulz:

> *Powieść niniejsza, której rękopis M. Brod otrzymał w r. 1920 od autora – nie jest dokończona. Kilka fragmentarycznych rozdziałów, mających znaleźć swe miejsce przed końcowym rozdziałem, wydzielił on z powieści, opierając się na oświadczeniu Kafki, że proces ten in-idea[1] jest właściwie nieskończony i że dalsze jego perypetie nie wniosłyby już nic istotnego do zasadniczego sensu sprawy.*
>
> **Bruno Schulz, *Wstęp***
> **[w:] Franz Kafka, *Proces*, Paryż 1990, s. 11.**

[1] ***in-idea*** (łac.) – pomysł

Franz Kafka (1883–1924)



Jeden z najważniejszych powieściopisarzy XX wieku. Był Żydem z pochodzenia, mieszkał w Pradze, a pisał w języku niemieckim. Ukończył studia prawnicze i pracował jako urzędnik ubezpieczeniowy. Do śmierci pisarza przyczyniła się gruźlica, z którą się długo zmagał.
Za życia wydał jedynie kilka nowel. Powieści, nad którymi pracował przez kilkanaście lat i których nie ukończył, kazał spalić. Wykonawca testamentu, przyjaciel pisarza Max Brod, nie wykonał polecenia i je wydał. Były to: *Proces* (1925), *Zamek* (1926) i *Ameryka* (1927).



W pierwszym polskim wydaniu z 1936 r. jako tłumacz widniał Bruno Schulz, jednak w rzeczywistości dokonał on korekty tłumaczenia, nad którym pracowała jego narzeczona. Sprawę autorstwa przekładu *Procesu* na język polski tak wyjaśniał historyk literatury:

> *Schulz go firmował, ale jego autorem nie był, dokonała go jego ówczesna narzeczona; uszanujmy jej wolę, nie wymieniając nazwiska*[1]*. Schulz jednak pracował potem nad tekstem, dokonując adiustacji. Zacytujmy* […] *Ficowskiego, który* […] *tak sprawę przedstawia: „Miał tzw. »nazwisko«, wypożyczył je narzeczonej, firmując przekład książki, którego sama – nieznana w sferach literacko-wydawniczych – nie mogłaby wydać. Służył jej zresztą radami i poprawkami w pracy przekładowej… Utrzymujące się po dziś dzień przekonanie, że jest to tłumaczenie Schulza, wynika stąd, że sprawa ta utrzymywana była przez samego pisarza w ścisłej konspiracji i nigdy nie ujawniono jej kulis".*
>
> *Tak czy inaczej jest to Kafka prezentowany przez Schulza i to ma dla nas znaczenie.*
>
> **Janusz Odrowąż-Pieniążek[2], *Posłowie* [w:] Franz Kafka, *Proces*, Paryż 1990, s. 178.**

Polecenia

1. Wyjaśnij w zeszycie, jak rozumiesz stwierdzenie: *jest to Kafka prezentowany przez Schulza i to ma dla nas znaczenie*.
2. Rozważ, jaki wpływ na utwór ma osoba tłumacza.
3. Wykorzystując znajomość twórczości Schulza i *Procesu* Kafki, wskaż podobieństwa między utworami obu pisarzy.

Dobromiła Gołębiak

„Proces" Franza Kafki jako metafora, czyli studenckie próby adaptacji powieści

Sposób prowadzenia narracji bardziej przypomina filozoficzne traktaty egzystencjalistów aniżeli klasyczną powieść. Fabuła *Procesu* jest niezwykle trudna do zaadaptowania na potrzeby scenariusza filmowego. Zawiązanie i rozwiązanie akcji wydaje się następować w tym samym momencie, równocześnie, już na samym początku historii Józefa K. Dowiadujemy się wówczas, że zostaje oskarżony, jego dalsze perypetie utwierdzają nas w przekonaniu, że ów absurdalny akt oskarżenia nie zostanie uchylony. Z punktu widzenia zdrowego rozsądku sytuacja Józefa pozbawiona jest jakiegokolwiek sensu i logiki. Józef nie ma możliwości wydostania się ze swojego absurdalnego świata. Poznawani przez nas bohaterowie i sugerowane przez nich rozwiązania sytuacji utwierdzają nas w przekonaniu, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Niezależnie od tego, czy towarzyszymy Józefowi w jego pokoju, w dusznych sądowych korytarzach, czy też w katedrze, tkwimy w tej samej pułapce. Nie ogranicza nas bowiem ani czas, ani przestrzeń, lecz absurd ludzkiego losu. Jesteśmy, wraz z Józefem K., skazani na bezowocne poszukiwania. Od samego początku znamy jednak ich rezultat i wiemy, że nie zdołamy uciec z irracjonalnego świata, w który zostaliśmy wrzuceni.

Dobromiła Gołębiak, *„Proces" Franza Kafki jako metafora, czyli studenckie próby adaptacji powieści*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/golebiakrepozytoriumlodz (dostęp: 10.08.2020).

Polecenia

1. Wyjaśnij, dlaczego trudno zaadaptować fabułę *Procesu* na potrzeby scenariusza filmowego.
2. Rozważ, czy zgadzasz się z autorką tekstu, iż Józef K. *znalazł się w sytuacji bez wyjścia*.

[1] Była to Józefa Szelińska
[2] Janusz Odrowąż-Pieniążek (1931–2015), polski historyk literatury, pisarz i muzeolog



JÓZEF K., CZYLI KTO?

bohater *Procesu*

Józef K. pracuje jako urzędnik w banku. W dniu rozpoczęcia akcji utworu kończy trzydzieści lat. Mimo tego, że czytelnik poznaje rok z życia bohatera *Procesu*, niewiele się o nim dowiaduje. Nie wiadomo, jak się nazywa (znane jest tylko imię i inicjał nazwiska), brak charakterystycznych szczegółów jego wyglądu. Wiadomo, że Józef K. mieszka w mieście, nieznana jest jednak jego nazwa. Informacje o urządzeniach technicznych wskazują na początek XX wieku, jednak nie zostaje ujawniony konkretny rok, w którym rozgrywają się wydarzenia. Tym samym bohater pozbawiony został cech charakterystycznych, oryginalnych, a swoista anonimowość powoduje, że każdy czytelnik może się z nim utożsamić. W kreacji postaci Józefa K. Kafka wykorzystał tradycję **everymana**[1], bohatera średniowiecznych moralitetów, mającego tak uniwersalne cechy, że na jego miejscu mógł się postawić każdy.

W dniu trzydziestych urodzin przychodzą do Józefa K. dwaj nieznajomi mężczyźni, by poinformować go o aresztowaniu. Bohater powieści musi pozostawać do dyspozycji sądu i podporządkowuje procesowi wszystkie sfery swego życia: pracę, miłość, czas wolny. Wiele miesięcy próbuje dowiedzieć się, o co jest oskarżony, próbuje zrozumieć, na czym polega jego wina, jednak nie udaje mu się. Ma poczucie absurdalności sytuacji, w której się znalazł, przecież mimo aresztowania może prowadzić normalne życie. Cały czas czuje się samotny i osaczony. Nie udaje mu się uwolnić ze śmiertelnej pułapki i po rocznych wysiłkach, w przeddzień trzydziestych pierwszych urodzin, ginie z rąk funkcjonariuszy.



Franz Kafka, *Proces* (rysunek z czeskiego komiksu).

Polecenia

1. Opisz w zeszycie elementy znajdujące się na rysunku. Jaką funkcję pełnią?
2. W jaki sposób autor rysunku odzwierciedlił poczucie osaczenia bohatera *Procesu*?

TYTUŁ POWIEŚCI

> *Zastanówmy się, czy sam symbol procesu nie wskazuje na coś, co moglibyśmy określić słowem „życie" lub „zasada życia". Samo życie można, jak i proces, traktować w sposób statyczny lub dynamiczny, jako ciąg poszczególnych zdarzeń – powiązanych chociażby świadomością podmiotu. Dążymy do „życia" jako do czegoś, co „substancjalnie" jawi się jako cel naszego dążenia, ale nasze dążenie możliwe jest dzięki temu, że żyjemy. Aby dążyć do jakiegoś celu, musimy już w pewien sposób w tym celu partycypować. Ten cel jest zawsze w szczególnym sensie nam pokrewny.*
>
> **Łukasz Trzciński, *Wina Józefa K.*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja", 1977, nr 5–6 (35–36), s. 171.**

[1] ***everyman*** (ang.) – każdy człowiek



proces – 1. przebieg następujących po sobie i powiązanych przyczynowo określonych zmian, stanowiących stadia, fazy, etapy rozwoju czegoś, rozwijanie się, przeobrażanie się czegoś; 2. postępowanie prowadzone przez sąd, mające na celu wymierzenie sprawiedliwości; rozprawa sądowa'

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2008, t. 3, s. 561.

Polecenia

1. Przeczytaj fragment rozprawy Trzcińskiego. Wyjaśnij, jak autor odczytuje tytuł powieści Kafki.
2. Wykorzystując definicje słowa *proces* zamieszczone w słowniku języka polskiego, zinterpretuj tytuł powieści Kafki. Zapisz notatkę w zeszycie.

Ważna informacja

powieść-parabola

Powieść-parabola

Utwory narracyjne (nowele, opowiadania, powieści), w których świat przedstawiony i jego znaczenie dosłowne stanowi ilustrację prawd uniwersalnych, praw rządzących życiem człowieka czy losami świata, rozważań dotyczących dobra i zła, winy i odpowiedzialności człowieka nazywane są **parabolami**. W utworach parabolicznych akcja i postacie stają się metaforą ukrytych treści.

Proces, czyli:

- **parabola współczesnego świata** – człowiek w licznych urzędach i instytucjach jest petentem, który musi zmagać się z często niezrozumiałymi przepisami, wypełniać szereg dokumentów; postawiony wobec biurokracji czuje się bezradny i zagubiony, traci swoją indywidualność. Kafka skrytykował biurokrację państwa, w którym żył, czyli monarchii austro-węgierskiej;
- **parabola totalitaryzmu** – człowiek postawiony wobec władzy kontrolującej wszystkie sfery życia, władzy zorganizowanej, bezwzględnej, nieprzestrzegającej praw jednostki; niewinnie oskarżony człowiek zderzony z bezwzględną machiną państwa; w powieści sąd jest siłą mającą wszelkie prawa: może aresztować obywateli bez uzasadnienia, nie objaśnia im ich winy, nie daje prawa do obrony, podporządkowuje sobie wszystkich ludzi, a znakiem jego wszechwładzy jest jego lokalizacja – sąd mieści się właściwie wszędzie, w każdym budynku;
- **parabola ludzkiego losu**, szczególnie absurdu ludzkiej egzystencji – być może, śledząc losy Józefa K., człowiek obserwuje własny los? Tak jak człowiek nie wie, dlaczego żyje, tak bohater *Procesu* nie wie, o co i dlaczego został oskarżony, więc błądzi, jest uzależniony od innych, czuje pustkę życiową. Człowiek, którego życie przypomina labirynt, nie decyduje o swoim losie, obarczony jest niezrozumiałą winą, nie wie, dlaczego umiera. Józef K. oskarżony został bez żadnych wyjaśnień; chociaż może odmienić swoje życie, to jednak nie udaje mu się to, a w końcu zostaje okrutnie zabity;
- **parabola religijna** – Józef K. dąży do odkrycia przyczyn oskarżenia, źródeł swojego cierpienia, tak jak biblijny Hiob chciał poznać źródło swego cierpienia.

Polecenia

1. Systemy totalitarne narodziły się w kilkanaście lat po napisaniu *Procesu*. O czym to świadczy?
2. Scharakteryzuj świat, z którym mierzy się Józef K. Sformułuj wnioski w zeszycie.



3. Prześledź kontakty Józefa K. z sądem i jego pracownikami. Kogo mogą symbolizować „ludzie sądu"?
4. Przeczytaj opowieść księdza (Rozdział IX, *W katedrze*). Usytuuj ją w fabule. Ustal, jakie znaczenie miała ona dla Józefa K. Zinterpretuj tę opowieść jako parabolę. Odczytaj sensy ukryte.

Janusz Odrowąż-Pieniążek
Proces jako metafora totalitaryzmu

Proces Kafki czytałem po raz pierwszy podczas najczarniejszych nocy stalinowskich, bo w 1950 czy 1951 roku, jako student polonistyki. Miałem wtedy dostęp do książek będących niemalże na indeksie, w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej. Lektura taka nie była zalecana, a co pisali podówczas o Kafce ówcześni oficjalni „literaturoznawcy", cytować nie ma potrzeby [...].

W owym właśnie momencie historycznym *Proces* najbardziej może być aktualny. Metaforę wszelkiego totalitaryzmu – bo i tak można *Proces* odbierać i tak go wtedy odbieraliśmy – skłonniśmy byli ograniczać do totalitaryzmu komunistycznego, a przykłady toczących się wokoło dziesiątków, setek procesów, gdzie oskarżony przyznawał się do popełnienia czynów, o których dowiadywał się dopiero z ust prokuratora, pozwalały nam lepiej może zrozumieć sytuację psychiczną Józefa K., który wedle autora przeżywał po prostu dramat egzystencjalny.

Janusz Odrowąż-Pieniążek, *Posłowie* [w:] Franz Kafka, *Proces*, Paryż 1990, s. 177.

Polecenia

1. Wykorzystując wiadomości o sytuacji politycznej w Polsce w latach 1950–1951, zinterpretuj metaforę *najczarniejsza noc stalinowska*.
2. Wyjaśnij, dlaczego we wczesnych latach pięćdziesiątych lektura *Procesu* nie była zalecana. Wykorzystaj wiedzę o wydarzeniach historycznych oraz znajomość powieści.
3. W jaki sposób autor uzasadnił odczytanie *Procesu* jako metafory totalitaryzmu?
4. Zgromadź informacje o procesach sądowych, które prowadzone były w Polsce w czasach stalinowskich.

PROJEKT

Wydanie *Procesu* w 1990 r. opatrzone zostało dedykacją:

Wznowienie książki Franza Kafki poświęcamy pamięci Ryszarda Siwca i Jana Palucha, których tragiczny wybór był protestem przeciwko bezprawiu.

Zgromadź informacje o obu postaciach i wyjaśnij, dlaczego to właśnie im zadedykowano wznowienie książki Kafki.

Franz Kafka
Proces

K. został telefonicznie powiadomiony, że najbliższej niedzieli ma odbyć się małe przesłuchanie w jego sprawie. [...] Podano mu numer domu, w którym miał się stawić – był to dom przy jakiejś odległej ulicy przedmieścia, na której K. nigdy jeszcze nie był.

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 jednakowe domy. Wysokie, szare, przez ubogą ludność zamieszkałe domy czynszowe. Teraz, w niedzielny ranek, okna były przeważnie zajęte, siedzieli w nich mężczyźni w koszulach i palili papierosy [...]. Przy tej długiej ulicy znajdowały się regularnie rozmieszczone, małe, poniżej poziomu chodnika leżące sklepy spożywcze, do których schodziło się po kilku schodkach [...].

Dom mieścił się dość daleko od ulicy, był wprost niezwykle rozległy, ze szczególnie wysoką i przestronną bramą wjazdową [...].

K. zwrócił się ku schodom, by dojść do pokoju rozpraw, ale znowu przystanął, gdyż oprócz tych schodów zauważył w podwórzu 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 ostatniej chwili głośno i wyraźnie stwierdzić. Ostatecznie wszedł jednak na schody i nasunęło mu się odległe wspomnienie sentencji Willema, że wina sama przyciąga sąd, z czego by właściwie wynikało, że lokal sądowy powinien znajdować się przy schodach, które K. przypadkowo wybrał.

Po drodze przeszkodził wielu bawiącym się dzieciom, złym wzrokiem patrzyły na niego, gdy wśród nich przechodził. „Gdybym miał tu przyjść następnym razem – pomyślał – musiałbym wziąć albo łakocie, by je sobie pozyskać, albo kij, by je zabić". Tuż przed pierwszym piętrem musiał nawet chwilę poczekać, aż przeleci jakaś piłka, a dwóch małych chłopaków o wiele wiedzących oczach dorosłych włóczęgów trzymało go tymczasem za spodnie; gdyby chciał się od nich otrząsnąć, musiałby im sprawić ból, a bał się ich krzyku.

Właściwe szukanie zaczęło się na pierwszym piętrze. Ponieważ nie mógł się pytać o komisję śledczą, wymyślił jakiegoś stolarza Lanza – 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 uzyskach 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 rękach niemowlęta, a wolną ręką robiły coś przy kuchni. Niedorosłe, zdaje się tylko w fartuszki 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.

Franz Kafka, *Proces*, Paryż 1990, s. 35–38.

Polecenia

1. Opisz przestrzeń, w której znalazł się Józef K.
2. Scharakteryzuj reakcje mieszkańców domów na pojawienie się K.
3. Nazwij uczucia, których doznaje Józef K., idąc na przesłuchanie.
4. Wykaż absurdalność sytuacji, w której znalazł się bohater *Procesu*.
5. Wyjaśnij, jakie znaczenie ma przypomnienie sobie przez K. sentencji Willema, iż *wina sama przyciąga sąd*.
6. Rozważ, na ile przestrzeń, w której znalazł się Józef K., przypomina labirynt. Swoją odpowiedź uzasadnij.

sytuacja kafkowska

Sytuacja kafkowska – określenie odwołujące się do sytuacji bohaterów utworów Kafki, którzy często znajdują się pod kontrolą bliżej nieokreślonej siły lub władzy, w niejasnych okolicznościach doświadczają zagadkowego, bliżej niesprecyzowanego zagrożenia, czują się niepewnie; sytuacja absurdalna, budząca grozę, niezrozumiała.



PROJEKT

Wybierz jedną z poniższych myśli z *Procesu*:

- *Pan chce widzieć sens, a dopuszcza się największego bezsensu. To doprawdy może przyprawić o rozpacz.*
- *Z kłamstwa robi się istotę porządku świata.*
- *Nie trzeba wszystkiego uważać za prawdę, trzeba to tylko uznać za konieczne.*
- *Sąd niczego od ciebie nie chce. Przyjmuje cię, gdy przychodzisz, wypuszcza, gdy odchodzisz.*
- *Mieć taki proces, znaczy już go przegrać.*
- *Chodzi o zupełne wyeliminowanie obrony, obwiniony powinien być zdany we wszystkim na siebie samego.*
- *Tu nie mógł nikt inny otrzymać wstępu, gdyż to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Odchodzę teraz i zamykam je.*

Następnie przygotuj wypowiedź (5–10 min), której mottem będzie wybrana myśl. Pamiętaj, aby twoja wypowiedź była spójna i logiczna, a prezentowane sądy rzeczowo uzasadnione.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 264
1. Franz Kafka jest jednym z najważniejszych powieściopisarzy XX w.

s. 266
2. Bohater *Procesu*, Józef K., ma cechy everymana.

s. 267
3. *Proces* to powieść-parabola. Akcję utworu i losy bohaterów można odczytać np. jako metaforę współczesnego świata, systemu totalitarnego, absurdu ludzkiej egzystencji.

s. 269
4. Józef K. znajduje się w absurdalnej i niezrozumiałej sytuacji, nazywanej sytuacją kafkowską.



23. Miłość w stalinowskim piekle na ziemi. Michaił Bułhakow *Mistrz i Małgorzata*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, kim był Michaił Bułhakow;
- poznasz genezę i przeczytasz fragmenty *Mistrza i Małgorzaty*;
- scharakteryzujesz wybranych bohaterów *Mistrza i Małgorzaty*, w tym tytułową parę;
- odtworzysz obraz świata totalitarnego w powieści Bułhakowa;
- odkryjesz, jaką funkcję w powieści pełni wątek biblijny;
- dowiesz się, w jaki sposób współistnieją w utworze różnorodne konwencje.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przeczytaj *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa.
- Zgromadź wiadomości o sytuacji ludzi w Rosji radzieckiej po dojściu bolszewików do władzy.
- Podaj przykłady utworów, w których obecny był szatan. Jaką funkcję pełnił ten motyw?

Mistrz i jego dzieła



Michaił Bułhakow (1891–1940)
Rosyjski pisarz i dramaturg. Dzieciństwo i młodość spędził w Kijowie, gdzie w 1916 roku ukończył studia medyczne. Jednak jako lekarz pracował tylko kilka lat, ponieważ postanowił poświęcić się pisarstwu. Po zakończeniu I wojny światowej, w czasie której walczył i pracował jako lekarz wojskowy, w 1921 roku przeprowadził się do Moskwy. Mieszkał tam do końca życia. Zarabiał na utrzymanie, podejmując się różnych prac: reportera, kronikarza, konferansjera w teatrze, aktora, asystenta reżysera, urzędnika oświatowego. Mimo to wielokrotnie zmagał się z kłopotami materialnymi. Na jego życie osobiste znacząco wpłynęły trzy związki małżeńskie. Szczególnie ważne było trzecie małżeństwo, zawarte w 1931 roku z Heleną Szyłowską, która była pierwowzorem powieściowej Małgorzaty oraz doprowadziła do publikacji *Mistrza i Małgorzaty* wiele lat po śmierci pisarza.
Bułhakow był autorem opowiadań, sztuk teatralnych i powieści, z których światową sławę zapewniła pisarzowi ta zatytułowana *Mistrz i Małgorzata*. Jako pisarz zmagał się z wszechobecną cenzurą, co powodowało wstrzymywanie publikacji, trudności z wystawianiem sztuk teatralnych, a nawet całkowity zakaz druku wydany w 1929 roku. W swoich utworach ukazywał losy inteligencji rosyjskiej po rewolucji październikowej, łącząc realistyczne obserwacje z groteską i fantastyką. Przez wielu czytelników uważany jest za geniusza literatury, a *Mistrz i Małgorzata* w różnego typu zestawieniach i plebiscytach na najważniejszą czy najpopularniejszą powieść często znajduje się na pierwszym miejscu.



„RĘKOPISY NIE PŁONĄ", CZYLI O POWSTANIU *MISTRZA I MAŁGORZATY*

Swoje *opus magnum*[1] pisarz pisał od 1928 roku do ostatnich chwil życia. Pierwszą wersję utworu częściowo spalił, nad kolejną pracował, wielokrotnie ją poprawiając i przeredagowując. Powieść nie została wydana ani za życia autora, ani przez wiele lat po jego śmierci. Brak wolności słowa w Związku Radzieckim, panująca w państwie cenzura przez wiele lat uniemożliwiały druk powieści. Dla rządzących zagrożeniem była w utworze zarówno krytyczna wizja społeczeństwa radzieckiego i ukazanie grozy życia w totalitarnym systemie oraz obraz ingerencji władz w proces twórczy artystów, jak i nawiązania do Biblii i wprowadzenie metafizyki.

Do wydania utworu doprowadziła trzecia żona Bułhakowa, Helena Szyłowska, dzięki której zachował się rękopis nie tylko *Mistrza i Małgorzaty*, lecz także wielu innych utworów pisarza.



Nawiązujący do demonicznych postaci z *Mistrza i Małgorzaty* znak ustawiony przy skwerze Patriarsze Prudy w Moskwie. Napis nawiązuje do tytułu rozdziału 1. *Nigdy nie rozmawiaj z nieznajomymi*

Ocenzurowana, skrócona wersja powieści została wydana w miesięczniku „Moskwa" w latach 1966–1967, a jej pełna wersja ukazała się najpierw w Niemczech w 1968 roku. W ojczyźnie pisarza powieść opublikowano dopiero 33 lata po śmierci autora (1973). W Polsce tłumaczenie *Mistrza i Małgorzaty* wydano w 1981 roku (a jego skróconą wersję w 1969 r.).

Powieść zyskała ogromną popularność na całym świecie i została uznana za jeden z najważniejszych utworów XX wieku. Wielokrotnie była przenoszona na deski teatru oraz szklany ekran. Moskiewskie adresy bohaterów powieści szybko stały się celem pielgrzymek fanów nie tylko z Rosji. Imionami i przezwiskami bohaterów nazywano restauracje i kawiarnie, a wiele powiedzeń (np. *rękopisy nie płoną*, *jesiotr drugiej świeżości*) weszło do codziennego języka.

powieść wszech czasów

Mistrz i Małgorzata – powieść wszech czasów

Przypisywano jej sens rozbudowanej alegorii politycznej; przedstawiano ją jako utwór gnostyczny[2], misteryjny, mityczny, utopijny, jako wykładnię motywów satanistycznych i, zgoła odwrotnie, afirmację rdzenności i zakorzenienia narodowego; rozpatrywano symbolikę i znaczenia głębokie, wykrywano szyfry, roztrząsano dwuznaczności, badano zaplecze [...]. Będąc dzięki swemu bogactwu i wieloznaczności rajem dla interpretatorów, *Mistrz i Małgorzata* przemówi po prostu do każdego, bez żadnej dodatkowej pomocy [...]. Nawet jeśli, powtórzmy, nie wszystko będzie jasne. Bo nie musi być. Prawdziwa literatura może sobie na to pozwolić. Należy jej po prostu zaufać i czytać taką, jaka jest.

Andrzej Drawicz, *Wyzwolenie i sposób na życie (posłowie)* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1995, s. 593–594.

[1] ***opus magnum*** (łac. wielkie dzieło) – zwrot oznaczający najwybitniejsze, najbardziej znaczące dzieło w dorobku artysty

[2] **gnostyczny** – odnoszący się do gnostycyzmu, ruchu religijnego łączącego chrześcijaństwo i pogańskie (grecko-egipskie) wierzenia religijne (gr. *gnostikos* – dotyczący wiedzy, służący poznaniu)



Mistrza i Małgorzatę pokochano na całym świecie, zarówno postaci bohaterów, jak i książkę. Ekranizowali tekst Polacy – Wajda, Wojtyszko – Serb z Włochem, kilku Rosjan. Natchniony postacią Wolanda Mick Jagger napisał przebój *Sympathy for the Devil*. W czerwcu, w rocznicę spotkania z diabelską świtą, która ogniem piekielnym próbowała oczyścić świat, na Patriaszych Prudach w Moskwie trwa nieustający karnawał. Chodzą Korowiow, błyska złotym zębem Azazello, miauczą Behemoty. Podwórze na Sadowym Pierścieniu otrzymało nową żelazną bramę, ale i ona nie może powstrzymać naporu: do niedobrego mieszkania numer 50 na ostatnim piętrze, gdzie szatan urządzał bal, zjeżdżają się wycieczki z całego świata.

Anna Żebrowska, *Diabeł dzwoni tylko raz*, „Gazeta Wyborcza", 13–14.10.2012, s. 19.









„KTÓŻ TO CI POWIEDZIAŁ, ŻE NIE MA JUŻ NA ŚWIECIE PRAWDZIWEJ, WIERNEJ, WIECZNEJ MIŁOŚCI?". MIŁOŚĆ MISTRZA I MAŁGORZATY

Miłość Michaiła Bułhakowa i Heleny Szyłowskiej

Już idąc w lutym 1929 roku na ostatki do znajomych, gdzie miał być uwielbiany przez nią pisarz Bułhakow, wiedziała, co się stanie. Szła z mężem – generałem Armii Czerwonej, Bułhakow także był z żoną, ale przy stole siedzieli obok siebie i widzieli tylko siebie [...]. Na drodze zakochanym stanęli jednak żywi: synowie wybranki oraz jej mąż. Generał Szyłowski zapowiedział żonie, że może odejść, ale dzieci jej nie odda. Wezwał rywala na rozmowę i w pewnym momencie sięgnął po rewolwer. „Nie może pan zabić bezbronnego człowieka, co do pojedynku – jestem do usług" – odparł blady Bułhakow.

Do pojedynku nie doszło, lecz kochankowie ugięli się. Jelena dała mężowi słowo honoru, iż więcej nie spotka się z Bułhakowem. Przez dwadzieścia miesięcy nie odbierała telefonów ani listów, nie wychodziła sama z domu. Oboje byli przekonani, że to koniec, oboje pogodzili się z faktem, że ich miłość nie ma przyszłości... W dniu, kiedy po raz pierwszy pojawiła się na ulicy bez mężowskiej opieki, spotkała Bułhakowa i zamiast „Dzień dobry" usłyszała: „Nie mogę bez ciebie żyć". „Ja także" – odparła.

W roku 1957 w wywiadzie dla rosyjskiej radiostacji za granicą powiedziała: „Zrozumiałam, że to mój los niezależnie od tragedii rozstania z rodziną. Zdecydowałam się na nią, bo bez Bułhakowa życie nie miałoby dla mnie sensu ani usprawiedliwienia".

Anna Żebrowska, *Mistrz i miłość*, „Magazyn Gazety Wyborczej", 16.11.2000, s. 11.



Michaił Bułhakow
Mistrz i Małgorzata

Niosła obrzydliwe, niepokojąco żółte kwiaty. Diabli wiedzą, jak się te kwiaty nazywają, ale są to pierwsze kwiaty, jakie się wiosną pokazują w Moskwie. [...] Skręciła z Twerskiej w zaułek i wtedy się obejrzała [...]. 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. Posłuszny owemu żółtemu znakowi losu ja również skręciłem w zaułek i ruszyłem jej śladem. Szliśmy bez słowa tym smutnym, krzywym zaułkiem, ja po jednej jego stronie, ona po drugiej. I proszę sobie wyobrazić, że prócz nas nie było w zaułku żywej duszy. Męczyłem się, ponieważ wydało mi się, że muszę z nią pomówić, i bałem się, że nie powiem ani słowa, a ona tymczasem odejdzie i nigdy już jej więcej nie zobaczę [...] i ja nagle i najzupełniej nieoczekiwanie zrozumiałem, że przez całe życie kochałem właśnie tę kobietę! To ci dopiero, co? Na pewno powie pan, że jestem niespełna rozumu? [...]

– Niech pan mówi dalej – powiedział Iwan – i proszę, niech pan nie pomija żadnych szczegółów!

– Dalej? – zapytał gość. – No cóż, tego, co było dalej, mógłby się pan sam domyślić [...]. Miłość napadła na nas tak, jak napada w zaułku wyrastający spod ziemi morderca, i poraziła nas oboje od razu. Tak właśnie razi grom albo nóż bandyty!

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. 185–187.

Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość całej powieści.

1. Przedstaw bohaterów fragmentu i okoliczności ich rozmowy.
2. Odwołując się do sceny poznania Mistrza i Małgorzaty, scharakteryzuj zaprezentowaną w powieści wizję narodzin uczucia.
3. Przedstaw sytuację Małgorzaty przed spotkaniem z Mistrzem. O czym świadczy jej decyzja o życiu z nim?
4. Przedstaw zaprezentowany w powieści obraz miłości Mistrza i Małgorzaty.
5. Porównaj dzieje miłości Mistrza i Małgorzaty z losami innych zakochanych. Sformułuj wnioski dotyczące literackich obrazów miłości.
6. Miłość bohaterów została przez narratora określona jako *prawdziwa*. Uwzględniając relacje panujące między zakochanymi, motywy ich wyborów, dzieje ich związku, wyjaśnij, czym według autora powieści charakteryzuje się prawdziwa miłość. Czy zgadzasz się z oceną, że właśnie taka miłość jest prawdziwa? Sformułuj notatkę w zeszycie.
7. Oceń decyzję Małgorzaty, która skorzystała z propozycji Wolanda.
8. Jakie cechy Małgorzaty pozwoliły jej na uratowanie Mistrza?
9. Wykorzystując tekst Żebrowskiej *Mistrz i miłość* oraz literacką wizję narodzin uczucia, rozważ, na ile w powieści wykorzystane zostały doświadczenia osobiste autora.
10. Jaką rolę odgrywa w powieści wątek miłosny? Odpowiedź uzasadnij.
11. Wykorzystując znajomość losów Mistrza i Małgorzaty, skomentuj zdanie: *Ten, który kocha, powinien dzielić los tego, kogo kocha.*
12. Czy w świecie totalitarnym, w świecie kłamstwa i terroru, jest miejsce na miłość? Odpowiadając, odwołaj się do dziejów miłości Mistrza i Małgorzaty oraz biografii Bułhakowa.



ŻYCIE W MOSKWIE W LATACH TRZYDZIESTYCH XX WIEKU. CZY JESIOTR[1] MOŻE BYĆ DRUGIEJ ŚWIEŻOŚCI?

życie w Moskwie

Andrzej Drawicz
Powieść jako synteza

Widziana na tle reszty Bułhakowowskiego dorobku, główna księga okazuje się pisana przez całe życie. Jest to synteza doświadczeń literackich i życiowych [...]. Migawki z moskiewskiego życia, jego pstrokacizna i jaskrawość – uczestniczą tu na równi z przeżyciami autora: dotkliwymi udrękami mieszkaniowymi, intrygami sąsiadów, którzy składali na początkującego pisarza donosy do administracji, ponieważ zbyt długo palił światło, radością ze zbawczego schronienia we własnym, oddzielnym domowym wnętrzu [...]. Jest tu topografia bliskich sercu zakątków starej Moskwy, między którymi Bułhakow – reporter wydeptywał codzienne trasy i w których znajdowały się jego kolejne mieszkania. Dobrze znał wszystko co mieściło się między pierścieniem ulic Sadowych i Preczystienką (dzisiejszą ulicą Kropotkina): Patriarsze Stawy, powieściowy Dom Gribojedowa (w rzeczywistości Dom Hercena) [...] i wiele innych uliczek i budynków oglądanych następnie z góry w blasku zachodzącego słońca. Są obecni także ludzie: demagogiczni krytycy, podejrzliwi redaktorzy, zawistni literaci, mali i więksi donosiciele, aferzyści i kombinatorzy – spotkani i opisani po wielekroć. Oraz to, co unosiło się w powietrzu: niepewność, podejrzliwość, lęk przed pieczęcią na drzwiach, obawa przed nieznajomym, który zbliża się na ulicy [...]. A także bezsiła trywialnego, zdrowego rozsądku wobec zagadkowych układów życia, los twórczej jednostki zderzonej z tyranią i deprawacją dusz; rachunek kosztów, jakie trzeba ponieść za prawo do twórczego istnienia; smak klęsk i odwet piórem jako jedyna szansa.

Andrzej Drawicz, *Wstęp* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. LXIII–LXIV.

Polecenia

Wykonując polecenia, odwołaj się do tekstu Drawicza oraz wykorzystaj znajomość całej powieści.

1. Scharakteryzuj życie codzienne mieszkańców Moskwy. Zwróć uwagę na podstawowe warunki bytowe, np. kłopoty mieszkaniowe i kłopoty z zaopatrzeniem sklepów. Jak wpływały one na relacje międzyludzkie?
2. W jaki sposób władza w Moskwie traktowała obywateli? Odpowiadając, podaj konkretne przykłady.
3. Czego bali się mieszkańcy Moskwy? Podaj konkretne przykłady z tekstu Drawicza i powieści.
4. W powieści ukazane są negatywne zachowania, takie jak np. szpiegowanie, donosicielstwo, łapówkarstwo. Przywołaj odpowiednie fragmenty z utworu i wyjaśnij, co wpłynęło na rozwój takich postaw wśród moskwian.
5. Jaki był stosunek ludzi w Rosji radzieckiej do religii?
6. Jak władza nagradzała swoich zwolenników? Odpowiadając, odwołaj się do powieści.
7. Kto trafiał do szpitala psychiatrycznego w Moskwie? O czym to świadczy?
8. *Przysłano nam jesiotra drugiej świeżości – oznajmił bufetowy.* [...] *Druga świeżość to nonsens! Świeżość bywa tylko jedna – pierwsza i tym samym ostatnia.* Przedstaw absurdy świata totalitarnego, przywołując również inne sytuacje.
9. Jaki jest stosunek mieszkańców Moskwy do panujących stosunków społecznych, a zwłaszcza niesprawiedliwości społecznej? Z czego on wynika?
10. Zestawiając tekst Drawicza i powieść Bułhakowa, ustal, na ile obraz życia mieszkańców Moskwy przedstawiony w *Mistrzu i Małgorzacie* ma charakter realistyczny.
11. Skomentuj słowa *wszelka władza jest gwałtem zadanym ludziom*, odwołując się nie tylko do powieści Bułhakowa. Zapisz wnioski w zeszycie.

[1] **jesiotr** – duża ryba wędrowna o skórze pokrytej rzędami kostnych płytek, cenna ze względu na źródło kawioru



Michaił Bułhakow
Mistrz i Małgorzata

Rozdział 28 (fragmenty)

Blada i znudzona obywatelka w białych skarpetkach i w równie białym bereciku z pomponem siedziała na giętym fotelu w kącie przy wejściu na werandę, w tym miejscu, gdzie w zieleni żywopłotu widniało wejście. Przed obywatelką na zwyczajnym kuchennym stole leżała gruba księga z gatunku kancelaryjnych, do której obywatelka owa z nieznanego powodu wpisywała wszystkich wchodzących do restauracji. Ta właśnie obywatelka stanęła na drodze Korowiowa i Behemota.

– Proszę okazać legitymacje! – powiedziała, patrząc ze zdziwieniem na binokle Korowiowa, jak również na prymus Behemota oraz na rozdarty rękaw tego ostatniego.



Mural z portretem Michaiła Bułhakowa w Moskwie.

– Tysiąckrotnie przepraszam, jakie legitymacje? – zapytał zdziwiony Korowiow.

– Panowie jesteście pisarzami? – teraz z kolei pytała obywatelka.

– Bez wątpienia – z godnością odpowiedział Korowiow.

– Proszę okazać legitymacje – powtórzyła obywatelka.

– Ślicznotko moja ... – zaczął tkliwie Korowiow.

– Nie jestem ślicznotką – przerwała mu obywatelka.

– O, jakże tego żałuję – rozczarowanym głosem powiedział Korowiow, a następnie mówił dalej. – No cóż, jeśli sobie pani tego nie życzy, to nie musi pani być ślicznotką, chociaż byłoby to nader przyjemne. Więc żeby upewnić się, że Dostojewski jest pisarzem, należy od niego żądać okazania legitymacji? Niechże pani weźmie dowolne pięć stron pierwszej lepszej jego powieści, a przekona się pani, że ma pani do czynienia z pisarzem. Zresztą przypuszczam, że Dostojewski w ogóle żadnej legitymacji nie miał! A ty jak myślisz? – Korowiow zwrócił się do Behemota.

– Założę się, że nie miał – odpowiedział tamten [...].

– Ale pan nie jest Dostojewskim – powiedziała zbita z tropu przez Korowiowa obywatelka.

– Skąd to można wiedzieć, skąd to można wiedzieć – odrzekł Korowiow.

– Dostojewski umarł – powiedziała obywatelka, ale jakoś niezbyt pewnie.

– Protestuję! – gorąco zawołał Behemot. – Dostojewski jest nieśmiertelny[1].

– Proszę okazać legitymacje, obywatele – powiedziała obywatelka.

– Na litość, przecież to zaczyna być śmieszne, koniec końców! – nie poddawał się Korowiow. – Pisarz jest pisarzem, ponieważ pisze, a bynajmniej nie dlatego, że ma legitymację. Skąd pani może wiedzieć, jakie wizje rodzą się w mojej głowie? Albo w tej oto głowie? – i wskazał na głowę Behemota [...].

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. 465–466.

Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość całej powieści.

1. Podaj podstawowe informacje o bohaterach sceny z rozdziału 28.
2. Wyjaśnij, na czym polega absurdalność sceny w domu literatów.
3. Porównaj odmienne stanowiska wobec istoty bycia pisarzem reprezentowane przez recepcjonistkę oraz Korowiowa i Behemota. Sformułuj wnioski dotyczące sytuacji w państwie totalitarnym twórców nienależących do zorganizowanych struktur.
4. Wymień bohaterów powieści Bułhakowa, którzy zajmują się twórczością literacką. Wskaż najważniejsze różnice między nimi.

[1] Bułhakow pisał te słowa w czasie, gdy dzieł Dostojewskiego nie publikowano, a jego twórczość poddawano krytyce



5. Czym był Massolit? Opisz jego siedzibę, zwróć szczególną uwagę na główny cel działalności tego stowarzyszenia oraz jego członków i ich sytuację.
6. Dlaczego w państwie totalitarnym władza obdarza przywilejami między innymi posłusznych pisarzy? Jakie są konsekwencje sztuki podporządkowanej ideologii?
7. Jak w utworze przedstawieni zostali krytycy literaccy?
8. Jak artyści w Moskwie byli traktowani przez władzę? Podaj konkretne przykłady z powieści.
9. Przedstaw losy pisarza w totalitarnym państwie na przykładzie historii Mistrza.
10. Scharakteryzuj Mistrza i jego stosunek do tworzonego utworu. O czym świadczy kontynuacja jego dzieła przez Iwana Bezdomnego?
11. Jaką cenę płacą artyści w państwie totalitarnym za obronę swojej niezależności? Odpowiadając, odwołaj się nie tylko do powieści Bułhakowa.

PRZYBYSZE Z ZAŚWIATÓW. *JAM CZĘŚCIĄ TEJ SIŁY, KTÓRA WIECZNIE ZŁA PRAGNĄC, WIECZNIE CZYNI DOBRO*[1]

Andrzej Drawicz
„Mistrz i Małgorzata" a mity i tradycje

Z tego co jest niewątpliwe, na plan pierwszy, już w tytule wysuwa się związek z legendą o Fauście – uczonym, który zawarł pakt z diabłem, a w szczególności z tą najbardziej znaną wersją historii, jaką jest *Faust* Goethego. Powinowactwa są tu wielostronne: od motta i imienia głównej bohaterki poczynając, przez wątki, analogie układu fabularnego, nazewnictwo, kryptocytaty.

Andrzej Drawicz, *Wstęp* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. XXXVI.

Ważna informacja

Bułhakow wielokrotnie mówił w trakcie pisania o powstającym utworze „powieść o diable". Pierwsza wersja powieści była prawdopodobnie zatytułowana *Kopyto inżyniera*.

Okiem badacza

Andrzej Drawicz
Diabeł-nie-diabeł

postaci diabelskie

Kim jednak są owi, tak ważni w utworze, przybysze?

Wiadomo, że samo pojęcie „diabeł" jest niejednoznaczne. Istnieją ponadto tradycyjne rozróżnienia między diabłem, czartem i szatanem, a także różne wizje piekielnych struktur i hierarchii. W wyznaniach, wierzeniach, mitach, legendach i literaturach diabeł może być wyrazem przekonania o odwiecznej dwoistości świata lub też ukaranym zdrajcą Boga; narzędziem i rzecznikiem represji za ludzkie grzechy czy tajnym misjonarzem nieba, posyłanym dla sprawdzenia mocy ludzkich cnót; nieszkodliwym figlarzem, uznawanym przez Stwórcę za pożyteczny zaczyn fermentu lub rodzajem magika, odsłaniającego wstydliwe, ludzkie tajemnice. Możliwe są także inne ujęcia.

Diabły Bułhakowa noszą znane z różnych tekstów imiona. Nie darmo pisarz gruntownie przestudiował literaturę przedmiotu [...]. Bułhakow właśnie wybierał dla swych bohaterów różne imiona i rodzaje diabelskości. Szef zespołu, **Woland**, ma tragiczną maskę mdłego anioła. **Korowiow** przypomina raczej szydercze diabły-sobowtóry Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna, i uosabia irytującą trywialność. **Abbadona**, zgodnie z tradycją swego imienia, jest rzecznikiem sił karzących. Wyuzdana ru-



Woland i Behemot, Huczek Zoltán, Węgry.

[1] Motto zaczerpnięte przez Bułhakowa z *Fausta* Goethego



salka **Hella** przywołuje na myśl zwidy i maszkary z Gogolowskiego opowiadania *Wij*. Kot **Behemot** stanowi tradycyjne zwierzę czartowskie, ponadto wydaje się przeniesiony z ludowych, rosyjskich drzeworytów – łubków, gdzie ostrowąse kocury były kiedyś złośliwymi karykaturami niszczyciela starodawnego obyczaju, cara Piotra I. Ta pstrokacizna wskazuje, iż Bułhakow potraktował swe czarty czysto instrumentalnie, jako znaki umowne i hasła wywoławcze, budzące określone skojarzenia. Diabły były widocznie pisarzowi potrzebne właśnie w różnorodności; dla uruchomienia różnego rodzaju łańcuchów przyczynowo-skutkowych; dobierał je więc, stosownie do potrzeb i fantazji, z różnych zakamarków tradycji.

Przybysze niezbyt przypominają swych poprzedników, znanych z wcześniejszej twórczości Bułhakowa. Tamci robili to, co tradycyjnie do nich należało: prowokowali, psuli, zwodzili, wodzili na pokuszenie. [...] Tymczasem zespół Wolanda ma precyzyjną plastyczność, jego postacie są soczyste i obrysowane wyraźnymi konturami, bez żadnych niejasności. Równie konkretne są zadania zespołu, przypominanego roboczą brygadę fachowców o ściśle określonych kompetencjach, wysłanych w piekielną delegację służbową. Nie są to bynajmniej zadania niszczycielskie. Wprawdzie Bułhakow umieszcza na początku powieści jako motto cytat z Goethego:

...Więc kimże w końcu jesteś?
– Jam częścią tej siły,
Która wiecznie zła pragnąc,
Wiecznie czyni dobro

– ale te słowa Mefistofelesa, deklarujące sprzeczność diabelskiej natury, wcale się w *Mistrzu i Małgorzacie* nie sprawdzają. Tamtejsze diabły nie pragną zła, nie wikłają się w żadne sprzeczności, działają według ściśle przyjętych założeń. Mając do załatwienia organizację dorocznej imprezy: balu u szatana – w postronne sprawy ludzkie mieszają się od niechcenia. Z nadmiaru sił nadprzyrodzonych płatają wtedy od czasu do czasu bezinteresowne figle; poza tym jednak nie niszczą, lecz raczej wyciągają konsekwencje i oddają to, co się należy. Psują do reszty to, co nadpsute, łamią spróchniałe, namawiają do złego niedobre.

Andrzej Drawicz, *Wstęp* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. XXXIX–XLI.

Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość tekstu Drawicza i całej powieści.

1. Wymień różne funkcje, jakie postać diabła może pełnić w tekstach kultury.
2. Porównaj Wolanda i jego świtę. Dlaczego, według Drawicza, Bułhakow tak zróżnicował bohaterów fantastycznych?
3. Wskaż najważniejsze różnice pomiędzy bohaterami z zaświatów w *Mistrzu i Małgorzacie* a fantastycznymi postaciami z innych utworów Bułhakowa.
4. Czy zgadzasz się z interpretacją motta w powieści Bułhakowa przedstawioną przez Drawicza? Odpowiedź uzasadnij.
5. Podaj przykłady z powieści *bezinteresownych figli* świty Wolanda.
6. Podaj przykłady potwierdzające, iż diabelskie moce czynią w powieści dobro.
7. Potwierdź, odwołując się do wydarzeń z powieści, iż bohaterowie z zaświatów w Moskwie *psują do reszty to co nadpsute, łamią spróchniałe, namawiają do złego niedobre.*

Michaił Bułhakow
Mistrz i Małgorzata

Rozdział 29 (fragmenty)

O zachodzie słońca, wysoko ponad miastem, na tarasie jednego z najpiękniejszych budynków Moskwy, budynku wzniesionego przed stu pięćdziesięcioma mniej więcej laty, znajdowało się ich dwóch – Woland i Azazello [...].

Ale nagle coś kazało Wolandowi zwrócić uwagę na okrągłą wieżę, znajdującą się za nim, na dachu. Z muru tej wieży wychynął obdarty, umazany gliną posępny czarnobrody człowiek w chitonie i w sandałach własnej roboty.



– Ba! – zawołał Woland, patrząc na przybysza z ironicznym uśmieszkiem. – Wszystkiego się mogłem spodziewać, tylko nie ciebie! Co cię sprowadza, nieproszony gościu?

– Przybyłem do ciebie, duchu zła i władco cieni – odparł przybysz, nieprzyjaźnie patrząc spode łba na Wolanda.

– Skoro przybyłeś do mnie, to dlaczego mnie nie pozdrowiłeś, były poborco podatków? – surowo powiedział Woland.

– Bo nie życzę ci dobrze, wcale nie chcę, żeby ci się dobrze wiodło – hardo odpowiedział mu przybysz.

– Będziesz się jednak musiał z tym pogodzić – odparł na to Woland i uśmiech wykrzywił mu twarz. – Zaledwieś się zjawił na dachu, 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.

– Nie zamierzam z tobą dyskutować, stary sofisto – odparł Mateusz Lewita.

– Nie możesz ze mną dyskutować z powodu, o którym już wspomniałem – albowiem jesteś głupi – odpowiedział Woland i zapytał: – No, mów krótko i nie zawracaj mi głowy. Po coś tu przyszedł?

– On mnie przysyła.

– Cóż ci polecił przekazać, niewolniku?

– Nie jestem niewolnikiem – odpowiedział coraz bardziej rozwścieczony Mateusz Lewita. – Jestem jego uczniem.

– Mówimy, jak zawsze, różnymi językami – powiedział Woland. – Ale rzeczy, o których mówimy, nie ulegną od tego zmianie, prawda?

– On przeczytał utwór mistrza – zaczął mówić Mateusz Lewita – i prosi cię, abyś zabrał mistrza do siebie i w nagrodę obdarzył go spokojem. Czyż trudno ci to uczynić, duchu zła?

– Nic dla mnie nie jest trudne – odpowiedział Woland – i ty o tym dobrze wiesz. – Milczał przez chwilę, po czym dodał: – A dlaczego nie weźmiecie go do siebie, w światłość?

– On nie zasłużył na światłość, on zasłużył na spokój – ze smutkiem powiedział Lewita.

– Możesz powiedzieć, że zostanie to zrobione – odpowiedział Woland i dodał, a oko mu przy tym błysnęło: – I opuść mnie natychmiast.

– On prosi, abyście zabrali także tę, która go kochała i która przez niego cierpiała – po raz pierwszy Lewita zwrócił się do Wolanda błagalnie.

– Gdyby nie ty, nigdy byśmy na to nie wpadli. Odejdź.

I Mateusz Lewita zniknął, Woland zaś przywołał Azazella i rozkazał mu:

– Leć do nich i załatw wszystko. – Azazello opuścił taras i Woland został sam.

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. 472–475.

Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość fragmentu i całej powieści.

1. W jakim celu przybył do Moskwy Woland ze swoją świtą?
2. Przedstaw towarzyszy Wolanda. Zwróć uwagę na ich wygląd, zachowanie, cechy charakterystyczne. Udowodnij, że Woland i jego świta różnią się od wizerunku diabła utrwalonego w kulturze. Scharakteryzuj ich w zeszycie.
3. Podaj przykłady sytuacji, w których bohaterowie z zaświatów demaskują wady i słabości mieszkańców Moskwy, ujawniają ich prawdziwą naturę.
4. Podaj przykłady wymierzania sprawiedliwości przez postaci diabelskie i karania zbrodniarzy.
5. Zinterpretuj symbolikę sceny opadania ubrań.
6. Wykaż, że postaci diabelskie w powieści Bułhakowa ujawniają prawdziwe oblicze Moskwy i jej mieszkańców.
7. Przedstaw Wolanda.



8. Wyjaśnij, w jakim celu przybył do Moskwy Mateusz Lewita.
9. Zinterpretuj refleksje Wolanda dotyczące dobra i zła, a zwłaszcza słowa *na co by się zdało twoje dobro, gdyby nie istniało zło, i jak by wyglądała ziemia, gdyby z niej zniknęły cienie.*
10. Wyjaśnij stwierdzenie Wolanda *mówimy, jak zawsze, różnymi językami.*
11. Odtwórz bal u Wolanda. Wymień najważniejszych gości i kluczowe wydarzenia w jego trakcie.
12. Kto i dlaczego otrzymał przebaczenie na balu u Wolanda? Jakie cechy Wolanda ujawnia proces darowywania win? O czym to świadczy?
13. Porównaj zachowanie mieszkańców Moskwy i bohaterów fantastycznych. Jaki obraz Rosji radzieckiej i systemu totalitarnego wyłania się z powieści?

WĄTEK BIBLIJNY. *W BIAŁYM PŁASZCZU Z PODBICIEM KOLORU KRWAWNIKA...*

powieść w powieści

Powieść w powieści – zabieg kompozycyjny, polegający na tym, że jeden z bohaterów powieści pisze utwór, którego wątki łączą się z wątkiem głównym i losami bohaterów.

W powieści Bułhakowa Mistrz, żyjący w Moskwie lat trzydziestych XX wieku, pisze powieść, której akcja rozgrywa się w Jerozolimie czasów Chrystusa. Opowiadana w niej historia Jeszui Ha-Nocri i Poncjusza Piłata powiązana jest z głównym wątkiem i losami żyjących w Moskwie bohaterów. Dwa plany powieści przenikają się, wydarzenia w Moskwie i Jerozolimie rozwijają się równolegle. Historia Mistrza oraz historia Jeszui i Piłata stanowią dla siebie punkt odniesienia, wzajemnie się przenikają i interpretują.

Okiem badacza

Andrzej Drawicz

Wątek biblijny

wątek biblijny

W trakcie pracy nad powieścią wątek biblijny, początkowo zrelacjonowany skrótowo, uległ rozbudowaniu i obiektywizacji. Stawszy się niezależnym od wydarzeń moskiewskich, pozostał z nimi związany wspólnotą znaczeń. Jego równoległa obecność pozwala się odczytać jako autorskie podkreślenie nieustannej aktualności wydarzeń biblijnych, odnawiającej się w doświadczeniach kolejnych pokoleń. Wątek biblijny stwarza też głęboki wymiar dla współczesności; rzuca na nią dodatkowe światło z głębi wieków; stwarza zespół wyższych odniesień dla tego, co – osadzone w codzienności – może się wydać tylko błahe, przyziemne lub rozweselające.

Bułhakow wydobywa ze zbiorowych doświadczeń ludzkości, scedzonych w micie religijnym – pierwiastkową sytuację konfrontacji zaprzaństwa[1] i tchórzostwa z wiernością prawdzie i powołaniu. Najkrótszą drogą odwołuje się do powszechnej świadomości [...].

Tak powstała bułhakowowska, zsekularyzowana[2] Ewangelia. Celowo odstąpiono w niej od kategorii ściśle religijnych aby, jak wolno odczytywać zamysł, stworzyć punkt etycznego oparcia dla ludzi dobrej woli o różnych poglądach i postawach. *Sacrum* – to co święte – zostało celowo zniżone ku ziemi; jednocześnie to co ziemskie i świeckie – *profanum* – podległo uniesieniu wzwyż. Na przecięciu tych dwu ruchów powstała nowa jakość: indywidualne systemy wartości spotykają się z etyką chrześcijańską, okazując się z nią w najważniejszych punktach analogicznymi. Jest to nie tyle problem wiary w Boga, co tożsamości nakazów, którym podlegają wierzący i wątpiący [...].

Chrześcijańska wiara w odkupienie grzechów ludzkości przez Chrystusa pozostaje, zgodnie z przyjętymi założeniami, poza obrębem powieści. Bułhakowowski Jeszua, wędrowny filozof pozbawiony atrybutów boskości, umiera jedynie dlatego, iż pragnie żyć w zgodzie ze swym sumieniem i naturą.

[1] **zaprzaństwo** – dopuszczenie się zdrady, wyparcie się czegoś, zapieranie się
[2] **sekularyzacja** – przejście określonego podmiotu spod władzy kościelnej do świeckiej; zeświecczenie, desakralizacja, laicyzacja



Pisarzowi wystarczy świadomość, że śmierć ta odmieniła świat, uruchamiając łańcuchy konsekwencji działające przez wiele stuleci. Jedną z tych konsekwencji jest możliwość miłosierdzia [...]. Bułhakow traktował zawsze, jako szczególnie cenny atrybut ludzkiej kondycji, wolność wyboru i możliwość sprzeciwu wobec nacisku losu [...]. Teraz swoboda ta uzyskuje głębszy etyczny sens, gdyż bohaterowie Mistrza i Małgorzaty, uwalniając innych, sami stają się wolnymi. Okrzyk Mistrza „Jesteś wolny!", rzucony ku Piłatowi, dotyczy również wołającego. Wszystko, co istnieje i jest dane człowiekowi aż po najdalsze sfery mitu, pozostaje otwarte i podległe wolnej woli ludzkiej.

Andrzej Drawicz, *Wstęp* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. XLVI–XLVIII.

Polecenia

1. Na podstawie akapitów 1. i 2. omów funkcję wątku biblijnego w powieści Bułhakowa.
2. Dlaczego Drawicz, pisząc o wątku biblijnym w *Mistrzu i Małgorzacie*, używa sformułowania *jak wolno odczytywać zamysł*?
3. Wyjaśnij określenie *zsekularyzowana Ewangelia*.
4. Dlaczego w wątku biblijnym Bułhakow odstąpił od kategorii ściśle religijnych?
5. Jaka jest, według Drawicza, różnica między śmiercią Chrystusa a śmiercią Jeszui?
6. Na jakie istotne wartości i postawy zwraca uwagę Bułhakow, wprowadzając wątek biblijny?

Piłatyzm – postawa polegająca na uchylaniu się od odpowiedzialności; symboliczne umywanie rąk z tchórzostwa. W Biblii postawa Piłata – prokuratora judejskiego.

piłatyzm

Michaił Bułhakow
Mistrz i Małgorzata

Rozdział 29 (fragmenty)

Mniej więcej o północy sen użalił się wreszcie nad prokuratorem. [...]

Łoże znajdowało się w półmroku, kolumna osłaniała je przed księżycem, ale od wiodących na taras schodów do posłania ciągnęło się księżycowe pasmo. I *procurator*, skoro tylko stracił kontakt z otaczającą go rzeczywistością, zaraz ruszył po owej jaśniejącej ścieżce i poszedł nią ku górze, wprost w księżyc. Aż się roześmiał przez sen, uszczęśliwiony, że tak piękne i niepowtarzalne było wszystko na tej przejrzystej niebieskiej drodze. Szedł, towarzyszył mu Banga, a obok kroczył wędrowny filozof. Dyskutowali o czymś nader ważnym i niezmiernie skomplikowanym i żaden z nich nie mógł przekonać drugiego. Nie mieli żadnych wspólnych poglądów, co czyniło ich dyskusję interesującą i sprawiało, że mogła się ona ciągnąć w nieskończoność. Dzisiejsza kaźń, oczywista, okazała się być jedynie zwykłym nieporozumieniem; filozof, który wymyślił coś tak nieprawdopodobnie niedorzecznego jak to, że wszyscy ludzie są dobrzy, szedł tuż obok, a zatem żył. I, oczywiście, strach nawet pomyśleć, że człowiek taki jak on mógłby zostać stracony. Nie było kaźni! Nie było! Oto w czym urok tej wędrówki po drabinie księżyca.

Wolnego czasu mieli, ile dusza zapragnie, a burza miała nadciągnąć dopiero pod wieczór, tchórzostwo natomiast należy bez wątpienia do najstraszliwszych ułomności człowieka. Dowodził tego Jeszua Ha-Nocri. O, nie, mój filozofie, nie zgodzę się z tobą – tchórzostwo nie jest jedną z najstraszliwszych ułomności, ono jest ułomnością najstraszliwszą! [...]

Wszystko to było bardzo piękne, ale tym żałośniejsze było przebudzenie hegemona [...]. Otworzył oczy i pierwszą rzeczą, którą sobie uświadomił, było to, że kaźń się odbyła [...].

– Nie rusz, Banga – powiedział chorym głosem procurator i zakaszlał. Osłaniając się dłonią przed płomieniem, ciągnął: – I w nocy, i przy księżycu nie zaznam spokoju!... O, bogowie!...

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. 420–423.

umywać, umyć ręce – usuwać się od czegoś, wyprzeć się czegoś, kogoś; nie chcieć brać za coś odpowiedzialności

Stanisław Bąba, Jarosław Liberek, *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa 2002, s. 878.

Piłat widząc, że nic nie osiąga, a wzburzenie raczej wzrasta, wziął wodę i umył ręce wobec tłumu, mówiąc: „Nie jestem winny krwi tego Sprawiedliwego. To wasza rzecz".

Biblia Tysiąclecia, Ewangelia według św. Mateusza, 27,24.



Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość fragmentu i całej powieści.

1. Podaj przykłady ateizacji społeczeństwa radzieckiego. Jakie są jej konsekwencje?
2. Na podstawie powieści Bułhakowa scharakteryzuj Jeszuę Ha-Nocri. Jakie wartości symbolizuje w powieści ta postać?
3. Czym różni się Jeszua Ha-Nocri od ewangelicznego pierwowzoru – Chrystusa? Wymień co najmniej dwie cechy. Swoją odpowiedź potwierdź, wykorzystując znajomość treści powieści Bułhakowa i Biblii.
4. Jak sądzisz, dlaczego Bułhakow, kreując postać Jeszui Ha-Nocri, nadał mu cechy różniące go od Jezusa Chrystusa?
5. Na podstawie powieści Bułhakowa opisz zachowanie Piłata i scharakteryzuj go. Jakie wartości symbolizuje w powieści ta postać?
6. Konfrontując postawy Jeszui i Piłata, ustal, który z bohaterów symbolizuje odwagę, prawdę i wierność, a który tchórzostwo, kłamstwo i zdradę. Odpowiedź uzasadnij.
7. Wskaż przykłady piłatyzmu wśród mieszkańców Moskwy. Zwróć szczególną uwagę na zachowania artystów należących do Massolitu oraz konferansjera Bengalskiego w czasie spektaklu w Teatrze Variétés, a także odczucia Mistrza po spaleniu dzieła.
8. Porównując postawy ludzi za czasów Chrystusa i w Moskwie lat trzydziestych, rozważ, na ile zachowania ludzi powtarzają się.

konwencje i style

REALIZM, GROTESKA, SATYRA, KARNAWALIZACJA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO... WSPÓŁISTNIENIE KONWENCJI, FORM, STYLÓW W *MISTRZU I MAŁGORZACIE*

Menippea – wywodzi się z form ludowo-karnawałowych, dominującą pozycję zajmuje w niej ludowy śmiech, cechuje ją swoboda w kształtowaniu fikcji i podejmowanie aktualnej tematyki; jej głównym bohaterem jest mędrzec szukający prawdy. Mennipeę charakteryzuje zespolenie fantastyki i elementów mistyczno-religijnych z sytuacjami przedstawianymi realistycznie, z historiami dziejącymi się w więzieniach, spelunkach, na rynku oraz z zainteresowaniem niezwykłymi postaciami. Nieobce są jej elementy utopii. Z gatunkowego punktu widzenia menippea jest tworem synkretycznym: miesza prozę z wierszem, a także wchłania inne gatunki, m.in. przemówienie, list, nowelę.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988, s. 272.

Satyra menippejska – w literaturze antycznej utwory satyryczne mieszające wiersz z prozą, posługujące się swobodnie rozmaitymi formami stylistycznymi i gatunkowymi wypowiedzi.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988, s. 457.

Karnawalizacja – główny przejaw ludowej kultury śmiechu, związany ze zwyczajami i tradycjami karnawału. Karnawalizacja polega na zawieszeniu praw rządzących normalnym światem i wprowadzeniu w ich miejsce praw innych, ludycznych, oddających ludowe pragnienia i ludowe widzenie świata. Ważnym elementem karnawalizacji jest parodystyczne kwestionowanie kultury oficjalnej, zastępowanie kultury „wysokiej" – „niską", co wyraża się w różnorakiej symbolice (m.in. w dominującej roli symboliki ciała, zwłaszcza jego „niskich" części).

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988, s. 215.



Okiem badacza

Andrzej Drawicz
Specyfika utworu

Narrator

Spoza tekstu głównego *Mistrza i Małgorzaty* wychyla się co pewien czas narrator-konferansjer. Wyciska on piętno swej osobowości na scenach moskiewskich, dba o dozowanie efektów, z wyczuwalną przyjemnością tworzy tła kolejnych epizodów. Czasem poprzestaje na dyskretnym zaznaczeniu swej obecności (we wcześniejszych wersjach obecność ta była wyakcentowana silniej); czasem nadaje tokowi opowieści cechy gawędy o nieśpiesznym rytmie, zwróconej do czytelnika jak do odczuwanego słuchacza. Najczęściej natomiast daje wyraz smutkowi, rozterce, znużeniu [...].

Tradycja romantyczna

Zarówno sytuacja dwojga tytułowych bohaterów, przeciwstawionych nieprzychylnemu światu, jak przywołanie diabła, sięgnięcie do określonego zaplecza literackiego, swobodne posługiwanie się czasem i przestrzenią, odwołanie do mitu biblijnego – wszystko to zbliża *Mistrza i Małgorzatę* do tradycji romantycznej [...].

Dwa style

Tradycja romantyczna ma również swój udział w stylu narracji, dotyczącej wypadków moskiewskich. Dominuje płynna elokwencja fraz o bezbłędnie wyważonym, zmiennym rytmie, poddana układowi swobodnej gawędy. Bułhakow jest bardzo świadomym stylistą, czego dowodzi stosowanie co pewien czas inwersji składniowych typu: „pusta była aleja"; „i szklanka została wypita, i pomogła ta szklanka"; lub śmiałe spiętrzenia epitetów w rodzaju „pusty, czarny i martwy". W niektórych momentach sceny moskiewskie wydają się opisane nadmiernie wielosłownie, w czym można się domyśleć odległych ech Bułhakowowskiej felietonistyki [...]. Jest tak, jakby odzyskując na obszarze powieści swobodę, pisarz nie odmawiał sobie niczego – także stylistycznych wycieczek w czasy literackiej młodości.

Natomiast sceny mityczne, o zgęszczonym lakonizmie i klasycznej prostocie opisu, są wolne od wielosłowia. Pisarz osiąga tu coś w rodzaju widzenia absolutnego, gdy styl staje się niejako przezroczysty wobec przedmiotu. Precyzyjnie, choć pozornie jakby od niechcenia dobierane szczegóły składają się na wizję pełną, plastyczną, dającą wrażenie ostatecznej trafności. Czytelnik ma odczucie przeniesienia w kreowany świat, wierny również historycznej topografii, dokładnie wystudiowany w materiałach dokumentalnych, ale przede wszystkim odczuty – i przetworzony artystycznie w strukturę o wyższym stopniu prawdziwości. W te sceny nie wtrąca się narrator, opis jest całkowicie zobiektywizowany; to kwintesencja literatury jako sposobu odtwarzania świata widzialnego z jednoczesnym zapleczem głębszych znaczeń; to również potwierdzenie w samym materiale literackim, iż moc kreacyjna twórcy jest absolutna jak siła diabelska. Nie brak ujęć bardzo ekspresyjnych, gdzie, zgodnie z inklinacjami pisarza, realizm nabiera cech wizyjności; takie są na przykład obrazy jeruszalaimskich budowli, wyrywanych z mroku przez błyskawice i jakby ulatujących ku górze. Są to wszystko z pewnością szczyty gatunku i jedne z najlepszych stronic realistycznej prozy naszych czasów.

Andrzej Drawicz, *Wstęp* [w:] Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Wrocław 1990, s. LVIII–LXI.

Polecenia

Wykonując polecenia, wykorzystaj znajomość tekstu Drawicza i całej powieści.

1. Na czym polega specyfika narracji w powieści Bułhakowa? Potwierdź, wykorzystując tekst *Mistrza i Małgorzaty*, cechy narratora-konferansjera, o którym pisze Drawicz.
2. Ustosunkuj się do opinii Drawicza, iż narrator-konferansjer *najczęściej natomiast daje wyraz smutkowi, rozterce, znużeniu*. Swoje stanowisko potwierdź cytatami z utworu.



3. Przeczytaj ponownie kilka rozdziałów powieści Bułhakowa (np. I, II, IV, V, XV, XIX, XXI) i porównaj zastosowaną w nich narrację oraz kreację narratora. Sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.
4. Porównaj narrację w rozdziałach opisujących wydarzenia w Moskwie oraz narrację w rozdziałach wprowadzających wątek biblijny. Sformułuj wnioski.
5. Wykorzystując znajomość utworów romantycznych i treści *Mistrza i Małgorzaty*, ustosunkuj się do opinii Drawicza dotyczącej tradycji romantycznej w powieści Bułhakowa.
6. Wypisz z tekstu Drawicza do zeszytu główne cechy stylu narracji Bułhakowa.
7. Wykorzystując wnioski z tekstu Drawicza i samodzielnej analizy narracji powieści Bułhakowa, dopisz w zeszycie fragment do *Mistrza i Małgorzaty*. Zadbaj o jego spójność stylistyczną ze stylem Bułhakowa. Wskaż rozdział (miejsce w książce), w którym można by umieścić twój fragment.
8. Spróbuj ustalić, w jaki sposób przenikają się wzajemnie wątki: realistyczny i biblijny, dwie płaszczyzny świata przedstawionego. Porównaj przykładowo:
   – zakończenie rozdziału 1 i początek rozdziału 2;
   – rozdział 3 i rozdział 29;
   – jak na Jeruszalaim patrzy Piłat, a jak na Moskwę Woland;
   – obrazy pogody w najistotniejszych momentach (np. w sytuacji próby Piłata oraz gdy przesądzają się losy Mistrza i Małgorzaty).
9. Podaj przykłady współistnienia w powieści realizmu i fantastyki.
10. Podaj przykłady współistnienia w poszczególnych scenach powieści powagi i humoru.
11. Wskaż elementy groteski w wybranej scenie powieści Bułhakowa.
12. Określ funkcje groteski w kreowaniu obrazu Moskwy lat trzydziestych XX wieku.
13. Rozważ, czy w powieści Bułhakow wykorzystał tradycję antycznej menippei. Zwróć szczególną uwagę na łączenie w tym gatunku rozmaitych form stylistycznych i gatunkowych wypowiedzi, współistnienie dialogu filozoficznego, wzniosłej symboliki, fantastyki przygodowej i naturalizmu.
14. Analizując poczynania mieszkańców Moskwy w czasie spektaklu w Teatrze Variétés, zachowanie grzeszników na balu wydanym przez Wolanda oraz wybór Małgorzaty na królową balu, rozważ, na ile w kreacji świata przedstawionego powieści Bułhakow wykorzystał tradycję ludowego karnawału, odtworzył jego prawa.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 272
1. *Mistrz i Małgorzata* Michaila Bułhakowa to utwór uważany przez wielu odbiorców za powieść wszech czasów.

s. 273
2. W powieści została przedstawiona miłość Mistrza i Małgorzaty oraz jej ocalająca rola w świecie zdominowanym przez zło.

s. 275
3. Bułhakow na przykładzie losów mieszkańców Moskwy przedstawia grozę i absurdy państwa totalitarnego. Los artystów w państwie totalitarnym jest uzależniony od stopnia podporządkowania władzy i panującej ideologii.

s. 277
4. Postaci diabelskie w powieści są narzędziem dobra i sprawiedliwości, obnażają zło świata.

s. 280
5. Wątek biblijny powiązany jest z głównym wątkiem i losami żyjących w Moskwie bohaterów, stanowi istotny punkt odniesienia.

s. 282
6. W *Mistrzu i Małgorzacie* współistnieją elementy realistyczne i fantastyczne, różnorodne konwencje i style.



24. Styl indywidualny i typowy w dwudziestoleciu międzywojennym

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, czym jest styl indywidualny i typowy;
- dowiesz się, jakie były cechy charakterystyczne utworów dwudziestolecia międzywojennego.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, czym jest styl.**
- **Przypomnij sobie, jakie są charakterystyczne cechy języka różnych epok, np. baroku i romantyzmu.**

styl

Kiedy tworzymy wypowiedź, decydujemy nie tylko o tym, co powiedzieć (napisać), ale również jak to zrobić. Język dostarcza nam środków leksykalnych oraz gramatycznych, które pozwalają dokonywać wyborów uzasadnionych tematem i celem wypowiedzi, zależnych od tego, do kogo mówimy i w jakiej sytuacji. Wpływ na to, jaki wybór zostanie dokonany, mają również sprawność i wrażliwość językowa nadawcy, jego stan emocjonalny, upodobania itp. Wszystkie te czynniki wpływają na określony styl językowy.

Jeśli nadawca, budując swoją wypowiedź, wykorzystuje neutralne środki językowe, wówczas mówimy, że posłużył się on stylem przezroczystym, jeśli natomiast wykorzystał środki językowe nacechowane stylistycznie, wówczas mówimy o stylu nieprzezroczystym.

Ważna informacja

Styl to charakterystyczny sposób ukształtowania wypowiedzi.

- **styl indywidualny** – takie ukształtowanie wypowiedzi, które charakteryzuje się indywidualną wyrazistością oraz odrębnością na tle wypowiedzi zbudowanych w sposób typowy, np. styl autora, styl dzieła literackiego;

styl indywidualny

- **styl typowy** – takie ukształtowanie wypowiedzi, które charakteryzuje się odpowiedniością wobec norm stylistycznych realizowanych przez jakąś grupę wypowiedzi, np. styl gatunku literackiego, styl prądu literackiego, styl epoki, a także style funkcjonalne.

styl typowy

Styl indywidualny często pozostaje w konflikcie z konwencją stylistyczną (chociaż sam może dawać początek takiej konwencji). Styl typowy natomiast jest z natury konwencjonalny, to znaczy cechy charakterystyczne dla tego stylu powtarzają się w różnych wypowiedziach. Oba te style mogą obejmować wszystkie poziomy języka – warstwę brzmieniową, słownictwo, składnię, intonację i rytm oraz schematy organizacji tekstu.

STYL

indywidualny	typowy
• autora	• gatunku literackiego
• dzieła literackiego	• prądu literackiego
	• epoki
	• style funkcjonalne



styl autora

Styl autora – zespół zasad i środków językowych charakterystycznych dla konkretnego autora (styl ten jest determinowany przez psychikę autora, jego pochodzenie i status społeczny, zamysł pisarski, stan języka w danym momencie historycznym oraz tendencje literackie).

styl dzieła literackiego

Styl dzieła literackiego – zespół zasad i środków językowych charakterystycznych dla danego dzieła literackiego (na styl dzieła wpływają styl jego autora, konwencje literackie i stylistyczne obowiązujące w danym okresie, temat dzieła, normy właściwie dla danego rodzaju i gatunku literackiego).

Okiem badacza

Władysław Kupiszewski
Język „Dzienników" Stefana Żeromskiego

Język *Dzienników* Stefana Żeromskiego jest językiem końca XIX wieku, ukazującym w pewnych dziedzinach jego wewnętrzne zróżnicowanie, jego odmianki, np. gwarową (elementy gwar kieleckich, mazowieckich i podlaskich uwzględnione z dużym znawstwem), regionalną (północnomałopolską), potoczną (szkolną i studencką Kielc i Warszawy) i artystyczną. Widać to w zakresie fonetyki, fleksji i szeroko pojętego słownictwa.

W słownictwie obserwujemy w *Dziennikach* wielkie bogactwo (w sensie liczebności i jakości), które jest wynikiem świadomej pracy Żeromskiego z jednej strony, a z drugiej pewnych predylekcji[1] do bogacenia własnego słownika, jakie już wtedy wykazywał. Obok wykorzystania słownictwa archaicznego, współczesnego (potocznego, gwarowego i specjalistycznego), obok bogactwa frazeologicznego – duża twórczość neologiczna.

W zakresie stylu bogactwo środków artystycznych (epitety, porównania, przenośnie) oraz znamienne dla Żeromskiego zestawienia bliźniacze i nagromadzenia, szeregowanie synonimów, zwane przez badaczy jego języka manieryzmem i superlatywizmem, a będące wynikiem pewnych cech psychicznych autora *Dzienników*, jego sfery emocjonalnej.

Liczne cechy języka i stylu Żeromskiego uwidocznione w *Dziennikach* w większym lub mniejszym stopniu będą wracać jakby ruchem falowym na karty późniejszej twórczości artystycznej.

Władysław Kupiszewski, *Język „Dzienników" Stefana Żeromskiego*, Warszawa–Kraków 1990, s. 186.
Cytat za: *Nauka o języku dla polonistów*, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2002, s. 546.

Stefan Żeromski
Dzienniki

Jedną z najpierwszych rzeczy, jakie zrobiłem po przyjeździe do Warszawy, było pójście na wystawy. Chełmoński w całej okazałości![2] Ile czarodziejskiej poezji posiadają te płótna! Na niektórych widać niemal powietrze, gdzie indziej słońce aż pali... Cudownym jest las, taki las, przez który szedłeś kilkaset razy w życiu, drogą piaszczystą przerżnięty, cichy, wiecznie jednaki. Głęboko w piasku wyżłobioną koleją wlecze się noga za nogą wóz chłopski. Zdaje się, że za chwilę owionie cię cisza i zapach żywiczny.

Cisza nocna[3] – to poemat nadzmysłowo cudowny. To światło miesięczne, oblewające niskie, w ziemię zapadłe chaty i rolę czarną, po której idzie w blasku anioł ciszy – ma w sobie tę właśnie poezją, o której śni ci się wtedy już, gdy jesteś dzieckiem. *Do kościoła* przenosi cię w łan pszeniczny, którego nie można opisać, oblany słońcem, gorący, najmilszy na świecie. Nikt chyba nie umie malować tak powietrza jak Chełmoński, a nikt na pewno nie maluje naszego powietrza lepiej nad niego. A te dalekie przestrzenie niezmierne, które trzeba widzieć u nas nad Wisłą, aby ocenić całą głęboką piękność [...],

[1] **predylekcja** – skłonność do kogoś lub czegoś
[2] ***Chełmoński w całej okazałości*** – była to pierwsza zbiorowa wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego (1849–1914)
[3] ***Cisza nocna, Do kościoła*** – obrazy Chełmońskiego z 1889 roku



jaka widza polskiego przykuwa. Błąkając się od obrazu do obrazu przepędziłem godzin kilka w sali Chełmońskiego. Jeden z krajobrazów aż mię zgrozą przejął: zobaczyłem Rogacz, najprawdziwszy Rogacz, malowany od strony łąki, okrytej płachtą żółtych jaskrów...

Porwała mię tęsknota!

Widziałem wiele innych obrazów, jakie się widzi dziś, a jutro zapomina: *Ewę* Szyndlera[1], *Pierotkę* Szymanowskiego[2], *Scenę w hotelu* Piątkowskiego[3] i śliczny obraz ukrzyżowania[4]. Straszny realizm śmierci, krew brocząca z ran, z prawdziwych ran umierającego człowieka. Szkice Sandeckiego[5], obrazy Styki[6] – szczęściem, że p. Żmurki[7] nie było ani na lekarstwo...

Stefan Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, s. 33,
dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/zeromskibibliotekakijowski (dostęp: 19.09.2020).

Polecenia

1. Określ, co jest tematem fragmentu *Dzienników* Żeromskiego.
2. Nazwij emocje ujawnione przez narratora.
3. Przedstaw, w jaki sposób zostały one wyrażone.
4. Wskaż w podanym fragmencie *Dzienników* cechy stylu Żeromskiego, o których wspomina Władysław Kupiszewski w tekście *Język „Dzienników" Stefana Żeromskiego*.

Ewa Sławkowa
Forma językowa Witolda Gombrowicza

Witold Gombrowicz, mistrz autokreacji i autopromocji, w swojej twórczości przenikliwie diagnozujący stan ludzkiej egzystencji, ekscentryczny twórca przenicowujący polskiego ducha i polską tożsamość, należy do nielicznego grona pisarzy idiomatycznych, którzy nadając swojej twórczości unikatowy charakter, odcisnęli równocześnie wyraziste piętno w dziełach swoich następców.

Indywidualny, niepowtarzalny charakter twórczości autora *Ferdydurke* jest bez wątpienia sprawą określonej FORMY językowej, jaką pisarz powołał do życia w swojej prozatorskiej i dramaturgicznej twórczości. To właśnie owa FORMA, równoznaczna z Gombrowiczowskim językiem, nadaje jego dziełu swoiste piętno. [...]

W *Trans-Atlantyku*, powieści będącej parodią szlacheckiej gawędy, zwracająca uwagę czytelnika aliteracja służy wzmocnieniu i doprecyzowaniu znaczenia słowa *pusto* w jego najrozmaitszych przymiotnikowych i przysłówkowych realizacjach. I tak: *puste słowa* 'bez istotnej treści, nie mające pokrycia w rzeczywistości' przynoszą inne znaczenie niż *idę tedy, a Pusto, bezludnie, cicho*; to z kolei odbiega od znaczenia *pusta* 'niewypełniona' *butelka* czy *pusty* 'nienabity' *pistolet*. Znajdujemy się więc wśród wieloznaczności nieuwarunkowanej względami gramatycznymi (morfologicznymi czy syntaktycznymi), lecz semantycznymi. Możemy powiedzieć, że cytowany fragment ma charakter polisemiczny, a ekstremalną postać tej polisemii zawiera wyrażenie *Pusto*. Odbiorca nie jest tu w stanie rozpoznać znaczenia tej frazy, jako że może ona obejmować równie dobrze stwierdzenie odnoszące się do stanu rzeczywistości zewnętrznej, jak i duchowego stanu bohatera: *bycie pustym wewnętrznie* – to bowiem 'bycie lekkomyślnym, beztroskim, bezmyślnym'.

Zjawisko aliteracji, polisemia i niecodzienne figury retoryczne – wszystko to wywodzi się z kultury baroku uprawiającego metafizyczne zabawy językowe. Gombrowicz zostaje tu jednak ograniczony polską tradycją sarmackiej gawędowości, która uwypukla raczej żywioł mowy niż pisma. Żywioł ten bardziej sprzyja meandrycznemu opowiadaniu, które niestabilnością znaczeniową i niejednoznaczno-

[1] ***Ewa* Szyndlera** – obraz Pantaleona Szyndlera (1846–1905)
[2] ***Pierotka* Szymanowskiego** – obraz Wacława Szymanowskiego (1859–1930)
[3] ***Scena w hotelu* Piątkowskiego** – obraz *Dramat w hotelu* Henryka Piątkowskiego (1853–1932)
[4] ***śliczny obraz ukrzyżowania*** – obraz *Na Golgocie* Wojciecha Piechowskiego (1849–1911)
[5] **Szkice Sandeckiego** – brak o nich wzmianek w przeglądach artystycznych ówczesnych czasopism
[6] **Obrazy Styki** – mowa o cyklu ośmiu portretów Jana Styki (1858–1925)
[7] **Żmurko** – malarz Franciszek Żmurko (1859–1910)



ścią swej formy usiłuje uchwycić pewien stan świata. Litera „p" w *Trans-Atlantyku* występuje w wielu wyrazach, których główny przebieg da się ułożyć w następujący ciąg: Polonia – Polska – Poselstwo – Państwo – Poseł – Pojedynek – Polowanie – Polak. Ów zestaw wywołuje określone skojarzenia semantyczne, wszystkie oscylujące wokół tradycyjnego wyobrażenia polskości:

Ale **Pusto**. I na ulicy tyż **Pusto**. Wietrzyk mnie lekki i wilgotny owiał, ale nie wiem dokąd mam iść, co robić; i, gdy do kawiarni zaszedłem, tam **Pusta** Herbata. Dopiroż pomyślałem, że już koniec Ojczyźnie starej... ale myśl owa **Pusta**, **Pusta**... Więc przystanąłem. I otóż sucho i **pusto**, jak wióry, jak **pieprz** lub **pusta Beczka**.

Dopiroż pistolet Tomaszowi wręczyłem, ale **Pusty**, drugi zaś takiż **Pusty pistolet Pyckal** Gonzalowi wręczył... krzyk jego **Pusty**, bo i lufy puste..

Ale **Puknął**. I **Pukiem** pustym chyba sam siebie zabija. Powiał Puto czarnym kapeluszem. Tomasz „**Pistolet, pistolet**" zawołał i mnie z ręki **pistolet** wyrwał strzela do Psów; ale **pusta** lufa.

[...] bo **Poselstwo**, ja **Poseł**, **Poseł**, i rząd i **Państwo** na Berlin, na Berlin, do Berlina, do Berlina. (Gombrowicz 1982)

Cecha niejednoznaczności charakteryzująca styl Gombrowicza dobrze widoczna jest w kolejnym fragmencie, w którym eksponowane jest napięcie semantyczne między znaczeniem dosłownym a metaforycznym: *pić do kogoś* – 'robić aluzje, przytyki, krytykować kogoś':

Zapomniał chyba, że właśnie o to **Picie** zwada była! Jakoż Starego dało się słyszeć zapytanie:

– Do kogo pan **pijesz**?

Ale do kogo on tam **pił**? Do nikogo nie **pił**. **Pił** ze strachu i od ust kubka nie odejmuje... **Pije** tedy **Pije**, żeby **Zapić**... **Pije** i **Przepija**!... Ze strachu jeszcze bardziej **Pije** i tym **Piciem** na Gniew Tomasza się wydaje... a Gniewu coraz bardziej się lękając **Pije** i **Pije**. Wykrzyknął Tomasz:

– A, do mnie pan **pijesz**! A przecie nie do niego **Pił** tylko do Syna. (Gombrowicz 1982)

[...] Przedstawiając najważniejsze cechy stylu Gombrowicza, należy wskazać także na tak ważne zjawisko, jakim jest tendencja do nominalizacji. Ukażmy, w jaki sposób działa, przywołując fragment z *Trans-Atlantyku* z charakterystycznym motywem *chodzenia*, pojawiającym się w wielu miejscach utworu. W zakończeniu utworu czytamy:

Chodzę tedy i **Chodzę**. Ale gdy tak **Chodzę**, **chód** mój jakby dokądś iść zaczął i dokądś mnie wiódł (choć sam nie wiem dokąd)... tam zaś Ignac gdzieś, uśpiony, leży... owóż **Chód** mój **chodzi** i **chodzi** i **chodzi**, a tam Ignac... i **Chodzę**, a tam Ignac gdzieś w pokoju, który jemu Gonzalo wyznaczył... więc myślę co tak **Chodził** będę, do Ignaca pójdę, do Ignaca... i, gdy ta myśl mnie nawiedziła, **Chód** mój na korytarz skierowałem, który do Ignacowego wiódł mieszkania, tam zaś ciemno. (Gombrowicz 1982)

Zmieniający się kontekst aktualizuje różne znaczenia nazywającego tę czynność czasownika. Raz rozumiany jest jako ruch skierowany przeciwko staniu, ucieczka przed ośmieszeniem: „Już na nic nie bacząc [...], od hańby mojej, wstydu uciekając, ja do drzwi przez całą salę iść zacząłem i Uchodzę", innym razem z chodu powstaje iteratywne[1] chodzenie tam i z powrotem i chód rozchodzi się w chodzeniu. W przytoczonym wyżej fragmencie bezcelowe chodzenie nabiera określonego celu. Brzmi to niemalże tak, jakby Chód – usamodzielniony za sprawą gramatycznej nominalizacji – pchał swojego „chodziarza" tam, dokąd on sam by się nigdy pójść nie odważył.

Podobna sytuacja ma miejsce w odniesieniu do czasownika *siedzieć*. Formy osobowe tego czasownika poprzedzają formy nominalizowane, które z kolei ujawniają swoją dwuznaczność – ambiwalencję znaczenia konkretnego i abstrakcyjnego: *siedzenie* jako nazwa czynności i *siedzenie* jako część ciała.

Nie mogłem rzucić się na niego, bo **siedziałem**, a **siedziałem** dlatego, że **siedział**. Ni z tego, ni z owego **siedzenie** wybiło się na pierwszy plan i stało się największą przeszkodą. Wiercilem się przeto na **siedzeniu**, nie wiedząc, co zrobić i jak się zachować [...], a przez ten czas on konsekwentnie i logicznie **siedział**, mając siedzenie zorganizowane i wypełnione czytającym belfrem...

[1] **iteratywne** – przymiotnik od wyrazu *iteratiwum* oznaczającego czasownik wyrażający powtarzanie się danej czynności



Po co **siedział**, po co ja **siedziałem**? On **siedział** z sensem (bo czytał), a ja bez sensu **siedziałem**... On **siedział**, spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen – **siedział**... 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. (Gombrowicz 1957)

Ewa Sławkowa, *Żywotność formy językowej Witolda Gombrowicza w literaturze ostatnich dekad*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/slawkowacejshgombrowicz (dostęp: 20.09.2020).

Polecenia

1. Na czym polega niepowtarzalny charakter twórczości Witolda Gombrowicza?
2. Przedstaw cechy charakterystyczne języka utworów Witolda Gombrowicza.
3. Wyjaśnij, odwołując się do przykładów z języka potocznego, na czym polega zjawisko polisemii.
4. Wyjaśnij, jaką funkcję w utworach Gombrowicza pełnią wyrazy pisane wielką literą.
5. Jaką funkcję w tekście Ewy Sławkowej pełnią cytaty z utworów Gombrowicza?

Barbara Bartnicka

Cechy języka i stylu literatury dwudziestolecia międzywojennego

Z odzyskaniem niepodległości w 1918 r. rozpoczął się nowy okres historii języka polskiego. [...]

Literatura tego okresu, uwolniona od problematyki walki narodowowyzwoleńczej, która nurtowała twórczość pokoleń pisarzy polskich w czasach niewoli, zwróciła się wówczas ku tematyce społecznej, moralnej i psychologicznej.

Rozwijała się powieść psychologiczno-obyczajowa; zaczęła dominować w niej stylizacja na język potoczny i odmiany środowiskowe języka. Coraz częściej stosowana była mowa pozornie zależna. Z dążenia do wiernego przedstawiania rzeczywistości i prawdy psychologicznej postaci wynikło odrzucenie stylu ozdobnego, zanik upodobania do młodopolskiej maniery stylistycznej, do afektacji i patosu w języku. Proza powieści Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej, Heleny Boguszewskiej, Marii Kuncewiczowej, Poli Gojawiczyńskiej, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Parandowskiego odznacza się staranną prostotą i prawdą wyrazu. [...]

Tendencje realistyczne, wierność w opisie szczegółów, cechują literaturę pamiętnikarsko-wspomnieniową tego okresu, powieść podróżniczą, aktualną publicystykę i reportaż.

Powieść historyczna odznacza się na ogół oszczędną w środkach archaizacją (jak np. *Czerwone tarcze* Jarosława Iwaszkiewicza). W większym stopniu stosowana jest dialektyzacja w powieściach z życia ludu.

W powieści Jana Wiktora *Burek* nawet pies wiejski „mówi" gwarą [...].

Odrębne cechy stylistyczne odnajdujemy w prozie Brunona Schulza, który tworzył własny świat fantazji i mitu, posługując się językiem o dużym zagęszczeniu metafor i symboli [...].

Styl groteski, w którym pomieszane są elementy komizmu i błazenady, wykwintnego i wulgarnego sposobu wysławiania się, ekscentryczność i karykaturalność, wprowadzają do swojej twórczości Witold Gombrowicz i Stanisław Ignacy Witkiewicz [...].

W dramatach Witkacego groteskową postać mają imiona i nazwiska osób występujących w sztuce, jak np. w utworze *Gyubal Wahazar, czyli na przełęczach bezsensu. Nieeuklidesowy dramat w czterech aktach* [...].

W utworach młodych poetów na początku tego okresu panuje atmosfera radosnego upojenia wolnością, odzyskaną niepodległością. Możliwość swobodnego zrzeszania się w różnorodnych organizacjach społecznych owocuje powstaniem ugrupowań poetów, głoszących wspólny program działania i twórczości, wydających różne czasopisma literackie. Poezja zwraca się ku powszednim sprawom i uczuciom zwykłych ludzi. [...]



Okres niepodległości zaznaczył się w literaturze polskiej wielością form artystycznych, twórczym poszukiwaniem własnego stylu u licznych wybitnych pisarzy i poetów.

Barbara Bartnicka, *Język i my*, Warszawa 1988, s. 174–183.

Polecenia

1. W podanym fragmencie powieści Jana Parandowskiego wskaż cechy charakterystyczne języka potocznego.

   Nie pamiętał, kiedy ostatni raz był w rynku o tej porze, chyba jeszcze jako mały chłopiec z matką. Nic się nie zmieniło. W tym samym miejscu, pod studnią Diany, stały stragany z garnkami, tak samo pachniały świeżym pieczywem budy piekarzy i wróble polatywały nad workami krup. [...] Grodzicki zobaczył żonę w uliczce drobiu, gdzie kury hałasowały w kojcach, tuczone kaczki wisiały na hakach, gospodynie dmuchały w gęsie kupry, aby sprawdzić pod upierzeniem zawartość ich tłuszczu. [...] Potrącał ludzi, parę razy zrzucił wiązkę marchwi, nadeptał główkę kapusty, wreszcie zaplątał się w stosy warzyw rozłożone na ziemi i oszołomiony narzekaniami bab, za każdym krokiem szerzył większe spustoszenie.

   Jan Parandowski, *Niebo w płomieniach*, cytat za: Barbara Bartnicka, *Język i my*, Warszawa 1988, s. 175.

2. Rozpoznaj rodzaj stylizacji zastosowany w podanym fragmencie. Wskaż środki językowe typowe dla tego zabiegu.

   Burek leżał zagrzebany w barłogu. Żadna siła nie wygnałaby go z budy. Sumienie uśpił słowami podsuniętymi przez rozleniwienie:

   – Po co się włóczyć – juzci prowda, bucisków nie podrę, przyodziewy nie zmarnię – ale po co tluc sie jak Marek po piekle? Dość sie przez dzień naciekalem, dość namellem ozorem nikiej baba. Trzeba se teroz spocąć. Zasluzylem. Zrestą, kto by lazil teroz... Zlodzieje wiedzą, z kim mają rzec – ze mnom, z Burkiem.

   Niby czuwał, nasłuchiwał, oczy jednak kleiły się. Jak chłop do barlogu przytulił głowę i usnął na dobre...

   Jan Wiktor, *Burek*, cytat za: Barbara Bartnicka, *Język i my*, Warszawa 1988, s. 176.

3. Scharakteryzuj nastrój wiersza Juliana Tuwima *Pieśń o białym domu*. Wyjaśnij, jakimi środkami jest budowany.

   Julian Tuwim

   Pieśń o białym domu (fragmenty)

   Budowali Biały Dom,
   Stupiętrowy Biały Dom,
   Budowali dom szalony,
   Stupiętrowy, marmurowy,
   Na drabinach, rusztowaniach
   Wznosili piorunochrony,
   By weń bił jaskrawy grom
   Jak w kościelne lśniące głowy.
   Budowali Biały Dom,
   Tłukł w marmury twardy łom
   I wznosili robotnicy
   Wężem złotej błyskawicy
   Dachy, wieże i kopuły,
   Które przednie mistrze kuły
   Swoim snom, strzelistym snom!
   Budowali, budowali,
   A gorzało słońce w dali,



Różowiło szmat ulicy
I śpiewali robotnicy:
„Budujemy Biały Dom,
Stupiętrowy Biały Dom,
Stupiętrowy, marmurowy,
By weń bił jaskrawy grom,
Jak w kościelne lśniące głowy!"

Źródło: https://bezpiecznylink.pl/poezjaorguwim (dostęp: 20.09.2020).

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Styl to charakterystyczny sposób ukształtowania wypowiedzi. s. 285
2. Styl indywidualny jest charakterystyczny dla jakiegoś autora lub ujawnia się w danym dziele literackim. s. 285
3. Styl typowy pojawia się w jakiejś grupie wypowiedzi, np. utworach należących do tego samego gatunku bądź prądu literackiego, dziełach powstałych w tej samej epoce. s. 285



PODSUMOWANIE PRZED SPRAWDZIANEM

s. 144 1. Pierwsza wojna światowa przyniosła znaczące skutki polityczne, gospodarcze i społeczne.

s. 146 2. Pieśni legionowe krzewiły ducha polskości, wskrzeszały pamięć o bohaterach, przypominały o zwycięstwach oraz zagrzewały do boju. Często powstawały spontanicznie – w czasie drogi i w walce.

s. 150 3. Po 1918 roku intensywnie rozwija się w Polsce życie literackie.

s. 151, 152 4. Młodzi poeci (Jan Lechoń, Antoni Słonimski) czują się uwolnieni od obowiązku służenia narodowi.

s. 172 5. Według Żeromskiego literatura dawała możliwość oddziaływania na ludzi, mogła poruszać sumienia i zmieniać ludzi.

s. 172 6. Narracja *Przedwiośnia* jest niejednorodna, w każdej części utworu została ukształtowana inaczej. Żeromski zastosował narrację auktorialną, personalną i polifoniczną.

s. 173 7. Styl Stefana Żeromskiego określany jest mianem „żeromszczyzny". Cechą charakterystyczną tego stylu są poetyzmy, pleonazmy i wyrażenia przesadne.

s. 176 8. Ostania scena w *Przedwiośniu* przedstawia Cezarego, który odłączył się od manifestujących robotników. Scena ta jest symboliczna – ukazuje młodego Barykę samotnie kroczącego przed tłumem robotników.

s. 178 9. Jednym z ważniejszych twórców literatury polskiej dwudziestolecia międzywojennego był Bolesław Leśmian, autor zbiorów poezji oraz tłumacz.

s. 182 10. Nazywany „poetą trzech pokoleń" Leopold Staff w okresie dwudziestolecia międzywojennego pisał utwory nawiązujące do klasycyzmu.

s. 188–192 11. W okresie dwudziestolecia międzywojennego powstawały grupy poetyckie łączące twórców o podobnych poglądach artystycznych. Najbardziej znane grupy poetyckie tej epoki to: Skamander, Awangarda Krakowska oraz reprezentujące tzw. Drugą Awangardę Żagary i krąg lubelskich twórców skupionych wokół Józefa Czechowicza.

s. 194 12. Do grupy poetyckiej Skamander należeli m.in.: Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń, Antoni Słonimski i Jarosław Iwaszkiewicz.

s. 199 13. Główne cechy poezji skamandrytów to: witalizm, aktywizm, optymizm, ukazywanie codziennego życia zwykłego szarego człowieka (najczęściej mieszkańca miasta), posługiwanie się kolokwializmami, sięganie do tradycyjnych form wersyfikacyjnych.

s. 203 14. Poeci dwudziestolecia międzywojennego swój talent wykorzystywali często do tworzenia tekstów mających charakter zabawy literackiej, np. parodii, pastiszów i trawestacji.

s. 205 15. Kazimiera Iłłakowiczówna była jedną z poetek dwudziestolecia międzywojennego luźno związaną z grupą poetycką Skamander. W swoich wierszach podejmowała tematykę wierności Bogu i ojczyźnie.

s. 208 16. Głównym tematem wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, poetki związanej z grupą poetycką Skamander, była miłość oraz związane z nią przeżycia.

s. 211 17. Bolesław Leśmian sięgał w swoich utworach do motywów fantastycznych i baśniowych, aby wyrazić przekonanie o tragiczności ludzkiej egzystencji.

s. 222 18. Poetą realizującym założenia Awangardy Krakowskiej, a także jej teoretykiem był Julian Przyboś. Według Przybosia poeta jest rzemieślnikiem słowa, a wiersz powinien być napisany w zgodzie z zasadą „minimum słów, maksimum treści".

s. 227 19. Kierunek zwany futuryzmem zapoczątkował we Włoszech Filippo Tommaso Marinetti (*Manifest futuryzmu*). Cechą wystąpień futurystów była drwina z dotychczasowej kultury i postawa prowokacyjna wobec odbiorców. Futuryści propagowali bunt, agresję, łamanie wszelkich reguł (również zasad ortograficznych), fascynowali się miastem, pędem, szybkimi przemianami cywilizacyjnymi oraz tłumem.

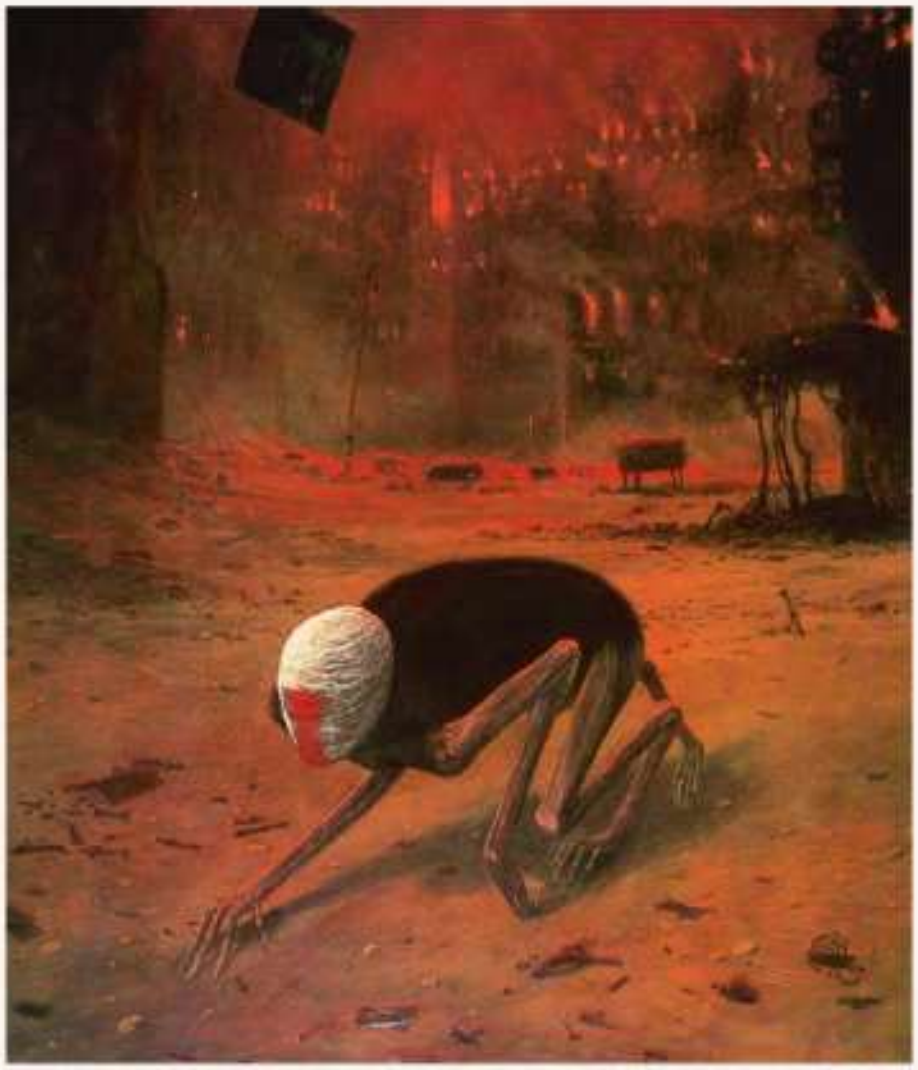


20. Manifest polskich futurystów sformułował i ogłosił Bruno Jasieński. s. 228
21. Witold Gombrowicz posługuje się swoistym językiem. W *Ferdydurke* takie słowa jak „gęba", „pupa" czy „łydka" nabierają szczególnego znaczenia. s. 235
22. Groteska jest szczególnym rodzajem komizmu, w którym deformacja rzeczywistości przekracza granice prawdopodobieństwa. Innym sposobem na osiągnięcie groteski jest mieszanie kategorii estetycznych (np. komizmu i tragizmu, błazenady i patosu). Groteska jest jednym z podstawowych zabiegów, jakie stosuje Gombrowicz w swoim utworze. s. 237
23. Forma to maska, którą przybiera człowiek w kontaktach z innymi ludźmi. Jest ona sposobem wyrażania siebie, jednak fałszuje naszą naturę. Nie można przed nią uciec. s. 239
24. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) jest jednym z ważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki awangardowej XX wieku: malarzem, teoretykiem sztuki, filozofem, pisarzem. s. 247
25. *Szewcy*, jeden z najważniejszych dramatów Witkacego, został napisany w latach trzydziestych XX w., jednak drukiem ukazał się w 1948 r. W dramacie pisarz zrezygnował z konwencji realistycznej czy realistycznej na rzecz zastosowania groteski i zdeformowania świata przedstawionego w utworze. s. 251
26. Witkacy krytykuje systemy gospodarcze i ideologiczne (kapitalizm, komunizm i faszyzm) oraz zmiany rewolucyjne, gdyż nie służą one poprawie sytuacji ludzi, lecz zdobyciu władzy. s. 256
27. Do Drugiej Awangardy zalicza się poetów należących do Awangardy Lubelskiej oraz grupy Żagary. s. 260
28. W wierszach twórców Drugiej Awangardy, m.in. Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza, obecne są katastroficzne wizje. s. 261, 263
29. *Proces* to powieść-parabola. Akcję utworu i losy bohaterów można odczytać np. jako metaforę współczesnego świata, systemu totalitarnego, absurdu ludzkiej egzystencji. s. 267
30. Bohater powieści, Józef K., ma cechy everymana. Znajduje się w absurdalnej i niezrozumiałej sytuacji, nazywanej sytuacją kafkowską. s. 266, 269
31. *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa to utwór uważany przez wielu odbiorców za powieść wszech czasów. s. 272
32. W powieści została przedstawiona miłość Mistrza i Małgorzaty oraz jej ocalająca rola w świecie zdominowanym przez zło. s. 273
33. Bułhakow na przykładzie losów mieszkańców Moskwy przedstawia grozę i absurdy państwa totalitarnego. Los artystów w państwie totalitarnym jest uzależniony od stopnia podporządkowania władzy i panującej ideologii. s. 275
34. Wątek biblijny powiązany jest z głównym wątkiem i losami żyjących w Moskwie bohaterów, stanowi istotny punkt odniesienia. s. 280
35. W *Mistrzu i Małgorzacie* współistnieją elementy realistyczne i fantastyczne, różnorodne konwencje i style. s. 282



ZADANIA

1. Zinterpretuj obraz Zdzisława Beksińskiego. Zwróć uwagę na sposób ukazywania rzeczywistości.



Zdzisław Beksiński (1929–2005), *Pełzająca śmierć* (1973).

2. Przedstaw obraz Cezarego Baryki jako syna. Co zdecydowało o jego zmianie stosunku do rodziców?

3. Jaki obraz wsi i jej mieszkańców ukazują twórcy dwudziestolecia międzywojennego? Odpowiedz na pytanie, odwołując się do podanego fragmentu *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego oraz innych wybranych utworów. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów. Zapisz ją w zeszycie.

Stefan Żeromski
Przedwiośnie (fragmenty)

Dwa tygodnie spędził na Chłodku jako gość państwa Gruboszewskich, stale podejrzewany przez nich o czyhanie na posadę ekonoma. Jadł, pił, spał i pracował od świtu do nocy. Co robił? Jakąś robotę wykonywał forsownie. Wstawał rano, do dnia, to znaczy o ciemnej nocy grudniowej, pospołu z jegomością Gruboszewskim. Szedł spać z kurami, to znaczy około piątej po południu. Co dzień był gdzie indziej: we młynie – na gumnie[1], przy młocce cepami, wianiu, mierzeniu i odstawianiu do śpichrza gotowego ziarna – w lesie, podczas rąbania sążni drzewa na opał – przy połowie ryb na Wilią – w oborach, przy udoju wieczornym i rannym. Nadto łaził po wsi, wstępując do chałup nowo poznanych gospodarzy. Badał tu zwłaszcza życie bezrolnych komorników, których było niemało we wsiach sąsiednich, otaczających wieńcem na przygórkach rozrzuconym Chłodek leżący w dolinie.

Komornicy – byli to chłopi i ich rodziny nieposiadający wcale roli, a zamieszkujący „kątem" u gospodarzy przeważnie małorolnych, którzy jednak posiadali własne skrawki roli, własne chaty, stodoły i obórki. Ko-

[1] **gumno** – plac w stodole, na którym młóci się zboże.



mornicy chodzili na zarobek do dworów, służyli za fornali[1] i ratajów[2], a także zarabiali u bogatych chłopów jako najemnicy i parobcy w gospodarstwach włościańskich dostatnich, lepiej prowadzonych i zasobnych w inwentarz. Życie komorników było nędzne nad wyraz. Latem wychodzili na zarobek w bogatsze okolice. Niegdyś, przed „wielkimi wojnami", wędrowali masowo za granicę Słowiańszczyzny do rdzennych Niemiec jako „obieżysasy". W czasie wojen rozmnożyli się, narośli i wypełnili wioski i wioszczyny. Wojny nie wygubiły ich, lecz właśnie rozpleniły – nic im nie przydając. Wielu z nich skrwawiło się, pokryło ranami i zdobyło kalectwo w walce o wolność narodu polskiego, a ojczyzna, w nowe państwo przekształcona, nie zdołała jeszcze nic dla nich uczynić, zajęta ogólnymi biedami i ciągłym zmaganiem się z zewnętrznym wrogiem. Czekali cierpliwie – żyjąc w swych kątach, na cudzym przykominiu, śpiąc na ławkach i po zapieckach, nie mając własnego domu i nie mając nic zgoła, co by swoim nazwać mogli. Był tego po wsiach, wśród posiadaczów i półposiadaczów, tłum, mnogość, powszechność. Słaniali się po drogach jako dziady, tłukli się po dziedzińcach zabudowań, plącząc się i nie wiedząc, o co ręce zaczepić. Jakże straszną była ich zima! Jakże potworne wśród nich grasowały choroby! Jakież katusze znosiły kobiety tego klanu pariasów, gdy w ich potomstwo uderzały krosty[3] albo to straszniejsze, co ściśnie w gardle[4] i zadusi nieletnie dzieciątko, niczym bezlitosna kuna, ćkórz[5], wytracający całe kurniki ptasich piskląt.

Przez szpary we wrótniach stodółek przypatrywał się starcom i staruchom wywleczonym z ogrzanych chałup przez dzieci i wnuki zdrowe na umarcie w mróz, zawieję, złożonym na snopku kłoci[6], aby prędzej doszli i nie zadręczali żywych, spracowanych i głodnych, swym kaszlem, charkaniem krwią albo nieskończonymi jękami. Podziwiał tę pierwotną, barbarzyńską bezlitość, która jest nieuniknioną ekonomią życia, życia takiego, jakie jest na wsi.

Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, Warszawa 1982, s. 260–261.

4. Przedstaw ukazany w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza obraz rodziny. Zwróć uwagę na styl życia rodziny Młodziaków oraz wyznawane przez nich wartości.

5. Na podstawie podanego niżej fragmentu *Sklepów cynamonowych* scharakteryzuj język prozy Brunona Schulza.

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 zaostrzał 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

[1] **fornal** – robotnik folwarczny wykonujący zazwyczaj pracę końmi i obsługujący konie robocze
[2] **rataj** – robotnik folwarczny zatrudniony głównie przy uprawie roli
[3] **krosty** – (gwar.) ospa
[4] ***co ściśnie w gardle*** – dyfteryt (błonica), choroba zakaźna
[5] **ćkórz** – (gwar.) tchórz
[6] **kłoć** – wymłócona słoma



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 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.

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 57–58.

6. Przygotuj wypowiedź ustną na temat funkcji groteski w prozie dwudziestolecia międzywojennego. Odwołaj się do poznanych utworów.
7. Przedstaw, w dowolnej formie, pojawiający się w sztuce różnych epok motyw tańca. Odwołaj się do wybranych przez siebie utworów.
8. Zróżnicowane spojrzenie na świat w wierszach poetów dwudziestolecia międzywojennego. Rozwiń myśl, odnosząc się do wybranych utworów trzech poetów reprezentujących odmienne koncepcje liryki. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów.
9. Tradycja czy awangardowość? Odwołując się do wybranych wierszy poetów dwudziestolecia międzywojennego określ, która z postaw poetyckich bardziej przekonuje współczesnego czytelnika. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów. Zapisz ją w zeszycie.
10. Wybierz dwa wiersze różnych poetów dwudziestolecia międzywojennego i napisz ich interpretację porównawczą. Uwzględnij kontekst historycznoliteracki. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 300 słów. Zapisz ją w zeszycie.

WARTO OBEJRZEĆ...

- *Przedwiośnie*, reż. Filip Bajon (2001)
- *Artysta*, reż. Michel Hazanavicius (2011)
- *Deszczowa piosenka*, reż. Gene Kelly i Stanley Donen (1952)
- *Na Zachodzie bez zmian*, reż. Dalbert Mann (1979)
- *Ferdydurke*, reż. Jerzy Skolimowski (1992)
- *Sanatorium pod klepsydrą*, reż. Wojciech Jerzy Has (1973)
- *Wspomnienia o Julianie Tuwimie* (film dokumentalny), realizacja Tomasz Kamiński (1992)

WARTO PRZECZYTAĆ...

- Andrzej Chwalba, *Legiony polskie 1914–1918, 2018*
- Henry Gidel, *Picasso*, 2005
- Artur Hutnikiewicz, *„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego*, 1974
- Maciej Urbanowski, *Rok 1920 w literaturze polskiej. Zarys monograficzny*, Warszawa 2020
- Erich Maria Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, 2010
- Paweł Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, 2019
- *Słownik schulzowski*, opr. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003
- Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, 1982
- Mariusz Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013
- Tomasz Garbol, *Miłosz. Los*, Łódź 2018
- Józef Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1988 lub kolejne wydania

Piszemy samodzielnie

Krótko i zwięźle o tym, co najważniejsze. Definicja i hasło encyklopedyczne

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, czym charakteryzuje się definicja i hasło encyklopedyczne;
- będziesz pisać definicje i hasła encyklopedyczne.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie informacje o *Wielkiej encyklopedii francuskiej* i sposobie formułowania haseł przez jej autorów.**

Ucząc się w szkole i szukając informacji dotyczących wielu zagadnień, związanych z różnymi dziedzinami nauki, często stykasz się z **definicjami**. Niejednokrotnie potrzebujesz precyzyjnego wyjaśnienia pojęć i określeń, które występują w tekstach lub które usłyszałeś/usłyszałaś. Definicje uściślają znaczenie wyrazów, pogłębiają nasze rozumienie pojęć, pozwalają uniknąć wieloznaczności czy niejasności wypowiedzi. Z definicjami spotykamy się w podręcznikach, w czasie lekcji i w wielu innych okolicznościach.

Definicja – krótka, zwięzła wypowiedź, w której objaśnione jest znaczenie danego pojęcia, sprecyzowana jego treść. **definicja**

Ważna informacja

Budowa definicji

Definicja zbudowana jest z trzech głównych elementów:

- definiowany wyraz, nazwa tego, co ma być zdefiniowane;
- wyrażenie definiujące, a więc wyrażenie, za pomocą którego informuje się o znaczeniu definiowanego pojęcia;
- definicyjny znak równości, np. myślnik lub słowa: „jest", „to", „oznacza", „jest to".

Budowa definicji pojęcia *definicja*:

Definicja – krótka, zwięzła wypowiedź, w której objaśnione jest znaczenie danego pojęcia.

- **Definicja** – definiowany wyraz
- – – definicyjny znak równości
- krótka, zwięzła wypowiedź, w której objaśnione jest znaczenie danego pojęcia. – wyrażenie definiujące

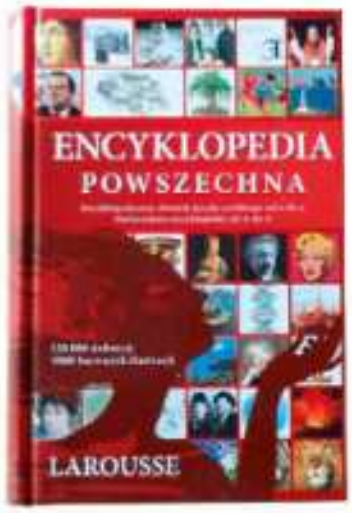
Polecenia

1. Przytocz pięć różnych definicji zamieszczonych w podręczniku do języka polskiego. Wskaż główne elementy budowy definicji.
2. Podaj przykłady pięciu różnych definicji, które pojawiły się w ostatnim czasie na lekcjach poszczególnych przedmiotów.
3. Sformułuj samodzielnie definicję pojęcia *miłość*. Zadanie wykonaj w zeszycie.
4. Według najnowszych doniesień, w ostatnich miesiącach pojawił się nowy typ utworu scenicznego, nazwany *dramatem nowych mediów*. Sformułuj jego definicję. Zadanie wykonaj w zeszycie.

encyklopedia

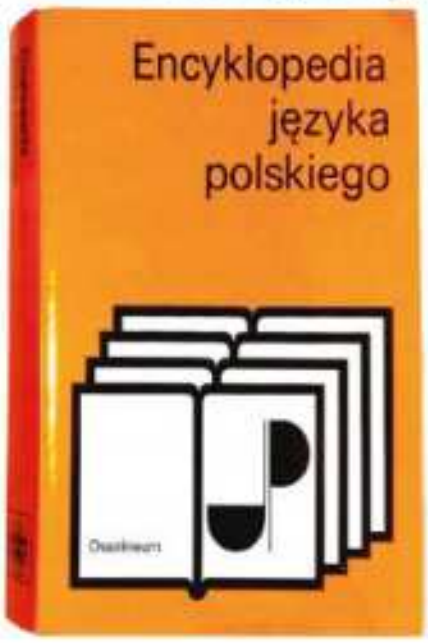
Encyklopedia – dzieło, w którym alfabetycznie ułożone są hasła dotyczące wiadomości ze wszystkich dziedzin wiedzy lub z danej dyscypliny nauki. Encyklopedie łączą funkcje informacyjne z popularyzującymi wiedzę. Dzięki alfabetycznemu układowi haseł możliwe jest szybkie odnalezienie potrzebnej informacji.

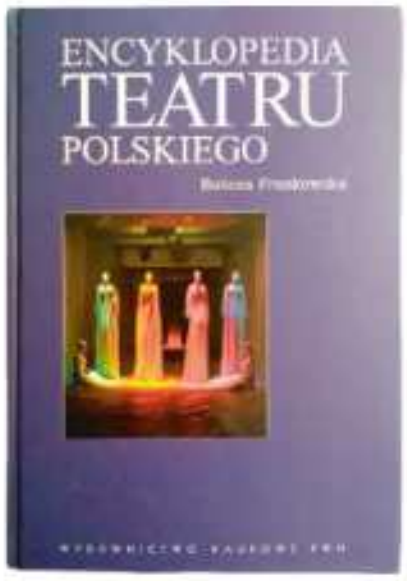
Przykłady encyklopedii powszechnych, obejmujących wiadomości z różnych dziedzin wiedzy





Przykłady encyklopedii specjalistycznych, obejmujących wiadomości z określonej dziedziny wiedzy







Ważna informacja

Przepis na hasło encyklopedyczne,
czyli co brać pod uwagę, tworząc tekst do encyklopedii

Co? Istotne informacje, zawierające definicję wstępną, mówiącą, czym jest omawiany przedmiot, oraz niezbędne informacje rzeczowe, historyczne, geograficzne, systematyczne, techniczne.

Jak? Zwięźle, jasno i komunikatywnie.

Co jeszcze? System odsyłaczy wiążących hasła w uporządkowaną całość.

hasło encyklopedyczne

Przykład hasła encyklopedycznego

Przenośnia – termin używany w dwu znaczeniach. W pierwszym znaczeniu znaczy tyle, co → metafora, w drugim ma zakres szerszy i obejmuje zarówno metaforę, jak → metonimię. Użycie przenośne ujawnia się na tle → kontekstu lub → konstytucji, por. użycie wyrazu *głowa* w kontekście *głowa rodziny*. Użycie przenośne wyrazów (zarówno metaforyczne, jak metonimiczne) odgrywają ważną rolę rozwoju słownictwa. Nierzadko się zdarza, ze znaczenie pierwotne wyrazu ginie, a jako podstawowe ustala się dawne znaczenie przenośne albo też obok pierwotnego rozwija się jako równorzędne także znaczenie przenośne, por. *język* jako 'organ anatomiczny' oraz 'mowa'.

Encyklopedia języka polskiego, red. Stanisław Urbańczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1991, s. 270.

Wykaz skrótów i symboli:
por. – porównaj
→ odesłanie do hasła

Polecenia

1. Korzystając z *Encyklopedii języka polskiego* pod redakcją Stanisława Urbańczyka, przeczytaj hasła, do których kierują odsyłacze. Wyjaśnij, w jaki sposób system odsyłaczy wiąże poszczególne hasła i wzbogaca treść hasła *przenośnia*.
2. Przeanalizuj treść hasła encyklopedycznego *olimpiada*. Skorzystaj z kilku różnych encyklopedii. Wyjaśnij, czego dotyczą różnice. Czym są spowodowane?
3. Sformułuj hasło encyklopedyczne poświęcone miejscowości, w której mieszkasz. Zapisz je w zeszycie.
4. Sformułuj hasło encyklopedyczne informujące o szkole, w której się uczysz. Zapisz je w zeszycie.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. **Definicje to krótkie, zwięzłe wypowiedzi, w których objaśnione jest znaczenie danego pojęcia i sprecyzowana jego treść.** s. 297
2. **Hasła encyklopedyczne to zwięzłe wypowiedzi, w których wyjaśnia się, czym jest omawiany przedmiot, oraz zamieszcza niezbędne informacje rzeczowe, historyczne, geograficzne, systematyczne i techniczne.** s. 299

Piszemy samodzielnie

Formy użytkowe – protokół, opinia, zażalenie

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz formy użytkowe: protokół, opinię, zażalenie;
- napiszesz poprawnie protokół, opinię, zażalenie.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie zasady etykiety językowej w wypowiedziach pisemnych.

użytkowy – *książk.* służący celom praktycznym, mający praktyczne zastosowanie, przeznaczony do użytku, dający się użytkować

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2008, t. 4, s. 324.

formy użytkowe

Formy użytkowe to taki typ wypowiedzi pisemnych, które mają praktyczne zastosowanie. Piszemy je w sytuacjach oficjalnych, gdy komunikujemy się z urzędami, instytucjami, pracodawcami. Piszemy takie pisma w konkretnym celu, np. gdy chcemy interweniować w jakiejś sprawie. Formami użytkowymi są np.: podanie, list motywacyjny, CV, życiorys, skarga, reklamacja, protokół, opinia, zażalenie.

protokół

Protokół

Protokół to wypowiedź pisemna, w której zapisuje się przebieg jakiegoś wydarzenia, najczęściej zebrania. Cechuje go wierność w relacjonowaniu faktów, ścisłość i rzetelność. Ponieważ protokół jest zapisem sprawozdawczym, powinien być szczegółowy, uwzględniający albo wszystkie fakty, albo niektóre, ale wybrane zgodnie z hierarchią ważności, czyli najważniejsze.

Cechą charakterystyczną **języka protokołu** jest obecność ustalonych zwrotów i słownictwa specjalistycznego, typowego dla zagadnienia poruszanego w czasie zebrania. Autor protokołu powinien używać dokładnych, precyzyjnych sformułowań, posługiwać się oszczędnym, zwięzłym językiem, mającym rzeczowo-sprawozdawczy charakter. Protokół powinien być napisany językiem przejrzystym, bez ozdób retorycznych.

Protokolant to osoba wybrana do protokołowania. W czasie zebrania powinien być bardzo skoncentrowany, uważnie obserwować przebieg zebrania, szczegółowo notować wypowiedzi wszystkich uczestników (można posługiwać się dyktafonem). Protokół najlepiej napisać od razu po zebraniu, protokolant powinien umieć sprawnie formułować wypowiedź.

Ważna informacja

Schemat protokołu (kolejność zapisu poszczególnych elementów):

1. **Tytuł** (kolejny numer, nazwa grupy osób, które organizują zebranie, data) – np. *Protokół nr 2 zebrania Samorządu Uczniowskiego V LO z dnia 4 października 2020 r.*
2. **Wykaz osób obecnych i nieobecnych na zebraniu** (jeśli jest wielu uczestników, dołączana jest lista obecności).
3. **Porządek obrad** w punktach.
4. **Chronologiczny przebieg spotkania** zanotowany w formie osobnych akapitów odnoszących się do punktów stanowiących porządek obrad.
5. **Podpisy:** protokolanta, przewodniczącego, osób biorących udział.

PRZYDATNE ZWROTY

1. Zwroty dotyczące organizacji zebrania:

- *otwierać zebranie, prowadzić zebranie, zamknąć zebranie;*
- *odczytać porządek dzienny zebrania, przyjąć porządek dzienny zebrania;*
- *wnieść poprawkę do porządku dziennego, przyjąć (odrzucić) poprawkę do porządku dziennego, zmienić porządek dzienny zebrania.*

2. Zwroty opisujące przebieg dyskusji:

- *otworzyć dyskusję, prowadzić dyskusję, zamknąć dyskusję;*
- *nie dopuścić do dyskusji, przerwać dyskusję, odłożyć dyskusję (np. na później, do następnego zebrania);*
- *przyjąć coś bez dyskusji.*

3. Wyrażenia informujące o przedstawianych do rozważenia i decyzji wnioskach i uchwałach:

- *wystąpić z wnioskiem, zaproponować wniosek, zgłosić wniosek;*
- *opowiedzieć się za wnioskiem, opowiedzieć się przeciw wnioskowi, odrzucić wniosek;*
- *wniosek przeszedł, wniosek upadł;*
- *podjąć uchwałę, uchwalić, zapadła uchwała.*

4. Zwroty związane z protokołowaniem:

- *protokołować przebieg zebrania, pisać protokół zebrania;*
- *odczytać protokół poprzedniego zebrania, wnieść poprawkę do protokołu.*

JĘZYKOWE PUŁAPKI W CZASIE PROTOKOŁOWANIA

Jeśli w czasie zebrania są podejmowane ważne decyzje, powoływana jest **komisja skrutacyjna** (nie: skrótacyjna!), której zadaniem jest policzenie głosów oddanych za, przeciw lub wstrzymujących się. Nazwa tego typu komisji wywodzi się od łacińskiego słowa ***scrutari*** znaczącego sprawdzać, badać, śledzić, szperać, obliczać, dlatego wyraz *skrutacyjny* zapisujemy przez *u* otwarte.

Pisze się protokół czego (nie: z czego!), dlatego poprawne jest sformułowanie *pisać protokół zebrania* (nie: protokół z zebrania!).

Dopuszczalne są warianty:

- *protokolant/protokolantka, protokólant/protokólantka;*
- *protokołować, protokółować.*

> **Polecenie**
>
> Przeczytaj przykładowy dostępny w internecie protokół (np. spółdzielni mieszkaniowej, fundacji, stowarzyszenia). Wypisz zastosowane w nim zwroty językowe typowe dla tej formy wypowiedzi. Zadanie wykonaj w zeszycie.

opinia

Opinia

Opinia to wypowiedź, w której opisuje się i ocenia daną osobę. Zazwyczaj autorem opinii jest osoba upoważniona do jej wydawania (np. dyrektor szkoły, przełożony w miejscu pracy, przewodniczący fundacji czy stowarzyszenia, opiekun lub przewodniczący samorządu uczniowskiego), ciesząca się autorytetem. Oceny formułowane w opinii na temat opiniowanej osoby powinny być obiektywne. Opinia może być wykorzystana na przykład w toku postępowania konkursowego, podczas ubiegania się o stypendium czy staż itp.

Ważna informacja

Opinia krok po kroku

1. Zapoznaj się z celem opinii. Ustal adresata.
2. Zbierz informacje o opiniowanej osobie:
   - najważniejsze fakty z życia,
   - pozytywne cechy,
   - opinie innych osób,
   - sukcesy, osiągnięcia, nagrody.
3. Dokonaj selekcji informacji – dostosuj je do celu i adresata.
4. Napisz opinię. Zastosuj styl odpowiedni do tej formy wypowiedzi.
5. Podpisz się i podaj pełnioną funkcję.

W opinii współistnieją elementy informacyjne (opisujące i charakteryzujące) oraz oceniające.

Przeczytaj przykład opinii napisanej w związku ze staraniem się ucznia o stypendium fundowane przez stowarzyszenie wspierające rozwój młodych talentów.

Gorzów Wielkopolski, 25.05.2020 r.

Opinia

Adam Kowalski od trzech lat jest uczniem naszej szkoły. Przez ten czas dał się poznać jako bardzo dobry uczeń i świetny sportowiec.

Adam od najmłodszych lat uprawiał sport. Początkowo ćwiczył karate tradycyjne, a od siedmiu lat z powodzeniem rozwija swoje talenty lekkoatletyczne. Wyspecjalizował się w biegach krótkich na 100, 200 i 400 metrów. Wielokrotnie z sukcesami reprezentował naszą szkołę w Licealiadzie i Ogólnopolskiej Olimpiadzie Młodzieży, w której dwukrotnie zdobył złoty medal w biegu na 200 metrów oraz srebro na dystansie 400 metrów. Reprezentując Klub Sportowy „Skra", odnosi sukcesy rangi wojewódzkiej i ogólnopolskiej. Jest zaliczany do pierwszej dziesiątki najlepszych zawodników w Polsce w swojej kategorii wiekowej. Efektem jego ciężkiej pracy są liczne medale i puchary, które przywozi z zawodów w Polsce i Europie. Wielokrotnie był powoływany do młodzieżowej kadry Polski. W tym roku w Pradze (Czechy) ponownie zdobył złoty medal w biegu na 100 metrów na mistrzostwach świata juniorów w lekkoatletyce.

Adam nie tylko doskonale godzi obowiązki ucznia i sportowca, lecz także dzieli się swoimi zainteresowaniami z innymi. Od dwóch lat bezpłatnie prowadzi regularnie zajęcia sportowe dla dzieci w świetlicy środowiskowej „Słoneczko". Potrafi zarazić swoją pasją sportową osoby, które wcześniej nie biegały, czego dowodem może być udział podopiecznych świetlicy w odbywającym się co roku biegu „Razem do mety".

Jako sportowiec marzy, by osiągać kolejne sukcesy – już niedługo w gronie zawodników seniorów. Adam konsekwentnie do tego dąży, ciężko i wytrwale pracując na treningach. Otrzymanie stypendium ułatwiłoby realizację jego planów i służyłoby rozwojowi sportowych pasji.

Jako dyrektor szkoły, do której od trzech lat uczęszcza Adam, z pełnym przekonaniem rekomenduję jego kandydaturę. Jestem pewna, że zasługuje on na opiekę i stypendium Stowarzyszenia „Młode talenty".

Anna Nowak

Ważna informacja

Jeśli ktoś stara się o otrzymanie stypendium na rozwój swoich sportowych uzdolnień, celowe będzie podanie informacji o uprawianej dyscyplinie, dotychczasowych sukcesach, natomiast nieprzydatne będą wiadomości dotyczące np. sposobu spędzania wolnego czasu.

Polecenia

1. Wybierz te informacje, które można wykorzystać w opinii o uczniu uzdolnionym plastycznie. Opinia ma być przedstawiona fundacji wspierającej młode talenty.

   uczęszcza na zajęcia koła plastycznego, bierze udział w konkursach plastycznych, lubi zwierzęta, jest miły i sympatyczny, wielokrotnie w szkole wykonywał dekoracje, pomaga siostrze w nauce, jest dobrym synem, interesuje się malarstwem impresjonistycznym

2. Jesteś przewodniczącym/przewodniczącą samorządu uczniowskiego w technikum budowlanym. Napisz opinię o uczniu lub uczennicy klasy III, który stara się o otrzymanie stażu w firmie budowlanej realizującej budowy poza granicami kraju. Zadanie wykonaj w zeszycie.
3. Jesteś przewodniczącym/przewodniczącą koła naukowego „Miłośnicy liczby π". Napisz opinię o członku/członkini koła, który stara się o uzyskanie zgody na udział w zajęciach na wydziale matematyki uczelni wyższej. Zadanie wykonaj w zeszycie.
4. Jesteś przewodniczącym/przewodniczącą Fundacji „Razem z braćmi mniejszymi". Napisz opinię o członku/członkini Fundacji, który został nominowany w konkursie „Społecznik Roku". Zadanie wykonaj w zeszycie.

zażalenie

Zażalenie

zażalenie – urz. skarga na kogoś, na coś, zwłaszcza skarga skierowana do odpowiednich władz na piśmie

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2008, t. 4, s. 925.

Zażalenie to jeden z typów pisma interwencyjnego, pisanego do firmy, instytucji, urzędu. Nadawca pisze zażalenie, gdy czuje się pokrzywdzony i oczekuje interwencji adresata.

W zażaleniu należy rzetelnie opisywać fakty, tak by czytający mógł zapoznać się z przedstawianą sytuacją i wyrobić sobie opinię na jej temat. Tekst ma być rzeczowy i konkretny. Powinno pisać się tylko to, co najważniejsze, bez wdawania się w szczegóły. Tekst powinien być uprzejmy, a jednocześnie stanowczy.

W zażaleniu nie należy:

- okazywać emocjonalnego stosunku do sprawy,
- obrażać osób, o których się pisze,
- grozić.

Ważna informacja

Elementy zażalenia:

- nazwa typu pisma,
- cel pisma,
- przedstawienie okoliczności, które zmotywowały nadawcę do złożenia skargi,
- oczekiwania wobec adresata.

Przykład zażalenia

Anna Przybyłowicz
ul. Warszawska 115/8
Poznań

Poznań, 26.05.2020 r.

Szanowna Pani
Joanna Nowak
Prezes Spółdzielni Mieszkaniowej „Na skarpie"

Zażalenie

Pragnę złożyć zażalenie na nieodpowiednie zachowanie mojej sąsiadki, Elżbiety Jagody.

Pani Jagoda mieszka w lokalu nr 12, znajdującym się bezpośrednio nad moim mieszkaniem. Od kilku miesięcy nie przestrzega regulaminu Spółdzielni Mieszkaniowej „Na skarpie", a szczególnie zasad współżycia społecznego. Co kilka dni w mieszkaniu u pani Elżbiety Jagody odbywają się spotkania towarzyskie, których uczestnicy słuchają głośno muzyki do późnych godzin nocnych (1.00–2.00 w nocy). Dodam, że spotkania odbywają się nie tylko w weekendy, ale także w ciągu tygodnia, co szczególnie utrudnia wypoczynek i powoduje, że jestem niewyspana w pracy.

Wielokrotnie rozmawiałam na ten temat z panią Elżbietą i prosiłam o ciche słuchanie muzyki po godzinie 22.00. Informowałam ją, że odgłosy spotkań są bardzo wyraźnie słyszane u mnie w mieszkaniu, co uniemożliwia mi sen. Zwracałam również uwagę, że w regulaminie spółdzielni istnieje zapis wyraźnie określający ciszę nocną w godzinach 22.00–6.00. Niestety, pani Jagoda nie wyraziła chęci poprawy i nie zmieniła swojego zachowania.

Bardzo proszę o interwencję w tej sprawie i spowodowanie, by pani Elżbieta Jagoda przestrzegała zasad ustalonych w regulaminie i dbała o właściwe stosunki dobrosąsiedzkie.

Z poważaniem
Anna Przybyłowicz

Polecenia

1. Przeczytaj zamieszczony w podręczniku przykład zażalenia. Wskaż główne elementy pisma.
2. Napisz zażalenie skierowane do kierownika sklepu dotyczące niewłaściwego zachowania personelu. Zadanie wykonaj w zeszycie.
3. Napisz zażalenie w imieniu uczestników obozu wypoczynkowego w sprawie złych warunków mieszkaniowych. Zażalenie skieruj do właścicieli ośrodka. Zadanie wykonaj w zeszycie.
4. Napisz zażalenie skierowane do organizatorów koncertu dotyczące złego nagłośnienia. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Zażalenie w pigułce



PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Protokół, opinia i zażalenie to formy użytkowe. s. 300
2. Protokół jest wypowiedzią pisemną, w której zapisuje się przebieg jakiegoś wydarzenia, najczęściej zebrania. s. 300
3. Opinia to wypowiedź, w której opisuje się i ocenia daną osobę. s. 302
4. Zażalenie jest jednym z typów pisma interwencyjnego, pisanego do firmy, instytucji, urzędu. s. 304

Piszemy samodzielnie

Działamy na tekście cudzym. Streszczenie i notatka syntetyzująca

NA TYCH LEKCJACH:

- przypomnisz sobie, czym jest streszczenie i jak należy streszczać;
- uporządkujesz swoją wiedzę na temat różnych sposobów notowania;
- poćwiczysz sporządzanie notatek w różnej formie.

streszczenie

Streszczenie to krótka wypowiedź, która powstała na bazie innego tekstu w wyniku zastosowania metody skrótu, parafrazy czy uogólnienia. Streszczenie zawiera najważniejsze informacje, elementy treści lub problemy pochodzące ze streszczanego tekstu[1].

Punktem wyjścia dla streszczenia jest zawsze jakiś inny tekst. Streszczając tekst wyjściowy, należy pamiętać, by przekazać najważniejsze jego tezy, nie zmieniając jednocześnie jego sensu. Streszczenie ma bowiem zwięźle i wiernie oddać myśli autora tekstu oryginalnego, nie ma w nim miejsca na subiektywne opinie czy odczucia osoby streszczającej.

Jak streszczać

1. Bardzo uważnie przeczytaj tekst, który chcesz streścić (czasem czynność tę trzeba powtórzyć 2–3 razy) – streszczenie powinno być wierne treści tekstu wyjściowego.

2. Wyodrębnij **temat** (to, o czym jest tekst) i **remat** (to, co autor o tym mówi) – pisz rzeczowo i konkretnie. Najlepiej już na początku swojego streszczenia określ temat streszczanego tekstu.

3. Uporządkuj informacje, dokonaj ich selekcji – pisz krótko.

4. Możesz sporządzić plan tekstu – streszczenie powinno być uporządkowane i logiczne.

5. Zredaguj streszczenie swoimi słowami – pamiętaj, że ma być obiektywne, unikaj dygresji i osobistych komentarzy, pisz językiem prostym, precyzyjnym i poprawnym.

Ważna informacja

Pamiętaj! Minimum słów, maksimum treści.

Streszczając jakiś tekst, możesz zadać sobie kilka pytań:

- Co jest tematem tekstu?
- Jaki jest stosunek autora do omawianego problemu?
- Jak autor argumentuje?
- Jakie wysuwa wnioski?

[1] Definicja za: *Jak napisać dobre streszczenie? Poradnik dla ucznia (i nauczyciela)*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/streszczenieibe (dostęp: 27.07.2020)



Schemat przedstawiający etapy pracy nad streszczeniem.

Polecenie

Przeczytaj uważnie tekst Wojciecha Bonowicza, a następnie wykonaj znajdujące się pod nim polecenia.

Wojciech Bonowicz
Profesja stulecia

Od dawna chodzi mi po głowie pomysł, żeby założyć biuro tłumaczeń. Pełna nazwa brzmiałaby: Biuro Tłumaczeń w Języku Polskim. Nie „na język", ale właśnie „w języku". Ludzie przychodziliby do mnie z tekstami, które gdzieś przeczytali lub usłyszeli, a ja bym im tłumaczył, co autorzy mieli na myśli. Robota beznadziejna, ale społecznie pożyteczna. Stawki byłyby niewygórowane, bo jednak zależałoby mi, by klientów przychodziło jak najwięcej. Dla tych, którzy przynosiliby współczesne wiersze – rabat.

Tłumacz to zawód XXI wieku, mówił Ryszard Kapuściński, mając oczywiście na myśli przekłady z jednego języka na drugi. Świat by zamarł, gdyby nagle zabrakło tych wszystkich pracowitych, upartych, często źle opłacanych mediatorów. Ale sądzę, że dziś równie potrzebni są tłumacze wewnątrzjęzykowi. Może na uczelniach należałoby stworzyć odpowiednie kierunki – rodzaj połączenia językoznawstwa, filozofii i psychologii? Tłumacze, którzy zdecydowaliby się na takie studia, musieliby być biegli w różnych dziedzinach. […]

Bardzo potrzeba dziś mediatorów w wojnach wewnętrznych. Oczywiście mediacje tego rodzaju nie są możliwe przed kamerami czy na forach internetowych. Tylko w zaciszu gabinetu, twarzą w twarz, da się może jeszcze coś wytłumaczyć. „Posłuchajmy się!" – apeluje o. Wacław Hryniewicz w […] książce *Wiara w oczekiwaniu*. Słuchać się nawzajem jest jednak coraz trudniej. Gdyby rzecz całą wyłożył nam ktoś neutralny, z dyplomem uprawniającym do tego typu mediacji, może byśmy posłuchali.

No dobrze. A co z przypadkami, kiedy ktoś mówi, ale nie wie, o co mu chodzi? Wielu ludzi powtarza jak papugi. Więcej: łapią jakieś słowo czy sformułowanie, sklejają z innym przypadkowym słowem… Ich wypowiedzi często przypominają anonimy wyklejane na kartkach z fragmentów powycinanych z gazet. Czasem ich cel jest podobny jak owych anonimów: ośmieszyć, wystraszyć, zagrozić. Co w takich sytuacjach ma zrobić tłumacz?

Myślę, że nawet pokazanie samej techniki wiele wyjaśnia. Potem trzeba by wytłumaczyć, skąd się te „anonimy" biorą. Może jest w człowieku potrzeba takiego „klejenia"? Może coś w ten sposób chce ratować? Przed czymś się broni? Wyobraźmy sobie i taką sytuację: do mojego biura tłumaczeń przychodzi publicysta N.N.2, kładzie na biurku numer pisma, w którym publikuje, i prosi: „Tak mi się tu napisało. Może mi pan wytłumaczyć, o co mi właściwie szło?".

Pewnie się zastanawiacie, dlaczego za tłumaczenie współczesnych wierszy miałby być rabat. Po pierwsze – żeby pobudzić zainteresowanie wierszami. Słówko „rabat" ciągle ma niezdrową siłę przyciągania. Po drugie – wiersze, choćby nie wiem jak wydawały się trudne, skomplikowane formalnie, gęste od nakładających się na siebie sensów, dużo łatwiej wytłumaczyć niż większość tego, co się dookoła mówi i wypisuje.

PS Tylko mi niczego jeszcze nie wysyłajcie. Na razie biuro nie jest otwarte.

Na podstawie: Wojciech Bonowicz, *Profesja stulecia*, „Tygodnik Powszechny" 2016, nr 42[1].

[1] Tekst za: https://bezpiecznylink.pl/profesja (dostęp: 14.04.2021)

Polecenia

1. Dokończ zdania:
   Tematem tekstu Wojciecha Bonowicza jest...
   Autor koncentruje się na...
   W swoim tekście Wojciech Bonowicz dowodzi, że...
   Dochodzi do wniosku, że...
2. Napisz streszczenie tekstu *Profesja stulecia* liczące 40–60 słów. Zadanie wykonaj w zeszycie.

Ważna informacja

Dobre, czyli poprawnie napisane streszczenie powinno spełniać następujące kryteria:
1. właściwie sformułowany temat i remat,
2. odpowiedni stopień uogólnienia wypowiedzi,
3. logiczna spójność tekstu,
4. właściwe proporcje w zakresie wskazanej liczby wyrazów (40–60).

notatka

Notatka to krótki tekst, w którym zostają zapisane najważniejsze informacje. Notatka umożliwia zapamiętanie ważnych kwestii.

Notować można na wiele sposobów. Najważniejsze, by znaleźć ten najodpowiedniejszy i najskuteczniejszy, tzn. taki, który ułatwi nam uczenie się.

Przykładowe formy sporządzania notatek to:

- plan,
- tabela,
- wykres,
- schemat,
- rysunek,
- diagram,
- streszczenie,
- mapa myśli,
- opis.

Niektóre z tych form mają postać graficzną. Oprócz posługiwania się słowem w takich notatkach wykorzystywany jest również symbol, kolor, linia, rysunek itp. Trzeba pamiętać, że taki sposób notowania sprzyja zapamiętywaniu.

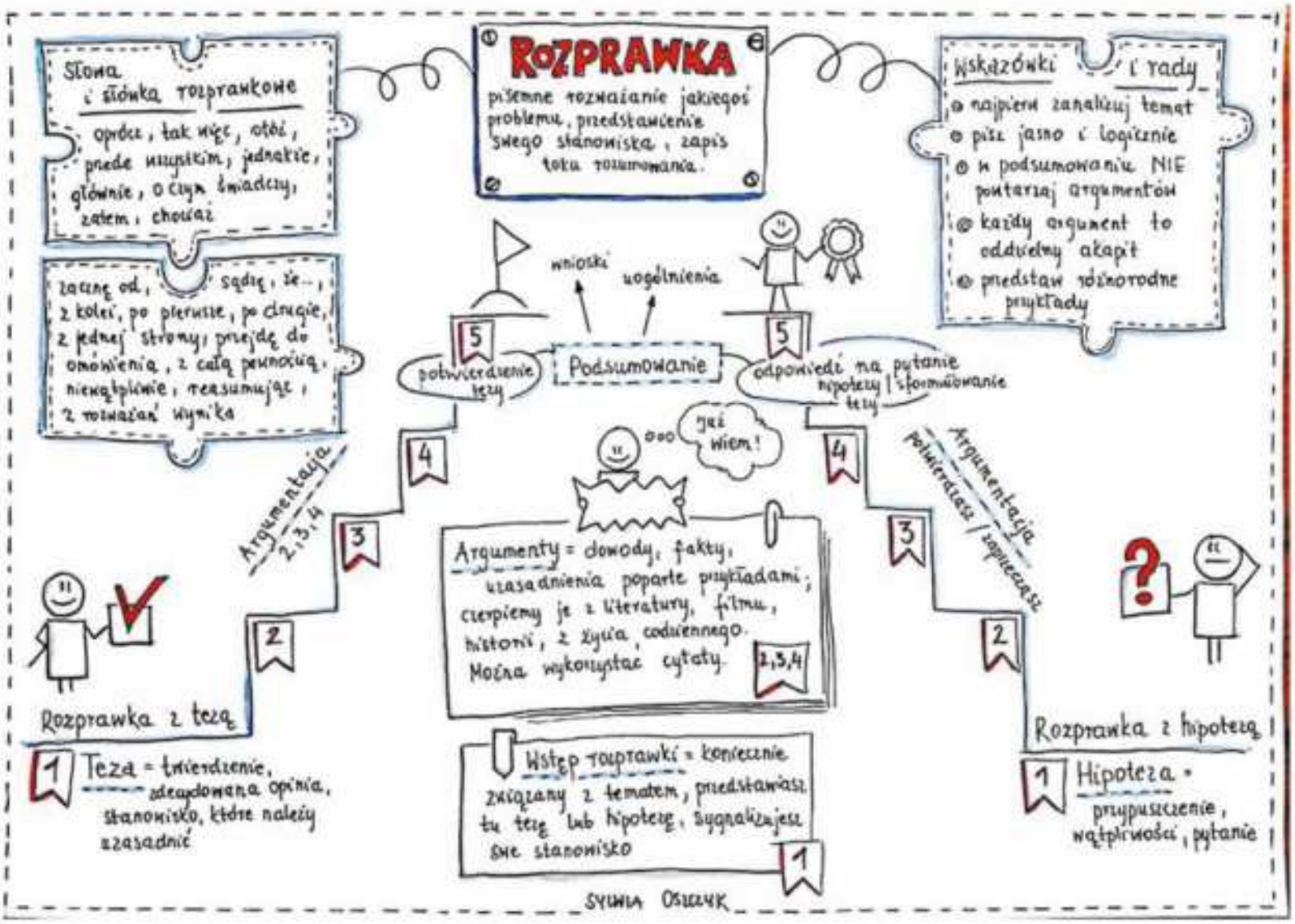
Ważna informacja

Jak notować

1. Wybierz odpowiednią dla ciebie (zależną również od tematu i treści) metodę notowania.
2. Nie zapisuj wszystkiego.
3. Wybieraj, segreguj i porządkuj informacje (musisz zdecydować, co jest ważne).
4. Pisz hasłowo, używaj skrótów.
5. Nie cytuj, nie przepisuj tekstu, parafrazuj.
6. Stosuj różne kolory, wyróżniaj najistotniejsze fragmenty, zapisuj je w punktach.

sketchnoting

Sketchnoting (ang. *sketch* – szkic, *noting* – notownie) – notatki rysunkowe; sposób notowania, który polega na łączeniu słów i prostych rysunków; należy do bardzo efektywnych sposobów notowania.



Sylwia Oszczyk, Przykładowa notatka wizualna na temat rozprawki.

NOTATKA SYNTETYZUJĄCA

W przypadku sporządzania notatek szkolnych doskonale sprawdza się metoda Cornella[1], która wymusza zastanowienie się nad notowanymi treściami. Stosując tę metodę, musimy selekcjonować treści oraz dokonywać ich syntezy. Jesteśmy zmuszeni do refleksji i dzięki temu unikamy zapisywania luźnych myśli, nie notujemy wszystkiego, co czytamy lub czego słuchamy.

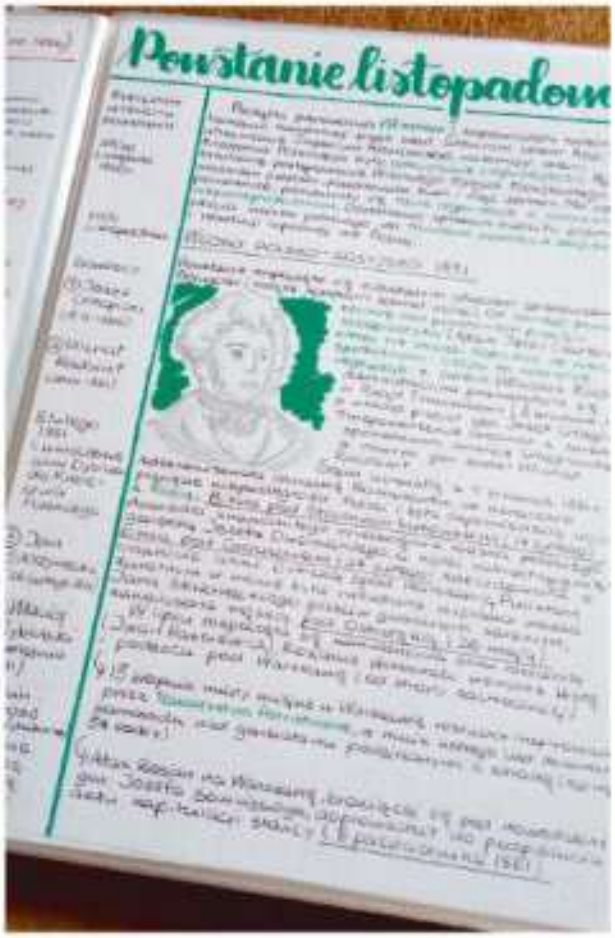
Istotą tej metody jest sporządzenie odpowiedniego schematu na kartce dowolnej wielkości.

A	
C	B
D	

[1] Metoda Cornella to system notowania opracowany w latach 50. XX wieku przez Waltera Pauka. Nazwa pochodzi od nazwy uczelni, na której Pauk pracował – Cornell Univerity w USA

Wpisujemy **tytuł** notatki; możemy również wpisać **datę** jej sporządzenia	
Zapisujemy główne **fakty, słowa klucze, pytania**. Tę kolumnę uzupełniamy po wypełnieniu kolumny B.	To główne miejsce na **notatkę**. Podobnie jak w tradycyjnej notatce zbieramy i zapisujemy najważniejsze informacje. Robiąc notatkę, zostawiamy miejsce na jej ewentualne uzupełnienie. Oprócz tekstu możemy tu umieścić rysunki, schematy, wykresy i inne elementy graficzne, które ułatwiają zapamiętywanie.
Dokonujemy syntezy informacji – **podsumowania**. W kilku zdaniach zapisujemy to, co najważniejsze, formułujemy wnioski.	

Niewątpliwym plusem metody Cornella jest konieczność selekcji materiału. Najpierw należy streścić materiał do notatki właściwej (punkt B), następnie notatkę właściwą trzeba ująć w słowa klucze, można również zredagować pytania do notatki właściwej (punkt C). Na koniec ponownie wracamy do treści notatki głównej – formułujemy wnioski, piszemy krótkie podsumowanie (punkt D). W ten sposób kilkakrotnie wracamy myślami do tych samych treści.



Dobrze sporządzona notatka jest świetnym punktem wyjścia do przypomnienia sobie określonej partii materiału. Pozwoli powtórzyć i utrwalić zawarte w niej informacje. Warto mieć świadomość, że najlepiej uczyć się na podstawie własnych, sporządzonych przez siebie notatek.



Radosław Rybak, Przykładowa notatka sporządzona metodą Cornella.



III. LITERATURA WOJENNA

- Po 1 września 1939.... Wpływ wojny na sytuację ludzi i krajów
- Jak żyć w czasie wojny?
- Tożsamość pokolenia Kolumbów
- „Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?" Okrutna prawda o człowieku w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego
- Moralność w obliczu koszmaru wojny. Zofia Nałkowska *Przy torze kolejowym*
- Czy można ocalić godność w totalitarnym świecie? Gustaw Herling-Grudziński *Inny świat*
- *Sowiecki aparat przemocy oczami świadka. Józef Czapski *Na nieludzkiej ziemi*
- Holocaust znaczy zagłada
- O życiu i umieraniu w warszawskim getcie. Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*
- Co się zdarzyło na Campo di Fiori
- Powstanie w getcie oczami kata. Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*
- O woli przetrwania w czasach Holocaustu. *Pianista* Romana Polańskiego



Czasy apokalipsy. Literatura i sztuka o życiu podczas wojny

1. Po 1 września 1939... Wpływ wojny na sytuację ludzi i krajów

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz najważniejsze wydarzenia historyczne z lat 1939–1945;
- dowiesz się, jaki był wpływ wojny na sytuację ludzi i krajów;
- poznasz przykłady tekstów kultury, które powstały w czasie wojny i po jej zakończeniu.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie wiadomości z lekcji historii dotyczące drugiej wojny światowej, przyczyn jej wybuchu, przebiegu i skutków zmagań wojennych. Szczególną uwagę zwróć na sytuację na ziemiach polskich.

Ważna informacja

W POLSCE I NA ŚWIECIE 1939–1945

Wybuch drugiej wojny światowej stał się tym wydarzeniem, które zmieniło oblicze świata, wpłynęło, często dramatycznie, na losy ludzi, a w wielu krajach przyczyniło się do przemian politycznych. Zarówno działania wojenne, jak i ich negatywne skutki odczuwane przez wiele lat po wojnie w istotny sposób wpłynęły na literaturę i sztukę.

sierpień 1939 – pakt Ribbentrop-Mołotow
1 września 1939 – Niemcy napadają na Polskę; wybuch drugiej wojny światowej
17 września 1939 – agresja ZSRR na Polskę; zajęcie wschodniej części kraju
1940 – zamordowanie polskich oficerów w Katyniu
7 grudnia 1941 – japoński nalot na amerykańską bazę floty i lotnictwa w Pearl Harbor na Hawajach; przystąpienie Stanów Zjednoczonych do wojny
1942 – bitwa o Stalingrad; klęska wojsk niemieckich po pięciu miesiącach walk
19 kwietnia 1943 – wybuch powstania w getcie warszawskim
6 czerwca 1944 – lądowanie aliantów w Normandii
1 sierpnia 1944 – wybuch powstania warszawskiego
4–11 lutego 1945 – konferencja w Jałcie, na której został ustalony 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



SYTUACJA LUDZI I KRAJÓW W CZASIE WOJNY

Druga wojna światowa, która 1 września 1939 roku rozpoczęła się w Polsce, a w kolejnych miesiącach ogarnęła większość krajów świata, zgodnie z rozkazem Hitlera miała charakter bezwzględny, totalny i była skierowana również przeciwko ludności cywilnej. Szczególnie represyjną politykę stosowano wobec społeczeństwa polskiego. Polaków, których hitlerowcy – tak jak innych Słowian – uważali za gorszą rasę, pozbawiano prawa do rzetelnej edukacji, zmuszano do niewolniczej pracy w obozach pracy bądź na terenach III Rzeszy (robotnicy przymusowi), zabijano w egzekucjach i obozach koncentracyjnych. Szczególny terror skierowany był wobec polskich inteligentów, w tym wybitnych twórców nauki i kultury, z których wielu zostało zamordowanych, według nazistów mogli bowiem utrudniać przekształcenie społeczności polskiej w pozbawioną tożsamości narodowej, bezwolną siłę roboczą. W reakcji na hitlerowską okupację zorganizowano struktury podziemnego państwa z rządem na uchodźstwie, wojskiem i sądownictwem, a w kraju rozwijał się ruch oporu. Polacy działali w konspiracji, walczyli w partyzantce, przeprowadzali akcje sabotażowe i zamachy na przedstawicieli władz okupacyjnych.

Tragiczna wojenna rzeczywistość – masowe wysiedlenia, znaczące pogorszenie warunków bytowych, nędza, głód, terror, uliczne łapanki i egzekucje, stałe zagrożenie zycia, więzienia, obozy zagłady, krematoria, getta, Holocaust – wpłynęła destrukcyjnie zarówno na losy jednostek, jak i całych narodów.

SZTUKA W CZASACH ZAGŁADY

W czasie wojny, kiedy giną ludzie i dochodzi do ogromnych zniszczeń materialnych, twórczość artystyczna schodzi na dalszy plan. Już starożytny filozof Cyceron powiedział: *inter arma silent Musae*[1] („w czasie wojny milczą Muzy"). Rzeczywiście wielu artystów musiało zaprzestać działalności artystycznej, skoncentrować się na kwestiach bytowych czy wręcz na walce o ocalenie zycia. W wielu krajach zmagania wojenne zahamowały rozwój literatury i sztuki. W Polsce, mimo różnorodnych działań władz niemieckich, które starały się zniszczyć polską inteligencję oraz uniemożliwić rozwój kultury i nauki, podejmowano liczne próby ocalenia polskiej tożsamości narodowej i kulturowej oraz prowadzenia działalności artystycznej.

Maja Berezowska (1892–1978)
Polska malarka i karykaturzystka. Za opublikowaną w połowie lat trzydziestych XX wieku serię karykatur pt. *Miłostki słodkiego Adolfa* (dotyczących Hitlera) trafiła do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück[1].



Maja Berezowska (1892–1978), *Miłostki słodkiego Adolfa*, 1935.

[1] czyt. rawensbrik

[1] czyt. inter arma silent muse



Chociaż zabroniono słuchania radia, zamknięte zostały muzea, galerie i czasopisma, nie działały instytucje ani szkolnictwo artystyczne, a państwo przestało pełnić funkcję mecenasa, na ziemiach polskich funkcjonowało nielegalne życie kulturalne, powstawały tajne stowarzyszenia, działały podziemne wydawnictwa wydające prasę i książki, a koncerty, wieczory poetyckie czy przedstawienia teatralne odbywały się w mieszkaniach prywatnych. Chęć utrwalenia wojennej rzeczywistości, udokumentowania zbrodni czy upamiętnienia ofiar była tak silna, że utwory literackie, rysunki i obrazy powstawały nawet w obozach koncentracyjnych, a artyści byli gotowi ponosić ofiary także za wolność tworzenia.



Graffiti z czasu II wojny światowej na ulicy Ligockiej w Warszawie. Fot. M. Grygiel
Twórczość wielu artystów zdominowały cele propagandowe. Stąd w tym czasie obserwujemy rozwój grafiki reklamowej, komiksu, graffiti, kina propagandowego i fotografii. Miały one przede wszystkim krytykować wroga, mobilizować do walki z nim oraz dokumentować działania wojenne.

WPŁYW WOJNY NA LITERATURĘ

LOSY PISARZY

losy pisarzy

Losy pisarzy w czasie II wojny światowej odzwierciedlały losy pozostałej części społeczeństwa. Wśród twórców byli tacy, którzy przeżyli wojenną zawieruchę **w kraju, pod okupacją niemiecką** (Jerzy Andrzejewski, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz, Zofia Nałkowska, Julian Przyboś) oraz **na emigracji**, w różnych zakątkach Europy i świata (Witold Gombrowicz, Jan Lechoń, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Melchior Wańkowicz, Kazimierz Wierzyński). Wielu pisarzy zostało uwięzionych, trafiło do obozów koncentracyjnych czy jenieckich. I tak w **radzieckich więzieniach i łagrach** przebywali między innymi Władysław Broniewski, Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Peiper i Aleksander Wat, **w obozie koncentracyjnym** KL Auschwitz-Birkenau[1] – Tadeusz Borowski i Zofia Kossak-Szczucka, a **w obozach jenieckich** – Konstanty Ildefons Gałczyński i Leon Kruczkowski. Wojna przyczyniła się do **śmierci** wielu pisarzy. W czasie wojny zginęli: w wyniku bombardowania – Józef Czechowicz (9 września 1939); popełniając samobójstwo na wieść o ataku ZSRR na Polskę – Stanisław Ignacy Witkiewicz (18 września 1939); rozstrzelany wraz z grupą profesorów lwowskich uczelni – Tadeusz Boy-Żeleński (4 lipca 1941); zastrzelony na ulicy przez gestapowca – Bruno Schulz (19 listopada 1942); w powstaniu warszawskim – Krzysztof Kamil Baczyński (4 sierpnia 1944) i Tadeusz Gajcy (16 sierpnia 1944).

LITERATURA O WOJNIE

wpływ wojny na twórczość

Wojna wpłynęła na tematykę i estetykę nie tylko utworów, które pisano w czasie jej trwania, ale i na te, które powstały po jej zakończeniu, często wiele lat później.

Groza wojenna nie powstrzymała większości pisarzy przed pracą twórczą. Utwory powstające w czasie wojny przede wszystkim zostały podporządkowane celom pozaartystycznym, takim jak rejestrowanie zbrodni, dawanie świadectwa, odzwierciedlanie panujących nastrojów

[1] czyt. ałszwic birkenał



społecznych, zagrzewanie do walki oraz dawanie nadziei na pokonanie wroga. Powstające wtedy dzieła miały najczęściej charakter okolicznościowy, patriotyczny i martyrologiczny. Pisali je zarówno ci twórcy, którzy zadebiutowali przed wojną, jak i debiutanci. Dzięki podziemnym wydawnictwom docierały one do czytelników.

W czasie wojny zadebiutowali poeci pokolenia Kolumbów. Wiersze Baczyńskiego, drukowane w prasie konspiracyjnej, ukazały się też w tomikach: *Wiersze wybrane* (1942) i *Arkusz poetycki* (1944) oraz antologiach poezji: *Pieśń niepodległa* (1942) i *Słowo prawdziwe* (1942), a Gajcego w tomikach *Widma* (1943) i *Grom powszedni* (1944). Już w 1943 roku została wydana powieść Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*. Niektóre teksty napisane w czasie wojny zostały opublikowane dopiero po jej zakończeniu (np. Jarosława Iwaszkiewicza czy Jerzego Andrzejewskiego).

Również pisarze przebywający na emigracji twórczo pracowali. Poza krajem powstały i zostały wydane między innymi *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera (1942, Wielka Brytania) i *Bitwa o Monte Cassino* Melchiora Wańkowicza (1945–1947, Włochy). Z kolei skamandryta Julian Tuwim *Kwiaty polskie* zaczął pisać w 1940 roku w Brazylii i kontynuował w latach 1941–1944 w Stanach Zjednoczonych. Fragmenty przed wydaniem całości zostały opublikowane w Londynie w 1941 i 1942 roku.

Zdecydowanie więcej utworów podejmujących temat tego najkrwawszego w historii ludzkości konfliktu militarnego powstało po zakończeniu działań wojennych. Trauma wojenna była tak silna, że oddziaływała na tematykę i formę wielu utworów z drugiej połowy XX wieku. Przeżycia wojenne, dramatyzm tych lat, dylematy moralne związane z koniecznością podejmowania walki i zabijania, spustoszenia psychiczne i moralne, jakie wojna poczyniła, znajdowały swój wyraz często dopiero w latach późniejszych. Wojenne doświadczenia wpłynęły na powstającą po wojnie poezję Broniewskiego, Miłosza, Różewicza czy Słonimskiego. Poniższe zestawienie uwzględnia teksty prozatorskie, które zostały przywołane w podręczniku.

1946 – Zofia Nałkowska *Medaliony*
1947 – Tadeusz Borowski *Pożegnanie z Marią*
1949 – Józef Czapski *Na nieludzkiej ziemi*
1951 – Gustaw Herling-Grudziński *Inny świat*
1970 – Miron Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*
1972–1974 – Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*
1977 – Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*

FILM

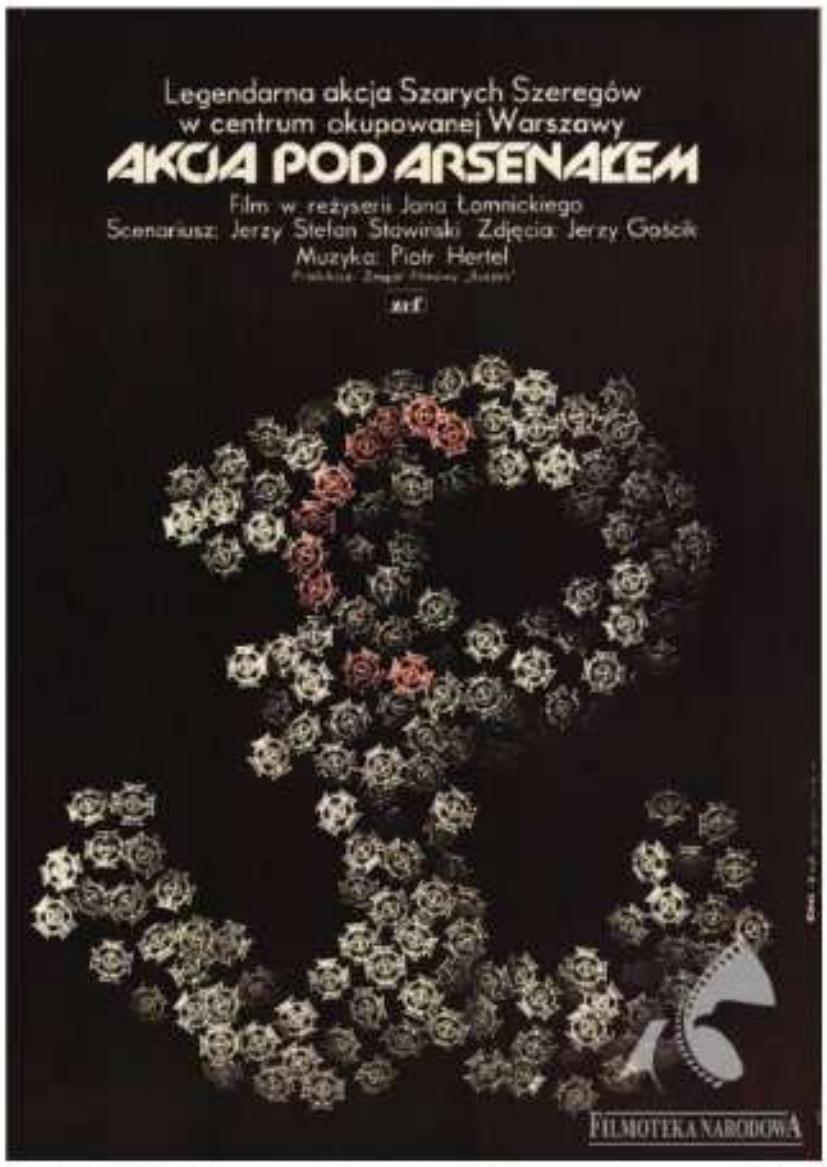
wojna na ekranie

Powstanie filmu jest trudnym, skomplikowanym, czasochłonnym i wymagającym zaangażowania wielu osób procesem twórczym. Okupacja niemiecka w Europie w czasie drugiej wojny światowej zatrzymała rozwój kina, natomiast w Stanach Zjednoczonych powstały w tym czasie filmy, które weszły do klasyki. Należą do nich na przykład *Dyktator* (1940, reż. Ch. Chaplin), *Obywatel Kane*[1] (1941, reż. O. Welles) czy *Casablanca*[2] (1942, reż. M. Curtiz). Od czasu zakończenia drugiej wojny światowej cały czas powstają filmy, które pokazują wybrane epizody z czasów wojny bądź podejmują próbę stworzenia syntetycznego ujęcia działań wojennych.

[1] czytaj: kejn
[2] kasablanka



Różni je nie tylko tematyka, lecz także sposób przedstawienia wojennej rzeczywistości. Mogą mieć charakter przygodowy, sensacyjny, niekiedy komediowy. Najczęściej jednak pokazują autentyczne zdarzenia z czasów wojny oraz dylematy moralne, z jakimi ludzie się wtedy zmagali.



Jakub Erol (1941–2018), plakat do filmu *Akcja pod Arsenałem*, 1977.

Ważna informacja

Kino polskie

Zakazane piosenki (1946, reż. L. Buczkowski)
Ostatni etap (1947, reż. W. Jakubowska)
Miasto nieujarzmione (1950, reż. J. Zarzycki)
Kanał (1956, reż. A. Wajda)
Eroica (1957, reż. A. Munk)
Wolne miasto (1958, reż. S. Różewicz)
Pasażerka (1963, reż. A. Munk)
Westerplatte (1967, reż. S. Różewicz)
Akcja pod Arsenałem (1977, reż. J. Łomnicki)
Korczak (1990, reż. A. Wajda)
Pierścionek z orłem w koronie (1992, reż. A. Wajda)
Wielki tydzień (1995, reż. A. Wajda)
Historia Kowalskich (2008, reż. A. Gołębiewski, M. Pawlicki)
Generał Nil (2009, reż. R. Bugajski)
W ciemności (2011, reż. A. Holland)
Ida (2013, reż. P. Pawlikowski)
Miasto 44 (2014, reż. J. Komasa)
Wołyń (2016, reż. W. Smarzowski)
Kurier (2019, reż. W. Pasikowski)

Ważna informacja

Kino światowe

Stąd do wieczności (1953, reż. F. Zinnemann)
Lecą żurawie (1957, reż. M. Kałatozow)
Most na rzece Kwai (1957, reż. D. Lean)
Hiroszima, moja miłość (1959, reż. A. Resnais)
Wielka ucieczka (1963, reż. J. Sturges)
Wielka włóczęga (1966, reż. G. Oury)
Parszywa dwunastka (1967, reż. R. Aldrich)
Tylko dla orłów (1968, reż. B.G. Hutton)
Złoto dla zuchwałych (1970, reż. B.G. Hutton)
Bitwa o Midway (1976, reż. J. Smight)
O jeden most za daleko (1977, R. Attenborough)
Komandosi z Navarony (1978, reż. G. Hamilton)
Lista Schindlera (1993, reż. S. Spielberg)
Życie jest piękne (1997, reż. R. Benigni)
Szeregowiec Ryan (1998, reż. S. Spielberg)
Pearl Harbor (2001, reż. M. Bay)
Pianista (2002, reż. R. Polański).
Upadek (2004, reż. O. Hirschbiegel)
Bękarty wojny (2009, Q. Tarantino)
Dunkierka (2017, reż. Ch. Nolan)



PROJEKT

Podzielcie się na zespoły i przygotujcie prezentacje multimedialne, w których zaprezentujecie wybrany film podejmujący temat drugiej wojny światowej. Zanim przygotujecie prezentację, zgromadźcie informacje o reżyserze i filmie, ustalcie jego temat i gatunek (np. dramat, film sensacyjny, komedia). Zbadajcie, czy twórców zainspirowało autentyczne zdarzenie z czasów wojny. Wskażcie typowe dla filmu środki wyrazu, którymi posłużył się reżyser, by przekazać obraz drugiej wojny światowej. Zwróćcie szczególną uwagę na ruch (praca kamery, montaż), sposób prezentacji człowieka i zdarzeń (plany, ustawienia, ruch kamery), operowanie słowem, efektami dźwiękowymi i efektami specjalnymi.

Czytanie ze zrozumieniem

Tekst I

Marek Gałęzowski
Przegrana wojna

W styczniu 1945 r. zakończyła się co prawda okupacja niemiecka, ale zbliżający się koniec wojny nie oznaczał zwycięstwa. Polska utraciła niepodległość oraz ziemie wschodnie z Wilnem i Lwowem na rzecz ZSRR. Straty tej nie mogły wyrównać ziemie zachodnie, nie tylko ze względu na mniejszą powierzchnię. Utrata wschodnich województw RP była bowiem równoznaczna z zagładą polskiego społeczeństwa kresowego i jego kultury, będącej niewymiernym i niemożliwym do zastąpienia elementem polskiej tożsamości narodowej. Klęskę wojenną Polski pogłębiały niewyobrażalne straty osobowe. Przybliżona liczba ofiar niemieckiej okupacji wyniosła do 5,5 mln obywateli polskich (w tym niemal wszystkich Żydów – według szacunków – ponad 2,8 mln). W wyniku prześladowań sowieckich życie straciło około 150 tys. osób; liczba obywateli polskich zamordowanych przez Ukraińców w województwach południowo-wschodnich RP wyniosła blisko 100 tys. Odsetek tych strat przekroczył 15 proc. przedwojennej ludności Polski i był najwyższy wśród państw okupowanych przez III Rzeszę [...]. Niemcy zniszczyli wiele miejscowości w Polsce, a straty gospodarcze obliczano na około 38 proc. stanu przedwojennego. Nie mniej dotkliwe były straty w dziedzinie kultury.

Polityka okupantów, zmierzająca do zniszczenia polskich elit, w dużej mierze się powiodła. Symbolicznie ukazuje to los bohaterów filmu Andrzeja Wajdy *Katyń*, w którym ojciec – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego – umiera w niemieckim obozie koncentracyjnym, a syn ginie w Katyniu [...]. W drugiej połowie 1945 r. na ziemiach polskich żyło zaledwie około 10 proc. przedwojennych absolwentów wyższych uczelni. Niektórzy pozostali na uchodźstwie, większość jednak zginęła.

Marek Gałęzowski, *Polska w czasie II wojny światowej* [w:] Adam Dziurak, Marek Gałęzowski, Łukasz Kamiński, Filip Musiał, *Od niepodległości do niepodległości. Historia Polski 1918–1989*, Warszawa 2010, s. 201–202.

Tekst II

Włodzimierz Bonusiak
Bilans

Spis Powszechny przeprowadzony w 1931 r. wykazał, iż na ziemiach II Rzeczypospolitej mieszkało wówczas 32,1 mln osób. Według szacunków demografów i statystyków w 1939 r. Polskę zamieszkiwało około 35,3 mln osób. Spis z lutego 1946 r. wykazał, iż w ówczesnym państwie polskim żyło zaledwie 23,6 mln osób. Oczywiście w związku ze zmianą granic oraz trwającymi jeszcze procesami migracyjnymi liczb tych nie można porównywać bezpośrednio [...].



Zgodnie z dotychczasowymi ustaleniami Polska posiada najwyższy spośród wszystkich państw biorących udział w drugiej wojnie światowej wskaźnik strat ludności na tysiąc mieszkańców. Wynosi on bowiem 220 [...]. Nadto około 530 tysięcy osób uległo trwałemu inwalidztwu fizycznemu, a około 60 tys. psychicznemu. Przedwczesna śmierć po wojnie dotknęła około 50% z około 1 miliona osób, które przeżyły pobyt w obozach koncentracyjnych, łagrach i więzieniach. Straty osobowe poniosły wszystkie klasy i warstwy społeczne. Największy jednak ubytek zanotowała inteligencja. Wynosił on 1/3 jej przedwojennego stanu.

Bardzo duże były również straty materialne. Były one spowodowane zarówno eksploatacją ekonomiczną kraju przez okupantów, stratą majątku narodowego i prywatnego na Kresach Wschodnich, jak i działaniami wojennymi. Łączny ubytek majątku narodowego Polski oceniono na 39% jego stanu z 1938 r. Spośród większych miast Warszawa była zniszczona w 83%, Poznań w 45%, Białystok w 50%, Wrocław w 65%, Opole w 60%, Szczecin w 50% i Gdańsk w 55%. Poszczególne gałęzie gospodarki poniosły w wyniku wojny następujące straty: przemysł (łącznie z rzemiosłem) 33% swej substancji majątkowej, transport i łączność – 56%, handel – 65%, leśnictwo – 38%, rolnictwo i ogrodnictwo – 35%. Ogromne straty wystąpiły w dziedzinie kultury. Odsetek zniszczeń w obiektach wynosił: w szkolnictwie wyższym – 60,7%, w średnim ogólnokształcącym – 39,2%, średnim zawodowym – 28,3%, w szkolnictwie powszechnym – 11%, w budynkach teatralnych – 34%, w muzealnych – 14,3%. Zniszczeniu uległo lub zaginęło w czasie wojny kilkaset tysięcy bezcennych rękopisów w bibliotekach i źródeł w archiwach, kilkanaście milionów tomów książek, wiele dzieł sztuki, materiałów naukowych i innych dóbr kultury i sztuki.

Włodzimierz Bonusiak, *Polska podczas II wojny światowej*, Rzeszów 2003, s. 362–364.

Polecenia

1. Dlaczego Gałęzowski uważa, że Polska wojnę przegrała? Jakimi argumentami uzasadnia swoje stanowisko?
2. Na podstawie obu tekstów wymień straty, które stanowiły konsekwencję działań wojennych. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.
3. Wyjaśnij na podstawie tekstu Gałęzowskiego, jaki wpływ na polską kulturę miała utrata przez Polskę wschodnich województw.
4. Jaką funkcję pełni przywołanie w tekście 1. filmu *Katyń*?
5. Na podstawie obu tekstów omów, z jakimi skutkami działań wojennych musiała się zmierzyć inteligencja.
6. W jaki sposób Bonusiak uzasadnia swoje stanowisko?
7. Porównaj tytuły obu tekstów. Który z nich ma charakter obiektywny, a który subiektywny? Odpowiedź uzasadnij.
8. Jaki styl językowy dominuje w obu tekstach? Odpowiedź uzasadnij.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 315
1. Losy polskich pisarzy w czasie wojny były bardzo różne.

s. 314
2. Wojna wpłynęła na tematykę i estetykę nie tylko utworów, które pisano w czasie jej trwania, lecz także na te, które powstały po jej zakończeniu, często wiele lat później.

s. 315
3. Liczne filmy pokazują wybrane epizody z czasów wojny bądź podejmują próbę stworzenia syntetycznego ujęcia działań wojennych.



2. Jak żyć w czasie wojny?

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jak wojna zmieniła życie cywili;
- poznasz genezę i przeczytasz fragmenty tekstów literackich, w których został przedstawiony obraz życia cywilów w czasie wojny.

ZANIM ZACZNIESZ...

- **Przypomnij sobie, czym charakteryzuje się dziennik i pamiętnik.**

Skutkiem zwycięstwa wojsk niemieckich i sowieckich we wrześniu 1939 roku był podział państwa polskiego na trzy główne obszary: ziemie wcielone do III Rzeszy, Generalne Gubernatorstwo oraz ziemie, które znalazły się pod okupacją sowiecką. Mimo pewnych różnic w sytuacji ludności polskiej w poszczególnych strefach okupacyjnych, można wskazać pewne cechy wspólne. Przede wszystkim Polacy zostali pozbawieni podstawowych praw obywatelskich jako osoby gorszej kategorii, byli traktowani jak „podludzie". Ze względu na przynależność narodową byli powszechnie dyskryminowani. Okupanci stosowali wobec nich masowe represje, takie jak pozbawianie majątku i przymusowe przesiedlenia, aresztowania, egzekucje, zsyłanie do obozów pracy i obozów koncentracyjnych. Wszystko to wywołało głęboki kryzys społeczny i spowodowało, iż życie codzienne Polaków oraz ich warunki bytowe znacząco się pogorszyły. „Normalne" życie ludzi – to, jak pracowali, w jakich warunkach mieszkali, w jaki sposób zdobywali pożywienie – zostało utrwalone zarówno w literaturze faktu, jak i literaturze pięknej.

Okiem badacza

Marek Wierzbicki
Życie codzienne Polaków pod okupacjami

życie Polaków w czasie wojny

W pierwszych miesiącach okupacji doświadczeniem wspólnym dla polskich mieszkańców wszystkich stref okupacyjnych były trudności ze znalezieniem pracy. Dotkliwe bezrobocie odczuwali robotnicy, np. do 1941 r. tylko 37% zakładów funkcjonowało w Warszawie. Podobna sytuacja panowała na pozostałych terenach GG[1]. Sytuacja na tym polu poprawiła się po inwazji na ZSRR, kiedy niemiecka machina wojenna zwiększyła zapotrzebowanie na produkty wytwarzane na terenach okupowanych, co spowodowało wyraźny wzrost zatrudnienia [...].

Cechą charakterystyczną rzeczywistości okupacyjnej we wszystkich strefach była deklasacja inteligencji (z wyjątkiem lekarzy i inteligencji technicznej), która bardzo często traciła dotychczasowe miejsca pracy i była zmuszona szukać zajęcia w innych zawodach. Przeważnie łączyło się to z deklasacją, ponieważ urzędnicy, artyści, dziennikarze, literaci czy nauczyciele musieli pracować w charakterze kelnerów, dozorców, gońców, palaczy, tragarzy, robotników lub przemytników [...].

Z upływem czasu nastąpiła stopniowa redukcja, a niekiedy nawet likwidacja bezrobocia, ale równocześnie następował spadek wartości pracy i jej rangi. U źródeł tego zjawiska leżał spadek

[1] **GG** – skrót oznaczający Generalne Gubernatorstwo (potocznie Generalna Gubernia), czyli jednostkę administracyjno-terytorialną utworzoną przez III Rzeszę, obejmującą część okupowanego przez Niemcy terytorium II Rzeczypospolitej

płac realnych, m.in. z powodu coraz wyższej inflacji, objawiającej się wzrostem cen, za którym nie nadążała wysokość płac, ustalonych na przedwojennym poziomie. Tymczasem ceny podstawowych produktów żywnościowych i przemysłowych wzrastały niekiedy kilkunastokrotnie (lub więcej) w ciągu 2–3 lat. Następowała też zmiana warunków i charakteru pracy, tzn. większy wyzysk, brak ochrony pracy [...]. Ponadto praca zaczęła pełnić rolę ochrony przed wywózką na roboty do Niemiec bądź w głąb ZSRR lub rolę przykrywki do nielegalnego dorabiania czy działalności podziemnej [...].

Sytuację na rynku pracy komplikowało zmniejszenie liczby jedynych żywicieli rodzin, tzn. mężczyzn, którzy polegli na wojnie, wyjechali za granicę, znaleźli się w obozach jenieckich, więzieniach czy obozach koncentracyjnych [...]. Nieobecność mężów i ojców zmuszała do pracy dzieci (handel i sprzedaż gazet), młodzież i kobiety (handel, szmugiel[1], nauczanie, praca socjalna, chałupnictwo, korepetycje, niekiedy prostytucja) [...].

Pod okupacją niemiecką (na ziemiach wcielonych i w GG) nastąpiła likwidacja przedwojennego polskiego systemu oświaty w zakresie szkolnictwa wyższego oraz średniego ogólnokształcącego (gimnazjów i liceów). Rozbudowano natomiast sieć szkół zawodowych, kształcących młodzież zgodnie z potrzebami okupanta. Utrzymano także szkoły podstawowe ze zmienionymi programami nauczania, tzn. po zlikwidowaniu nauczania literatury polskiej, geografii i historii. Władze okupacyjne nie ukrywały, że ich celem było ograniczenie możliwości edukacyjnych Polaków do minimum, tak aby mogli pełnić rolę prymitywnej siły roboczej w niemieckiej machinie gospodarczej [...].

W rezultacie znaczny odsetek dzieci i młodzieży nie zdobywał wówczas wykształcenia. Skutki tych niekorzystnych procesów próbowało łagodzić polskie szkolnictwo podziemne, które przybierało formy niezorganizowane (głównie douczanie dzieci ze szkół powszechnych w zakresie zakazanych przedmiotów i treści programowych) i zorganizowane [...].

Na terenie wszystkich stref okupacyjnych pogorszyła się znacząco sytuacja mieszkaniowa Polaków. U źródeł tego zjawiska leżały zniszczenia wojenne, tzn. z okresu kampanii wrześniowej 1939 r., a następnie działań wojennych na froncie wschodnim, wywłaszczenia, napływ uciekinierów i przesiedleńców oraz osiedlanie Niemców i obywateli sowieckich przez władze okupacyjne. W rezultacie niemal wszędzie ludności polskiej doskwierała ciasnota w mieszkaniach, potęgowana przez przyjmowanie krewnych i znajomych oraz przesiedleńców, przymusowe dokwaterowania funkcjonariuszy aparatu okupacyjnego, żołnierzy i oficerów Armii Czerwonej oraz Wehrmachtu [...].


Plac targowy w okupowanej Polsce.

Głębokie zmiany zaszły w funkcjonowaniu handlu. Pod okupacją niemiecką zaznaczyły się wyraźne różnice w sytuacji aprowizacyjnej mieszkańców miast i wsi. Wieś znalazła się w znacznie lepszej sytuacji z racji wzrostu popytu na produkty rolne i ich cen. Ważną rolę zaczął odgrywać handel wymienny [...]. Niemniej sytuacja aprowizacyjna Polaków była zróżnicowana i zależała także od wielu innych czynników, np. rodzaju wykonywanej pracy (pracownicy niektórych branż gospodarki byli lepiej zaopatrywani w żywność), liczby osób posiadających pracę w poszczególnych rodzinach, możliwości dorobienia do pensji czy kradzieży żywności albo znalezienia dostępu do źródła zaopatrzenia w żywność. [...]

[1] **szmugiel** – potoczne określenie nielegalnego przewożenia towarów przez granicę



Notoryczne braki na rynku oficjalnym w strefie niemieckiej i sowieckiej wywołały rozkwit czarnego rynku, na którym można się było zaopatrzyć we wszelkie deficytowe produkty, ale za znacznie wyższe ceny. Dostawcami czarnorynkowych produktów byli chłopi, szmuglerzy, spekulanci, odbiorcami zaś mieszkańcy większych i mniejszych miast.

Marek Wierzbicki, *Życie codzienne Polaków pod okupacjami – wymiar materialny i psychologiczny* [w:] *Jak Polacy przeżywali wojny światowe?*, red. Tomasz Schramm, Paweł Skubisz, Szczecin 2016, s. 199–201, 204–206.

Polecenia

1. Za pomocą równoważników zdań (zapisanych w zeszycie) oddaj treść każdego akapitu.
2. Na podstawie tekstu przedstaw życie codzienne Polaków w czasie drugiej wojny światowej.
3. Uwzględniając zmianę warunków życia, jaka nastąpiła na okupowanych terenach, oceń wpływ wojny na życie ich mieszkańców.
4. Wyjaśnij, w jaki sposób Polacy próbowali radzić sobie z restrykcjami na okupowanych terenach.
5. Wyjaśnij, dlaczego okupant ograniczył dostęp młodzieży do edukacji.
6. Na czym polegała zmiana sytuacji intelektualistów?
7. Podaj formę mianownika rzeczowników, których forma dopełniacza liczby pojedynczej brzmi: *inwazji, inteligencji, inflacji, pensji*. Uzasadnij pisownię zakończeń *-ji* w dopełniaczu liczby pojedynczej tych rzeczowników. Zadanie wykonaj w zeszycie.
8. Utwórz formę dopełniacza od wyrazów: *likwidacja, redukcja, edukacja, okupacja*. Z utworzonymi formami ułóż zdania. Zapisz je w zeszycie.

Zofia Nałkowska (1884–1954)



Polska pisarka i publicystka. Zadebiutowała jako poetka w Młodej Polsce, jednak szybko porzuciła poezję dla prozy. W dwudziestoleciu międzywojennym zaliczano ją do najwybitniejszych polskich pisarek. W swoich utworach ukazywała ludzkie uczucia w różnych sytuacjach życiowych, dążyła do poznania psychiki człowieka i poruszała tematykę kobiecą. Do jej najsłynniejszych utworów należą: powieści *Romans Teresy Hennert* (1923) i *Granica* (1935), dramat *Dom kobiet* (1930) oraz zbiór opowiadań *Medaliony* (1946).

W okresie międzywojennym pracowała dla polskiego rządu w Biurze Propagandy Zagranicznej, angażowała się w życie literackie i polityczne epoki, a w czasie drugiej wojny światowej razem z siostrą prowadziła sklepik z wyrobami tytoniowymi, co dało jej możliwość utrzymania się. Współdziałała z podziemiem kulturalnym. Po zakończeniu wojny brała udział w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich, czego literackim efektem stały się *Medaliony*.

Ważne dla niej wydarzenia zapisywała w prowadzonych od najmłodszych lat – przez niemal całe życie – dziennikach, które zostały wydane po śmierci pisarki (publikowano je od 1970 do 2001 roku). Zapiski prowadzone w latach wojennych wydano jako *Dzienniki czasu wojny*. Stały się one niezwykle cennym źródłem wiedzy o życiu Nałkowskiej i innych intelektualistów oraz szczegółowym dokumentem funkcjonowania w okupowanej przez nazistów Warszawie.



Zofia Nałkowska
Dzienniki czasu wojny (fragmenty)

Warszawa, 19 XII 39. Wtorek

W mroźne dni wyprawy na krańce miasta z Hanią[1] po „towar". Brak doświadczenia zwiększa nieco ich koszty, mimo że wielkie partie drogi robimy na piechotę z planem miasta w ręku. Już dwie drewniane paki stoją w przedpokoju. Po wielu przeszkodach udało się wynająć sklep w tym samym domu na dole. Będziemy mogły tam siedzieć, nie oddalając się od matki. [...]

Warszawa, 26 XII 39. Wtorek

Sprawa sklepu rozrasta się do olbrzymich rozmiarów. Obliczenia zajmują nam długie godziny, popełnione błędy przejmują zgrozą i humorem. Hania przypomina moje zapytanie przy wydawaniu reszty: „Zaraz, czy to ja panu winna jestem te dziesięć groszy, czy pan mnie?" Demon tabliczki mnożenia czai się i zagraża co chwila, zwłaszcza gdy idzie o Egipskie Przednie[2], które kosztują sześć i pół grosza sztuka. [...]

Warszawa, 2 I 40. Wtorek

Wczesnym ranem wybrałam się po papierosy do fabryki na koniec ulicy Pawiej. Mróz paradoksalny – jak gdyby zamarznięte było samo powietrze. Przecinam aleję Belwederską i ulicą Zajączkowską między rozgrodzonym sadem i spalonym składem desek idę pod górę. [...] Jeszcze ten kawał drogi pieszo pod wiatr, gdy zdaje się, że już nie można wytrzymać, stopy i ręce bolą z zimna, w płucach jednak troszeczkę kłuje. W zrujnowanej dzielnicy żydowskiej obrazy straszliwej nędzy, chude karykatury ludzkie w łachmanach gną się pod dźwiganymi ciężarami, każdy coś wlecze – na saneczkach albo wprost po zdeptanym, twardym, brudnym śniegu. W drzewach ogrodu Krasińskich ukazuje się znów to dymne, czerwone słońce. Świat twardy, niedostępny, niezmiernie trudny. Spieszę się, jest tak wcześnie, myślę, że jestem w porę. Tymczasem na Pawiej od godziny piątej czeka tłum na towar, ci, co mieszkają nie tak daleko, mogą zdążyć. Jestem w kolejce pięćdziesiąta czwarta. Dowiaduję się, że po tych paru dniach przerwy, gdy Monopol był zamknięty, podniesiono cenę papierosów. Marznę jeszcze przez dwie godziny, nie tracąc nadziei, ale czekam na próżno. Wracam z niczym, niezmiernie rozgoryczona. [...]

Warszawa, 29 VII 40.

Dziś, tak mało mając pieniędzy, niewiele zakupiłam papierosów i sama przewiozłam je do sklepu, by oszczędzić koszt transportu. Było mi ciężko nieść ten tłumok, muszę to przyznać, było mi bardzo ciężko. Tłumok wysoko i wąsko ujęty w mój śliczny, jasny pled, który przez całe lata towarzyszył mi we wszystkich jazdach zagranicznych, i w ciasne, mocne troki. I już teraz nie jestem tak zupełnie pewna, czy to ja wciąż ta sama idę – tam do tramwaju i tutaj od autobusu – odchylona od swego ciężaru, nieznacznie machająca drugą wolną ręką w powietrzu sakralnym gestem niewiast niosących wodę od studni. Myślę raczej, że ta kobieta, dźwigająca towar do sklepu, taszcząca go poprzez nogi pasażerów na platformę tramwaju, stojąca nad nim w ciasnocie i nieżyczliwości, sama zmęczona i zła – że ta kobieta to właśnie ja, o dziwo! [...]

Warszawa, 6 XII 40

To jednak jest nonsens – życie moje dziś, próżna obrona przed każdodziennym głodem. Bo ten nasz wysiłek, przekraczający możność fizyczną, niezapewniający nawet żywności, jest powolnym samobójstwem. Straciłam jeszcze cztery kilo. Tęsknota za rozmową, za książką, jest równie dojmująca fizycznie, jak głód mięsa albo jajek. Nie ma wytchnienia. Nie ma miejsca ani czasu, nie ma żadnego kąta, gdzie wolno być starą i zmęczoną. [...]

Zofia Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972, s. 105, 107, 110–111, 128–129, 149.

[1] **Hania** – Hanna Nałkowska (1888–1970), młodsza siostra Zofii, rzeźbiarka
[2] **Egipskie Przednie** – ówczesna marka papierosów



Polecenia

1. Na podstawie fragmentów *Dzienników czasu wojny* przedstaw działania podejmowane przez pisarkę, mające na celu funkcjonowanie sklepu.
2. Wyjaśnij, na jakie trudności w czasie wojny napotykała Nałkowska, prowadząc sklep.
3. Ustal, jak postrzega siebie Nałkowska po kilkunastu miesiącach wojny.
4. Na podstawie fragmentu z 6 grudnia 1940 roku scharakteryzuj nastrój, w jakim znalazła się Nałkowska po ponad roku trwania wojny.
5. Porównaj dwa fragmenty dziennika Nałkowskiej: z 19 grudnia 1939 roku i 6 grudnia 1940 roku. Jakie różnice dostrzegasz? Z czego one wynikają?
6. W jaki sposób Nałkowska pisze o codzienności w czasie wojny? Wskaż środki wyrazu artystycznego i określ ich funkcję.
7. Scharakteryzuj autorkę na podstawie zdania *Tęsknota za rozmową, za książką, jest równie dojmująca fizycznie, jak głód mięsa albo jajek.*
8. Na podstawie tekstu Wierzbickiego *Życie codzienne Polaków pod okupacjami* i utworu Nałkowskiej *Dzienniki czasu wojny* wyjaśnij, jak zmieniła się sytuacja polskich intelektualistów w czasie wojny. Zadanie wykonaj w zeszycie.

POWSTANIE WARSZAWSKIE Z PERSPEKTYWY ŚWIADKA

Miron Białoszewski (1922–1983)



Poeta, prozaik, dramaturg, współtwórca i aktor amatorskiego eksperymentalnego Teatru Osobnego (1955–1963). Opublikował m.in. tomy wierszy: *Obroty rzeczy* (1956), *Rachunek zachciankowy* (1959) oraz utwory prozą: *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970), *Donosy rzeczywistości* (1973). Jego utwory pełne są eksperymentów językowych, na przykład zapisu języka mówionego, przetwarzania elementów języka potocznego, urwanych słów.

W czasie wojny studiował przez rok polonistykę na tajnych kompletach. Nie należał do żadnej organizacji konspiracyjnej, więc nie brał bezpośredniego udziału w powstaniu. Jak dla wielu innych cywilów, czas powstania warszawskiego był dla niego okresem nieustannego zagrożenia życia, czasem wędrówek przez zrujnowaną Warszawę w poszukiwaniu bezpiecznego schronienia i żywności. Po wojnie długo szukał sposobu na opisanie powstania, które było najważniejszym wydarzeniem w jego życiu. Ponieważ wielokrotnie opowiadał swoim przyjaciołom o przeżyciach z czasu wojny, uznał, że najpierw utrwali swoje wspomnienia na taśmie magnetofonowej, a później je spisze. Dlatego *Pamiętnik z powstania warszawskiego* przypomina ustną opowieść, która oddaje dynamikę i dramatyzm przeżytych zdarzeń. W utworze pisarz odchodzi od wzorca polszczyzny literackiej, stosując określenia potoczne, równoważniki zdania, niegramatyczne konstrukcje składniowe. Wzmacnia to efekt autentyzmu. Białoszewski z perspektywy cywila utrwalił losy walczącej Warszawy, przeżycia wojenne zwykłych ludzi, ich życie i śmierć, a także zagładę miasta. Ponadto starał się pokazać mechanizmy ludzkiej pamięci i odtworzyć sposób rejestrowania przez nią rzeczywistości.

Miron Białoszewski
Pamiętnik z powstania warszawskiego

Miron Białoszewski
Pamiętnik z powstania warszawskiego (fragmenty)

Z jedzeniem zaczęło być źle. Teraz – przy tym pozatrzaskiwaniu się dzielnic w fortece, na ile mogło starczyć? A jeszcze to, że jak kopać, jak tu walą pociski i bomby? Na razie Stare Miasto z częścią Muranowa ze Stawkami, to znaczy z magazynami na Stawkach, żyło z tych magazynów. Wciąż były walki o utrzymanie tego w naszych rękach. Tak jak i elektrowni na Powiślu. Wodociągi straciliśmy szybciej. To była pierwsza katastrofa: brak wody. Druga, trochę później: straciliśmy elektrownię – brak światła. Trzecia – lokalna dla Starego Miasta: utrata Stawek, czyli głód [...].



Potem trzeba było przynieść wody. Dla Mamy. Do gotowania. Dla Cioci. Dla pani Rymińskiej. Do mycia. Do różności. Woda jest – trzeba brać. Chodziłem z dzbankiem i z kubłem do tej ciemnicy z rannym z żoną i z wodospadem. I tam się nabierało w sekundę. Poleciałem zaraz tam się myć. Prosto potem. I prać koszulę. Mydła nie było. Ale kto tam marzył o mydle? A była czarna. Przyleciała na ten pomysł zaraz Celina. Też prać. Swen coś się chyba dziwił. Że tak pierzemy. A może dziwił się dopiero wieczorem? Bo chyba prało się niejeden raz. Po każdym grubszym zakurzeniu. Czy wybuchu sadzy. Suszyło się w dziesięć minut. Bo gorąco. Właśnie to gorąco. Nie do wytrzymania [...].



Fotografia z powstania warszawskiego. Śródmieście Południowe. Kolejka po wodę przy studni na podwórzu kamienicy przy ul. Żurawiej 6.

Tymczasem z wodą. Niemiła półspodziewanka. Miodowa płynęła, płynęła, szumiała, księżyc świecił. Ale słońce też. A i te trafione rury się wypompowały widocznie. Przestało szumieć. Jeszcze płynęło coś. Ale wodospad w ciemnicy na trzeci dzień już nie szumiał. Najpierw leciało jeszcze ciurkiem. Potem jako tako. Potem te resztki. Cierpliwe stanie nad wiaderkiem. Żeby choć na zapas do jutra. Prania skończone. Po luksusie. Po trzech dniach albo po dwóch i pół byliśmy już bez wody.

Wziąłem wiadro. Wyleciałem na podwórze. Zagraciło się ileś razy więcej różnościami. Za pierwszym razem gdzieś blisko, chyba jeszcze w naszym podwórku, nałapałem wody. Ale to było ostatni raz. Z wodą. W ogóle. W całej naszej dzielnicy [...].

Zaczęło się wtedy latać po wodę dalej. Obok, w „Palladium", wody zabrakło. Coś pewnie rąbnęło. W coś. Więc latało się na Chmielną. Za placyk Zgoda róg Brackiej i Szpitalnej. W bramę. Którąś. A może w którąś na tym odcinku. Już nie pamiętam. Pamiętam, że stało pełno ludzi, w ogonie, poczwórnym już na Chmielnej, przez bramę, podwórza, na Widok, przez Widok do bramy, podwórza i przejścia (skomplikowanego, pod ziemią) prowadzącego za Aleje.

Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1993, s. 34–35, 86–87, 91–92, 120.

Polecenia

1. Ustal, co jest przedmiotem opisu we fragmentach *Pamiętnika z powstania warszawskiego*.
2. W jaki sposób mieszkańcy Warszawy starali się przetrwać podczas powstania? Wymień opisane we fragmentach sposoby radzenia sobie z trudną wojenną rzeczywistością.
3. Udowodnij, że w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* została wykorzystana perspektywa cywila. Zadanie wykonaj w zeszycie.
4. Na podstawie tekstu udowodnij, że utwór Białoszewskiego realizuje założenia gatunkowe pamiętnika.
5. Przytocz fragmenty tekstu potwierdzające, że Białoszewski opisuje wydarzenia z czasu powstania warszawskiego po wielu latach.
6. Czy powyższe fragmenty *Pamiętnika z powstania warszawskiego* są zbliżone do języka pisanego czy mówionego? Odpowiedź uzasadnij, przywołując odpowiednie fragmenty i nazywając cechy języka.
7. Podaj przykłady wyrazów, wyrażeń lub zwrotów potocznych oraz innych elementów języka mówionego.
8. Wyjaśnij, jaki efekt autor osiągnął, stosując w relacji z powstania elementy języka potocznego i mówionego.
9. W jaki sposób autor dynamizuje akcję w utworze? Podaj dwa przykłady użytych w tym celu środków językowych. Nazwij je.



Tadeusz Borowski[1]
Pożegnanie z Marią

Paskarski[2] sklepik był małą, zaciszną zatoką. Nad szklanką bimbru[3] z buraków bratali się przy ladzie policjanci z chłopami i handlowali ludźmi ze szkoły. Nocą policjanci wysadzali przez okno szkoły towar, który albo natychmiast znikał w zakamarkach ulicy, albo, kalecząc się nieludzko, przełaził przez druty kolczaste na plac naszej firmy budowlanej, gdzie walęsał się aż do rana, gdyż kantor[4] był oczywiście zamknięty. Zwykle były to dziewczęta. Łaziły bezradnie po podwórzu, oglądając kupy piasku, zwały gliny, sześciany cegieł, [...] zachodziły do sąsieków z grysikiem[5], którego różne odcienie i wielkości używane były na schody oraz nagrobki, i załatwiały się tam beztrosko. Obudziwszy się, wyrzucałem je bardzo altruistycznie za bramę, a korzyści procederu oprócz policjantów (i pewnie nieprzystępnego, obcego płaskim, ludzkim sprawom żandarma) ciągnął wyłącznie sąsiad, sklepikarz. Nie odczuwał jednak ani obowiązku, ani potrzeby wdzięczności. Dzień w dzień wpadałem do niego po ćwiartkę razowego chleba, dziesięć deka kiszki i dwa deka masła. Z reguły mi nie doważał, a cenę wydatnie zaokrąglał. Uśmiechał się wstydliwie, ale ręka drżała mu przy zgarnianiu pieniędzy.

Zresztą. On nie dolewał do pełna setki bimbru, nie doważał deka masła, ciął chleb na nierówne części i wyciskał z chłopów bezlitośnie forsę za każdą wypuszczoną na lewo dziewczynę, gdyż chciał żyć sam, miał żonę, synka w drugiej gimnazjalnej i dorastającą córkę, uczennicę kompletu[6] licealnego, odczuwającą nęcące powaby stroju, urok chłopców, smak nauki i czar konspiracji; firma budowlana zaś sprzedawała, tak chłopom, jak inżynierom, mokry ton[7], skamieniały cement, mieszała wapno z wodą, a lepik[8] z piaskiem, a także odbierając wagony z towarem, stwierdzała, przy cichym zrozumieniu magazyniera kolejowego, poważne manko[9], co natychmiast wpisywało się w księgi. Dostawca urzędowy nabierał w usta wody, miał bowiem z firmą osobne rachunki, których nie księgowano nigdzie.

Firma budowlana[10]! Ona jak dojna i cierpliwa krowa rozdawała wszystkim utrzymanie. Pracowity jej właściciel, brzuchacz opięty kraciastą kamizelką z brelokiem, patriarchalnie siwy, apoplektycznie nerwowy Inżynier z brodą w klin, na utrzymanie żony dewotki trwoniącej pieniądze na żebraków, kościoły i zakonników oraz syna erotomana ciągnął z niej w czasach wielkiego głodu (kiedy jedliśmy obierki i przydziałowy chleb z solą) grube tysiące jak mleko z wymion, rozbudował składy w centrali, wydzierżawił plac po spalonej we wrześniu firmie i założył na nim filię swojego przedsiębiorstwa, kupił dworski pojazd, cugowego konia ze strzyżonym ogonem, wynajął woźnicę, nabył za pół miliona majątek ziemski pod stolicą, wprawdzie nieco zaniedbany i podupadły, ale nadający się do polowań (miał bowiem spory kawał lasu) i uprzemysłowienia (posiadał glinę), wreszcie w trzecim roku wojny rozpoczął i pomyślnie poprowadził pertraktacje ze Wschodnią Koleją Niemiecką o zakup i rozbudowę własnej bocznicy kolejowej i postawienie przy niej magazynów przeładunkowych.

Równie pomyślnie układały się losy pracowników Inżyniera. Wprawdzie ustawodawstwo okupacyjne zabraniało Inżynierowi wypłacać tygodniówki ponad 73 złote, jednak Inżynier kilkunastu swoim ludziom dawał z własnej inicjatywy prawie sto złotych tygodniowo bez odtrącenia kosztów, podatków i świadczeń. W wypadkach nagłych, jak wywózka rodziny do lagru[11], choroba albo łapówka, nie uchylał się wcale od obowiązku. Przez trzy miesiące finansował moje studia na podziemnym uniwersytecie, stawiając mi tylko jeden warunek: abym uczył się dla Ojczyzny.

---

[1] **Tadeusz Borowski** (1922–1951) – informacje o pisarzu i jego utworach na s. 337
[2] **paskarski** – określenie potoczne; należący do paskarza, czyli człowieka czerpiącego zyski ze sprzedaży po zawyżonych cenach towarów, których brakuje na rynku
[3] **bimber** – wódka lub spirytus wyprodukowane nielegalnie, domowym sposobem
[4] **kantor** – przestarzale: biuro fabryki lub przedsiębiorstwa
[5] **grysik** – tu: drobne kruszywo kamienne
[6] **komplet** – przestarzale: grupa uczniów pobierających wspólne lekcje lub korepetycje poza szkołą
[7] **ton** – glinka kredowa używana w produkcji farb klejowych
[8] **lepik** – mieszanina asfaltów lub smoły używana do klejenia papy
[9] **manko** – brak towarów lub pieniędzy w sklepie, magazynie itp. stwierdzony podczas kontroli
[10] **firma budowlana** – firma „Pędzich" z centralą na Chłodnej; na Skaryszewskiej mieścił się jej magazyn materiałów budowlanych. Borowski objął tę pracę po swoim bracie, który zimą 1942 roku wyjechał z Warszawy
[11] **lagier, lager** – w okresie drugiej wojny światowej: niemiecki obóz koncentracyjny



Filia urządzała się inaczej. Furmani sprzedawali wapno na ulicy, dowożąc na budowę niepełne metry. Odrabiali prywatne kursy. Kradli z kolei. Ja z początku wynosiłem ze składu[1] ton i kredę koszykiem i sprzedawałem je w mydlarniach okolicznych, jednakże zżywszy się z kierownikiem serdeczniej, wszedłem z nim w spółkę, podzieliłem teren pracy i uzgodniłem sposób księgowania. Wiązała nas również produkcja bimbru odbywająca się moim kosztem w mieszkaniu kierownika. Oddawszy mi lwi udział z detalicznej sprzedaży, kierownik pogrążył się w szerokich interesach, wykorzystując firmę jako punkt przelotowy, a telefon składu jako niezawodny sposób komunikacyjny. Kierownik znał się na złocie i kosztownościach, sprzedawał i nabywał meble, znał adresy pośredników mieszkaniowych, a nawet sam handlował lokalami, miał stosunki ze złodziejami kolejowymi i ułatwiał im kontakty ze sklepami komisowymi, przyjaźnił się z szoferami i sprzedawcami części samochodowych, prowadził także ożywioną wymianę z gettem. Uprawiał handel z wielkim lękiem, jakby przez siłę, wbrew własnemu poczuciu prawa. Odczuwał dotkliwą nostalgię za bezpiecznymi czasami przedwojennymi. Pracował wtedy jako magazynier w przedsiębiorstwie żydowskim. Pod okiem czujnej właścicielki wyrabiał się uparcie na ludzi, kupił auto sportowe i zarabiał taksówką do trzystu złotych dziennie, odliczywszy dniówkę szofera. Wkrótce nabył pod miastem przy autostradzie jedną parcelę[2] budowlaną, a na parę miesięcy przed wojną – drugą na bliskim przedmieściu. Rozumiał, że czyni to w zgodzie z prawem ludzkim, i żył pełnią życia, bez dokuczliwych rozterek duchowych.

Tadeusz Borowski, *Pożegnanie z Marią* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 155–158.

Polecenia

1. Przedstaw funkcjonowanie wojennych miejsc pracy: sklepiku, firmy budowlanej i jej filii.
2. Opisz w zeszycie wszystkie działania podejmowane przez pracowników firm. Wyodrębnij te, które nie były bezpośrednio związane z zakresem działalności poszczególnych firm.
3. Wyjaśnij, jak wojna wpłynęła na moralność ludzi. Które z przedstawionych w utworze działań i zachowań można określić jako nieetyczne, niezgodne z zasadami moralnymi? Dlaczego w czasie wojny ludzie je podejmowali?
4. Scharakteryzuj postać Inżyniera. Czy można go ocenić jednoznacznie? Odpowiedź uzasadnij.
5. Wskaż fragment potwierdzający, że w czasie wojny sytuacja Polaków była zróżnicowana.
6. Wypisz z tekstu do zeszytu co najmniej pięć przykładów potocyzmów. Jaką funkcję pełnią w utworze?

PROJEKT

W jaki sposób artyści ukazują życie codzienne w czasie wojny? Odpowiedz, odwołując się do fragmentów tekstów literackich zamieszczonych w podręczniku i innych tekstów kultury.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 319
1. W wielu utworach literackich ukazane zostało codzienne życie Polaków w czasie drugiej wojny światowej.

s. 322
2. Obraz życia Zofii Nałkowskiej i innych intelektualistów utrwalony został w prowadzonych przez pisarkę dziennikach, które wydano pod tytułem *Dzienniki czasu wojny*.

s. 323
3. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Miron Białoszewski z perspektywy cywila utrwalił przeżycia wojenne zwykłych ludzi w czasie powstania warszawskiego.

s. 325
4. Opis funkcjonowania wojennych miejsc pracy i postawy pracujących w nich ludzi odnajdujemy w opowiadaniu Tadeusza Borowskiego *Pożegnanie z Marią*.

[1] **skład** – miejsce magazynowania towarów
[2] **parcela** – działka gruntu, wydzielona z większego obszaru, przeznaczona pod zabudowę lub użytkowana w inny sposób



3. Tożsamość pokolenia Kolumbów

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, jakie tematy podejmowali w swoich utworach poeci pokolenia Kolumbów;
- przeczytasz wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Borowskiego i Tadeusza Gajcego.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie poznane utwory poetów Drugiej Awangardy.

POKOLENIE KOLUMBÓW

Nazywa się tak młodych Polaków, zwłaszcza warszawiaków, których dzieciństwo i lata szkolnej edukacji przypadły na dwudziestolecie międzywojenne, a okres wchodzenia w dorosłość – na lata drugiej wojny światowej. Było to pierwsze pokolenie wychowane w Polsce, która odzyskała niepodległość po latach zaborów. Większość jego przedstawicieli zdała maturę przed wojną. Ponieważ urodzili się oni około 1920 roku, w chwili wybuchu wojny mieli 18–20 lat. Byli wychowywani do życia i pracy w niepodległej Polsce, a zamiast tego musieli zmierzyć się z wojną i stać się żołnierzami.

Ważna informacja

Pokolenie literackie obejmuje twórców będących w podobnym wieku, których łączy także:

- przeżycie pokoleniowe,
- wspólna estetyka,
- opozycyjny stosunek do starszych pokoleń.

Przeżyciem pokoleniowym pokolenia literackiego staje się znaczące, istotne wydarzenie historyczne, takie jak wojna, powstanie czy odzyskanie niepodległości. Wydarzenie to wpływa na wspólne postrzeganie rzeczywistości. Dodatkowo przedstawicieli danego pokolenia spaja wspólna poetyka utworów oraz bunt wobec poglądów artystycznych lub społecznych starszego pokolenia.

pokolenie Kolumbów

Dla Kolumbów wojna stała się tym przeżyciem pokoleniowym, które zdeterminowało ich życie i ukształtowało twórczość. Przedstawicielami tego pokolenia literackiego są między innymi: Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski, Tadeusz Gajcy, Andrzej Trzebiński i Zdzisław Stroiński. Wszyscy oni poruszali się w kręgu czasopisma „Sztuka i Naród" i debiutowali w czasie wojny w podziemnych wydawnictwach. W swojej twórczości odwoływali się do tradycji poetów Drugiej Awangardy, w których utworach dominowały nastroje katastroficzne. Jednocześnie działali w warszawskiej konspiracji i z bronią w ręku walczyli z okupantem (np. należeli do Szarych Szeregów oraz Armii Krajowej). Spośród wymienionych twórców tylko Tadeusz Borowski przeżył wojnę.

W wielu utworach tych twórców odnajdujemy podobne elementy: katastroficzne przeczucia zbliżającego się końca, obrazy „spełnionej Apokalipsy", traumatyczne przeżycia oraz przekonanie o tragizmie własnego losu. Często powtarzają się obrazy straconego pokolenia, które musiało żyć w czasie okrutnej wojny i kierować się nieludzką moralnością.



Nazwa *pokolenie Kolumbów* została zaczerpnięta z wydanej w 1957 roku powieści Romana Bratnego *Kolumbowie. Rocznik 20*. Bohaterami utworu są młodzi ludzie zaangażowani w działalność podziemną i walczący w powstaniu warszawskim. Główny bohater nosi konspiracyjny pseudonim Kolumb.

Mówiąc o twórcach pokolenia Kolumbów, można posługiwać się też nazwami: pokolenie 1920 i pokolenie spełnionej Apokalipsy.

Krzysztof Kamil Baczyński – poeta i żołnierz

Krzysztof Kamil Baczyński

POETA

Pierwsze próby literackie Baczyński podjął już w latach szkolnych, na co wpływ miała twórcza atmosfera panująca w domu rodzinnym (matka była autorką bajek i podręczników dla dzieci). Swoje wiersze poeta nie tylko sam przepisywał, lecz także ozdabiał rysunkami. Ukazały się one w tomikach poezji: *Wiersze wybrane* (maj 1942) i *Arkusz poetycki* (1944), w prasie konspiracyjnej oraz w wydawanych w podziemiu antologiach: *Pieśń niepodległa* (1942) i *Słowo prawdziwe* (1942). W swoich utworach, w których dominował katastrofizm, wykorzystywał tradycję romantyczną i Drugiej Awangardy. Obecne są w nich nastroje typowe dla generacji, której młodość przypadła na czasy wojny, na przykład postawa patriotyczna, wewnętrzny nakaz walki z okupantem, przeczucie śmierci, dylematy moralne.

Krzysztof Kamil Baczyński
(1921–1944)



Poeta uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela pokolenia Kolumbów. W 1942 roku rozpoczął studia polonistyczne na tajnym Uniwersytecie Warszawskim, które porzucił, by walczyć z okupantem. Również w tym roku poślubił Barbarę, która zginęła w powstaniu warszawskim kilka tygodni po nim.

Szybko został uznany za niezwykle uzdolnionego poetę, którego twórczość była nad wyraz dojrzała. Doceniano jej nowoczesność, oryginalne metafory, obrazy poetyckie, ciekawą symbolikę. O niezwykłym talencie Baczyńskiego byli przekonani zarówno poeci z jego pokolenia, na przykład Gajcy, jak i twórcy dwudziestolecia międzywojennego, na przykład Miłosz czy Andrzejewski, dlatego wielokrotnie próbowano wyperswadować mu zamiar aktywnego uczestniczenia w walkach przeciw okupantowi. Słynna jest opinia Stanisława Pigonia, profesora historii literatury polskiej, który skomentował informację o wstąpieniu Baczyńskiego do oddziału dywersyjnego słowami: *Cóż, należymy do narodu, którego losem jest strzelać do wroga brylantami.* Z kolei poeta i tłumacz Jerzy Zagórski wspomnienie o Baczyńskim zatytułował *Śmierć Słowackiego* (1947).

Udało się ocalić wszystkie jego utwory: ponad 500 wierszy, kilkanaście poematów i około 20 opowiadań, a także kilkaset rysunków i grafik, na przykład ilustracje do poszczególnych wierszy poety oraz projekty okładek własnych tomików. Najbardziej znane wiersze Baczyńskiego to: *Elegia o... [chłopcu polskim], Mazowsze, Historia, Spojrzenie, Pokolenie, Biała magia, Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę...*

Względy polityczne spowodowały, że do lat sześćdziesiątych XX wieku właściwie nie wydawano jego utworów (w 1947 r. ukazał się jedynie wybór wierszy *Śpiew z pożogi*). W następnych latach jego wiersze weszły do kanonu polskiej poezji.



ŻOŁNIERZ

Baczyński to podchorąży, żołnierz Armii Krajowej (do której wstąpił w połowie 1943 r.), podharcmistrz Szarych Szeregów. W konspiracji nosił pseudonimy: „Jan Bugaj", „Emil", „Jan Krzyski", „Krzysztof", „Piotr Smugosz", „Krzysztof Zieliński", „Krzyś". Uczestniczył między innymi w akcji wykolejenia niemieckiego pociągu. Pełnił funkcję nieoficjalnego szefa prasowego kompanii batalionu „Zośka". W harcerskim batalionie „Parasol" był zastępcą dowódcy III plutonu 3. kompanii. Zginął w czwartym dniu postania warszawskiego (4 sierpnia 1944 r.) od strzału snajpera.

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.

Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*,
Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 99–100.

Polecenia

1. Zidentyfikuj czas i przestrzeń w wierszu. W jaki sposób zostały przedstawione?
2. Kim jest osoba mówiąca w wierszu?
3. Wyjaśnij, jak wojna wpłynęła na generację, do której należy osoba mówiąca. Odpowiadając, wykorzystaj interpretację metafory *bo nie anioł, nie anioł prowadzi*.
4. Wskaż w wierszu apostrofy. Do kogo i w jakim celu są one skierowane?
5. Zbadaj słownictwo w wierszu. Wskaż archaizmy, a następnie wyjaśnij ich znaczenie oraz określ funkcję w utworze.
6. Podaj przykłady zastosowanych środków poetyckich. Jaką funkcję pełnią rozbudowane metafory?
7. Opisz w zeszycie kreowane w wierszu obrazy dawnych bitew. W jaki sposób w utworze jest prezentowana rzeczywistość?
8. Wskaż obecne w wierszu aluzje historyczne. Jaką funkcję pełni odwołanie do czasów romantyzmu, zaborów i powstań narodowych?
9. Jaka wizja historii i dokonań jednostki została ukazana w wierszu?
10. Przeczytaj fragment wiersza Seweryna Goszczyńskiego, romantycznego poety i żołnierza, uczestnika powstania listopadowego (s. 330). Wskaż w wierszu Baczyńskiego aluzję literacką i wyjaśnij jej funkcję.

[1] **arkebuzy** – nazwa dawnej broni palnej (XVI–XVII w.)
[2] **kanonier** – żołnierz artylerii
[3] **rapier** – dawna broń sieczna o długiej i wąskiej klindze, zaopatrzona w osłonę dłoni (XVI–XVII w.)
[4] **czako** – wysokie nakrycie głowy z płaskim denkiem i daszkiem, noszone przez żołnierzy w XIX i na początku XX w.



Seweryn Goszczyński
Przy sadzeniu róż (fragmenty)

Sadźmy, przyjacielu, róże!
Długo jeszcze, długo światu
Szumieć będą śnieżne burze:
Sadźmy je przyszłemu latu!

My, wygnańcy stron rodzinnych,
Może już nie ujrzym kwiatu –
A więc sadźmy je dla innych,
Szczęśliwszemu sadźmy światu!

https://bezpiecznylink.pl/polskapoezjagoszczynski (dostęp: 10.08.2020)

Krzysztof Kamil Baczyński
Pokolenie

Wiatr drzewa spienia. Ziemia dojrzała.
Kłosy brzuch ciężki w gorę 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 drżą strumyki – słychać –
krew tak 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[1].

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 zimny 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 VI 1943

Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 192–195.

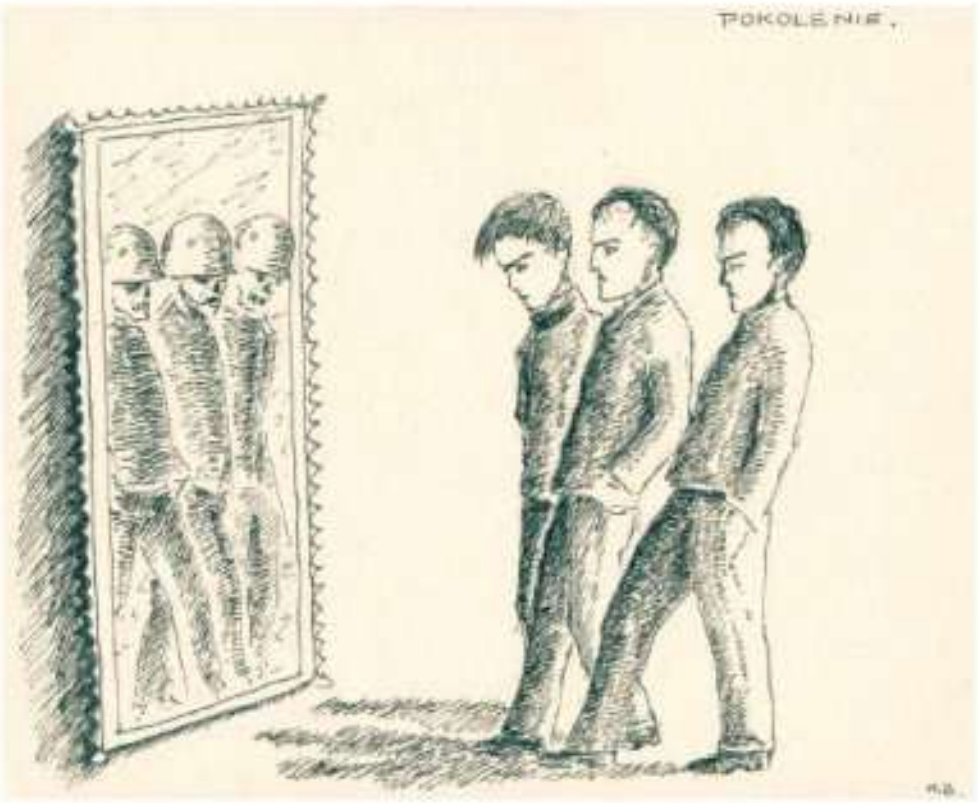
Polecenia

1. Wyodrębnij w wierszu części i je zatytułuj.
2. Kim jest osoba mówiąca w wierszu? Co łączy ją z tytułowym pokoleniem? Odpowiadając, odwołaj się do tekstu.
3. Przedstaw obraz natury ukazanej w wierszu.

[1] **troglodyta** – człowiek jaskiniowy; także o człowieku ograniczonym lub nieokrzesanym



4. Nazwij rzeczywistość opisaną w wierszu.
5. Scharakteryzuj tytułowe pokolenie.
   a) Jaki wpływ na opisane w wierszu pokolenie ma życie w czasach apokalipsy?
   b) Co podkreśla anafora *nas nauczono*?
   c) Jak zmieniło się życie ludzi? Przedstaw obrazy kreowane w strofach rozpoczynających się od *słów nas nauczono*.
6. W jaki sposób ukazane zostało pokolenie? Znajdź w utworze np. hiperbole, anafory, metafory. Jaką funkcję pełnią w kreowaniu bohaterów wiersza?
7. Jaką funkcję pełni w wierszu zderzenie obrazów życia z obrazami śmierci, obrazów natury z apokaliptyczną wizją życia ludzi?
8. W jaki sposób uzyskany został efekt dynamizacji tekstu?
9. Jaką przyszłość prorokuje pokoleniu osoba mówiąca? Czego dotyczą wątpliwości? Odpowiedź uzasadnij.
10. Jaką funkcję pełni w wierszu odwołanie do utworu Homera? Zinterpretuj fragment: *czy my karty iliady/rzeźbione ogniem w błyszczącym złocie*.
11. Na podstawie analizy całego wiersza wyjaśnij, na czym polega tragizm pokolenia. Sporządź na ten temat notatkę w zeszycie.



Krzysztof Kamil Baczyński, *Pokolenie*, 1940, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

Polecenia

1. Rozpoznaj i nazwij emocje malujące się na twarzach postaci przed lustrem.
2. Wyjaśnij, o czym świadczą widniejące emocje.
3. Porównaj postaci przed lustrem i ich odbicie w lustrze. Wyjaśnij, o czym świadczą różnice.
4. Zwróć uwagę na datę powstania rysunku. Jaką przyszłość swojemu pokoleniu prorokuje Baczyński? Z jakimi rolami będą musieli zmierzyć się w życiu młodzi ludzie?
5. Porównaj utwory Baczyńskiego zatytułowane *Pokolenie*: wiersz i rysunek. Jakie podobieństwa dostrzegasz?
6. Czy twoim zdaniem rysunek Baczyńskiego byłby dobrą ilustracją do powieści *Kamienie na szaniec*? Odpowiedź uzasadnij, wykorzystując znajomość utworu.



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[1] 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 innym
ziemia rosła tęga – nie pusta.

I mnie przecież jak dymu łaska
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 XII 1943 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 2007, s. 208–209.

Polecenia

1. Nazwij typ liryki. Odpowiedź uzasadnij.
2. Zbadaj budowę wiersza. Szczególną uwagę zwróć na kompozycję strof oraz zastosowane czasowniki.
3. W wierszu wykorzystane zostały czasowniki w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. Wyodrębnij fragmenty, w których są obecne poszczególne formy czasowników i określ, co jest ich tematem.
4. Porównaj obrazy budowane z wykorzystaniem czasowników w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. Sformułuj wnioski i zapisz je w zeszycie.
5. Jaką funkcję pełni zestawienie trzech płaszczyzn czasowych?
6. Wskaż, nazwij i zinterpretuj zastosowane środki stylistyczne.
7. Wskaż fragmenty, w których wykorzystany został motyw kręgu. Zinterpretuj go.
8. Kim jest osoba mówiąca? Scharakteryzuj ją. Czy można osobę mówiącą utożsamić z Baczyńskim? Odpowiedź uzasadnij.

Okiem badacza

Jerzy Święch
Poeta-żołnierz

Czytając wiersze poety-żołnierza, biorącego udział w akcjach bojowych, pochłoniętego pracą w konspiracji wojskowej, do której nie miał przecież należytego przygotowania, możemy jedynie się domyślać, ile musiał przełamywać wewnętrznych oporów, chcąc sprostać zadaniu, do którego nie czuł się bynajmniej powołany. Ceną wyboru było bowiem wyrzeczenie się tego, co dla Baczyńskiego stanowiło istotę wszelkiej sztuki i poezji: wolności tworzenia, swobodnego fantazjotwórstwa, suwerennej wyobraźni. Wiersze wojenne Baczyńskiego są pełne nostalgii za dzieciństwem, kiedy stał się artystą. [...] „A mnie przecież wody szerokie / na dźwigarach swych niosły płatki" (*Z głową*

[1] **dźwigary** – część konstrukcji budowlanej



na karabinie, w. 5–6) [...]. Jest tak, jak gdyby wszystko, co go obecnie spotkało, było karą za nadmiar artystycznej fascynacji światem, za współuczestnictwo w tym kosmicznym świętowaniu ze wszystkim, co stanowiło orficką[1] jedność stworzenia [...].

Dopiero teraz bohater doświadcza w całej pełni grozy sytuacji ostatecznych, poznaje smak ryzyka moralnego, kiedy wszystkie dotychczasowe i sprawdzone kryteria, jakimi w życiu się kierował, okazały się zawodne. Decyzja, jaką podjął, zmusza do dokonywania ciągłych wyborów, gdyż, jak pisała Maria Dąbrowska w powojennej dyskusji o conradyzmie pokolenia wojny[2], „istotną próbą wartości moralnej człowieka jest jego zachowanie się tam, gdzie nie sięgają wpływy i hamulce życia społecznego, zorganizowanego i zabezpieczonego". Ceną wyboru jest poddanie się anonimowym rozkazom, a więc niemożność brania udziału w kierowaniu wydarzeniami.

Jerzy Święch, *Wstęp* [w:] Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 2007, s. XCI–XCII.

Polecenia

1. Jakie rozterki według autora przeżywał Baczyński w czasie wojny?
2. Omów konsekwencje, jakie musiał ponieść Baczyński-poeta, angażując się w działania wojenne.
3. Na podstawie drugiego akapitu wyjaśnij, na czym polegał tragizm pokolenia żyjącego w czasach wojny.
4. Podaj przykład wiersza Baczyńskiego, w którym pokazana jest konieczność poddawania się anonimowym rozkazom, brak możności kierowania swoim losem. Odpowiedź uzasadnij.

Tadeusz Borowski[3]

Pieśń

Nad nami – noc. W obliczu gwiazd
ogłuchłych od bitewnych krzyków
jakiż zwycięzców przyszły czas
i nas odpomni – niewolników?

Pustynię, step i morza twarz
mijamy depcząc, grzmi karabin,
zwycięzców krzyk, helotów[4] marsz
i głodny tłum cyrkowych zabaw.

Wołanie, śpiew, pariasów[5] wiara,
łopoce wiatrem wrogi znak,
krojony talar, łokieć, miara
i chodzą ciągle szale wag.

Niepróżno stopa depcze kamień,
niepróżno tarcz dźwigamy, broń,
wznosimy czoło, prężne ramię
i ukrwawiamy w boju dłoń.

Niepróżno z piersi ciecze krew,
pobladłe usta, skrzepłe twarze,
wołanie znów, pariasów śpiew
i kupiec towar będzie ważył.

Nad nami – noc. Goreją gwiazdy,
dławiący, trupi nieba fiolet.
Zostanie po nas złom żelazny
i głuchy, drwiący śmiech pokoleń.

Tadeusz Borowski, *Utwory wybrane*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 9–10.

Polecenia

1. Kim jest osoba mówiąca w wierszu? O czym świadczy zastosowanie liczby mnogiej?
2. Scharakteryzuj zbiorowość, w imieniu której wypowiada się osoba mówiąca.

[1] **orficki** – związany z Orfeuszem, bohaterem greckich mitów, śpiewakiem i poetą, twórca orfizmu, czyli nurtu religijnego charakteryzującego się wiarą w wędrówkę dusz i ich wyższości nad ciałem

[2] ***conradyzm pokolenia wojny*** – twóroom czasów wojny i okupacji bliska była niezachwiana postawa moralna, wierność wartościom, maksymalizm etyczny, czyli postawy charakterystyczne dla etyki obecnej w utworach angielskiego pisarza polskiego pochodzenia Josepha Conrada (Józefa Korzeniowskiego), który żył w latach 1857–1924. Etyka Conradowska wywarła znaczący wpływ na życie i twórczość pokolenia Kolumbów

[3] **Tadeusz Borowski** (1922–1951) – informacje o pisarzu i jego utworach na s. 337

[4] **heloci** (gr. *heilotes* – jeniec) – jedna z warstw ludności Sparty, składająca się z mieszkańców podbitych krain; niewolnicy

[5] **parias** – człowiek wzgardzony, wykorzystywany, często żyjący w nędzy



3. Kogo określa osoba mówiąca słowami *niewolnicy, heloci, pariasi*? O czym to świadczy?
4. Kim są *zwycięzcy* wymienieni w wierszu? Jakie ich cechy zostały uwypuklone?
5. Jaki obraz świata buduje zastosowane w wierszu słownictwo? Opisz ten świat w zeszycie.
6. W jaki sposób została przedstawiona w wierszu natura?
7. Nazwij typ liryki zastosowany w wierszu. Odpowiedź uzasadnij.
8. Przeanalizuj kompozycję utworu.
9. Jaką funkcję pełni anafora *niepróżno*?
10. Czy według osoby mówiącej działania jego pokolenia będą docenione przez potomnych? Odpowiedź uzasadnij.
11. Scharakteryzuj koncepcję historiozoficzną zawartą w wierszu.

Ważna informacja

„Sztuka i Naród" – wydawane w latach 1942–1944 pismo literackie, na łamach którego przedstawiony został program sztuki młodych twórców. Krytykowali oni twórczość Skamandrytów, uważali, że nadszedł czas na zmiany, stąd postulaty konkretnych celów społecznych czy czynu w sztuce.

Tadeusz Gajcy

Tadeusz Gajcy
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.

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.

Tadeusz Gajcy (1922–1944)



Poeta, jeden ze współtwórców i ostatni redaktor pisma młodych polonistów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego „Sztuka i Naród". Maturę zdał w 1941 roku, a następnie rozpoczął studia polonistyczne na tajnych kompletach na Uniwersytecie Warszawskim. Zginął w powstaniu warszawskim jako żołnierz Armii Krajowej. Autor tomów poetyckich *Widma* (1943) i *Grom powszedni* (1944).

[1] **więcierz** – wykonane z wikliny lub tkaniny sieciowej urządzenie do połowu ryb w jeziorach i przybrzeżnych partiach rzek
[2] **dziewanna** – roślina
[3] **klechda** – spokrewnione z baśnią podanie ludowe; silnie osadzone w realiach społeczno-obyczajowych regionu, wiążące się z miejscowymi wierzeniami, obyczajowością i tradycjami kulturalnymi



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[1].

Falował spokój w ciepłej darni[2],
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[3] –
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.

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.

Tadeusz Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1992, s. 43–45.

[1] **Nike** – w mitologii greckiej: skrzydlata bogini zwycięstwa
[2] **darń** – gęsty splot roślin na powierzchni ziemi lub na wodzie
[3] **żagiew** – płonący kawał drewna



Polecenia

1. Wyjaśnij, kim jest adresat utworu.
2. Jaką funkcję pełni anafora *ufałeś*?
3. Scharakteryzuj wyłaniający się z wiersza obraz „wczoraj" i „dzisiaj".
4. Wymień główne cechy „poezji wczoraj". Czy w rzeczywistości wojennej jest miejsce na taki typ poezji? Odpowiedź uzasadnij, przywołując odpowiednie fragmenty tekstu.
5. Uzasadnij, że w wierszu został ukazany destrukcyjny wymiar wojny.
6. Jaką funkcję pełnią w wierszu liczne przerzutnie i pauzy oraz porwany tok wiersza?
7. Wskaż metafory wyrażające niepokój, ból i strach.
8. Jakie nakazy i postulaty kieruje osoba mówiąca wobec *wczorajszego*?
9. Jaka jest rola poezji w czasie wojny? Jakie tematy powinna podejmować? Odpowiedz na podstawie wiersza. Polecenie wykonaj w zeszycie.

Okiem badacza

Jerzy Święch
Katastrofizm poezji pokolenia Kolumbów

poezja Kolumbów

Baczyński należy do kontynuatorów tego nurtu współczesnej poezji polskiej, który początkami swymi sięga pierwszej połowy lat trzydziestych, kiedy to pod wpływem Czechowicza zaczął się stopniowo wykształcać nowy rodzaj poetyki, odpowiadający postawie wizjonersko-katastroficznej, z czasem coraz bardziej zyskujący na znaczeniu, by u kresu tej dekady, w obliczu rychłej klęski, nabrać szczególnej aktualności. Dla pokolenia Baczyńskiego doświadczenia poetyckie, zwane często drugą awangardą, które poprzedziły wybuch wojny i w jakimś sensie przygotowywały wyobraźnię na przyjęcie rychłej katastrofy, okazały się najważniejsze z całej tradycji dwudziestolecia międzywojennego. W kategoriach „spełnionej Apokalipsy" ujmowali wydarzenia bieżące rówieśnicy naszego poety: Tadeusz Gajcy [...], Tadeusz Borowski.

Jerzy Święch, *Wstęp* [w:] Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 2007, s. XCVIII–XCIX.

Polecenia

1. Jacy poeci z dwudziestolecia międzywojennego mieli według autora największy wpływ na poetów pokolenia Kolumbów?
2. Wyjaśnij, dlaczego właśnie do tej tradycji dwudziestolecia międzywojennego odwoływali się poeci pokolenia Kolumbów.
3. Porównaj poznane wiersze poetów Drugiej Awangardy oraz Baczyńskiego, Borowskiego i Gajcego. Jakie podobieństwa dostrzegasz?

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 327

1. Druga wojna światowa stała się przeżyciem pokoleniowym dla pokolenia Kolumbów, zwanego pokoleniem Apokalipsy spełnionej.

s. 328, 333, 334

2. Do pokolenia Kolumbów należeli m.in.: Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski i Tadeusz Gajcy.

s. 336

3. W ich utworach obecne są nastroje typowe dla generacji, której młodość przypadła na czasy wojny, np. postawa patriotyczna, wewnętrzny nakaz walki z okupantem, przeczucie śmierci oraz dylematy moralne.



4. „Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?” Okrutna prawda o człowieku w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz sylwetkę Tadeusz Borowskiego, autora opowiadań przedstawiających życie w obozach koncentracyjnych;
- dowiesz się, w jaki sposób zmieniają się zasady etyczne w sytuacji granicznej;
- ustalisz, czym jest zjawisko nazywane zlagrowaniem;
- poznasz zabiegi artystyczne, które posłużyły pisarzowi do uwiarygodnienia przedstawionych przeżyć i realiów życia w obozie śmierci.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Uporządkuj swoją wiedzę historyczną o sytuacji w Polsce w czasie drugiej wojny światowej.
- Przypomnij sobie wiersz Tadeusza Borowskiego *Pieśń* (strona 333).

Utwory literackie powstałe tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej objawiły okrutną prawdę o człowieku postawionym w sytuacji ekstremalnej. Wynikało z nich bowiem, że w obliczu głodu i nieustannego zagrożenia życia osobowość człowieka można sprowadzić do najprostszych instynktów i odruchów biologicznych, a relacje międzyludzkie zredukować i odhumanizować. Jednym z autorów, którzy w szczególnie wyrazisty sposób opisywali tego typu zjawiska, był **Tadeusz Borowski** – pisarz, więzień obozu w Auschwitz, który na bazie osobistych doświadczeń stworzył przejmujący cykl opowiadań ukazujących proces degradacji psychicznej człowieka w obliczu sytuacji określanej mianem granicznej. Borowski urodził się w 1922 roku, podczas okupacji zdał maturę na tajnym komplecie[1], rozpoczął studia polonistyczne na podziemnym uniwersytecie, jednocześnie pracując jako magazynier. W 1943 roku został aresztowany i wywieziony do obozu w Auschwitz, gdzie przebywał do końca wojny. Po wyzwoleniu zajął się pracą literacką. Zasłynął tomami opowiadań *Pożegnanie z Marią* oraz *Kamienny świat*. W 1951 roku popełnił samobójstwo.



Tadeusz Borowski

Tadeusz Borowski (1922–1951).

[1] **tajne komplety** – tajne nauczanie, nielegalne lekcje, wykłady, zajęcia podczas drugiej wojny światowej w Polsce



Ważna informacja

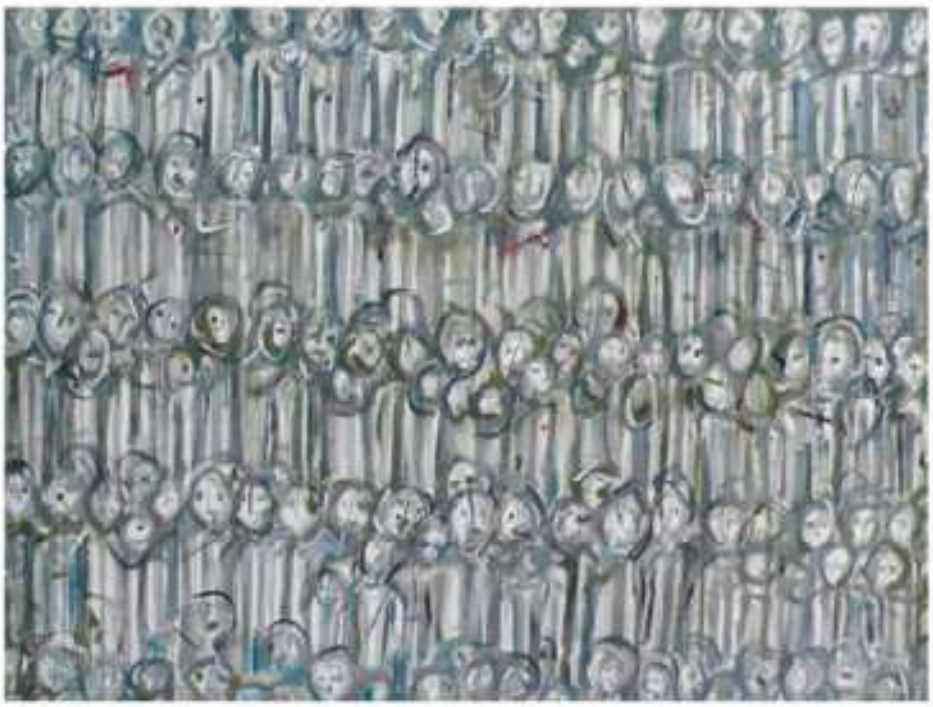
bohater Tadek

Tadek – bohater opowiadań Tadeusz Borowskiego

Kim jest Tadek? Pierwsze skojarzenie, jakie przychodzi czytelnikowi do głowy, to stwierdzenie, że jest nim Tadeusz Borowski, autor opowiadań, który pisze bolesne wspomnienia. Nic bardziej mylnego. Tadek to bohater i narrator opowiadań, młody poeta, który ma narzeczoną Marię, studiuje na tajnym uniwersytecie w Warszawie, pracuje w składzie budowlanym, a po uwięzieniu zostaje wywieziony do obozu koncentracyjnego w Auschwitz. Jest typowym, przeciętnym więźniem przystosowującym się do warunków obozowych, a zwłaszcza do obozowej moralności. Losy i realia życia Tadka celowo stanowią odzwierciedlenie biografii autora opowiadań. Ten autorski zabieg miał skłonić czytelnika do refleksji nad porażającymi skutkami systemów totalitarnych, które niszczyły człowieczeństwo, prowadziły do odhumanizowania międzyludzkich relacji, sprowadzały normy moralne do instynktu przetrwania. Kreując postać Tadka, pisarz daje do zrozumienia, że proces zredukowania osobowości do najprostszych reakcji może dotyczyć każdego. Tadek jest ponadto bohaterem tragicznym, który został postawiony w sytuacji wyboru między życiem (w obozie, za cenę utraty człowieczeństwa) a śmiercią (z zachowaniem godności). W efekcie jednak ten wybór nie istnieje, ponieważ obóz pozbawia człowieka możliwości postrzegania świata przez pryzmat ogólnie przyjętych zasad.

NARRACJA

Narratorem opowiadań Tadeusza Borowskiego jest vorarbeiter[1] Tadek, który opowiada o zdarzeniach dziejących się na jego oczach lub tych, w których uczestniczy, rzadko o zasłyszanych od innych więźniów. Narrator – bohater skupia się wyłącznie na wydarzeniach, które można określić jako zewnętrzne, nie opisuje swoich przeżyć wewnętrznych, natomiast odtwarza sytuacje oraz odruchy i gesty własne oraz innych bohaterów. Jest to **narracja behawiorystyczna**[2], sprowadzająca się tylko do obserwacji i opisu zewnętrznych zachowań człowieka.



Józef Szajna (1922–2008), *Apel*, 1990.

Narracja w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego stawia czytelnika wobec konieczności zajęcia stanowiska w odniesieniu do przedstawionych sytuacji. Czytelnik nie dostaje wskazówek co do oceny zjawisk, musi znaleźć w sobie odpowiedź na temat fundamentalnych kwestii moralnych dotyczących upodlenia człowieka w sytuacji granicznej. W wielu fragmentach opowiadań narrator używa form bezosobowych, na przykład „budowało się", „robiło się", tak, jakby te czynności wykonywał ktoś poza nim, a nie on sam. Dotyczy to sytuacji, których jego świadomość nie może przyjąć, gdyż uświadomiona prawda o danym zjawisku byłaby zbyt okrutna.

[1] ***vorarbeiter*** (niem.) – więzień obozu będący pomocnikiem kapo

[2] **behawioryzm** – nurt w psychologii XX wieku zapoczątkowany przez Johna Watsona traktujący jako przedmiot badań zachowania i odruchy człowieka

Tadeusz Borowski
Pożegnanie z Marią



Maria i Tadeusz. Kadr z filmu *Pożegnanie z Marią* (1993) w reż. Filipa Zylbera. Film jest autorską adaptacją opowiadania Tadeusza Borowskiego.

Za stołem, za telefonem, za sześcianem biurowych ksiąg – okno i drzwi. We drzwiach dwie tafle szklane, czarne, lśniące od nocy. I jeszcze niebo, tło okna okryte opuchłymi chmurami, które wiatr spycha w dół szyby, ku północy, poza mury spalonego domu. Spalony dom czernieje po drugiej stronie ulicy, na wprost furtki w ochronnej siatce zakończonej srebrzystym drutem kolczastym, po którym jak dźwięk po strunie ślizga się fioletowy odblask migocącej latarni ulicznej. Na tle burzliwego nieba, na prawo od domu, omotane mlecznymi kłębami przelotnego dymu lokomotyw, patetycznie rysuje się bezlistne drzewo, nieruchome w wichrze. Naładowane towarowe wagony mijają je i z łoskotem ciągną na front. Maria podniosła głowę znad książki. Smuga cienia leżała na jej czole i oczach i spływała wzdłuż policzka jak przejrzysty szal. Położyła ręce na grzybku stojącym wśród pustych butelek, talerzy z niedojedzoną sałatą, brzuchatych, karmazynowych kieliszków o granatowych podstawkach. Ostre światło, które załamywało się w granicy przedmiotów, wsiąkało jak w dywan w niebieski dym zalegający pokój, odpryskiwało od kruchych, łamliwych krawędzi szkieł i migotało we wnętrzu kieliszków jak złoty liść na wietrze – nabiegło struną w jej dłonie, a one rozświetloną, różową kopułą zamknęły się szczelnie nad nim i tylko bardziej różowe linie między palcami pulsowały prawie niedostrzegalnie. Przyćmiony pokoik napełnił się poufnym mrokiem, zbiegł się ku dłoniom i zmalał jak muszla.

– Patrz, nie ma granicy między światłem i cieniem – szepnęła Maria. – Cień jak przypływ podpełza do nóg, otacza nas i zacieśnia świat tylko do nas: jesteśmy ty i ja.

Pochyliłem się ku jej wargom, ku drobnym spękaniom ukrytym w ich kącikach.

– Pulsujesz poezją jak drzewo sokiem – powiedziałem żartobliwie, otrząsając głowę z natrętnego, pijackiego szumu. – Uważaj, żeby świat ciebie nie zranił toporem.

Maria rozchyliła wargi. Między zębami drżał leciutko ciemny koniuszek języka: uśmiechała się. Kiedy mocniej zacisnęła palce wokół grzybka, błysk leżący na dnie jej oczu zmatowiał i zgasł.

– Poezja! Dla mnie to rzecz tak niepojęta jak słyszenie kształtu albo dotyk dźwięku. – Odchyliła się w zadumie na poręcz kozetki. W półcieniu czerwony obcisły sweter nabrał purpurowej soczystości i tylko na grzbietach fałd, gdzie ślizgało się światło, lśnił karminową, puszystą barwą.

– Ale tylko poezja umie wiernie pokazać człowieka. Myślę: pełnego człowieka.

Zabębniłem palcami o szkło kieliszka. Odezwał się kruchym, nietrwałym dźwiękiem.

– Nie wiem, Mario – rzekłem, wzruszywszy z powątpiewaniem ramionami. – Sądzę, iż miarą poezji, a może i religii, jest miłość, człowieka do człowieka, którą one budzą. A to jest najbardziej obiektywnym sprawdzianem rzeczy.

– Miłość, oczywiście, że miłość! – powiedziała, mrużąc oczy, Maria.

Za oknem, za spalonym domem, na szerokiej, przedzielonej skwerem ulicy jeździły ze zgrzytem tramwaje. Elektryczne błyski rozświetlały fiolet nieba, jak odpryski z sinego pożaru magnezji przebijały się przez mrok, oblewały księżycowym światłem dom, ulicę i bramę, ocierając się o czarne szyby okienne, spływały po nich i bezszelestnie gasły. Chwilę po nich gasł również wysoki, cienki śpiew tramwajowych szyn. [...]

Na zakręcie alei powstał zator. Kolumna zatrzymała się, samochody zbliżyły się do siebie. Padły gardłowe nawoływania. Motocykle wytoczyły się zza aut i oświetliły reflektorami jezdnię, tramwaje, trotuar i tłum. Reflektory prześliznęły się po twarzach ludzkich jak po zbielałych kościach; zajrzały



w czarne, ślepe okna mieszkań; ogarnęły jarzącą się zielonymi lampionami, zatrzymaną wpół taktu karuzelę z chwiejącymi się na linach pstrokatymi końmi na biegunach, łabędziami o łagodnie wygiętych szyjach, drewnianymi autami, rowerami; pomacały głąb placu końskiego; otarły się o namiot ogrodu zoologicznego z krokodylem, wilkiem i wielbłądem, zbadały wnętrze tramwajów stojących ze zgaszonymi światłami, zawahały się na lewo i na prawo jak głowa rozdrażnionego węża, powróciły do ludzi, oślepiły jeszcze raz oczy i skierowały się na auta. Twarz Marii otoczona szerokim rondem czarnego kapelusza była biała jak wapno. Trupioblade, kredowe dłonie podniosła spazmatycznie ku piersiom jak w geście pożegnania. Stała w aucie, wciśnięta w tłum tuż przy żandarmie. Patrzyła z natężeniem w moją twarz jak ślepa, prosto w reflektor. Poruszała wargami, jakby chciała zawołać. Zachwiała się, omal nie upadła. Samochód zatrząsł się, zawarczał i nagle szarpnął. Nie wiedziałem zupełnie, co robić. Jak się później dowiedziałem, Marię, jako aryjsko-semickiego mischlinga[1], wywieziono wraz z transportem żydowskim do osławionego obozu nad morzem, zagazowano w komorze krematoryjnej, a ciało jej zapewne przerobiono na mydło.

Tadeusz Borowski, *Wybór opowiadań*, Warszawa 1994.

Polecenia

1. Na podstawie tekstu scharakteryzuj opisany przez autora wycinek świata.
2. Omów narrację opowiadania.
3. Określ, czym różni się świat wewnątrz pomieszczenia, w którym znajdują się Maria i Tadek, od świata na zewnątrz.
4. Kim jest Maria? Opisz ją na podstawie powyższego fragmentu.
5. Przedstaw, o czym rozmawiają Tadek i Maria.
6. Wskaż, jakie elementy świata opisanego budzą niepokój czytelnika.
7. Opisz sytuację przedstawioną w drugiej części tekstu. Co dzieje się z Marią?
8. Zinterpretuj zdanie kończące opowiadanie. O jakiej postawie Tadka wobec Marii to świadczy?
9. Wskaż i nazwij środki stylistyczne tworzące opis sytuacji w drugim fragmencie. Jaką pełnią funkcję?
10. Wyjaśnij, co symbolizuje postać Marii.
11. Zinterpretuj tytuł opowiadania w sensie dosłownym i metaforycznym. Polecenie wykonaj w zeszycie.

Tadeusz Borowski
Proszę państwa do gazu

Różnopasiasty tłum leżał pod szynami w wąskich pasach cienia, oddychał ciężko i nierówno, gadał po swojemu, leniwie i obojętnie patrzył na majestatycznych ludzi w zielonych mundurach, na zieleń drzew, bliską i nieosiągalną, na wieżę dalekiego kościółka, z której dzwoniono właśnie na spóźniony Anioł Pański.

– Transport idzie – rzekł któryś i wszyscy unieśli się w oczekiwaniu. Zza zakrętu wychodziły towarowe wagony: pociąg pchał się tyłem, kolejarz stojący na breku[2] wychylił się, zamachnął 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.

[1] ***mischling*** – czyt. miszling, mieszaniec
[2] **brek** – budka przy ścianie wagonu towarowego



– Wody! Powietrza! – zerwały się głuche, rozpaczliwe okrzyki. Z okien wychylały się twarze ludzkie, usta chwytały rozpaczliwie powietrze. Zaczerpnąwszy kilka łyków powietrza ludzie z okien nikli, na ich miejsce wdzierali się inni i tak samo znikali. Krzyki i rzężenia stawały się coraz głośniejsze. Człowiek w zielonym mundurze, bardziej niż inni obsypany srebrem, skrzywił usta z niesmakiem. Zaciągnął się papierosem, odrzucił go nagłym ruchem, przełożył teczkę z prawej do lewej i skinął na posta. Ten powoli ściągnął automat z ramienia, złożył się i przeciągnął serią po wagonach. Ucichło. Tymczasem podjeżdżały ciężarówki, podstawiono pod nie stołki, rozstawiono się fachowo przy wagonach. Olbrzym z teczką skinął ręką.

– Kto weźmie złoto albo cokolwiek innego nie do jedzenia, będzie rozstrzelany jako złodziej własności Rzeszy. Zrozumiano? [...] Do pracy!

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.

– Uwaga! Wysiadać z rzeczami. Zabierać wszystko. Wszystkie te swoje klamoty składać koło wagonu na kupę. Palta oddawać. Jest lato. Maszerować na lewo. Zrozumiano?

– Panie, co z nami będzie? – zeskakują już na żwir, niespokojni, roztrzęsieni.

– Skąd jesteście?

– Sosnowiec, Będzin. Panie, co to będzie? – uparcie powtarzają pytania, wpatrując się żarliwie w cudze zmęczone oczy.

– Nie wiem, nie rozumiem po polsku.

Jest prawo obozu, że ludzi idących na śmierć oszukuje się do ostatniej chwili. Jest to jedyna dopuszczalna forma litości. Upał ogromny. Słońce osiągnęło zenit, rozpalone niebo dygoce, powietrze faluje, wiatr, który chwilami przewiewa przez nas, to rozparzone, ciekłe powietrze. Wargi już są popękane, czuje się w ustach słony smak krwi. Od długiego leżenia na słońcu ciało jest słabe i oporne. Pić, och, pić.

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. [...]

Rośnie kupa rzeczy, walizek, tłumoków, plecaków, pledów, ubrań, torebek, które, padając, otwierają się i wysypują barwne tęczowe banknoty, złoto, zegarki; przed drzwiami wagonów piętrzą się stosy chleba, gromadzą słoiki różnobarwnych marmolad, powideł, pęcznieją zwały szynek, kiełbasy, rozsypuje się po żwirze cukier. 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. Gaz ich nie minie, ale wpierw będą pracować.

Auta odjeżdżają i wracają, bez odpoczynku, jak na potwornej taśmie. Bez przerwy jeździ karetka Czerwonego Krzyża. Olbrzymi krwawy krzyż wymalowany na masce motoru roztapia się w słońcu. Niezmordowanie jeździ karetka Czerwonego Krzyża: to właśnie w niej wozi się gaz, gaz, którym trują tych ludzi.

Ci z Kanady, którzy są przy schodkach, nie mają chwili wytchnienia, oddzielają tych do gazu od tych, co idą na lager, wypychają pierwszych na schody, ubijają na aucie, na każde sześćdziesięciu, tak plus-minus. 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*[1]. 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". [...]

Już się opróżniły wagony. Chudy, ospowaty esman spokojnie zagląda do środka, kiwa głową z niesmakiem, ogarnia nas spojrzeniem i wskazuje wnętrze.

– [...] Oczyścić!

[1] ***Ordnung muss sein*** (niem.; czyt. ordnung mus zajn) – porządek musi być



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.

– Chodź, dam ci się napić. Wyglądasz, jakbyś miał rzygać. [...]

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.

Tadeusz Borowski, *Wybór opowiadań*, Warszawa 1994.

Polecenia

1. Wyjaśnij, jaką sytuację przedstawia fragment opowiadania.
2. Zinterpretuj tytuł opowiadania. Co w nim jest szczególnie zaskakujące?
3. Scharakteryzuj trzy grupy przedstawionych bohaterów: ludzi z transportu, nadzorujących i więźniów obozu.
4. Wyjaśnij, jakie zabiegi narracyjne zostały zastosowane w opowiadaniu. Czemu one służą?
5. Przedstaw i wyjaśnij zachowanie siwej kobiety.
6. Przytocz z opowiadania przykłady trzech sytuacji, które dowodzą, że Tadek jest człowiekiem zlagrowanym.

Tadeusz Borowski
Ludzie, którzy szli

Najpierw budowaliśmy na pustym polu, leżącym za barakami szpitala, boisko do piłki nożnej. Pole leżało „dobrze" – z lewa cygański z jego walęsającą się dzieciarnią, kobietami siedzącymi po ustępach i ślicznymi, wysztyftowanymi na ostatnią nitkę flegerkami[1], z tyłu – drut, za nim rampa z szerokimi torami kolei, wciąż zapełniona wagonami, a za rampą obóz kobiecy. Właściwie nie żaden obóz kobiecy. Tak się nie mówiło. Mówiło się FKL – i wystarczy. Z prawa od pola były krematoria, jedne za rampą, obok FKL-u, drugie bliżej, tuż przy drucie. Solidne budynki, mocno osadzone w ziemi. Za krematoriami lasek, którym szło się do białego domku.

Budowaliśmy boisko wiosną i jeszcze przed jego skończeniem poczęliśmy siać pod oknami kwiatki i wykładać tłuczoną cegłą czerwone szlaczki naokoło bloków. Siało się szpinak i sałatę, słoneczniki

[1] **fleger, flegerka** – sanitariusze w szpitalu

i czosnek. Zakładało się trawniczki z wycinanej koło boiska murawy. Podlewało się to co dzień wodą przywożoną beczkami z obozowej umywalni.

Kiedy podlewane kwiatki podrosły, skończyliśmy boisko.

Teraz kwiatki rosły same, chorzy sami leżeli w łóżkach, a myśmy grali w nożną. Co dzień po rozdaniu wieczornych porcji na boisko przychodził kto chciał i kopał piłkę. Inni szli pod druty i rozmawiali przez całą szerokość rampy z FKL-em.

Raz stałem na bramce. Była niedziela, spory tłumek flegerów i podleczonych chorych otoczył boisko, ktoś po nim uganiał się za kimś i na pewno za piłką. Stałem na bramce – tyłem do rampy. Piłka poszła na aut i potoczyła się aż pod druty. Pobiegłem za nią. Podnosząc ją z ziemi, spojrzałem na rampę.

Na rampę zajechał właśnie pociąg. Z towarowych wagonów poczęli wysiadać ludzie i szli w kierunku lasku. Z daleka widać było tylko plamy sukienek. Widocznie kobiety były już ubrane w letnie stroje, pierwszy raz w tym sezonie. Mężczyźni zdjęli marynarki i świecili białymi koszulami. Pochód szedł wolno, dołączali do niego ciągle nowi ludzie z wagonów. Wreszcie się zatrzymał. Ludzie usiedli na trawie i patrzyli w naszą stronę. Wróciłem z piłką i wybiłem ją w pole. Przeszła od nogi do nogi i wróciła łukiem pod bramkę. Wybiłem ją na korner. Potoczyła się w trawę. Znów poszedłem po nią. I podnosząc z ziemi znieruchomiałem: rampa była pusta. Nie pozostał na niej ani jeden człowiek z barwnego, letniego tłumu. Wagony też odjechały. Widać było doskonale bloki FKL-u. Pod drutami znów stali flegerzy i krzyczeli pozdrowienia dla dziewcząt, które z drugiej strony rampy odkrzykiwały im.

Wróciłem z piłką i podałem na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi.

Potem ludzie poczęli iść dwiema drogami do lasu: drogą wprost z rampy i tą drugą, z drugiej strony naszego szpitala. Obie wiodły do krematorium, ale niektórzy mieli szczęście iść dalej, aż do sauny, która dla nich nie oznaczała tylko łaźni i odwszenia, fryzjerni i nowych, pofarbowanych na olejno łachów, lecz również życie. Zapewne, życie w obozie, ale – życie.

Kiedy wstawałem z rana do mycia podłogi, ludzie szli – tą i tamtą drogą. Kobiety, mężczyźni i dzieci. I nieśli tłumoki.

Kiedy siadałem do obiadu, lepszego, niż jadałem w domu – ludzie szli – tą i tamtą drogą. W bloku było dużo słońca, pootwieraliśmy na oścież drzwi i okna, pokropiliśmy podłogę, aby nie było kurzu. Po południu przynosiłem paczki z magazynu, które były przywożone jeszcze z rana z głównej poczty, z obozu. Pisarz roznosił listy. Doktorzy robili opatrunki, zastrzyki i punkcje. Mieli zresztą jedną strzykawkę na cały blok. W ciepłe wieczory siadałem w drzwiach bloku i czytałem *Mon frere Yves* Pierre'a Loti[1] – a ludzie szli i szli – tą i tamtą drogą.

Wychodziłem nocą przed blok – w ciemności świeciły lampy nad drutami. Droga leżała w mroku, lecz słyszałem wyraźnie oddalony gwar wielu tysięcy głosów – ludzie szli i szli. Z lasu podnosił się ogień i rozświetlał niebo, a wraz z ogniem podnosił się ludzki krzyk.

Patrzyłem w głąb nocy, otępiały, bez słowa, bez ruchu. Wewnątrz mnie całe ciało drgało i burzyło się bez mego udziału. Nie panowałem już nad nim, choć czułem każde jego drgnienie. Byłem zupełnie spokojny, ale ciało buntowało się.

Niedługo potem poszedłem ze szpitala na obóz. Dnie były pełne wielkich wydarzeń. Na wybrzeżu Francji lądowały wojska sprzymierzone. Miał się ruszyć front rosyjski i podejść aż pod Warszawę.

Lecz u nas w nocy i w dzień czekały na stacji szeregi pociągów załadowane ludźmi. Odmykano im wagony i ludzie poczynali iść – tą i tamtą drogą.

Tadeusz Borowski, *Wybór opowiadań*, Warszawa 1994.

Polecenia

1. Zinterpretuj tytuł opowiadania.
2. Opisz przedstawioną w opowiadaniu rzeczywistość i wyjaśnij, czym różni się ona od obiektywnego przekazu historycznego na temat obozów koncentracyjnych.

[1] **Pierre Loti, *Mon frère Yves*** (czyt. mą frer iw, *Mój brat Yves*) – powieść francuskiego pisarza przedstawiająca życie rybaków i żeglarzy



3. Zinterpretuj zdanie *Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi.*
4. Przeczytaj informacje o narracji w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego i wyjaśnij, na czym polega zastosowana w opowiadaniu *Ludzie, którzy szli* technika narracji behawiorystycznej.
5. Analizując przedstawione przez narratora – bohatera sytuacje oraz język narracji, scharakteryzuj w kilku zdaniach stan świadomości Tadka. Polecenie wykonaj w zeszycie.

zlagrowanie

Zlagrowanie – przystosowanie się do systemu moralnego obozu koncentracyjnego (świata za drutami); słowo pochodzi od niemieckiego wyrazu *lager* (obóz) i oznacza stan świadomości człowieka nieustannie obcującego ze śmiercią, okrucieństwem i cierpieniem, co przyczynia się do zredukowania jego etyki do pragnienia przetrwania.

człowiek zlagrowany

Człowiek zlagrowany – zwykły, przeciętny więzień ulegający powolnej degradacji osobowości polegającej na zaniku podstawowych wartości, niemający świadomości zakłócenia relacji między katem a ofiarą. Naczelną wartością staje się dla niego przeżycie.

weryzm

Weryzm – sposób przedstawiania rzeczywistości bliski naturalizmowi, dosłowny, pozbawiony emocji opis sytuacji, miejsc, ludzi i ich zachowań.

Czytanie ze zrozumieniem

Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński
W innym świecie. Opowiadania Tadeusza Borowskiego

opowiadania Borowskiego

„Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?"

Trudno byłoby wymyślić taką rzeczywistość, w której pytanie to traci rację bytu, gdyż pojęcie dobra okazuje się bezradne, całkowicie bezużyteczne – rzeczywistość, która ma zdolność zawieszenia wszelkich kategorii moralnych. Tymczasem w obozie koncentracyjnym rzeczywistość taka staje się faktem: ludzie tworzą przestrzeń, w której opozycja dobra i zła okazuje się relacją pustą, bezprzedmiotową. Miarą dobra jest bowiem nasz stosunek do drugiego człowieka. Sytuację tę dobrze obrazuje opowiadanie *Śmierć powstańca*: dwóch starych, zadomowionych w lagrze więźniów sprzedaje innemu więźniowi buraka za kawałek chleba. Tytułowy powstaniec nie ma pojęcia o sztuce przetrwania, a tym, co dokucza mu najbardziej, jest potworny głód – to dlatego warszawiak pragnie „napchać kiszki". I obozowi weterani ulegają jego prośbom, choć wiedzą, że zjedzenie buraka oznacza dla starego śmierć. Dobry uczynek, zgodny z chrześcijańskim przykazaniem „głodnego nakarmić" zmienia się tu w zbrodnię. Jak to nazwać? Zbrodnią czy aktem miłosierdzia? Problem polega na tym właśnie, że żadna z tych nazw nie obejmuje istoty przedstawionego tu wydarzenia. Dlaczego? Otóż język i stworzone przez niego pojęcia nie przystają do lagrowej rzeczywistości, która zdaje się ucieleśnieniem potocznego wydarzenia o czymś, co „przechodzi ludzkie pojęcie". Istotę lagrowego uniwersum ujmuje sam narrator w przejmujących zdaniach:

> Nie ma piękna, jeśli w nim leży krzywda człowieka. Nie ma prawdy, która tę krzywdę pomija. Nie ma dobra, które na nią pozwala[1].

Czy można nazwać sprawiedliwością śmierć człowieka za dwa kawałki mydła wykradzione innemu więźniowi? A taką właśnie karę wymierza bohater *Dnia na Harmenzach*, Tadek, swemu rywalowi, Iwanowi – sprowadzając rewizję na całe komando. Równanie: śmierć za mydło, w kategoriach pozaobozowych wydaje się tak potworne, że aż absurdalne. Tu jednak żadne z tych słów nie znaczy „zwyczajnie"; w Oświęcimiu porządne mydło było czymś nadzwyczajnym, natomiast śmierć – zjawiskiem codziennym. I więcej jeszcze: dzięki dwóm kawałkom mydła „Warszawa" Tadeusz chciał

[1] Tadeusz Borowski, *U nas w Auschwitzu*



zyskać przychylność pani Haneczki. Przychylność pani Haneczki zaś oznaczała jedzenie. Normalne pożywienie – zamiast zupy z pokrzyw – to szansa na przetrwanie w obozie, gdzie umiejętność zdobycia jedzenia stawała się umiejętnością przeżycia. Postrzegane w tej perspektywie mydło okazuje się narzędziem walki o życie, bezwzględnej walki o przetrwanie, którą wygrać można tylko za cenę cudzego istnienia.

Język.

Język zakorzeniony w normalności świata, w wyrazistych, jasnych opozycjach, podkreśla tylko odmienność, anormalność rzeczywistości obozowej. Tu „zabawą" nazywa się nowy sposób palenia żydowskich dzieci, „gimnastyką" – mordercze ćwiczenia, podczas których słabsi i wolniejsi giną (*U nas w Auschwitzu*), „rozrywkę" stanowią transporty Żydów do krematoriów, a komando pracujące przy ich rozładowywaniu zwie się przyjaźnie „Kanadą" – jest bowiem synonimem dostępności do obozowych luksusów. Potworny, morderczy proceder ekspediowania ludzi do gazu więźniowie podsumowują słowami: „Był to dobry, bogaty transport" (*Proszę państwa do gazu*).

Słowa same sobie przeczą – tak jak znak Czerwonego Krzyża na karetce wożącej cyklon. Czytelnik staje wobec świata, którego praw pojąć nie potrafi. A narrator zdaje się powtarzać za jednym ze swoich bohaterów: „co wam gadać. Jak do dzieci". Stąd bierze się obojętność, chłód opowiadającego, który nie komentuje, nie ocenia, lecz tylko przedstawia zdarzenia. To one mają mówić. One składają się na obraz oświęcimskiego uniwersum. Ale przecież, wbrew pozorom, Borowski nie pozostawił tej wizji bez komentarza, choć nie został on wyrażony bezpośrednio. Po pierwsze zatem, pojawiają się tu wspomnienia świata „zza drutów", myśl o narzeczonej, pamięć miłości, książek, zwyczajnych zajęć. I choć trudno uznać okupacyjną rzeczywistość za idylliczną, jej wartość tkwi właśnie w normalności, w ludzkich odruchach, którym nikt się nie dziwi. Gdy stara Żydówka (*Pożegnanie z Marią*) wraca do getta na pewną śmierć, gdyż za murami została jej dorosła córka, nikt nie dziwi się tej decyzji.

W obozie – i to jest drugi typ komentarza – wszystko, co wykracza poza próbę fizycznego, zwierzęcego przetrwania, wprawia ludzi w zdumienie. Jasnowłosa dziewczyna, która, świadoma swego losu, sama wskakuje na samochód wiozący skazanych na śmierć, wysoka, siwa pani, która bierze na ręce martwe niemowlęta – obydwie przypominają o odwadze, o godności niemal nieobecnych w świecie obozu. Tu bowiem nawet głęboko ludzkie odruchy przybierają postać zdegenerowaną – jak gniew Andrieja z Sewastopola, który katuje kobietę za to, że w odruchu ucieczki przed śmiercią wyrzekła się swojego dziecka.

Zniwelowanie granicy między dobrem a złem powoduje powstanie świata istniejącego poza etyką, w swoistej moralnej próżni. Konsekwencją tego chaosu wartości okazuje się chaos ontologiczny [...].

Decydując się na relację z wnętrza „kamiennego świata", pisarz nie uchylił się bowiem od odpowiedzialności za kształt tego świata. Nie tylko zastosował narrację pierwszoosobową, ale i wyposażył narratora i głównego bohatera we własne imię i swoją biografię – są to fakty powszechnie znane. Zatarł w ten sposób granicę między literacką wizją a relacją z własnych przeżyć, pokazując, iż rzeczywistość może okazać się straszniejsza od najokrutniejszych fantasmagorii. Więcej (ten chwyt spowodował w okresie powojennym mnóstwo nieporozumień wokół opowiadań): wskazując na swe pokrewieństwo z vorarbeiterem Tadkiem, uczynił się odpowiedzialnym za wszystko, co działo się w obozie. To zaangażowanie własnej biografii w literackie przesłanie można odczytać jeszcze inaczej już tylko w kontekście dwustronną relacji kat – ofiara. Utożsamienie się z bohaterem staje się także sygnałem jednokierunkowości drogi, jaką przebył Borowski: do świata obozów można tylko wstąpić, lecz nie sposób się z niego wydostać. „Człowiek złagrowany", człowiek, który przystosował się do praw tego świata, pozostaje takim na zawsze – nie ma powrotu do rzeczywistości przedobozowej. Właśnie dlatego Tadeusz Borowski sięga po własną biografię i traktuje ją jako swoiste artystyczne tworzywo. To gest identyfikacji, w ten sposób autor *Pożegnania z Marią* przyjmuje na siebie swoją cząstkę odpowiedzialności za jego kształt, tak wyraża solidarność ze światem, który – mimo swego nieludzkiego kształtu – stał się jego jedyną rzeczywistością.

Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005, s. 161–164.



Polecenia

1. Określ, jaką funkcję pełni śródtytuł „Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?" zaczerpnięty z opowiadania Tadeusza Borowskiego.
2. Wyjaśnij, na jaki problem związany z językiem w obliczu sytuacji obozowych wskazują autorzy artykułu. Polecenie wykonaj w zeszycie.
3. Podaj dwa przykłady, spośród przytoczonych przez autorów, które ilustrują zanik dotychczasowego kodeksu wartości w obozie koncentracyjnym.
4. W jaki sposób pisarz przyjmuje na siebie częściową odpowiedzialność za świat, którego obraz utrwalił w opowiadaniach?
5. Wykorzystując kontekst całego artykułu, zinterpretuj sens zdania: „Zniwelowanie granicy między dobrem a złem powoduje powstanie świata istniejącego poza etyką, w swoistej moralnej próżni".
6. Zacytuj trzy dowolne wyrażenia z artykułu, które charakteryzują przedstawiony przez Borowskiego świat.
7. Podaj dwa przykłady zastosowanych w opowiadaniach zabiegów narracyjnych, o których wspominają autorzy artykułu.

ZADANIA

1. Po przeczytaniu opowiadań Tadeusza Borowskiego lub ich fragmentów sporządź w zeszycie słowniczek obozowego slangu.
2. Dramat człowieczeństwa w sytuacjach granicznych. Rozważ problem, wykorzystując znajomość opowiadań Tadeusza Borowskiego i inne znane ci teksty kultury. Napisz na ten temat pracę liczącą co najmniej 300 słów.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 337

1. Tadeusz Borowski, autor opowiadań zebranych w tomach *Byliśmy w Oświęcimiu, Pożegnanie z Marią* i *Kamienny świat* przedstawiał, w jaki sposób zmienia się ludzka świadomość w obliczu sytuacji nieustannego zagrożenia życia i obcowania ze śmiercią.

s. 338

2. Pisarz wykorzystał w swoich opowiadaniach własne doświadczenia, a narratorem uczynił osobę o imieniu Tadek, którą wyposażył w swoje przeżycia i życiowe doświadczenia. Celem tego zabiegu miało być zwrócenie uwagi odbiorców na tragizm sytuacji ofiar, które stały się oprawcami dla innych.

s. 344

3. Opowiadania Borowskiego poprzez werystyczny opis skłaniają do refleksji nad kruchością norm moralnych w obliczu bezmiaru zła i okrucieństwa.



5. Moralność w obliczu koszmaru wojny. Zofia Nałkowska *Przy torze kolejowym*

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz cykl opowiadań Zofii Nałkowskiej *Medaliony*;
- nauczysz się rozpoznawać zabiegi artystyczne służące przedstawieniu problemu zaniku wyraźnej granicy między dobrem a złem w sytuacji granicznej.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Powtórz wiadomości o Zofii Nałkowskiej.
- Przypomnij sobie, w jaki sposób Tadeusz Borowski w swoich opowiadaniach wykreował narratora.

Wśród pisarzy rozważających zagadnienia moralne w obliczu wojennej rzeczywistości była **Zofia Nałkowska**, która po zakończeniu drugiej wojny światowej brała udział w pracach **Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich**, czego literackim efektem stał się niewielki, ale znaczący zbiór opowiadań *Medaliony*. Zadaniem komisji było badanie i rejestrowanie faktów, przygotowywanie list zbrodniarzy wojennych oraz dokumentowanie relacji tych, którzy doświadczyli zbrodniczych działań. W skład komisji wchodzili przede wszystkim lekarze, historycy i prawnicy, ale też pisarze ze względu na autorytet, jakim cieszyli się w społeczeństwie.

Zofia Nałkowska
Medaliony

Ważna informacja

Medaliony

Jest to zbiór ośmiu opowiadań Zofii Nałkowskiej będących owocem pracy pisarki w ramach działalności Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich. Każda z opowieści jest relacją osoby lub osób, które przeżyły zagładę i w prostych słowach opowiadają o swoich przeżyciach. Autorka kładzie w nich nacisk na indywidualną opowieść, ale pojedyncze historie mają zaświadczać o losach milionów ofiar ludobójstwa. W poszczególnych opowiadaniach autorka przyjmuje strategię dokumentalistki i do minimum ogranicza swoje komentarze, oddając głos ofierze – świadkowi wydarzeń. Każdy z bohaterów jest jednocześnie postacią zindywidualizowaną i anonimową. Relacje ofiar i świadków mają mówić same za siebie, obrazując stan moralny ludzi, którzy doświadczyli wojennego koszmaru.

Tytuł zbioru nawiązuje do medalionów nagrobnych (najczęściej owalnych tablic upamiętniających zmarłego), ale w przypadku *Medalionów* Zofii Nałkowskiej ma być to upamiętnienie wszystkich, również anonimowych ofiar hitleryzmu, które doświadczyły grozy terroru wojennego. Osiem opowiadań o syntetycznej formie ma znamionować bezmiar cierpienia i upodlenia ofiar nazistowskiej przemocy.

Motto otwierające zbiór wykorzystane również jako tytuł podrozdziału – „**Ludzie ludziom zgotowali ten los**" – ukazuje przerażającą prawdę o człowieku zdolnym do zadawania cierpienia innemu człowiekowi, a tym samym uczula na tkwiący w każdej ludzkiej istocie pierwiastek zła.



Zofia Nałkowska
Przy torze kolejowym



Kadr z krótkometrażowego filmu *Przy torze kolejowym* (1963) w reż. Andrzeja Brzozowskiego.

Należy do tych umarłych jeszcze jedna, ta młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała.

Daje się poznać już dziś tylko w opowiadaniu człowieka, który to widział i który nie może tego zrozumieć. I żyje też już tylko w jego pamięci.

Wiezieni długimi pociągami zaplombowanych wagonach do obozów zniszczenia uciekali niekiedy w drodze. Ale niewielu się na taką ucieczkę ważyło. Wymagało to odwagi większej, niż tak bez nadziei, bez sprzeciwu i buntu jechać na pewną śmierć. Ucieczka udawała się niekiedy. W ogłuszającym łoskocie pędzącego towarowego wagonu nikt z zewnątrz nie mógł usłyszeć, co w środku się dzieje.

Jedynym sposobem było wyłamanie desek z podłogi wozu. W ciasnocie stłoczonych ludzi, zgłodniałych, cuchnących i brudnych, rzecz zdawała się prawie niewykonalna. Trudno było się nawet poruszyć. Zbita masa ludzka, miotana rwącym rytmem pociągu, zataczała się i kołysała w dławiącym zaduchu i ciemności. Jednak nawet ci – zbyt słabi i lękliwi – którzy nie mogli marzyć o ucieczce, rozumieli, że innym trzeba to ułatwić. Odchylali się, przywierali do siebie, unosili powalane nawozem stopy, by otworzyć drogę do wolności innym.

Podważenie deski z jednej strony już było początkiem nadziei. Trzeba ją było oderwać zbiorowym wysiłkiem. To trwało godziny. A wtedy ostawała do oderwania druga i trzecia deska. Najbliżsi pochylali się nad wąskim otworem i cofali z lękiem. Trzeba było zebrać się na odwagę, by – próbując rękami na przemian i nogami – wypełznąć przez wąską szczelinę ponad łomotem i zgrzytem żelastwa, w wichrze dmącego spodem powietrza, ponad przemykającymi podkładami – dopaść osi i w tym uczepie przepełznąć rękami do miejsca, w którym skok dawałby prawdopodobieństwo ratunku. Wypaść pomiędzy szyny lub poprzez koła na brzeg toru – różne były sposoby. A później oprzytomnieć, stoczyć się niewidzialnie z nasypu i uciekać w obcy, nęcący ciemnością las.

Ludzie wpadali pod koła i często ginęli na miejscu. Ginęli, uderzeni wystającą belką, kantem zasuwy, rzuceni pędem o słup sygnału czy przydrożny kamień. Albo łamali ręce i nogi, wydani w tym stanie na wszelkie okrucieństwo wroga.

Tym, którzy ważyli się zestąpić w huczącą, rozpędzoną, łomoczącą czeluść, było wiadomo, na co idą. I wiadomo było tym, co zostali – chociaż z zasuniętych drzwi ani z wysokiego okienka nie było sposobu się wychylić.

Kobieta leżąca przy torze należała do odważnych. Była trzecią z tych, którzy zestąpili w otwór podłogi. Za nią stoczyło się jeszcze kilku. W tej samej chwili nad głowami podróżnych rozległa się seria strzałów – jakby coś wybuchało na dachu wagonu. I zaraz strzały umilkły. Ale jadący mogli teraz patrzeć na ciemne miejsce po wyrwanych deskach, jak na otwór grobu. I jechać spokojnie dalej w stronę własnej śmierci, która czekała ich u kresu drogi.

Pociąg od dawna zniknął w ciemnościach ze swym dymem i łoskotem, naokoło był świat. Człowiek, który nie może zrozumieć i nie może zapomnieć, opowiada to jeszcze raz.

Gdy się rozwidniło, kobieta, ranna w kolano, siedziała na zboczu rowu kolejowego, na wilgotnej trawie. Ktoś zdołał uciec, ktoś dalej od toru, pod lasem, leżał bez ruchu. Uciekło kilku, zabitych było dwóch. Ona jedna została tak – ani żywa, ani umarła.

Gdy znalazł ją, była sama. Ale powoli zjawiali się ludzie w tym pustkowiu. Nadchodzili od strony cegielni i ode wsi. Stawali lękliwie, patrzyli z oddalenia – robotnicy, kobiety, jakiś chłopiec. Co chwila tworzył się niewielki wianuszek ludzi, którzy stojąc, oglądali się niespokojnie i prędko odchodzili. Przychodzili inni, ale też nie zatrzymywali się dłużej. Rozmawiali z cicha między sobą, wzdychali,

jakoś się naradzali odchodząc. Rzecz nie nasuwa wątpliwości. Jej kręte krucze włosy były rozczochrane w sposób zbyt wyraźny, jej oczy przelewały się zbyt czarno i nieprzytomnie pod opuszczonymi powiekami. Do niej nie odezwał się nikt. To ona zapytywała, czy ci, co leżą pod lasem, nie żyją. Dowiedziała się, że nie żyją.

Był biały dzień, miejsce otwarte, z dala zewsząd widoczne. Ludzie zwiedzieli się już o wypadku. Czas wzmożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć. Jednego młodego człowieka, który stał dłużej, później odszedł na parę kroków i znowu wrócił, poprosiła, by przyniósł jej z apteki weronalu. Dała pieniądze. Odmówił. Chwilę leżała, zamknąwszy oczy. Znów usiadła, poruszyła nogą, ujęła ją w obie ręce, usnęła z kolana spódnicę. Ręce miała zakrwawione. Ten wyrok śmiertelny na nią, uwięzły w jej kolanie, tkwił tam jak gwóźdź, którym przybita była do ziemi. Leżała długo i spokojnie, oczy zbyt czarne mocno zakryła powiekami.

Gdy je wreszcie odsłoniła, zobaczyła wokół siebie nowe twarze. Ale ów młody człowiek jeszcze stał. Wtedy poprosiła, by kupił jej wódki i papierosów. Wyświadczył jej tę przysługę. Gromadka na zboczu nasypu ściągała uwagę. Wciąż ktoś nowy się przyłączał. Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić. Była pijana, drzemała. Nieprzeparta była ta siła, która odgradzała ją od nich wszystkich pierścieniem przerażenia. Mijał czas. Stara wieśniaczka, która była odeszła, zdążyła wrócić. Była zdyszana. Podeszła blisko, wyjęła spod chustki ukryty blaszany kubek mleka i chleb. Nachyliła się, pospiesznie włożyła to w ręce zranionej i zaraz odeszła, by tylko z daleka popatrzeć, czy wypije. Dopiero kiedy zobaczyła idących od miasteczka dwóch policjantów, zniknęła, zasłaniając twarz chustką.

Inni rozeszli się też. Tylko ten jeden małomiasteczkowy frant, który przyniósł wódki i papierosów, dotrzymywał jej wciąż jeszcze towarzystwa. Ale ona nie chciała już od niego nic więcej.

Policjanci podeszli poważnie zobaczyć, co to zrobić. Zażądała, by ją zastrzelili. Umawiała się o to z nimi półgłosem, byle nie dawali nigdzie znać. Nie byli zdecydowani.

Odeszli i oni, rozmawiając, przystając i znów idąc dalej. Nie było wiadomo, co postanowią. Ostatecznie nie zechcieli jednak spełnić jej żądania. Zauważyła, że poszedł z nimi ten uprzejmy młody, który podawał jej ogień do papierosów zapalniczką nie chcącą się zapalić. I któremu powiedziała, że jeden z tych dwóch zabitych pod lasem to jej mąż. Wydawało się, że ta wiadomość była mu nieprzyjemna.

Spróbowała napić się mleka, ale po chwili w zamyśleniu odstawiła kubek na trawę. Przetaczał się ciężki, wietrzny dzień przedwiosenny. Było chłodno. Za pustym polem stało parę domków, z drugiej strony kilka niedużych, chudych sosen zamiatało gałęziami niebo. Las, do którego mieli uciec, zaczynał się dalej od toru, poza jej głową. To pustkowie było całym światem, który oglądała.

Młody człowiek wrócił. Znowu popiła wódki z butelki, a on podał jej ognia do papierosa. Lekki, ruchomy zmierzch nasuwał się na niebo od wschodu. Na zachodzie kłębki i smugi chmur wstępowały bystro ku górze.

Nowi ludzie przystawali, wracający z roboty. Dawniejsi objaśniali tych nowych, co się stało. Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było.

– To jej mąż tam leży zabity – mówił kobiecy głos.

– Uciekli z pociągu w ten lasek, ale strzelali za nimi z karabinu. Zabili jej męża, a ona tu sama została. W kolano ją trafiło, nie mogła dalej uciekać...

– Żeby to z lasu, toby ją było łatwiej gdzie wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach – nie ma sposobu.

To mówiła stara kobieta, która przyszła po swoją blaszaną kwartę. W milczeniu popatrzyła na mleko rozlane w trawie.

Tak więc nikt nie zapragnął zabrać jej stąd przed nocą ani wezwać doktora, ani dowieźć do stacji, skąd mogłaby pojechać do szpitala. Nic takiego nie było przewidziane. Szło już tylko o to, aby tak lub inaczej umarła. Gdy otworzyła oczy o zmierzchu, nie było przy niej nikogo, prócz dwóch policjantów, którzy wrócili, i tego jednego, który już teraz nie odchodził wcale. Znowu powiedziała, by ją zastrzelili, bez wiary, że to zrobią. Obie ręce położyła na oczach, żeby już nic nie widzieć.

Policjanci jeszcze wahali się, co mają robić. Jeden namawiał drugiego. Tamten odrzekł:

– To ty sam.

Ale usłyszała głos tego młodego:



Jerzy Krawczyk (1921–1969), *Birkenau*, 1961.

– No to dawaj pan mnie…

Drożyli się jeszcze i spierali. Spod uchylonej powieki zobaczyła, jak policjant wyjął rewolwer z futerału i podał nieznajomemu. Ludzie, małą grupką stojący dalej, widzieli, że nachylił się nad nią. Usłyszeli strzał i odwrócili się ze zgorszeniem.

– Już mogli lepiej wezwać kogo, a nie tak. Jak tego psa.

Gdy się zrobiło ciemno, wyszło z lasu dwóch ludzi, żeby ją zabrać. Z trudem odnaleźli to miejsce. Myśleli, że śpi. Ale gdy jeden wziął ją za plecy, zrozumiał od razu, że ma do czynienia z trupem.

Leżała tam jeszcze całą noc i poranek. Aż przed południem przyszedł sołtys z ludźmi i kazał ją zabrać i zagrzebać razem z tamtymi dwoma, zabitymi przy torze kolejowym.

– Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne – mówił opowiadający. – Tego nie mogę zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal…

Zofia Nałkowska, *Medaliony*, Warszawa 1973, s. 35–41.

Polecenia

1. Opisz przedstawioną w opowiadaniu sytuację.
2. Wypisz w zeszycie i scharakteryzuj wszystkich bohaterów utworu. Wyjaśnij motywację ich zachowania.
3. Zinterpretuj, wykorzystując kontekst całego opowiadania słowa człowieka, na którego świadectwo powołuje się narrator: „nie może tego zrozumieć". Czego „nie może zrozumieć"?
4. Przedstaw narratora i wyjaśnij, jaką przyjmuje pozycję wobec przedstawianych wydarzeń.
5. Wyjaśnij, na czym polega w utworze narracja behawiorystyczna. Czemu służy taki zabieg literacki?
6. Zinterpretuj tytuł utworu.
7. Zaproponuj inny tytuł opowiadania i wyjaśnij swój wybór.
8. W kilku zdaniach przedstaw wymowę moralną opowiadania. W swojej wypowiedzi uwzględnij ostatnie zdanie utworu.
9. Przeczytaj inne opowiadanie ze zbioru *Medaliony* i określ, co je łączy. Wskaż podobieństwa pod względem treści i zastosowanych rozwiązań artystycznych.
10. Rozważ zdanie z tekstu zachęcającego do przeczytania opowiadań Zofii Nałkowskiej: „*Medaliony* można czytać jako uniwersalne świadectwo, mogące aktualizować się w każdych warunkach". Swoje wnioski przedstaw w kilkuzdaniowej spójnej wypowiedzi w zeszycie.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 347

1. Zbiór ośmiu opowiadań Zofii Nałkowskiej *Medaliony* w syntetycznej formie przedstawia przerażający obraz ludobójstwa i nazistowskich zbrodni. Pisarka zastosowała w opowiadaniach narrację behawiorystyczną – przytoczyła pozornie pozbawione emocji relacje ofiar i świadków.

s. 348

2. Jednym z opowiadań zawartych w zbiorze jest tekst *Przy torze kolejowym*, w którym autorka przytacza sytuację ukazującą rozmycie granicy między dobrem a złem.



6. Czy można ocalić godność w totalitarnym świecie? Gustaw Herling-Grudziński *Inny świat*

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz dzieje Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i okoliczności powstania jego utworu *Inny świat*;
- na podstawie fragmentów utworu poznasz rzeczywistość sowieckiego łagru;
- uporządkujesz wiedzę o funkcjonowaniu systemu totalitarnego;
- ustalisz, co dzieje się z zasadami etycznymi w „świecie nieludzkim".

ZANIM ZACZNIESZ...

- Zbierz wnioski dotyczące utworów przedstawiających wpływ wojny na psychikę człowieka, a zwłaszcza na zasady moralne, którymi się kieruje.
- Przypomnij sobie problem zlagrowania ukazany przez Tadeusza Borowskiego w jego opowiadaniach.

Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000)



Polski pisarz, reportażysta i eseista urodzony w Kielcach, w czasie drugiej wojny światowej aresztowany przez NKWD, a następnie uwięziony w sowieckim łagrze (1940), z którego został uwolniony w 1942 roku. Swoje doświadczenia z czasu uwięzienia zawarł w utworze o charakterze pamiętnikarskim *Inny świat. Zapiski sowieckie* (pierwsze polskie wydanie ukazało się w 1988 roku). Po uwolnieniu z obozu przyłączył się do Armii Andersa i walczył m.in. w bitwie pod Monte Cassino. Mieszkał w Rzymie, Londynie, Monachium i Neapolu (tam tez zmarł i został pochowany). Współpracował z wydawanym w Paryżu polskim czasopismem literackim „Kultura", londyńskimi „Wiadomościami" oraz monachijskim Radiem Wolna Europa. Dorobek literacki Herlinga-Grudzińskiego to również opowiadania (np. zawarty w zbiorze *Skrzydła ołtarza* utwór *Wieża*), a także eseistyczne zapiski zatytułowane *Dziennik pisany nocą* (określane jako intelektualna kronika życia pisarza i myśliciela). Do 1988 roku dzieła pisarza były objęte cenzurą i wydawane jedynie w tzw. drugim obiegu literackim (były wydawane w konspiracji) – tylko w ten sposób mogły dotrzeć do polskiego czytelnika.

Gustaw Herling-Grudziński ***Inny świat***

Inny świat jest dziełem, które zostało uznane za jeden z najbardziej wnikliwych, wiarygodnych i zawierających pogłębioną refleksję literackich dokumentów odzwierciedlających brutalną i porażającą prawdę o sowieckich obozach koncentracyjnych. Pisarz, a jednocześnie uczestnik i świadek wydarzeń, zobrazował prześladowania, tortury, niewolniczą pracę i łamanie charakterów więźniów.

Opublikowanie dzieła było istotne dla opinii publicznej, ponieważ doniesienia o sowieckich zbrodniach spotykały się z niedowierzaniem zachodniego świata, a zwłaszcza tych intelektualistów,



których zafascynowała ideologia komunistyczna. Pierwsze wydanie *Innego świata* (w języku angielskim) ukazało się w 1951 roku w Londynie (tam książkę opublikowano również w języku polskim w 1953 roku). Pierwszy raz oficjalnie *Inny świat* w Polsce wydano dopiero w 1988 roku.

Tytuł dzieła został zaczerpnięty z autobiograficznego utworu Fiodora Dostojewskiego *Wspomnienia z domu umarłych* (lub w innym tłumaczeniu *Zapiski z martwego domu*):

> **Tu otwierał się inny, odrębny świat, do niczego niepodobny; tu panowały inne, odrębne prawa, inne obyczaje, inne nawyki i odruchy; tu trwał martwy za życia dom, a w nim jak nigdzie i ludzie niezwykli. [...]**



Więźniowie w krainie lodu.

Bohaterami dzieła są konkretne zindywidualizowane postacie, których historie stanowią dla pisarza źródło analizy osobowości, postaw, motywacji podejmowanych wyborów i doświadczanych emocji. Oczywiście bohaterem obecnym w każdym z rozdziałów jest autor, który swoją historię opowiada czytelnikowi, a jego analizy i refleksje stanowią materię dzieła. **Narracja** w utworze ma charakter pamiętnikarski. Autor opisuje to, co sam zobaczył i czego doświadczył, co osobiście przeżył lub co usłyszał od wiarygodnego świadka. Narrator dba o rzetelność i obiektywizm swojej relacji, ale niekiedy też podsumowuje opisywane sytuacje wnioskami o charakterze socjologicznym, psychologicznym i moralnym. Szczególnej analizie poddaje mechanizmy rządzące systemem totalitarnym, a zwłaszcza ich wpływ na ludzkie zachowania w nieludzkich okolicznościach w tytułowym „innym świecie".

struktura utworu

Istotne znaczenie ma **kompozycja** dzieła mająca charakter **chronologiczny**, ponieważ w stanowi opowieść biograficzną uwzględniającą kolejne etapy życia bohatera – narratora – autora. Kolejne rozdziały wspomnień Herlinga-Grudzińskiego są ponadto mikroopowieściami o losach różnych osób, a ich portrety psychologiczne prowadzą do uogólnionego poglądu na ludzkie postawy, na zachowania w obliczu zagrożenia, a także na temat wyborów dokonywanych w sytuacjach granicznych.

Ważna informacja

GUŁag. Skrót rosyjskiej nazwy *Gławnoje Uprawlienije Łagierej* (Główny Zarząd Obozów Pracy) – organu NKWD zajmującego się zarządzaniem sowieckimi obozami pracy przymusowej (obozami koncentracyjnymi) rozsianymi na ogromnych połaciach Związku Radzieckiego (m.in. Wyspy Sołowieckie i Kołyma), które były sposobem pozyskiwania niewolniczej siły roboczej i jednocześnie miejscem, w którym pozbywano się przeciwników politycznych. W zastraszonym społeczeństwie każdy mógł stać się wrogiem bolszewickiej rewolucji i zostać zesłanym do katorżniczej pracy w łagrze. Rosyjskim dziełem ukazującym bezmiar zbrodni dokonywanych w łagrach była relacja Aleksandra Sołżenicyna, więzienia sowieckiego obozu, spod którego ręki wyszła szeroka literacka analiza dokumentująca rzeczywistość sowieckich obozów koncentracyjnych – *Archipelag GUŁag*. Dopiero dzieło Sołżenicyna spowodowało zmianę opinii świata na temat zbrodniczych poczynań Rosji Radzieckiej w obozach pracy przymusowej.



Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Dzień po dniu

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, których dzienna wydajność pracy dosięgała lub przekraczała 125% normy; ich poranny posiłek składał się z dużej łyżki gęstej kaszy i kawałka solonej „treski" 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" zwolnieni od pracy i skazani na powolne dogorywanie [...].

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[1] otrzymywali w południe łyżkę gotowanej soi i sto gramów chleba; tę „primbludę"[2] 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 „primbludy" 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. [...]

Niełatwo w pierwszej chwili zrozumieć, dlaczego w tych warunkach przydział do brygady tragarzy na bazie żywnościowej uważany był w obozie za coś w rodzaju awansu społecznego. Trzeba tu bowiem pamiętać, że praca w godzinach nadliczbowych nie należała na bazie do wyjątków, była raczej regułą, skoro 25 więźniów musiało wyładować żywność dla 30 tysięcy swych współtowarzyszy ze wszystkich „łagpunktów"[3] obozu kargopolskiego i dla spółdzielni na wolności. A jednak na opróżnienie się miejsca każdego z nas czekały w obozie dziesiątki więźniów. Dlaczego? Chodziło tu głównie o dwa względy – jeden czysto materialny, a drugi moralny czy raczej psychologiczny. Pracując na bazie, mogliśmy często ukraść bądź kawałek solonej ryby, bądź trochę mąki, bądź wreszcie parę kartofli. Pracując w godzinach nadliczbowych, mieliśmy prawo wdawać się z naszymi przełożonymi współwięźniami,

[1] **stachanowcy** – więźniowie wyrabiający ponad 125% normy
[2] **primbluda** – jeden z posiłków
[3] **łagpunkt** – jedno z miejsc w obozie pracy



a często nawet z ludźmi wolnymi, w rokowania jak równi z równymi. Fakt, że przekraczaliśmy na ogół normalny więzienny dzień pracy, upoważniał nas do tego, aby nas o naddatki proszono. Rzecz prosta, nasi przełożeni mogli się zawsze w razie odmowy odwołać do władz obozowych, nadając procedurze dobrej woli charakter więziennego przymusu, ale w obozie utarł się zwyczaj, że nie uciekali się do tej ostateczności nigdy przed wyczerpaniem wszystkich środków łagodnej perswazji. My sami zresztą dbaliśmy usilnie o to, aby nas nie pozbawiano i tych skromnych pozorów wolności; tak silne jest w każdym więźniu pragnienie ocalenia najnędzniejszych choćby resztek własnej woli.

Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Warszawa 1996, s. 54, 58, 63.

Polecenia

1. Opisz w zeszycie, jakie zjawiska z rzeczywistości łagrowej zostały przedstawione w przytoczonych fragmentach.
2. Wyjaśnij, jaki wpływ na relacje między więźniami miał podział racji żywnościowych na „trzy kotły".
3. Określ, w jaki sposób kształtuje się w obozie hierarchia wartości.
4. Wskaż fragmenty tekstu, które dowodzą degradacji psychicznej i moralnej więźniów.
5. Wyjaśnij, czym jest praca w łagrze. Na czym polega różnica między pracą w obozie a wykonywanie pracy w świecie poza nim?
6. Scharakteryzuj narrację w zacytowanych fragmentach *Innego świata*. Zwróć uwagę na pozycję narratora wobec opisywanych sytuacji oraz sposób opisywania obozowych realiów.
7. Nazwij problemy, którymi zajmuje się autor w przedstawionych fragmentach utworu.
8. Udowodnij, że przytoczony fragment ma charakter dokumentu.
9. Scharakteryzuj styl tekstu.

INNY ŚWIAT – LITERATURA PIĘKNA CZY DOKUMENT?

Powieść Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pod względem gatunkowym należy do literatury wspomnieniowej, ale ta klasyfikacja nie wyczerpuje wszystkich aspektów utworu. Łączy on bowiem w sobie zarówno cechy tekstu o charakterze dokumentu, jak i należącego do dzieł artystycznych. Autor podejmuje w utworze aktualne problemy i dąży do maksymalnego obiektywizmu. Kompozycję utworu podporządkowuje formie pamiętnikarskiej. Są to wyznaczniki tekstu, które decydowałyby o zakwalifikowaniu go do literatury faktu. Jednak spotkamy w *Innym świecie* fragmenty refleksyjne i filozoficzne wyprowadzone z konkretnego opisu sytuacji, zjawiska lub postaci. Portrety opisywanych osób są podporządkowane naczelnej myśli, a jednocześnie sugestywne i pogłębione pod względem psychologicznym i socjologicznym. Walorem dzieła Herlinga-Grudzińskiego jest więc znalezienie odpowiedniej i oryginalnej formy dzieła, osiągnięcie w nim wysokich wartości artystycznych, a jednocześnie ukazanie brutalnej prawdy o „świecie odwróconego Dekalogu"[3].

OBRAZ PAŃSTWA TOTALITARNEGO W *INNYM ŚWIECIE*

Głównym celem systemu totalitarnego jest kontrola każdej sfery życia obywateli i podporządkowanie życia jednostek władzy skupionej w ręku jednej partii przejmującej wszelkie instytucje. Państwo, korzystając z rozbudowanego aparatu przemocy (wojsko, policja), nadzoruje życie osobiste i rodzinne obywateli, prawo, ekonomię, naukę, kulturę i świadomość religijną. Poza kontrolą znajdują się instytucje i obszary życia przynależne władzy i jej przedstawicielom.

[3] Słowa Barbary Skargi, historyczki filozofii i więźniarki łagru

Każda, nawet najmniejsza próba zachowania własnej autonomiczności i przeciwstawienie się władzy jest karana w bezwzględny sposób.



Jeden z obozów należących do GUŁagu.

Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Ręka w ogniu

W brew temu, co się przypuszcza, cały system pracy przymusowej w Rosji – łącznie ze śledztwem, pobytem w więzieniu i życiem w obozie – nastawiony jest, bardziej niż na ukaranie przestępcy, na jego wyeksploatowanie gospodarcze i całkowite przeobrażenie. Tortury na śledztwie nie są stosowane jako zasada, ale jako środek pomocniczy. O co chodzi naprawdę, to nie tyle o wymuszenie na oskarżonym podpisu pod zmyślonym i fikcyjnym likiem oskarżenia, ile o kompletną dezintegrację jego osobowości.

Człowiek budzony co nocy – na przestrzeni długich miesięcy, a czasem nawet i lat – pozbawiony w czasie śledztwa prawa załatwiania najelementarniejszych potrzeb fizjologicznych, trzymany godzinami na twardym krześle, oślepiony skierowaną prosto w oczy żarówką, kłuty podstępnymi pytaniami i niesamowitym crescendo urojonych zarzutów, drażniony sadystycznie widokiem papierosów i gorącej kawy na stole – gotów jest podpisać wszystko. Nie o to jednak chodzi. Więźnia można uważać za „spreparowanego" do ostatecznego zabiegu dopiero wtedy, gdy widać już wyraźnie, jak jego osobowość rozpada się na drobne części składowe: pomiędzy skojarzeniami powstają luki, myśli i uczucia obluzowują się w swych pierwotnych łożyskach i klekocą jak w zepsutej maszynie, pasy transmisyjne łączące teraźniejszość z przeszłością obsuwają się z kół napędowych i opadają na dno świadomości, wszystkie dźwignie i przekładnie intelektu i woli zacinają się, strzałki w zegarach pomiarowych skaczą jak oszalałe od zera do maksimum i z powrotem. Maszyna kręci się dalej na zwiększonych obrotach, ale nie pracuje już tak jak dawniej – wszystko, co wydawało się oskarżonemu przed chwilą absurdem, staje się rzeczą prawdopodobną, choć ciągle jeszcze nieprawdziwą, uczucia zmieniają barwę, napięcie woli znika. I to, że pisywał listy do krewnych za granicą, może być zdradą interesów proletariatu, i to, że zaniedbał się w pracy, może być sabotażem budownictwa socjalistycznego. Dla sędziego śledczego nadchodzi moment decydujący. Jeszcze jeden celny cios w zdrętwiały rdzeń oporu i maszyna stanie. Człowiek uśpiony pod narkozą zawisa na ułamek sekundy w próżni, niczego nie czuje, o niczym nie myśli, niczego nie rozumie. Trzeba działać szybko jak przy sztucznym szoku nerwowym lub przy przelewaniu krwi, gdy na okamgnienie serce pacjenta przestaje bić. Małe



przeoczenie, drobna zwłoka, a pacjent obudzi się na stole operacyjnym i zbuntuje się lub – załamie i pogrąży w wiecznej apatii. Teraz, teraz albo nigdy! Oczy sędziego śledczego szukają jedynego, przygotowywanego na tę właśnie chwilę dowodu rzeczowego, ręce chwytają go jak lancet. Jeszcze parę godzin temu ten argument mógł się wydawać błahy, choć w przeciwieństwie do innych niepozbawiony pewnych podstaw, teraz w wyjałowionej wyobraźni oskarżonego urasta do gigantycznych rozmiarów. Lancet trafił na właściwe miejsce i tnie głębiej. W nieprzytomnym pośpiechu chirurg wycina serce i przestawia je z lewej strony na prawą, usuwa zakażone płaty kory mózgowej, przeszczepił skrawki skóry, zmienia bieg krwi, wiąże na nowo poszarpane nerwy. Za chwilę mechanizm ludzki, zatrzymany w punkcie zerowym i rozłożony na najdrobniejsze części zostanie złożony na powrót, ale już inaczej; luki pomiędzy skojarzeniami wypełnią inne wiązania, myśli i uczucia dopasowane zostaną dokładnie do innych łożysk, pasy transmisyjne zaczną przekazywać nie przeszłość teraźniejszości, ale teraźniejszość przeszłości, instynkt i wola zmienią kierunek działania, wskazówki w zegarach pomiarowych zatrzymają się na zawsze w maksimum. Oskarżony ocknie się z odrętwienia, zwróci zmęczoną, lecz uśmiechniętą twarz ku swemu dobroczyńcy i westchnąwszy głęboko powie, że teraz wszystko rozumie, że błądził dotąd przez całe życie. Zabieg się udał, pacjent został nowo narodzony. Jeszcze raz tylko, gdy po powrocie do celi stanie nad kiblem i oddając powstrzymywany przez parę godzin mocz, poczuje na czole kropelki potu, a w całym ciele ulgę i odprężenie, zawaha się chwilę, czy śnił, czy przeżywał może swoją reinkarnację na jawie. Po raz ostatni w życiu zaśnie z tym uczuciem męczącej niepewności, nazajutrz bowiem koło południa obudzi się pusty jak wydrążony orzech i osłabiony po nieludzkim wysiłku całego organizmu, ale olśniony myślą, że ma już nareszcie wszystko za sobą. I kiedy zacznie chodzić między pryczami, nie odzywając się do nikogo, można być pewnym, że stawia pierwsze kroki w innym już świecie – rekonwalescent o zabliźniających się szybko ranach i zrastającej się na nowo osobowości.

Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Warszawa 1996, s. 91–93.

Polecenia

1. Określ, co było deklarowanym, a co rzeczywistym celem systemu pracy przymusowej w Związku Radzieckim.
2. Przedstaw, w jaki sposób odbywa się niszczenie osobowości więźnia.
3. Wypisz z tekstu do zeszytu porównania i metafory. Wyjaśnij ich funkcję w przytoczonym fragmencie.
4. Wyjaśnij, jaki związek ma podany fragment *Innego świata* z istotą systemu totalitarnego.
5. Wykorzystaj znajomość innych fragmentów utworu i podaj przykłady bohaterów, których osobowość została złamana przez system.

ASPEKTY MORALNE *INNEGO ŚWIATA*

aspekty moralne

Wśród wielu zjawisk i problemów ukazanych w dziele Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat* na plan pierwszy wysuwają się zagadnienia moralne, a szczególnie pytanie o człowieczeństwo w „innym świecie" w obliczu nieustannego zagrożenia życia, obcowania ze śmiercią i cierpieniem innych. Powieść dowodzi, że nieludzkie warunki wymuszają odrzucenie dotychczasowego systemu wartości za cenę przetrwania. Relacje międzyludzkie ulegają reifikacji (człowiek przestaje być traktowany jako odrębna istota, staje się przedmiotem), zanika współczucie i zaufanie wobec współwięźnia, rozpowszechnia się donosicielstwo, kradzieże, próby przeżycia kosztem innych. Gustaw Herling-Grudziński przedstawia obóz jako system, który degraduje relacje międzyludzkie, utrzymując więźniów poniżej granicy człowieczeństwa, ale też dowodzi, że nie sposób oceniać zachowania ludzi złamanych psychicznie i fizycznie, samemu przebywając w świecie, którym rządzą jasne i wyraziste normy moralne.



Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Głód

Przekonałem się wielokrotnie, że człowiek jest ludzki w ludzkich warunkach, i uważam za upiorny nonsens naszych czasów próby sądzenia go według uczynków, jakich dopuścił się w warunkach nieludzkich – tak jakby wodę można było mierzyć ogniem, a ziemię piekłem. Rzecz jednak w tym, że kiedy chcę obiektywnie opisać obóz sowiecki, muszę zstąpić do najgłębszych czeluści piekieł i nie szukać na przekór faktom ludzi tam, gdzie z dna wody letejskiej spoglądają na mnie twarze umarłych i żyjących może jeszcze towarzyszy, przekrzywione drapieżnym grymasem osaczonych zwierząt i szepcące zsiniałymi od głodu i cierpienia wargami: „Mów całą prawdę, jacyśmy byli, mów, do czego nas doprowadzono".

Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Warszawa 1996, s. 176.

Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Epilog: Upadek Paryża

W czerwcu 1945 roku zderzyłem się z nim prawie w Rzymie, wychodząc w południe z redakcji pisma wojskowego, w którym podówczas pracowałem.

– Dowiedziałem się, że tu pracujesz – powiedział nieśmiało – i przyjechałem z Florencji, żeby cię zobaczyć...

– Ale skąd, skąd ty tutaj?

– Och, to dłuższa historia – odpowiedział z uśmiechem – chodźmy gdzieś na kawę. [...] W tej historii – zaczął ostrożnie – jest pewna sprawa, którą przemilczałem i którą chciałbym ci teraz powiedzieć. Nie mówiłem o niej dotąd z nikim, bo prawdę powiedziawszy, nie miałem z kim. Kiedy wróciłem do Polski, nie znalazłem przy życiu nikogo, dosłownie nikogo z mojej bliższej i dalszej rodziny. Ale przez tyle bezsennych nocy marzyłem o tym, aby spotkać kogoś, kto mógłby mnie zrozumieć, kto był także w obozie sowieckim... Nie żądam od ciebie niczego, nie proszę o nic. Zmieniłem po wojnie nazwisko i za parę miesięcy, może za rok, rozpocznę w Ameryce nowe życie. Ale zanim to się stanie, chciałbym, abyś wysłuchawszy mojej opowieści, powiedział tylko jedno słowo: rozumiem...

– Mów – zachęciłem go, dolewając do szklanki wina – siedzieliśmy przecież w jednej celi. [...]

– Nie tak łatwo utrzymałem się na stanowisku dziesiętnika w brygadzie budowlanej. W Rosji, jak wiesz, trzeba za wszystko płacić. [...] W mojej brygadzie pracowało czterech Niemców [...]. Pracowali doskonale: nie miałem im nic do zarzucenia, chyba to tylko, że unikali jak ognia rozmów na tematy polityczne. Zażądano ode mnie, abym złożył zeznanie, że słyszałem ich rozmawiających po niemiecku o bliskim nadejściu Hitlera. [...] Oficer NKWD nie ukrywał przede mną, że jeśli odmówię, wrócę na ogólne roboty, do lasu... Miałem więc do wyboru własną śmierć lub śmierć tych czterech... [...] I wybrałem. Miałem dość lasu i tego przeraźliwego, codziennego wywijania się od śmierci – chciałem żyć. Złożyłem zeznanie. Rozstrzelano ich za zoną w dwa dni potem. [...] Gdybym to powiedział komukolwiek z ludzi, wśród których teraz żyję – podjął cicho – nie uwierzyłby lub uwierzywszy, nie podałby mi ręki. Ale ty, ty przecież wiesz, do czego nas doprowadzono. Powiedz tylko to jedno słowo: rozumiem...

Poczułem, jak krew uderza mi do skroni, a wraz z nią cisną się przed oczy dawne obrazy, wspomnienia. Ale o ileż bardziej były zatarte wówczas, gdy tłumiłem je siłą, by uratować wiarę w ludzką godność, niż teraz, gdy nareszcie uspokojony – spoglądam na nie jak na ostygłą przeszłość! Może wymówiłbym bez trudu to jedno słowo nazajutrz po zwolnieniu z obozu. Może... Miałem już jednak za sobą trzy lata wolności, trzy lata wędrówek wojennych, udziału w bitwach, normalnych uczuć, miłości, przyjaźni, życzliwości... Dni naszego życia nie są podobne do dni naszej śmierci i prawa naszego życia nie są również prawami naszej śmierci. Wróciłem z takim trudem między ludzi i miałbym teraz od nich dobrowolnie uciekać? Nie, nie mogłem wymówić tego słowa.

– Więc? – zapytał cicho.



Wstałem z łóżka i nie patrząc mu w oczy, podszedłem do okna. Odwrócony plecami do pokoju, słyszałem, jak wychodzi i przymyka ostrożnie drzwi. Pchnąłem żaluzje.

Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Warszawa 1996, s. 317–321.

Polecenie

Podane fragmenty *Innego świata* uczyń punktem wyjścia do kilkuzdaniowych rozważań na temat funkcjonowania norm etycznych w świecie „odwróconego Dekalogu". Zapisz je w zeszycie.

Czytanie ze zrozumieniem

Wojciech Karpiński
Lustro „Innego świata"

Dostojewski jest patronem tej książki, a także jednym z jej bohaterów. To on otwiera bramy do *Innego świata* mottem z *Zapisków z martwego domu*: „Tu otwierał się inny, odrębny świat, do niczego nie podobny; tu panowały inne, odrębne prawa, inne obyczaje, inne nawyki i odruchy; tu trwał martwy za życia dom, a w nim życie jak nigdzie i ludzie niezwykli. Ten oto zapomniany zakątek zamierzam tutaj opisać". [...] *Inny świat* pokazuje, czym jest państwo, które stworzyło łagierną cywilizację; sięga jednak głębiej i bliżej: pokazuje, czym jest człowiek w warunkach nieludzkich, czym bywa i czym może być w niezwykłych odruchach rozpaczy i nadziei, w zamieraniu osobowości i w odradzających się gestach współczucia. Jest więc *Inny świat* podjęciem wątków Dostojewskiego, ponownym odwiedzeniem „martwego domu" w zmienionych, o ileż trudniejszych, bardziej wyzutych z nadziei warunkach. „Szukać nadziei u Dostojewskiego" – przytacza Herling okrzyk Natalii Lwownej, która pożyczyła mu *Zapiski z martwego domu*, i sam rzuca się na książkę, która staje się dla niego żywą istotą, towarzyszem niewoli, wcieleniem jego marzeń i lęków.

Herling podejmuje wyzwanie Dostojewskiego, duchowe i stylistyczne. Pisząc *Inny świat* [...], usiłuje nie dać się unieść uczuciom, zachować rygor kronikarza, być jak najbliżej faktów, wówczas pióro może dotknie rzeczywistości. Ale uczucia też są częścią rzeczywistości, wierność wobec *innego świata* wymaga, aby i one doszły do głosu. Przebijają się przez zakrzepłą warstwę bólu, rozpaczy, krzywdy, porażenia. Na kartach dzieła Herlinga toczy się walka o przetrwanie fizyczne i duchowe, o prawo do widzenia i rozumienia. O własny głos. Opowieść o zmaganiach z przemocą jest także zmaganiem z formą. Ta książka, pełna umiaru i dystansu, jest dziełem głęboko literackim. Mówi o granicach literatury i świadczy o jej wadze. Lektura Dostojewskiego uzmysłowiła Herlingowi pełniejszy wymiar jego doświadczeń, otworzyła ku innym, ku przeszłości, wyrwała z biernej egzystencji.

Stronice Dostojewskiego pokazywały autorowi *Innego świata* stopień zagrożenia, zmusiły do przejrzenia się w lustrze. „Czytałem *Zapiski* wieczorami, w nocy i w dzień, kradnąc sobie sen, oczyma przekrwionymi od zmęczenia, z sercem bijącym jak wahadło dzwonu, z szumem w głowie, który wzmagał się niby odpływające w nieskończoność echo kropel wody, gdy spadając w miarowych odstępach czasu w to samo miejsce czaszki rozłupują ją za każdym razem potężnym uderzeniem młota. Był to w moim życiu więziennym jeden z najcięższych okresów. Kryłem się z tą książką, czytałem ją pod naciągniętym na głowę buszłatem[1], chowałem w najpewniejszym miejscu na pryczy, pod ruchomą deską u wezgłowia; nienawidziłem jej i kochałem ją zarazem, tak jak ofiara potrafi się w pewien szczególny sposób przywiązać do narzędzia tortur".

Dostojewski działał jak narkotyk, budził świadomość i porażał świadomością. Książka Herlinga w jednej ze swych warstw, ledwie widocznej, ale przejmującej, stanowi polemikę z Dostojewskim, a przynajmniej z pewną jego interpretacją. Przedstawia inne widzenie człowieka, mniej ideologiczne, bardziej otwarte, wolne od resentymentów. Jakże odmienny jest stosunek Herlinga do obcych, do Rosjan choćby. Ocaleć w *Martwym domu* to dochować wierności sobie, a jednocześnie nie dać się wypalić nienawiści, zachować iskierkę życia, płomyk uczuć. Szczególnie dobitnym wyrazem tej

[1] **buszłat** (ros.) – tzw. waciak, watowana kurtka zimowa



postawy jest przytoczona przez Herlinga historia Michaiła Aleksiejewicza Kostylewa, jego męczeństwa, złudzeń i wierności.

Książka Herlinga-Grudzińskiego uderza otwarciem na innych, na świat, który przestaje być martwy i nie jest już tylko inny. Uczestniczą w tym wysiłku serce, zmysły i rozum. Taki też jest styl *Innego świata*: refleksyjny, zmysłowy, uczuciowy. Ta kontrolowana wieloplanowość stanowi o wyjątkowym miejscu dzieła Herlinga w literaturze polskiej: przynosi ono żywe świadectwo, dotyka rzeczywistości. Opowiada o śmiertelnym zagrożeniu osobowości, nie ukrywa powagi niebezpieczeństwa. Chwile ozdrowienia rysują się na tym tle z bolesną wyrazistością.

Wojciech Karpiński, *Książki zbójeckie*, Warszawa 1996, s. 211–213.

Polecenia

1. Określ, co łączy powieść Dostojewskiego z *Innym światem* Herlinga-Grudzińskiego.
2. Wyjaśnij, jaki wpływ na postawę pisarską Herlinga-Grudzińskiego miała powieść Dostojewskiego.
3. Uzasadnij, że powieść Dostojewskiego wpłynęła na autora *Innego świata* – więźnia. Co dzieje się w jego świadomości?
4. Wskaż w artykule dwa konkretne nawiązania do powieści *Inny świat*.
5. Zinterpretuj zdanie: *Opowieść o zmaganiach z przemocą jest także zmaganiem z formą*.
6. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni przytoczona wypowiedź Herlinga-Grudzińskiego.
7. Zacytuj zdanie o charakterze emocjonalnym. Wyjaśnij, z czego wynikają zawarte w nim emocje.
8. Podaj na podstawie artykułu trzy dowolne cechy charakteryzujące powieść *Inny świat*.
9. Zacytuj fragment artykułu, w którym autor posłużył się wyliczeniem, i określ funkcję tego zabiegu stylistycznego.
10. Sformułuj główną myśl artykułu.

ZADANIE

Porównaj pogląd Tadeusza Borowskiego na funkcjonowanie zasad etycznych w sytuacjach ekstremalnych ze stanowiskiem zaprezentowanym w *Innym świecie* przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Swoje wnioski przedstaw w dowolnej formie (wypowiedź pisemna, plakat, prezentacja multimedialna itp.).

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest świadectwem przeżyć więźnia sowieckiego łagru. Utwór ma jednocześnie charakter dokumentalny oraz jest dziełem literackim o wysokich walorach artystycznych. s. 351
2. Kompozycja, narracja oraz konstrukcja postaci we wspomnieniach Herlinga-Grudzińskiego są podporządkowane idei utworu – stanowieniu świadectwa o opisywanych zjawiskach. s. 352
3. Jednym z najważniejszych problemów podejmowanych przez autora w *Innym świecie* jest kwestia oceny moralnej postępowania ludzi w opartej na okrucieństwie i przemocy oraz odhumanizowanej rzeczywistości łagru. s. 356



7.* Sowiecki aparat przemocy oczami świadka. Józef Czapski *Na nieludzkiej ziemi*

NA TYCH LEKCJACH:

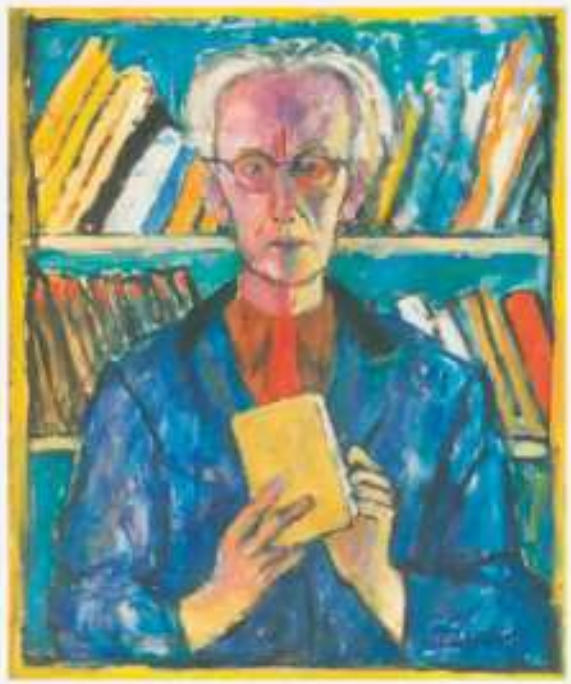
- dowiesz się, kim był Józef Czapski;
- przeczytasz fragmenty jego wspomnień *Na nieludzkiej ziemi*;
- ustalisz, w jaki sposób radziecki aparat przemocy utrwalał swoją władzę.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
- Uporządkuj informacje na temat losów Polaków deportowanych i uwięzionych w ZSRR.

Józef Czapski

Józef Czapski (1896–1993)
Polski malarz, pisarz i żołnierz. Urodzony w Pradze, po maturze zaczął studiować prawo, które przerwał ze względu na wybuch pierwszej wojny światowej, brał też udział w wojnie polsko-bolszewickiej. W latach 20. XX wieku rozpoczął studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, związał się z grupą wybitnych polskich malarzy, z którymi założył tzw. Komitet Paryski i wyjechał na studia malarskie do Paryża. Po wybuchu drugiej wojny światowej został powołany do wojska, a następnie wraz z innymi polskimi żołnierzami uwięziony między innymi w Starobielsku. Po uwolnieniu przyłączył się do Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR po dowództwem gen. Władysława Andersa. Na polecenie dowództwa prowadził poszukiwania polskich oficerów zaginionych na terenie ZSRR; już wówczas przypuszczał, że zostali oni rozstrzelani. Po zakończeniu wojny Józef Czapski znalazł się na emigracji w Rzymie. Wraz z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim współtworzył jedno z najważniejszych polskich czasopism polskiego życia kulturalnego na emigracji „Kultura", którego siedzibą stała się podparyska miejscowość Maisons-Laffitte[1]. W powstałym tamże Instytucie Literackim wydawał swoje eseje i wspomnienia, m.in. *Na nieludzkiej ziemi*. Zmarł na emigracji, pozostawiając bogatą spuściznę malarską i literacką.



Józef Czapski, *Autoportret z książkami*, 1973.

[1] czyt. mezą lafit

Józef Czapski
Wspomnienia starobielskie

wspomnienia Czapskiego



Józef Czapski w swoim pokoju – pracowni w Maisons-Laffitte.

Od Tarnopola zaczęto nas pchać ku Wołoczyskom ciężarówkami, a potem na piechotę[1]. Po drodze dołączały kolumny oficerów, między innymi szedł także gen. Plisowski, ten sam, który 20 lat wcześniej przeszedł ze swoim szwadronem przez całą zrewolucjonizowaną Rosję i z nim dotarł do Korpusu Wschodniego.

Teraz już trudno się było łudzić. Piesza kolumna jeńców stawała się coraz dłuższa, niejeden mdlał w drodze, nie widziałem jednak wówczas jeszcze, by kogoś dostrzeliwano, byłem jedynie świadkiem jednej takiej zresztą niewykonanej groźby. Szliśmy szosą przez rozległe ścierniska małopolskie z rozbitymi już figurami świętych.

Tak doszliśmy do granicy: most na Zbruczu[2], po jednej stronie bardzo wysoki drewniany krzyż wśród falistych ściernisk, z drugiej nędzne miasteczko.

Pierwsze miasto sowieckie, Wołoczyska. *Inny świat.* Zniszczone szpetne domy, nędzne, jakby nigdy nienaprawiane. Sławna elektryfikacja, o której się tyle czytało: rzadkie lampki elektryczne migające czerwonym mdłym światłem i profil Stalina z czerwonego neonu w miejskim ogródku – to wszystko.

W ostatnim wyczerpaniu psychicznym i fizycznym i w przenikliwy chłód jesienny zbito nas około 2000 oficerów do obór, już zapchanych więcej niż 2000 szeregowych.

Pierwsza noc poza granicami Polski. Wojsko polskie to był w tej oborze tłum stłoczony, ogłuszony przez nieszczęście, zmiażdżony psychicznie. Było zupełnie ciemno, gdy się zamykało wszystkie drzwi, robił się niemożliwy zaduch, nieznośny dla tych, którzy siedzieli w głębi obory; jak tylko próbowano drzwi otworzyć, chłód stawał się dotkliwy dla skulonych bliżej wyjścia. Stąd brutalne, gwałtowne użeranie w ciemności: „zamykać drzwi", „od smrodu jeszcze nikt nie marł", „otwierać drzwi", „nie mamy czym oddychać", „chamy, widocznie się w chlewie narodzili".

Słuchaliśmy w ciemności tych wyzwisk i użerania się, upokorzeni do dna i nagle ktoś zanucił:

Pod Twą obronę, Ojcze na niebie,
Grono Twych dzieci swój powierza los,
Ty im błogosław, ratuj w potrzebie,
I broń od złego, gdy zagraża cios.

I cała ta obora zaczęła śpiewać tę pieśń jak jeden człowiek. W śpiewie był taki zryw dziecinny, pełen wiary i łez, taki błagalny krzyk w ostatnim zdaniu: „Boś jest nam tarczą, Boże Ojcze nasz" i taka odruchowa jedność wszystkich, że wyczuwało się prawie fizycznie nagle przeobrażenie wewnętrzne, które się w każdym w tej cuchnącej oborze dokonywało, poprzez starą polską pieśń religijną. Ileż razy słyszałem ją potem śpiewaną w Rosji, w oborach, w wojsku, w Iranie czy w Iraku. Budziła we mnie zawsze jakby wczorajsze wspomnienie innego wymiaru, wspomnienie pieśni w oborze w Wołoczyskach.

[...] Spotkałem tam nagle porucznika Ł. [Jerzego Łubieńskiego] w cywilnym, zmiętym i podartym ubraniu, które mu dał jakiś nieznajomy nauczyciel ukraiński [...]. Opowiadał mi o rannym w oko podchorążym, który pomimo to ze swojego działka zniszczył trzy czołgi niemieckie i płakał z rozpaczy, że musiał ogień przerwać z braku amunicji. Szli oni potem pieszo ku granicy węgierskiej, przekradając się w nocy wśród ognisk niemieckich, wspomagani, karmieni nie tylko przez Polaków, ale często również przez Ukraińców. Kilkanaście kilometrów od granicy złapani przez patrol bol-

[1] Józef Czapski został wzięty do niewoli sowieckiej 27 września 1939 roku
[2] Mowa o granicach Polski sprzed 1939 roku



szewicki, zostali dostarczeni po licznych wędrówkach do tychże Wołoczysk. Była w nim i w jego młodych kolegach taka pasja, by jeszcze walczyć, pewność, że wojnę tę musimy wygrać, że mamy za sobą tylko pierwszy akt, taka obojętność na własne trudy, że samo zetknięcie się z nimi orzeźwiało i stawiało moralnie na nogi.

Poza jednym wszyscy z tej grupy byli w Starobielsku i zginęli.

Józef Czapski, Na nieludzkiej ziemi, Warszawa 1990, s. 14–16.

Polecenia

1. Określ, jakie cechy tekstu ujawniają jego pamiętnikarski charakter.
2. Zacytuj zdanie dowodzące, że autor przyjmuje strategię świadka wydarzeń.
3. Scharakteryzuj polskich żołnierzy przedstawionych we fragmencie wspomnień Czapskiego.
4. Wyjaśnij, jaką wymowę ma ostatnie zdanie tekstu.
5. W kilku zdaniach przedstaw obraz Rosji zawarty we fragmencie wspomnień Czapskiego.

Józef Czapski
Na nieludzkiej ziemi

Jesteśmy pod nieustającym wrażeniem [...] wieści; w chwili naszego wyjścia z obozu nie mieliśmy przecie wyobrażenia o rozmiarach deportacji i o tym, jak były robione. Sceptyk może powiedzieć, że w tym, co opowiadają, musi być wiele nieścisłości, nawet blagi. Niewątpliwie. W tych pierwszych opowieściach cyfry mogły być niepewne, może nieraz na pewnych odcinkach wyolbrzymione, chociaż późniejsze, już ściślejsze, zestawienia stwierdzały, że nikt wówczas jeszcze nie wyobrażał sobie, by rzeczywista, globalna cyfra deportacji i morderstw była tak wielka, jak była nią w rzeczywistości; każdy znał tylko swój przez siebie zobaczony skrawek, ale wszystko, czegośmy się wówczas, w pierwszych dniach wolności, nasłuchali, było tak zgodne ze sobą, tak natkane drobnymi i materialnymi szczegółami, faktami, opowiadane tak żywiołowo, odruchowo, bez cienia przygotowania i jakiegoś świadomego układu faktów, że prawda tych opowieści biła w oczy, nie można było o niej wątpić. [...]

Spisywaliśmy całymi dniami listy nazwisk, zeznania przybywających o zatrzymanych w obozach pracy. Ewentualne adresy rodzin. Listy te przesyłaliśmy do sztabu, do ambasady, która znów była zasypywana tysiącami listów od zesłanych z całego terenu sowieckiego.

Sztab i ambasada reklamowały u władz sowieckich coraz dalszych jeńców i więźniów na podstawie tych list, przesyłanych z różnych stron, między innymi i od nas z Tocka.

Wiadomości o rodzinach przybywały skąpo i nie zaraz; pierwsze listy nazwisk rodzin z Turkiestanu, Kazachstanu wywieszaliśmy na zewnętrznej ścianie naszej budki. Niezależnie od pogody zawsze stali przed nią ludzie, wczytując się pilnie w przemoczony spis, szukali nazwisk bliskich.

Sprawą trzecią było dopytywanie się każdego, który do nas przychodził, czy nie słyszał, czy nie wie czegoś o więźniach ze Starobielska Nr 1, Kozielska Nr 1 i Ostaszkowa. Wtedy wierzyliśmy jeszcze, że zjawić się u nas winni w każdej chwili. Koledzy ci jednak nie tylko że nie zjawili się u nas, ale nikt z setek przybywających z całej Rosji do naszego biura jeńców i więźniów nie był w stanie o nich nic powiedzieć. Nie mogliśmy tego wprost pojąć.

Nawet ślad zaginął po 15 000 jeńców (wśród których było 8000 oficerów) od chwili ewakuacji tych trzech obozów w kwietniu i maju 1940 roku.

Wymordowanie kilkunastu tysięcy jeńców wojennych nie przychodziło nam jeszcze wówczas na myśl. Z uporem pytaliśmy o nich co dzień każdego. Pierwszych pogłosek o ich masowej „na zimno" likwidacji przez władze bolszewickie nie chcieliśmy nawet brać pod uwagę.

Dla mnie te parę miesięcy pracy w Tocku, przeciętych szpitalem oraz jazdą do Buzułuku i Kujbyszewa, było powolnym, codziennym wtajemniczaniem się w bezmiar nędzy ludzkiej, słuchaniem o rodzinach rozbitych, dzieciach zagubionych, wymarłych z głodu, o tysiącach kolegów zatraconych w tundrach i kopalniach. Najcięższe było poczucie bezsilności, nie wiedzieliśmy, czy listy wysłane



do Kujbyszewa i Buzuluku, czy reklamacje tych ludzi będą miały jakiś skutek, wiedzieliśmy za to na pewno, że tysiące wymarłych do życia nie powróci, że zaledwie drobny ułamek wegetujących na zesłaniu uda się uratować od śmierci.

Od pierwszych dni mojego urzędowania zaczęły do mnie napływać informacje o całych transportach jeńców i więźniów zamarzniętych na śmierć, o wystrzeliwaniu zbuntowanych obozów, coraz to powracała do nas pogłoska o zatopieniu kilku tysięcy naszych na Morzu Białym czy w Oceanie Lodowatym. [...]

Pierwsze wiadomości od ludzi wysłanych do kołchozów otrzymaliśmy przez dwóch, którzy uciekli z powrotem; opowiadali, że nie ma gdzie mieszkać, że kazano im w nocy, w lejący deszcz stać na dworze. Kazano im wyładować kilkadziesiąt ton zboża z jakiegoś spichrza, który był przeznaczony na nocleg. Dopóki nie wyładują, będą mieszkać pod gołym niebem. (Był to już okres wielodniowych lodowatych deszczów.)

Specjalnie zła wola w stosunku do Polaków? Wcale nie, to był normalny stosunek do człowieka, do własnego obywatela. Niebywała rozrzutność i lekceważenie materiału ludzkiego, takie same jak lekceważenie tych ton pszenicy, które widzieliśmy za każdym razem na jednej stacji, przejeżdżając z Buzuluku do Tocka. Pszenica ta leżała w śniegu i deszczu na peronie, nawet nie przykryta, pilnowana przez jakiegoś bojca[1].

Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 63, 69–70, 72.

Polecenia

1. Określ tematy podjęte przez autora w przytoczonym fragmencie wspomnień.
2. Wyjaśnij, co z biegiem czasu zmieniło się w opinii autora o Rosji.
3. Wymień w punktach w zeszycie na podstawie tekstu kilka zjawisk uzasadniających tytuł wspomnień Józefa Czapskiego.
4. Zacytuj zdanie świadczące o subiektywnym spojrzeniu autora na przedstawiane problemy.
5. Zacytuj trzy przykłady epitetów (wraz z określanymi przez nie słowami), które mają nacechowanie emocjonalne.
6. Zacytuj zdanie dowodzące, że autor przyjmuje pozycję świadka.
7. Na podstawie zgromadzonych wniosków i fragmentów tekstu scharakteryzuj narratora – autora wspomnień.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. **Biografia Józefa Czapskiego jest odzwierciedleniem losów polskich żołnierzy oraz powojennych emigrantów.** s. 360
2. **Józef Czapski w swoich wspomnieniach utrwalił obraz Rosji Radzieckiej jako kraju zdehumanizowanego, opartego na przemocy i okrucieństwie. Autor przyjmuje w nich strategię świadka, opiera się na faktach i unika zbytniej emocjonalności.** s. 361

[1] **bojec** (ros.) – wojak, żołnierz



Holocaust znaczy zagłada. Literatura i sztuka o tragedii narodu żydowskiego

8. Holocaust znaczy zagłada

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, czym był Holocaust oraz na czym polegała niemiecka polityka eksterminacji narodu żydowskiego;
- przeczytasz wiersz *Ballady i romanse* Władysława Broniewskiego, *Elegię miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego oraz współczesny wiersz Jarosława Lipszyca *Miasteczka 2.1.*

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza.
- Przypomnij sobie cechy charakterystyczne elegii.

Holocaust

Holocaust (Holokaust) – według *Słownika języka polskiego* to zagłada, zwłaszcza prześladowanie i zagłada Żydów europejskich przez hitlerowców w czasie drugiej wojny światowej. Określenie to pochodzi z języka greckiego, w którym *holókaustos* oznacza ofiarę całopalenia (spalanie ofiary w całości). W języku hebrajskim odpowiednikiem słowa Holocaust jest Szoa (z ang. *Shoah*).

Zagłada narodu żydowskiego była jednym z kluczowych celów polityki nazistowskiej. Po dojściu Adolfa Hitlera i partii NSDAP do władzy w 1933 roku konsekwentnie wprowadzano antysemickie rozwiązania o charakterze administracyjno-prawnym. Żydzi uznani zostali za gorszych, zdaniem nazistów byli wrogami stanowiącymi zagrożenie dla dobrobytu Rzeszy i pokoju. Dlatego na mocy uchwalonych w 1935 roku ustaw norymberskich ludność żydowską pozbawiono prawa obywatelstwa Rzeszy, czyli odebrano jej prawa wyborcze, uniemożliwiono obejmowanie stanowisk publicznych i służbę wojskową. Unieważniono również małżeństwa między Żydami i obywatelami krwi niemieckiej, a utrzymywanie stosunków seksualnych Żydów z Niemcami uznano za przestępstwo kryminalne. Ustawy norymberskie miały charakter rasistowski i stały się podstawą do masowych prześladowań Żydów w kolejnych latach.

Od listopada 1938 roku, czyli od tzw. nocy kryształowej[1] ludność żydowska coraz częściej doświadczała aktów przemocy, miały miejsce pierwsze wywózki Żydów do obozów koncentracyjnych. Ludności żydowskiej zabraniano korzystania z niemieckich sklepów i urzędów, konfiskowano mienie. Z powodu prześladowań jeszcze przed 1939 rokiem Niemcy opuściło około 150 tys. przedstawicieli narodu żydowskiego.

[1] **noc kryształowa** – nazwa pochodzi od odłamków szkła zaścielających niemieckie ulice. Tym mianem określono pogrom ludności żydowskiej w Niemczech przygotowany przez Reinharda Heydricha, szefa Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy. Skutkiem nocy kryształowej było zamordowanie 91 Żydów, aresztowanie i wywiezienie do obozów koncentracyjnych 30 tys., zbezczeszczenie cmentarzy, spalenie 267 synagog, wielu domów modlitw i setek prywatnych mieszkań



Nagonka na Żydów nasila się niepomiernie, jest o wiele gorsza niż w czasie pierwszego bojkotu; gdzieniegdzie zaczynają się pogromy, liczymy się więc z ewentualnością, że zatłuką nas tutaj niebawem na śmierć. Nie sąsiedzi, ale nettoyeurs[1], których tu i ówdzie obsadza się w roli wyrazicieli „duszy narodu". Na tabliczkach przystanków tramwajowych [...]: „Kto kupuje u Żyda, jest zdrajcą narodu", w oknach wystawowych sklepików [...] sentencje i wiersze z różnych epok, autorów i kontekstów [...] pełne obelg [...] z najobrzydliwszymi historiami o hańbicielach rasy i dzikie przemówienia Goebbelsa – i w najróżniejszych miejscach jawne akty przemocy[2].

Z dziennika Victora Klemperera (1881–1969), niemieckiego intelektualisty pochodzenia żydowskiego, któremu udało się przeżyć wojnę w Dreźnie.

Wybuch drugiej wojny światowej sprawił, że dotychczas prowadzone działania niemieckich nazistów zmieniły się w zorganizowaną akcję eksterminacji narodu Żydowskiego na terenie Europy. Od września 1939 roku już nie tylko w Niemczech, lecz także w krajach stopniowo podbijanych przez Trzecią Rzeszę powszechne stały się nazistowskie represje wobec Żydów, którzy byli ośmieszani, poniżani, zastraszani i mordowani. Na terenie Generalnego Gubernatorstwa wydano rozporządzenie gubernatora Hansa Franka nakazujące ludności żydowskiej noszenie gwiazdy Dawida oraz serię rozporządzeń zakazujących miejscowej ludności pomagania prześladowanym. Inaczej niż w innych krajach Europy Zachodniej, na terenie Polski i innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej za pomoc udzieloną Żydom groziła kara śmierci. W tym też czasie Niemcy zaczęli izolować Żydów od reszty społeczeństwa. W większych miastach powstawały odseparowane dzielnice żydowskie nazywane gettami. Pierwsze na okupowanych ziemiach polskich getto powstało w październiku 1939 roku w Piotrkowie Trybunalskim. W 1940 roku powstało getto w Warszawie, największe na okupowanych ziemiach polskich. Mieszkało tam 450 tysięcy ludzi. W 1942 roku hitlerowcy rozpoczęli program „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej".



Boris Saktsier (ur. 1942), *Korczak i Dzieci Getta*, rzeźba znajduje się w Instytucie Yad Vashem w Jerozolimie.

Władysław Broniewski
Ballady i romanse

Słuchaj dzieweczko! Ona nie slucha...
To dzień biały, to miasteczko..."
Nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha,
po gruzach biega naga, ruda Ryfka,
trzynastoletnie dziecko.

Przejeżdżali grubi Niemcy w grubym tanku.
(Uciekaj, uciekaj Ryfka!)
„Mama pod gruzami, tata w Majdanku..."
Roześmiała się, zakręciła się, znikła.

I przejeżdżał znajomy, dobry łyk z Lubartowa:
„Masz, Ryfka, bułkę, żebyś była zdrowa..."
Wzięła, ugryzła, zaświeciła zębami:
„Ja zaniosę tacie i mamie".

Władysław Broniewski
Ballady i romanse

[1] ***nettoyeurs*** (czyt. netłajer) – fr. czyściochy
[2] Cytat za: Robert Szuchta, Piotr Trojański, *Zrozumieć Holokaust*, Warszawa 2012, s. 138



Przejeżdżał chłop, rzucił grosik,
przejeżdżała baba, też dała cosik,
przejeżdżało dużo, dużo luda,
każdy się dziwił, że goła i ruda.

I przejeżdżał bolejący Pan Jezus,
SS-mani go wiedli na męki,
postawili ich oboje pod miedzą,
potem wzięli karabiny do ręki.

„Słuchaj, Jezu, słuchaj, Ryfka, *sie Juden*,
za koronę cierniową, za te włosy rude,
za to, żeście nadzy, za to, żeśmy winni,
obojeście umrzeć powinni".

I ozwało się Alleluja w Galilei,
i oboje anieleli po kolei,
potem salwa rozległa się głucha…
„Słuchaj, dzieweczko!… Ona nie słucha…"

Z tomu *Drzewo rozpaczające*, 1945

Polecenia

1. Określ czas i miejsce opowiadanej historii.
2. Wyjaśnij, na czym polega nawiązanie do *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza.
3. Jaką funkcję pełnią aluzje literackie?
4. Scharakteryzuj w zeszycie Ryfkę, bohaterkę ballady.
5. Przedstaw, na czym polega tragedia Ryfki.
6. Wyjaśnij, jaką funkcję pełni postać Chrystusa.
7. Przedstaw, w jaki sposób w utworze Broniewskiego została ukazana wojna.

Antoni Słonimski
Elegia miasteczek żydowskich

Antoni Słonimski
Elegia miasteczek żydowskich

Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek,
W Hrubieszowie, Karczewie, Brodach, Falenicy.
Próżno byś szukał w oknach zapalonych świeczek,
I śpiewu nasłuchiwał z drewnianej bóżnicy.

Znikły resztki ostatnie, żydowskie łachmany,
Krew piaskiem przysypano, ślady uprzątnięto
I wapnem sinym czysto wybielono ściany
Jak po zarazie jakiejś lub na wielkie święto.

Błyszczy tu księżyc jeden, chłodny, blady, obcy,
Już za miastem na szosie, gdy noc się rozpala,
Krewni moi żydowscy, poetyczni chłopcy,
Nie odnajdą dwu złotych księżyców Chagalla.

Te księżyce nad inną już chodzą planetą,
Odfrunęły spłoszone milczeniem ponurym.
Już nie ma tych miasteczek, gdzie szewc był poetą,
Zegarmistrz filozofem, fryzjer trubadurem.

Nie ma już tych miasteczek, gdzie biblijne pieśni
Wiatr łączył z polską piosnką i słowiańskim żalem,
Gdzie starzy Żydzi w sadach pod cieniem czereśni
Opłakiwali święte mury Jeruzalem.

Nie ma już tych miasteczek, przeminęły cieniem,
I cień ten kłaść się będzie między nasze słowa,
Nim się zbliżą bratersko i złączą od nowa
Dwa narody karmione stuleci cierpieniem.

1947

Polecenia

1. Przedstaw, kim jest podmiot liryczny.
2. Jakie emocje wyraża podmiot liryczny?
3. Opisz obraz żydowskich miasteczek, który wyłania się z tekstu.
4. Określ, jaki nastrój panuje w tekście. W jaki sposób jest budowany?
5. Zinterpretuj fragment utworu: *Krew piaskiem przysypano, ślady uprzątnięto / I wapnem sinym czysto wybielono ściany.*
6. Wskaż cechy elegii obecne w tekście Słonimskiego.



Kontynuacje i nawiązania

Jarosław Lipszyc
Miasteczka 2.1

tego nie masz i nigdy nie miałeś
bo nie było niczego czego nie pamiętasz
tradycje wyuczone na wieczornych lekcjach
lekki oddech słów nowych i pachnących
zapalone świeczki pod kloszem melodii
łachmany definicji finalne hałasy

przysypano uprzątnięto ścinki
i wapnem sinym wybielono ściany
wielkie święto szarych zwojów
żyłastych pism dłużnych książek
katastralnych długich zwapnień
i czczych zapewnień

błyszczy tu księżyc jeden dwa trzy
chłodny odcień twoich oczu
gdy o tym mówię gdy zgasły wszystkie światła
noc nadchodzi a moja nowo odkryta rodzina
naciąga na uszy kołdrę w złote księżyce
złogi planet i planów nieistotne i tanie

odfrunęły spłoszone milczeniem płaskim jak naleśnik
już nie ma tych pomysłów że szewc jest poetą
zegarmistrz filozofem fryzjer trubadurem
jest tożsamość kupiona i dom po nieżywych

2003

Jarosław Lipszyc (ur. 1975)
polski poeta, muzyk i dziennikarz, od 2007 roku prezes Fundacji Nowoczesna Polska.

Polecenia

1. Kim jest podmiot liryczny i do kogo się zwraca?
2. W jaki sposób współczesny poeta nawiązuje do wiersza Antoniego Słonimskiego? Jaki jest cel tego nawiązania?
3. Przedstaw, jaki obraz miasteczek wyłania się z tekstu Lipszyca.
4. Zinterpretuj tytuł utworu.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Holocaust to inaczej prześladowanie i zagłada narodu żydowskiego w czasie drugiej wojny światowej. Eksterminacja Żydów była istotnym celem polityki nazistów, którzy w 1942 roku przystąpili do „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej". s. 364
2. *Ballady i romanse* Władysława Broniewskiego nawiązują do dzieła Adama Mickiewicza. Postać Chrystusa w wierszu Broniewskiego ma wymiar symboliczny – może być interpretowana jako znak niewinności i męczeństwa narodu żydowskiego. s. 365
3. Wiersz *Elegia miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego to utwór powojenny, który stanowi rozliczenie z drugą wojną światową. s. 366
4. Utwór Jarosława Lipszyca *Miasteczka 2.1* jest nawiązaniem do wiersza Antoniego Słonimskiego. s. 367



9. O życiu i umieraniu w warszawskim getcie. Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, w jakich okolicznościach wybuchło powstanie w getcie warszawskim;
- poznasz sylwetki Hanny Krall oraz Marka Edelmana;
- przeczytasz reportaż *Zdążyć przed Panem Bogiem*;
- zapoznasz się z listem Marka Edelmana i Jacka Kuronia do Vaclava Havla.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, czym jest demitologizacja oraz czego może dotyczyć.

getto w Warszawie



Getto warszawskie, ulica Smocza w 1941 roku.



Getto warszawskie, transport do pracy poza getto, 1941 roku.

GETTO

Na okupowanych ziemiach polskich powstało ponad 400 gett, do których najpierw przesiedlano ludność polską i żydowską z ziem polskich przyłączonych do Rzeszy, a od jesieni 1941 roku zaczęto przywozić Żydów z krajów Europy Zachodniej.

Warunki stworzone w gettach były podporządkowane planom związanym z ekonomiczną eksploatacją mieszkańców, potem ich deportacją, a wreszcie całkowitą eksterminacją w obozach koncentracyjnych.

Getto w Warszawie powstało pod koniec 1940 roku. Przesiedlono do niego 138 tys. Żydów z innych części miasta. Było to największe getto w okupowanej Europie. Na powierzchni 307 ha (ok. 4 kilometrów kwadratowych) mieszkało tu latem 1941 roku blisko 460 tys. ludzi. 16 listopada 1940 roku getto warszawskie, otoczone wysokim, trzymetrowym murem i drutem kolczastym, zostało odcięte od reszty miasta.

Życie w getcie (nie tylko warszawskim) przebiegało zgodnie z zarządzeniami władz



niemieckich, rozporządzeniami Judenratu[1] i potrzebami mieszkańców, których obowiązywał zakaz samowolnego opuszczania jego terenu pod karą śmierci. Porządku i przestrzegania prawa pilnowała żydowska policja oraz nadzorujące ją Judenraty.

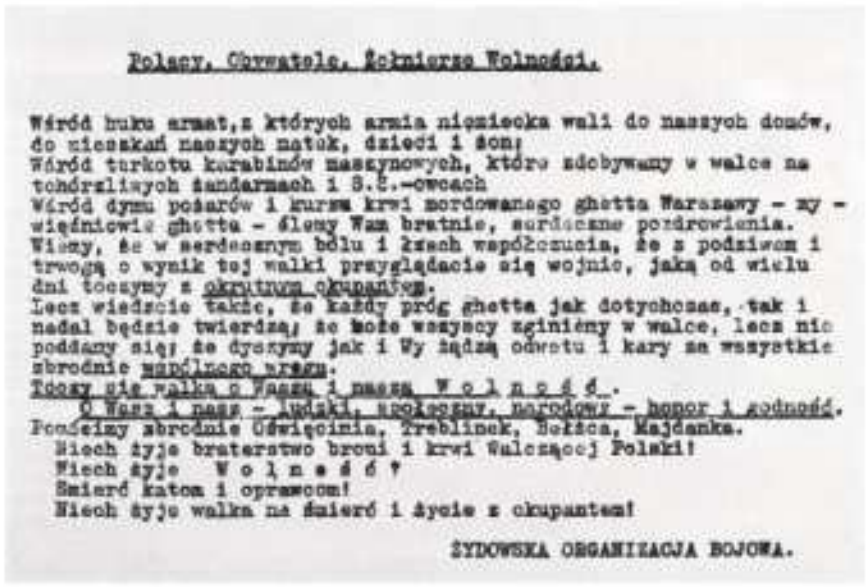
Z czasem Judenratom narzucono inne obowiązki: zbiórkę podatków i wyznaczanych przez Niemców kontrybucji, utrzymywanie szpitali, sierocińców, domów starców, domów noclegowych i tanich stołówek, a także dostarczanie robotników, którzy byli zatrudniani przez niemieckie przedsiębiorstwa działające poza gettem. Nie brakowało Polaków czynnie zaangażowanych w pomoc represjonowany sąsiadom. Działała między innymi organizacja Żegota – Rada Pomocy Żydom przy Delegaturze Rządu RP na Kraj. Dostarczano do gett leki oraz żywność, pomagano w przechodzeniu na aryjską stronę, starano się ratować dzieci (rangę symbolu uzyskała działalność Ireny Sendlerowej). W czasie powstania w getcie warszawskim na jego teren przerzucano amunicję i broń; podejmowano także próby wysadzenia muru oraz akcje zaczepne przeciwko jednostkom niemieckim rozmieszczonym wokół getta.

POWSTANIE

Wiosną 1942 roku rozpoczęła się akcja „Reinhard[2]" – likwidacja gett na okupowanych ziemiach polskich. W getcie warszawskim trwała ona od lipca do września 1942 roku. Do Treblinki wywieziono blisko 265 tys. Żydów (ok. 75% mieszkańców getta), ponad 10 tys. zostało zabitych lub zmarło w getcie, a 11,5 tys. deportowano do obozu przejściowego. Wśród pozostałych w getcie Żydów (35 tys. legalnie, 25 tys. nielegalnie) pojawiła się myśl o zbrojnym oporze. W kwietniu 1943 roku wybuchło powstanie.

> *Ważne było przecież, że się strzela. To trzeba było pokazać. Nie Niemcom. Oni to potrafili lepiej. Temu innemu światu, który nie był niemieckim światem, musieliśmy pokazać. Ludzie zawsze uważali, że strzelanie jest największym bohaterstwem. No to żeśmy strzelali[3].*
>
> **Marek Edelman**

Mimo że wynik powstania był z góry przesądzony, bojownicy żydowscy postanowili walczyć – chcieli pokazać światu, że getto potrafi stawić zbrojny opór.



Polacy, Obywatele, Żołnierze Wolności.

Wśród huku armat, z których armia niemiecka wali do naszych domów, do mieszkań naszych matek, dzieci i żon;
Wśród turkotu karabinów maszynowych, które zdobywamy w walce na tchórzliwych żandarmach i S.S.-owcach
Wśród dymu pożarów i kurzu krwi mordowanego ghetta Warszawy – my – więźniowie ghetta – ślemy Wam bratnie, serdeczne pozdrowienia.
Wiemy, że w serdecznym bólu i żrącej współczuciu, że z podziwem i trwogą o wynik tej walki przyglądacie się wojnie, jaką od wielu dni toczymy z okrutnym okupantem.
Lecz wiedzcie także, że każdy próg ghetta jak dotychczas, tak i nadal będzie twierdzą; że może wszyscy zginiemy w walce, lecz nie poddamy się; że dyszymy jak i Wy żądzą odwetu i kary za wszystkie zbrodnie znienawidzonego wroga.
Toczy się walka o Waszą i naszą W o l n o ś ć .
O Waszą i naszą – ludzki, społeczny, narodowy – honor i godność.
Pomścimy zbrodnie Oświęcimia, Treblinek, Bełżca, Majdanka.
Niech żyje braterstwo broni i krwi Walczącej Polski!
Niech żyje W o l n o ś ć !
Śmierć katom i oprawcom!
Niech żyje walka na śmierć i życie z okupantem!

ŻYDOWSKA ORGANIZACJA BOJOWA.

Apel Żydowskiej Organizacji Bojowej skierowany do Polaków 23 kwietnia 1943 roku.



Zdjęcie z raportu Jurgena Stroopa, podpisane *Drużyna szturmowa*, 1943 rok.

[1] **Judenrat** – instytucja o charakterze administracyjnym, Rada Żydowska odpowiedzialna za wykonywanie wszystkich rozkazów władz niemieckich. Jej prezesem w Warszawie był Adam Czerniaków, działacz społeczny i samorządowy, senator Rzeczypospolitej. W dniu rozpoczęcia tzw. Wielkiej Akcji Czerniaków odmówił podpisania obwieszczenia o „przymusowym przesiedleniu Żydów", następnego dnia popełnił samobójstwo

[2] **Akcja „Reinhard"** – realizowana na terenie Generalnego Gubernatorstwa od wiosny 1942 roku do jesieni 1943 roku akcja likwidowania gett, polegająca na wywożeniu ich mieszkańców do ośrodków zagłady (np. Bełżec, Sobibór, Treblinka, Majdanek) oraz rabunku ich mienia

[3] Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Poznań 1997, s. 7



Reportaż – gatunek publicystyczno-literacki obejmujący utwory o charakterze sprawozdań z wydarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem. Forma ta, ukształtowana w pełni w 2. połowie XIX w. w związku z dynamicznym rozwojem prasy, jest genetycznie związana z takimi znanymi od dawna literaturze typami relacji, jak opis podróży [...], list, diariusz, pamiętnik. Ze względu na rodzaj tematyki wyróżnia się reportaż społeczno-obyczajowy, podróżniczy, wojenny, sądowy, sportowy i in. O charakterze reportażu decyduje stosunek elementów informacyjnych oraz autorskiej interpretacji i oceny. Na pograniczu lit. pięknej znajdują się odmiany reportażu, które łączą materiał autentyczny z fikcją fabularną, charakterystykami psychologicznymi bohaterów i rozwiniętym komentarzem narratora. Reportaż nowoczesny wchłonął wiele doświadczeń prozy narracyjnej, zwłaszcza powieściowej i nowelistycznej, z drugiej strony techniki reportażowe wpłynęły zwrotnie na kształtowanie się metod literackiej narracji (powieść reportażowa). [...] W lit. polskiej gatunek ten uprawiali w okresie międzywojennym K. Pruszyński (*W czerwonej Hiszpanii*), J. Kisielewski (*Ziemia gromadzi prochy*), A. Fiedler (r. podróżnicze), I. Krzywicka (r. społeczno-obyczajowe), M. Wańkowicz (np. *Na tropach Smętka*), A. Janta-Połczyński, Z. Uniłowski, K. Wrzos (*Oko w oko z kryzysem*); współcześnie m.in. K. Kąkolewski, B. Seidler, K. Dziewanowski, H. Krall, R. Kapuściński, J. Snopkiewicz. Oprócz literackiej występują dzisiaj inne odmiany reportażu: radiowa, filmowa, telewizyjna, fotoreportaż.

Na podstawie: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 431.

Zdążyć przed Panem Bogiem Hanny Krall to reportaż literacki, w którym tworzywem tekstu jest materiał faktograficzny, a zdarzenia są syntetyzowane, fabularyzowane oraz umieszczane w ramach zupełnie nowej struktury. Ten typ reportażu charakteryzują rozbudowane techniki narracyjne, stylizacje językowe, obecność aluzji i groteski, ujęcie satyryczne, trawestacja i parodia. Reportaż literacki może być bliski powieści realistycznej, biografii, esejowi, pamiętnikowi lub artykułowi publicystycznemu. To gatunek hybrydyczny, łączący elementy dziennikarstwa, publicystyki i literatury.

Reportaż literacki absolutnie nie może być fikcją. Jeżeli przedostaje się do niego fikcja, to już nie jest reportaż. Ale jeżeli oświadczam, że coś mogło wyglądać tak, jak opisuję, a nie jestem pewna, czy wyglądało, to nie jest fikcja. To tylko moje przypuszczenie. Czytelnik musi być powiadomiony o tym, że ja nie wiem na pewno. Wtedy jestem w porządku. [...]

Zawód reportera jest zawodem samotności. Najpierw trzeba dokonać wyboru tematu. Potem musimy samotnie zrozumieć i ocenić naszych bohaterów, bo w gruncie rzeczy my ich zawsze oceniamy (chociaż ja osobiście ocen nie wypowiadam wprost), nie mając żadnych, poza intuicją, narzędzi badawczych. Potem, samotni, musimy się zdecydować na wybór formy. Potem samotnie pisać. Potem samotnie ponosić konsekwencje. Nie chodzi o to, że ktoś nas będzie pociągał do odpowiedzialności. Wiadomo, że dobry most musi dobrze służyć. A czy reportaż dobry, uczciwy musi dobrze służyć ludziom? Wcale nie. Nigdy nie jesteśmy w stanie przewidzieć, czy te wszystkie decyzje, które podejmujemy samotnie, nie złożą się, nawet jeśli były trafne, na rezultat chybiony[1].

Hanna Krall

[1] Jacek Antczak, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, Warszawa 2015, s. 66 i 71



Hanna Krall (ur. 1935)
Dziennikarka i reporterka. Urodziła się w rodzinie żydowskiej. Wojnę przeżyła ukrywana przez Polaków. Jej wszyscy bliscy zginęli. Głównym tematem jej twórczości są losy polskich Żydów. Do najbardziej znanych książek Krall należą *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977) i *Dowody na nieistnienie* (1995). Była nominowana do literackiej Nagrody Nike w 1999 roku za *Tam nie ma żadnej rzeki* i w 2005 roku za książkę *Wyjątkowo długa linia*. W 2009 roku została uhonorowana Dziennikarskim Laurem (najwyższym wyróżnieniem Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich) za „niezrównany kunszt pisania o pamiętaniu" oraz nagrodą literacką imienia Władysława Reymonta. W 2014 roku otrzymała złoty medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis"[1] oraz Nagrodę Literacką im. Juliana Tuwima[2].



[1] Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" – medal przyznawany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego osobie lub instytucji za twórczość artystyczną, działalność kulturalną lub ochronę kultury i dziedzictwa narodowego
[2] Nagroda Literacka im. Juliana Tuwima – nagroda przyznawana od 2013 roku za całokształt dokonań literackich

GENEZA *ZDĄŻYĆ PRZED PANEM BOGIEM*

Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*

Najsłynniejsza książka Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* ukazała się w 1976 roku w czasopiśmie „Odra". Ciekawe są okoliczności, w jakich powstała. W latach 70. XX wieku Krall była reporterką „Polityki" i właśnie jako reporterka pojechała do Łodzi, gdzie miała napisać reportaż o jednej z łódzkich fabryk. Wizyta w fabryce ją rozczarowała, jak sama mówi: „była tam nuda okropna[1]". Postanowiła iść do kawiarni. Tam, czytając gazetę, zainteresowała się pracą profesora Jana Molla, który przeprowadził pionierską operację serca. Temat wydał się jej ciekawy, postanowiła więc porozmawiać z profesorem. W klinice dowiedziała się, na czym polegał „by-pass w stanie ostrym". Profesor Moll na koniec rozmowy zasugerował, by gotowy tekst Krall dała do przejrzenia doktorowi Markowi Edelmanowi. Miał on skorygować ewentualne błędy. Hanna Krall napisała reportaż, wróciła do Łodzi i wtedy po raz pierwszy spotkała się z Markiem Edelmanem, jednym z przywódców powstania w warszawskim getcie. Efektem tego spotkania i przeprowadzonej rozmowy jest reportaż *Zdążyć przez Panem Bogiem*.

Marek Edelman (1922–2009)



Jeden z przywódców powstania w getcie warszawskim, lekarz kardiolog, doktor nauk medycznych; polityk i działacz społeczny. Kawaler Orderu Orła Białego (1998).

Reportaż jest relacją o tym, co się naprawdę zdarzyło, a wszystko, o czym piszę, zdarzyło się naprawdę[2].

> *Marek Edelman był człowiekiem o ogromnej wewnętrznej niezależności wobec świata. O getcie opowiadał tak, jak nikt przed nim. Odkrywcze było nie tyle to, co mówił, ale jak mówił. Nie krzyczał, relacjonował zduszonym głosem, bez patosu. Uzwyczajnił największe dramaty. W niczym nie przypominało to zmitologizowanych wspomnień kombatantów wojny[3].*
>
> Hanna Krall

[1] Cytat za Jacek Antczak, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, Warszawa 2015, s. 129
[2] Tamże, s. 80
[3] Tamże, s. 131



Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem (fragmenty)

Teodozja Goliborska mówiła mi, że w szpitalu domyślali się jego innych zajęć, o które nie należało pytać, więc nie wymagali od niego wiele, tyle że codziennie odnosił do stacji sanitarno-epidemiologicznej krew chorych na tyfus, a później mógł już zająć miejsce przy wejściu na Umschlagplatz i stać tam codziennie przez sześć tygodni, aż te czterysta tysięcy ludzi przejdzie obok niego w drodze do wagonów.

W filmie *Requiem dla 500 000* widać, jak idą. Widać nawet bochenki chleba, które trzymają w rękach. Niemiecki operator stanął w drzwiach wagonu i stamtąd fotografował biegnący tłum, potykające się stare kobiety, matki ciągnące dzieci za rękę. Biegną z tym chlebem w naszą stronę i w stronę dziennikarzy szwedzkich, którzy przyjechali szukać materiałów o getcie, biegną w stronę Inger, szwedzkiej dziennikarki, która patrzy na ekran zdziwionymi niebieskimi oczami, starając się zrozumieć, dlaczego tylu ludzi biegnie do wagonu – i rozlegają się strzały. Cóż to była za ulga, kiedy zaczęli strzelać. Cóż to była za ulga, gdy wybuchy z ziemi przesłoniły biegnących ludzi i ich chleb, a spiker poinformował o wybuchu powstania, co można już było rzeczowo wyjaśnić Inger [...].

Mówię mu o tym i mówię, że to był naprawdę dobry pomysł z ich strzelaniem. Dobrze, że wybuchy zasłoniły ludzi – a on wtedy zaczyna krzyczeć. Krzyczy, że ja pewnie uważam biegnących do wagonu za gorszych od tych, którzy strzelają. Jasne, na pewno uważam, przecież tak uważają wszyscy, nawet profesor amerykański, który go niedawno odwiedził, mówił mu: „Szliście jak barany na śmierć". Amerykański profesor wylądował kiedyś na francuskiej plaży, biegł czterysta czy pięćset metrów pod morderczym ogniem, nie schylając się i nie padając, i był ranny, a teraz uważa, że jak ktoś przebiegnie taką plażę, to może później mówić „człowiek powinien biec" albo „człowiek powinien strzelać", albo „szliście na śmierć jak barany". Żona profesora dodała, że strzały potrzebne są przyszłym pokoleniom. Śmierć ludzi ginących w milczeniu jest niczym, bo nic nie pozostawia po sobie, a ci, co strzelają, pozostawiają legendę – jej i jej amerykańskim dzieciom.

Doskonale rozumiał, że profesor, który ma blizny po ranach, ordery i katedrę, pragnie jeszcze mieć i te strzały w swojej historii, próbował jednak wytłumaczyć mu różne rzeczy. Że śmierć w komorze gazowej nie jest gorsza od śmierci w walce i że niegodna śmierć jest tylko wtedy, kiedy się próbowało przeżyć cudzym kosztem – ale nie udało mu się niczego wytłumaczyć, bo znowu zaczął krzyczeć. Jakaś pani, która tam była, starała się go usprawiedliwić: „Wybaczcie mu", prosiła z zażenowaniem, „jemu trzeba wybaczyć..."

– Moje dziecko – mówi – 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 wiele 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.

Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Poznań 1997, s. 36–38.

Polecenia

1. Przedstaw bohatera fragmentu – Marka Edelmana. Wykorzystaj znajomość całego utworu Hanny Krall.
2. Podaj, o jakich wydarzeniach opowiada Marek Edelman.
3. Jaki obraz życia w getcie wyłania się z tego fragmentu reportażu? Sporządź notatkę w zeszycie.
4. Co znaczy – dla Marka Edelmana – godnie żyć, czym jest dla niego godna śmierć?
5. Wyjaśnij, jaki jest stosunek marka Edelmana do bohaterskich czynów.
6. Przedstaw, w jaki sposób Edelman opowiada o przeszłości.

Kontynuacje i nawiązania

List Marka Edelmana i Jacka Kuronia skierowany do prezydenta Czech Vaclava Havla w reakcji na wydarzenia związane z budową muru odgradzającego osiedle romskie od osiedla czeskiego w Usti nad Łabą.

19 października 1999 r.

Szanowny Panie Prezydencie,

Jak Pan wie, od tygodnia stoi na uliczce Matiszcze mały betonowy mur, który stanowi wielkie zagrożenie. Wyraża on pogardę człowieka wobec człowieka. Złe rzeczy zaczynają się zawsze od drobiazgów. Ludzie w dwóch blokach przeszkadzają kilkunastu mieszkańcom na drugiej stronie ulicy, bo śmiecą, hałasują, śpiewają – każdy pretekst jest dobry. Przypominamy, że odgrodzenie Żydów zaczęło się od tego, że Żydzi mają wszy i tyfus plamisty. I też stanął dwumetrowy mur. A potem była Noc Kryształowa, potem obozy koncentracyjne, potem Zagłada. Czesi też mieli swoje doświadczenia w Terezinie i wiadomo, do czego to doprowadziło. Wszystkie takie mury prowadzą do zbrodni ludobójstwa. Tuż pod bokiem, w małej Austrii, neonaziści są drugą co do wielkości partią. Ten mur jest z ich ideologii. Pobudza do tego, żeby, na przykład, niektórzy właściciele hoteli pisali „Romom (Cyganom) pokoi nie wynajmujemy". To są początki.



Mur getta na ul. Świętokrzyskiej, budowany w sierpniu 1940 roku.

Mamy nadzieję, że społeczność międzynarodowa nie dopuści do tego, żeby kraj z tak



długą tradycją demokratyczną doprowadził do destabilizacji Europy. Sądzimy, że demokracja czeska jest dziś na tyle silna, by zdusić zarodki możliwej katastrofy. Tu nie wystarczą tylko słowa, które już były: Pana Prezydenta, Pana Premiera i parlamentu. Tu szybko muszą nastąpić czyny.

Źródło: Robert Szuchta, Piotr Trojański, *Zrozumieć Holokaust*, Warszawa 2012, s. 173.

Polecenia

1. Zbierz informacje o Jacku Kuroniu. Kim jest współautor listu do Vaclava Havla?
2. Co było powodem napisania listu przez Marka Edelmana i Jacka Kuronia?
3. Do jakich wydarzeń z przeszłości odwołują się autorzy?
4. Dlaczego, zdaniem autorów listu, *wszystkie takie mury prowadzą do zbrodni ludobójstwa*?
5. Przygotuj dyskusję na temat skutków współczesnych przejawów braku tolerancji.

PODSUMOWANIE LEKCJI

s. 368

1. Getto w Warszawie powstało pod koniec 1940 roku. Mieszkało w nim ponad 450 tys. ludzi. 19 kwietnia 1943 roku wybuchło tam powstanie, które trwało do 16 maja. Celem powstańców nie było zwycięstwo – nie mieli na nie szans – ale chcieli pokazać światu, że getto potrafi stawić zbrojny opór.

s. 371

2. *Zdążyć przed Panem Bogiem* to reportaż literacki, w którym Hanna Krall ukazuje walkę Żydów o godność.

10. Co się zdarzyło na Campo di Fiori

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz okoliczności powstania wiersza Czesława Miłosza *Campo di Fiori;*
- dowiesz się, kim był Giordano Bruno.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie biografię Czesława Miłosza.

GENEZA UTWORU



Warszawiacy patrzący na płonące getto.

Okoliczności powstania wiersza *Campo di Fiori* wyjaśnia m.in. Tomasz Szarota[1] w artykule *Czy śmiały się tłumy wesołe?* Zdaniem badacza „latem 1942 r. funkcjonowanie wesołego miasteczka w sąsiedztwie getta, skąd wysłano na śmierć przeszło 310 tys. warszawskich Żydów, mogło mieć dla niemieckich władz okupacyjnych istotne znaczenie propagandowe, stanowiąc jakby świadectwo całkowitego braku zainteresowania Polaków-chrześcijan losem ich żydowskich współobywateli". Jak pisze Szarota, wers „śmiały się tłumy wesołe" z wiersza Miłosza – ów motyw beztroskiej zabawy Polaków jako reakcji na tragedię Żydów – zbyt daleko odbiega od prawdy. Motyw karuzeli nawiązuje jednak do rzeczywistego wydarzenia, o czym zaświadczył Czesław Miłosz w liście do historyka, napisanym w 2003 r.: „W czasach okupacji rzadko w okolicach placu Krasińskich bywałem, bo mieszkaliśmy na przeciwległym krańcu Warszawy, w ostatnim wówczas domu przy Alei Niepodległości [...]. Jerzy Andrzejewski mieszkał na Bielanach i wymienialiśmy listy ze sobą, dostarczając je wzajemnie w Śródmieściu. Ale niekiedy, choć rzadko, jeździliśmy do Andrzejewskich na Bielany. Tak też się stało w niedzielę świąteczną, nie pamiętam daty, jak Pan obliczył 25 kwietnia 1943. Widziałem na własne oczy kręcącą się karuzelę i jeżdżące na niej pary. Mój wiersz nie jest więc metaforą, jak przypuszcza Matuszewski, ale wynikiem wstrząsu, jakim było równoczesność zabawy na karuzeli i walki za murem getta. Szczegóły walki zachowały się w mojej pamięci, ale zbyt niepewne, żebym je w wierszu zarejestrował. Notabene Andrzejewski zapewne pisał wtedy *Wielki tydzień* i opowiedziałem mu, co zobaczyłem, przejeżdżając przez plac Krasińskich"[2].

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 poległych... Że ten mur jest tak wielki – i nic, żadna wieść nigdy się o nas nie przedostanie.

Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Poznań 1997, s. 10.

[1] **Tomasz Szarota** (ur. 1940) – polski historyk i publicysta, we wrześniu 2003 roku napisał list, w którym poprosił Czesława Miłosza o wyjaśnienie okoliczności, w jakich powstał wiersz *Campo di Fiori*

[2] Cytat za: Tomasz Szarota, *Czy śmiały się tłumy wesołe?*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/szarota (dostęp: 06.08.2020).



Czesław Miłosz
Campo di Fiori

W Rzymie na Campo di Fiori[1]
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.

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

Polecenia

1. Podziel tekst na dwie części. Określ, jaki jest charakter każdej z nich.
2. Przedstaw, kim jest podmiot liryczny. W jakiej znajduje się sytuacji?
3. Wyjaśnij, dlaczego podmiot liryczny zestawia obok siebie dwa odległe w czasie wydarzenia. W jaki sposób je opisuje?
4. Jaką postawę przyjmuje osoba mówiąca w wierszu?

[1] **Campo di Fiori** – plac targowy w Rzymie, jego nazwa Campo de' Fiori oznacza pole kwiatów. Na środku placu znajduje się pomnik Giordana Bruna.

[2] **Giordano Bruno** (czyt. dżiordano bruno; 1548–1600) – włoski filozof, humanista, teolog, oskarżony przez Kościół katolicki o herezje, spalony na stosie na placu Campo de' Fiori.



5. Przedstaw, do jakich refleksji na temat ludzkiej natury dochodzi podmiot liryczny. Jaki, jego zdaniem, jest człowiek? Polecenie wykonaj w zeszycie.
6. Wyjaśnij, czym dla podmiotu lirycznego jest poezja. Jaką rolę przypisuje słowu?

Okiem badacza

Jan Błoński
Biedni Polacy patrzą na getto

rola poezji

Czesław Miłosz wypowiedział kilkakrotnie osobliwe słowa o obowiązku oczyszczenia, który ciąży na polskiej poezji. Oczyszczenia rodzinnej ziemi, która jest – przytaczam – „obciążona, skrwawiona, zbezczeszczona". Obciążać może tylko krew cudza. Krew własna, krew ofiary podsyca wspomnienie, budzi żal, litość, szacunek. Domaga się pamięci, modlitwy, sprawiedliwości. Pozwala także na przebaczenie, chociaż przebaczenie nie przychodzi łatwo. Inaczej z krwią cudzą, ale przelanej w sprawiedliwej walce. Mamy prawo do obrony koniecznej, ale to prawo już jest ustępstwem, Chrystus kazał Piotrowi schować miecz... Zapewne więc każda przelana krew domaga się refleksji i pokuty, nie można jednak powiedzieć, aby każda obciążała, bezcześciła ziemię.

Miłosz nie myśli ani o krwi rodzimej, ani o krwi najezdników. Jasne, że myśli o krwi żydowskiej, o ludobójstwie, którego naród polski nie jest winien, ale które dokonało się na naszej ziemi i tę ziemię jakoś na wieki wieków naznaczyło. Poezja, literatura – albo ogólniej, pamięć, zbiorowa świadomość – nie może o tym krwawym i ohydnym znaku zapomnieć. Nie może zachować się tak, jakby go nie było...

Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994, s. 10–22.
Cytat za: https://bezpiecznylink.pl/zydziwpolsceblonski

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. *Campo di Fiori* Czesława Miłosza to wiersz napisany w czasie, kiedy w warszawskim getcie wybuchło powstanie. s. 376
2. Zdaniem Czesława Miłosza rolą poezji jest inicjowanie buntu przeciw przemocy i bezsensownej śmierci. s. 377



11. Powstanie w getcie oczami kata. Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*

NA TYCH LEKCJACH:

- dowiesz się, kim byli Jürgen Stroop oraz Kazimierz Moczarski;
- poznasz okoliczności, w jakich powstały *Rozmowy z katem*.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. Co o powstaniu w getcie mówi Marek Edelman?

Kazimierz Moczarski

Kazimierz Moczarski (1907–1975)
Żołnierz Armii Krajowej, dziennikarz i pisarz. Okupację spędził w Warszawie. Uczestniczył w powstaniu warszawskim. W sierpniu 1945 roku został aresztowany i oskarżony o kolaborację z Niemcami. W czasie śledztwa go torturowano. Skazany na karę śmierci, przebywał w jednej celi z Jürgenem Stroopem, generałem SS, który prowadził akcję likwidacji getta warszawskiego. W 1953 roku (po śmierci Stalina) Sąd Najwyższy zamienił Moczarskiemu karę śmierci na dożywotnie więzienie. W kwietniu 1956 roku (po kolejnym procesie) został zwolniony. W grudniu tego samego roku Sąd Wojewódzki w Warszawie wydał wyrok uniewinniający. Moczarski spędził w więzieniu 10 lat, 8 miesięcy i 13 dni.



Jürgen Stroop[1] (1895–1952)
Zbrodniarz hitlerowski odpowiedzialny m.in. za stłumienie powstania w getcie warszawskim. Urodził się jako Józef Stroop, w 1941 roku zmienił imię na bardziej „nordyckie". Nigdy nie wyparł się nazizmu – nawet po przegranej przez Niemców wojnie twierdził, że polityka Adolfa Hitlera miała szlachetne cele.



Jürgen Stroop
przed polskim sądem (1951 rok).

[1] czyt. jurgen sztrop

Kazimierz Moczarski
Rozmowy z katem

Kazimierz Moczarski
Rozmowy z katem (fragmenty)

Pierwszy dzień walk w getcie był niezwykle dla nas ciężki – kontynuował swą opowieść SS-Gruppenführer[1] Jürgen Stroop. – Musieliśmy postępować bardzo ostrożnie, ale odważnie i zdecydowanie. Nie chodziło mi tego dnia o jakieś psychiczne miażdżenie przeciwnika, lecz o podniesienie ducha

[1] ***Gruppenführer*** (czyt. grupenfirer) – stopień służbowy w niemieckich organach bezpieczeństwa, równoważny generałowi



bojowego SS-mannów po wczesnorannych porażkach. Czołg i dwa samochody pancerne usytuowałem z tyłu pierwszej linii i kazałem je otoczyć piechotą SS. Jednak rzucono na nie kilka butelek z benzyną. Ci bojownicy, co rzucali „cocktaile", musieli być wytrenowanymi sportowcami żydowskimi, bo odległości były znaczne, a butelki rozpryskiwały się niedaleko czołgu i samochodów. Rozkazałem uderzać na domy, skąd padały butelki i strzały. Zalecałem SS-mannom, żeby byli rozsądni i za dużo nie ryzykowali. Dlatego działania trwały dość długo. Saperzy musieli coś niecoś podpalić, ale pożarów tego dnia było mało.

– Starałem się nie iść zbyt głęboko w teren getta. Chciałem (i wydawało mi się, że to osiągnąłem) zdobyć i oczyścić z nieprzyjaciela, choćby mały obszar, ale pewny, który by stał się bazą wyjściową do natarcia w dniu następnym. Pod koniec dnia Żydzi specjalnie nas nie atakowali. Od czasu do czasu wybuchały chaotyczne strzelaniny. Zanosiło się na pewne uspokojenie sytuacji, co było dla naszej strony konieczne. Udowodniłem [...] oficerom, że z nawiązką wyrównaliśmy poprzednie straty. Że zdobyliśmy trochę nowego terenu i że jutro z pewnością będzie daleko lepiej.

– Po przeliczeniu schwytanych Żydów i po odkomenderowaniu ich gdzie należy, spotkałem się z podległymi mi dowódcami. Pochwaliłem za sprawność bojową i hart ducha oraz dyscyplinę w ich jednostkach. [...]

– Następnego dnia, w Wielką Środę, znów od rana natarcie na blok. Wielokrotne szturmy. Zdołaliśmy oczyścić część obiektu z podludzi. Tam się znajdowało nie kilkanaście, ale około siedemdziesięciu bunkrów. Walka zacięta. Nieprzyjaciel atakował granatami, minami, „cocktailami Mołotowa" i ogniem z pistoletów. Żydzi, zwinni jak pantery, przerzucali się z jednej kryjówki do drugiej. Mieli świetne, muszę to przyznać, metody sygnalizacji, łączności i poruszania się w szczurzych korytarzach. W końcu saperzy wysadzili w powietrze wiele miejsc obronnych, połączeń i przejść. Podpalono blok. Płomieniami, żarem i dymem wykurzyliśmy Żydów! Panie, jak oni od tego podsmażania i wędzenia krzyczeli! Z jaką chęcią oddawali się do niewoli! Co prawda część popełniła samobójstwo, lecz resztę wysiedliliśmy i natychmiast do wagonów, do Treblinki!

– W sumie ujęliśmy tego dnia pięć tysięcy Żydów z „fortu kwatermistrzostwa". Niestety, tylko połowę. Reszta wymknęła się. Niektóre bunkry pozostały. Wiedzieliśmy, że znajdują się w głębi, piwnicach. Ale nie znaliśmy ich dokładnego położenia ani dróg dojścia. Potem kontrolowaliśmy wielokrotnie ten obiekt i każdorazowo jakiś nowy przyczajony punkt oporu czy schronienie musieliśmy zdobywać.

– Kurz tam był straszny, smród, dymy i piekło na ziemi. A w Łazienkach (w pobliżu mej kwatery) wiosna ciepłego kwietnia. I pierwsze kwiaty.

[...]

– Ten Wielki Czwartek dał się nam we znaki – opowiadał następnego dnia Stroop. – Wielokrotnie nas ostrzeliwano. Ponosiliśmy straty w ludziach i w sprzęcie. Trochę mi się wojsko zaczęło rozłazić. Zaobserwowałem objawy lęku u naszych. Wobec tego, po konsultacjach z doktorem Hahnem i generałem Krügerem i po uzyskaniu zgody Berlina, postanowiłem palić dom po domu. Nawet te bloki, gdzie znajdowały się nasze składy i urządzenia fabryczne, niszczyłem. Saperzy doszli do wielkiej wprawy w wysadzaniu budynków w powietrze. W pół godziny po wydanym rozkazie już się chałupa paliła! Żydzi biegali jak szatany. Ukazywali się to tu, to tam, w oknach, balkonach, na dachach i gzymsach. Czasem strzelali do nas, czasem szukali dróg ucieczki. Niekiedy śpiewali jakieś pieśni, chyba psalmy. Inni krzyczeli chórem: „Hitler kaput! Na pohybel Niemcom! Niech żyje Polska!".

– Rozgardiasz niebywały. Pożary, dymy, płomienie, iskry pędzone wiatrem, kurz, fruwające pierze, zapachy przypalonych materiałów i ciał, huk armat i granatów, łuny i „spadochroniarze" ... [...]

*

– Mógłbym panom opowiadać – rzekł pewnego listopadowego dnia Stroop – tysiące szczegółów o końcowych dniach Wielkiej Akcji, byłoby już dla was nudne. Masę bowiem kwestii i okoliczności dobrze znacie. Nie chcę się powtarzać. Powstanie przygasało. Patrole nocne spotykały tylko nielicznych powstańców. W czasie dnia ujmowaliśmy do stu żywych Żydów. Taką samą mniej więcej liczbę uśmiercaliśmy w walce.

– W tej sytuacji postanowiłem zakończyć Grossaktion[1] 16 maja 1943 o godzinie 20 minut 15. Piękną klamrą oficjalnego zamknięcia Wielkiej Akcji było wysadzenie w powietrze Wielkiej Synagogi przy ulicy Tłomackie. Przygotowania trwały dziesięć dni. Trzeba było opróżnić jej wnętrze oraz wyborować w fundamentach i murach kilkaset otworów na materiały wybuchowe. Synagoga była gmachem solidnie zbudowanym. Stąd, aby ją za jednym zamachem wysadzić w powietrze, należało przeprowadzić pracochłonne roboty saperskie i elektryczne.



Płonące getto. Zdjęcie z raportu Jürgena Stroopa.



Żydowska ludność cywilna schwytana podczas tłumienia powstania. Zdjęcie z raportu Jürgena Stroopa.

– Ależ to był piękny widok! – opowiadał z błyskiem w oku Stroop. – Z punktu widzenia malarskiego i teatralnego obraz fantastyczny! Staliśmy z moim sztabem dość daleko od Synagogi. Oficer saperów, odpowiedzialny za prawidłowe wysadzenie w powietrze, wręczył mi, za pośrednictwem Maxa Jesuitera, aparat elektryczny wywołujący poprzez przewody elektryczne jednoczesną detonację ładunków wybuchowych w murach Synagogi. Jesuiter nakazał ogólną ciszę. W blasku płonących budynków stali zmęczeni i umorusani moi dzielni oficerowie i żołnierze. Przedłużałem chwilę oczekiwania. W końcu krzyknąłem: „Heil Hitler!" – i nacisnąłem guzik. Ognisty wybuch uniósł się do chmur. Przeraźliwy huk. Feeria kolorów. Niezapomniana alegoria triumfu nad żydostwem. Getto warszawskie skończyło swój żywot. Bo tak chciał Adolf Hitler i Heinrich Himmler. [...]

*

– Przecież zwyciężyliśmy, bo zmieniliśmy getto w ceglaną pustynię i siedemdziesiąt jeden tysięcy ludzi stamtąd wyrzuciliśmy – Stroop głośno odpowiada. – Zwyciężyliśmy! Więc dlaczego pan mówi, Herr Moczarski, żeśmy przegrali?

– Nie będę wracał do kwestii militarnych, gdyż mój pogląd na te sprawy już wyjaśniłem. Uważam, że relatywnie przegraliście. Ale gorsza jest stokroć bardziej wasza porażka moralna.

– Na czym ona polega? – pyta Stroop.

– Już choćby na tym, że przeprowadziliście walkę, której celem było ludobójstwo. Jak to historia osądzi, wiadomo. Ale daleko ważniejszą porażką z punktu widzenia waszych, hitlerowskich interesów był sam fakt mężnego oporu Żydów. Swą postawą i czynem zaprzeczyli waszym tezom. Żydzi pokazali taką dzielność w służbie wartościom ponadosobistym, dla których warto żyć i umierać, że cały wasz ideologiczny antysemityzm rozpadł się w puch.

Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem*, Warszawa 2002, s. 192, 202–203, 207, 243, 256–257.

[1] ***Grossaktion*** (czyt. grosakcjon) – akcja likwidacyjna getta warszawskiego połączona z masową eksterminacją jego mieszkańców



Polecenia

1. Z jakiej perspektywy Stroop opisuje powstanie w getcie? Zacytuj odpowiednie fragmenty.
2. Opisz w zeszycie stosunek Stroopa do walczących Żydów. W jaki sposób zostaje on ujawniony?
3. Porównaj relację Jürgena Stroopa z relacją Marka Edelmana.
4. Scharakteryzuj Jürgena Stroopa. Zwróć uwagę na jego stosunek do innych ludzi oraz do otrzymywanych rozkazów.
5. Zinterpretuj w zeszycie ostatnie zdanie tekstu.

Ważna informacja

Raport Stroopa to przygotowany w maju 1943 roku (bezpośrednio po zakończeniu powstania) dla Heinricha Himmlera dokument, w którym Jürgen Stroop przedstawia opis wydarzeń w warszawskim getcie. Zawiera on 75-stronicowy raport i 52 zdjęć, stanowi ważne źródło ukazujące eksterminację ludności żydowskiej podczas drugiej wojny światowej. Jedna z trzech kopii raportu jest przechowywana w Instytucie Pamięci Narodowej w Warszawie.



Generał SS Jürgen Stroop (w środku). Zdjęcie z raportu Jürgena Stroopa.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. Kazimierz Moczarski to żołnierz AK, który przez komunistyczne władze został oskarżony o kolaborację z Niemcami i osadzony w jednej celi z generałem SS Jürgenem Stroopem, likwidatorem getta w Warszawie. s. 378
2. *Rozmowy z katem* to stworzony przez Moczarskiego portret „osobowości totalitarnej", nazisty i bezlitosnego oprawcy Żydów. s. 378



12. O woli przetrwania w czasach Holocaustu. *Pianista* Romana Polańskiego

NA TYCH LEKCJACH:

- poznasz sylwetki Władysława Szpilmana oraz Romana Polańskiego;
- przeczytasz fragmenty wojennych wspomnień Władysława Szpilmana;
- obejrzysz film *Pianista* w reż. Romana Polańskiego.

ZANIM ZACZNIESZ...

- Przypomnij sobie, jaki obraz powstania w getcie ukazują znane ci teksty literackie.
- Zastanów się, jaką postawę wobec Holocaustu przyjmowali Polacy oraz jak w różnych utworach są przedstawiani Niemcy.

Roman Polański

Roman Polański (ur. 1933)
Jest uznawany za najbardziej znanego polskiego reżysera na świecie. Urodził się w Paryżu w rodzinie polsko-żydowskiej jako Raymond Roman Liebling. W 1937 roku jego rodzina przeniosła się do Krakowa. Roman spędził wojnę w krakowskim getcie, z którego uciekł przed jego likwidacją. Jego rodzice zostali wywiezieni do obozów koncentracyjnych (matka zginęła w Auschwitz, ojciec przeżył obóz w Mauthausen). W 1954 roku rozpoczął studia na wydziale reżyserii Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Pierwszy film pełnometrażowy pt. *Nóż w wodzie*, który nakręcił w 1961 roku, był zarazem pierwszym polskim filmem nominowanym do Oskara. Sławę przyniosły mu takie filmy jak *Wstręt* (1965), *Matnia* (1966), *Dziecko Rosemary* (1968), *Chinatown* (1974), *Piraci* (1986), *Frantic* (1988), *Pianista* (2002) i *Rzeź* (2011). Polański wystąpił również jako aktor w filmach innych reżyserów, np. u Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka.



Bartosz Staszczyszyn
Biografia w dziele, dzieło w biografii

Przez lata Polański prowadził z publicznością i krytykami osobliwą grę: żonglował własną biografią, opowiadał o sobie, by po chwili skryć się za maską form i sztucznością świata przedstawionego.

Po premierze *Gorzkich godów* w jednym z wywiadów mówił: „Tworzenie filmu jest jak robienie zdjęcia rentgenowskiego duszy reżysera, a więc to oczywiście wszystko jest o mnie. Ale sposób, w jaki oni [dziennikarze] to przedstawiają, jest uproszczony naiwny i idiotyczny".



I choć większość psychologizujących interpretacji spłaszcza dorobek Polańskiego, kino bywało dla niego terapeutycznym narzędziem, dzięki któremu toczył rozmowę z samym sobą i z publicznością. Gdy w sierpniu 1969 roku banda Charlesa[1] Mansona zamordowała jego żonę (Sharon Tate[2] była wówczas w dziewiątym miesiącu ciąży) i trójkę przyjaciół, prasa obwiniała reżysera o jej śmierć (konsultantem *Dziecka Rosemary* był [...] ówczesny lider satanistów). Polański odpowiedział filmem – zarzucił przygotowywany projekt *Dnia delfina* z Jackiem Nicholsonem i nakręcił *Tragedię Makbeta*, adaptację Szekspira będącą rozpaczliwą próbą refleksji nad śmiercią żony. Jeden z najdziwniejszych i najbardziej porażających filmów w jego dorobku. [...]

Pytany, który ze swych filmów ceni najbardziej, odpowiadał: „Gdyby miano mi położyć na grobie jedną rolkę, chciałbym, żeby to był *Pianista*".

Ekranizując wspomnienia Władysława Szpilmana, Polański nasycił je obrazami z własnej pamięci. Scena, w której bohater grany przez Adriena Brody'ego w ruinach miasta znajduje puszkę ogórków, to echo wojennego losu matki reżysera. Po latach ożyło na ekranie wspomnienie zatrzymania ojca przez esesmanów, kobiety zastrzelonej przez niemieckiego żołnierza, dzieci wyprowadzanych z obozowych baraków...

Pianista nie był jedynym filmem w dorobku Polańskiego, w którym znajdowały odzwierciedlenie jego dziecięce traumy: w *Oliverze Twiście* opowiadał o losie osieroconego chłopca samotnie walczącego o przetrwanie w nieprzyjaznym świecie, a mężczyzna maszerujący przez zaśnieżone pole w krótkometrażowych *Ssakach* to echo jednego z najbardziej intensywnych wspomnień – gdy podczas wojny oczekiwał powrotu ojca, przetrzymywanego w obozie w Mauthausen.

Bartosz Staszczyszyn, *Roman Polański*, dokument elektroniczny: https://bezpiecznylink.pl/staszczyszynculture (dostęp: 08.08.2020).

Polecenia

1. Czym dla Romana Polańskiego jest tworzenie filmów?
2. Wyjaśnij znacznie sformułowania: *większość psychologizujących interpretacji spłaszcza dorobek Polańskiego.*
3. W jaki sposób życie Romana Polańskiego wpłynęło na jego filmy?
4. W dostępnych źródłach wyszukaj informacje o innych filmach Polańskiego, w których reżyser wykorzystał swoją biografię. Przygotuj prezentację w dowolnej formie.

Władysław Szpilman
Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945 (fragmenty)

Pianista

Był początek czerwca, gdy pewnego dnia, nagle, o dziwnej jak na niego godzinie – w samo południe – pojawił się Lewicki. Jednakże nie przyniósł mi tym razem dobrych wiadomości. Był nieogolony, oczy miał podkrążone, jak po nieprzespanej nocy, a minę wyraźnie zakłopotaną.

– Ubieraj się! – rozkazał szeptem.

– Co się stało?

– Wczoraj wieczorem gestapo zapieczętowało mój pokój u doktorostwa Malczewskich, w każdej chwili mogą zjawić się tutaj. Musimy natychmiast uciekać.

Uciekać? W biały dzień, w południe? Było to dla mnie równoznaczne z samobójstwem.

Lewicki niecierpliwił się.

– Pośpiesz się wreszcie! – naciskał, podczas gdy ja po prostu stałem w bezruchu, zamiast zgodnie z jego oczekiwaniem pakować torbę. Postanowił dodać mi odwagi i podnieść mnie na duchu.

– Nie masz się czego obawiać – zaczął nerwowo wyjaśniać – wszystko jest przygotowane; niedaleko stąd czeka na ciebie ktoś, kto zabierze cię w bezpieczne miejsce.

[1] czyt. czarlsa
[2] czyt. szaron tejt



Mimo to nie miałem zamiaru ruszać się stąd. Niech się dzieje, co chce! Lewicki ucieknie i gestapo go nie znajdzie. Wolałem w razie czego tu z sobą skończyć, niż ryzykować dalszą tułaczkę – po prostu brakowało mi już sił. Udało mi się go jakimś cudem o tym przekonać. Objęliśmy się na pożegnanie, będąc prawie pewni, że już nigdy w życiu się nie zobaczymy, po czym Lewicki wyszedł.

Zacząłem krążyć po pokoju, który dotychczas wydawał mi się jednym z najbezpieczniejszych miejsc na świecie, a teraz sprawiał na mnie wrażenie klatki. Byłem w niej uwięziony jak zwierzę i było już tylko kwestią czasu, kiedy przyjdą rzeźnicy, którzy mnie znajdą i zabiją – zadowoleni z łowów. Ja, który nigdy nie paliłem, wypaliłem tego dnia, oczekując opóźniającej się z godziny na godzinę śmierci, setkę zostawionych przez Lewickiego papierosów. Wiedziałem, że gestapo przychodziło zwykle wieczorem lub we wczesnych godzinach porannych. Nie rozbierałem się, nie zapalałem światła, wpatrywałem się w widoczne przez okno kraty balkonu i wsłuchiwałem się w najcichsze nawet szmery dochodzące z ulicy i klatki schodowej. Ciągle brzmiały mi w uszach słowa Lewickiego. Jego ręka spoczywała już na klamce, gdy jeszcze raz się odwrócił, podszedł do mnie i ponownie mnie obejmując, powiedział:

– Gdyby przyszli i wdarli się do mieszkania, skacz z balkonu. Nie wolno im dostać cię żywcem!

Potem dodał, by mi ułatwić podjęcie tej decyzji:

– Ja noszę przy sobie truciznę, mnie też nie dopadną.

Zrobiło się późno. Ruch na ulicach zupełnie ustał i w domu naprzeciwko gasły światła – jedno po drugim. Niemcy wciąż się nie zjawiali. Byłem nerwowo wykończony. W tym czasie życzyłem sobie, żeby przyszli jak najszybciej, skoro musieli już przyjść. Nie chciałem tak długo czekać na śmierć. Później zmieniłem swą decyzję dotyczącą sposobu samobójstwa. Przyszło mi do głowy, że zamiast rzucić się z balkonu, mógłbym się powiesić. Taki rodzaj śmierci, trudno powiedzieć dlaczego, wydał mi się łatwiejszy i szybszy. Wciąż nie zapalałem światła, zacząłem jednak poszukiwać w pokoju sznura. W końcu udało mi się znaleźć dość silny kawałek na regale za książkami. Zdjąłem obraz ze ściany nad półką, sprawdziłem, jak mocno siedział hak, przygotowałem pętlę i czekałem. Gestapo nie przyszło.

Nie przyszło też rano, a także przez kilka następnych dni. Dopiero w piątek przed południem, gdy po prawie nieprzespanej nocy leżałem ubrany na kanapie, usłyszałem odgłosy strzelaniny na ulicy. Natychmiast podszedłem do okna. Na całej szerokości ulicy i chodników posuwał się naprzód front żandarmów, strzelających chaotycznie do uciekających ludzi. Po chwili nadjechały ciężarówki z SS-manami i otoczono duży odcinek ulicy, na którym stał również mój dom. Gestapowcy wchodzili grupkami kolejno do wszystkich domów i po chwili wyprowadzali z nich mężczyzn. Weszli też do domu, w którym mieszkałem.

Teraz nie mogło być już żadnych wątpliwości, że mnie znajdą. Przysunąłem krzesło do biblioteczki, aby móc łatwiej dosięgnąć haka, przygotowałem sznur i podszedłem do drzwi, by nasłuchiwać. Od schodów dochodziły z niższych pięter niemieckie wrzaski. Po półgodzinie wszystko znów ucichło. Wyjrzałem przez okno: blokada była zlikwidowana, a ciężarówki SS odjechały.

A więc nie przyszli.

Po tym okresie życia w strachu miał nadejść następny: okres takiego głodowania, jakiego nie przeżywałem nawet w czasach największego braku żywności w getcie.

Władysław Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia* 1939–1945, Warszawa 2000, s. 131–133.

Polecenia

1. Scharakteryzuj narratora fragmentu. W jakiej sytuacji się znajduje?
2. Opisz emocje towarzyszące narratorowi. Czym są one powodowane?
3. Przedstaw, w jaki sposób narrator wyraża swoje emocje.



Plakat do filmu *Pianista* w reż. Romana Polańskiego.



Kadr z filmu *Pianista*, reż. Roman Polański.



Kadr z filmu *Pianista*, reż. Roman Polański.

Polecenia

Obejrzyj film Romana Polańskiego *Pianista*, następnie przygotuj wypowiedź (w dowolnej formie) na jeden z wybranych tematów:

1. Przedstaw obraz getta warszawskiego ukazany w filmie *Pianista*. Zwróć uwagę na to, jak zmienia się życie mieszkańców getta oraz na sposób ukazania powstania.
2. Przedstaw portret artysty ukazany w filmie *Pianista*. Zwróć uwagę na emocje towarzyszące bohaterowi w różnych sytuacjach życiowych oraz na rolę, jaką w jego życiu odgrywała muzyka.
3. Przedstaw obraz wojny ukazany w filmie *Pianista*. Zwróć uwagę na sposób ukazania przez reżysera zagłady miasta.

PODSUMOWANIE LEKCJI

1. **Roman Polański, uznawany za najbardziej znanego polskiego reżysera na świecie, w swoich filmach (również w *Pianiście*) często umieszcza odniesienia do wątków autobiograficznych.** s. 382
2. **Film *Pianista* (2002) powstał na podstawie wspomnień kompozytora Władysława Szpilmana.** s. 383



PODSUMOWANIE PRZED SPRAWDZIANEM

s. 314 1. Losy polskich pisarzy w czasie wojny były bardzo zróżnicowane.

s. 314 2. Wojna wpłynęła na tematykę i estetykę nie tylko utworów, które pisano w czasie jej trwania, lecz także na te, które powstały po jej zakończeniu, często wiele lat później.

s. 322 3. Obraz życia Zofii Nałkowskiej i innych intelektualistów został utrwalony w prowadzonych przez pisarkę dziennikach, które wydano pod tytułem *Dzienniki czasu wojny*.

s. 323 4. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Miron Białoszewski z perspektywy cywila utrwalił przeżycia wojenne zwykłych ludzi w czasie powstania warszawskiego.

s. 325 5. Opis funkcjonowania wojennych miejsc pracy i postawy pracujących w nich ludzi odnajdujemy w opowiadaniu Borowskiego *Pożegnanie z Marią*.

s. 327 6. Druga wojna światowa stała się przeżyciem pokoleniowym dla pokolenia Kolumbów, zwanego pokoleniem Apokalipsy spełnionej.

s. 328, 333, 334 7. Do pokolenia Kolumbów należeli m.in.: Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski i Tadeusz Gajcy.

s. 336 8. W ich utworach obecne są nastroje typowe dla generacji, której młodość przypadła na czasy wojny, np.: postawa patriotyczna, wewnętrzny nakaz walki z okupantem, przeczucie śmierci oraz dylematy moralne.

s. 337 9. Tadeusz Borowski, autor opowiadań zebranych w tomach *Byliśmy w Oświęcimiu*, *Pożegnanie z Marią* i *Kamienny świat* przedstawiał, w jaki sposób zmienia się ludzka świadomość w obliczu sytuacji nieustannego zagrożenia życia i obcowania ze śmiercią.

s. 338 10. Pisarz wykorzystał w swoich opowiadaniach własne doświadczenia, a narratorem uczynił osobę o imieniu Tadek, którą wyposażył w swoje przeżycia i życiowe doświadczenia. Celem tego zabiegu miało być zwrócenie uwagi odbiorców na tragizm sytuacji ofiar, które stały się oprawcami dla innych.

s. 347 11. Zbór ośmiu opowiadań Zofii Nałkowskiej *Medaliony* w syntetycznej formie przedstawia przerażający obraz ludobójstwa i nazistowskich zbrodni. Pisarka zastosowała w opowiadaniach narrację behawiorystyczną – przytoczyła pozornie pozbawione emocji relacje ofiar i świadków.

s. 351 12. *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest świadectwem przeżyć więźnia sowieckiego łagru. Utwór ma jednocześnie charakter dokumentalny oraz jest dziełem literackim o wysokich walorach artystycznych.

s. 356 13. Jednym z najważniejszych problemów podejmowanych przez autora w *Innym świecie* jest kwestia oceny moralnej postępowania ludzi w opartej na okrucieństwie i przemocy oraz odhumanizowanej rzeczywistości łagru.

s. 365 14. *Ballady i romanse* Władysława Broniewskiego nawiązują do dzieła Adama Mickiewicza. Postać Chrystusa w wierszu Broniewskiego ma wymiar symboliczny – może być interpretowana jako znak niewinności i męczeństwa narodu żydowskiego.

s. 371 15. *Zdążyć przed Panem Bogiem* to reportaż literacki, w którym Hanna Krall ukazuje walkę Żydów o godność.

s. 376 16. *Campo di Fiori* Czesława Miłosza to wiersz napisany w czasie, kiedy w warszawskim getcie wybuchło powstanie.

s. 378 17. Kazimierz Moczarski to żołnierz AK, który przez komunistyczne władze został oskarżony o kolaborację z Niemcami i osadzony w jednej celi z generałem SS Jürgenem Stroopem, likwidatorem getta w Warszawie.

s. 378 18. *Rozmowy z katem* to stworzony przez Moczarskiego portret „osobowości totalitarnej", nazisty i bezlitosnego oprawcy Żydów.



19. Roman Polański, uznawany za najbardziej znanego polskiego reżysera na świecie, w swoich filmach (również w *Pianiście*) często umieszcza odniesienia do wątków autobiograficznych. s. 382
20. Film *Pianista* (2002) powstał na podstawie wspomnień kompozytora Władysława Szpilmana. s. 383

ZADANIA

1. Wykorzystując wiedzę o biografiach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Borowskiego i Tadeusza Gajcego, wykaż, iż należą oni do jednego pokolenia literackiego.
2. Odwołując się do poznanych wierszy poetów apokalipsy spełnionej, wyjaśnij, na czym polegał tragizm pokolenia Kolumbów.
3. Wykorzystując poznane utwory, wykaż, iż w wierszach pokolenia Kolumbów ukazane jest wewnętrzne rozdarcie pomiędzy sprzeciwem wobec losu a obowiązkiem patriotycznym.
4. Zinterpretuj obraz Bronisława Linke (1906–1962) *El mole rachmim*.



Bronisław Linke (1906–1962), *El mole rachmim*.



5. Obraz Żydów w literaturze polskiej różnych epok. Przygotuj prezentację na ten temat i przedstaw ją w klasie.
6. Przygotuj prezentację w dowolnej formie (np. album, portfolio, wystawa) na temat ludzi, którzy w czasie drugiej wojny światowej, narażając życie swoje i swoich bliskich, ratowali Żydów.

WARTO OBEJRZEĆ...

- *Korczak*, reż. Andrzej Wajda (1990)
- *Wielki Tydzień*, reż. Andrzej Wajda (1995)
- *Requiem dla 500 tysięcy*, reż. Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak (1963)
- *Nie było żadnej nadziei... Powstanie w getcie warszawskim 1943*, reż. Kama Veymont (2016)

WARTO PRZECZYTAĆ...

- Jerzy Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, 1993
- Władysław Bartoszewski, Marek Edelman, *I była dzielnica żydowska w Warszawie*, 2010
- Marek Edelman, *I była miłość w getcie*, 2009
- *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. Marian Fuks, 1983
- Ludwik Hering, *Ślady*, 2011
- Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, 1994
- Władysław Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, 2000
- David Serrano Blanquer, *Dziewczynka z walizki*, Warszawa 2018
- Włodzimierz Bolecki, *„Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, wyd. 3, Kraków 2007
- Jacek Andrzej Młynarczyk, Sebastian Piątkowski, *Cena poświęcenia. Zbrodnie na Polakach za pomoc udzielaną Żydom w rejonie Ciepielowa*, Kraków 2007
- Gunnar S. Paulsson, *Utajone miasto. Żydzi po aryjskiej stronie Warszawy (1940–1945)*, Kraków 2007

Indeks rzeczowy

A

abstrakcjonizm 158
animalizacja 197
antyteza 34
art déco 154
Awangarda Krakowska 191, 222

B

belle époque 8

C

„Chimera" 13
chłopomania 79, 107
cyganeria artystyczna 55
człowiek zlagrowany 344

D

dadaizm 158
definicja 297
dekadentyzm 8, 17
dialektyzacja 88
dramat
  symboliczny 110
  synestezyjny 115
Druga Awangarda 192, 260
dystych 34, 197

E

egzystencjalizm 215
ekspresjonizm 63, 159
élan vital 36
elipsa 225
encyklopedia 298

F

famme fatale 20
fin de siècle 8
formy użytkowe 300
futuryzm 159, 227

G

groteska 237, 239
GUŁag 352
gwara podhalańska 46

H

hasło encyklopedyczne 299
Holocaust 364

I

impresjonizm 8, 35
instrumentacja głoskowa 26

K

katastrofizm 64
klasycyzm 182
kubizm 156

L

liryka pośrednia 39
ludomania 42, 79, 107

M

miniatury poetyckie 210
mit góralszczyzny 43
modernizm 8

N

narrator auktorialny 172
naturalizm 71
notatka 308

O

oniryzm 243
opinia 302

P

parodia 204
paronomazja 136
pastisz 204
piłatyzm 281
„poeci przeklęci" 58
poetyzmy 18
pokolenie
  Kolumbów 327, 328
  literackie 327
powieść-parabola 267
powieść w powieści 280
prometeizm 64

protokół 300
proza poetycka 243
prozodia 132
psychoanaliza 165

R

reportaż 370
  literacki 370

S

secesja 60
Skamander 188, 194
streszczenie 306
styl 285
  autora 286
  dzieła literackiego 286
  indywidualny 285
  typowy 285
surrealizm (nadrealizm) 160, 163
sylabotonizm 132
symbolizm 8, 49
synestezja 38
synteza sztuk 100, 114
sytuacja kafkowska 269

T

tonizm 132, 133
trawestacja 204

W

weryzm 344
Wielka Reforma Teatru 99
wiersz sylabotoniczny 26

Z

zażalenie 304
zestrój akcentowy 133
zlagrowanie 344
znaczenie wyrazu
  etymologiczne 135
  realne 135
„Żagary" 192
żeromszczyzna 77, 173

Indeks osób i utworów

B

Baczyński Krzysztof Kamil 328
  Historia 329
  Pokolenie 330
  Z głową na karabinie 332
Baudelaire Charles
  Albatros 57
Berezowska Maja 313
Bergson Henri 36
Białoszewski Miron 323
  Pamiętnik z powstania warszawskiego 323
Borowski Tadeusz 337
  Ludzie, którzy szli 342
  Pieśń 333
  Pożegnanie z Marią 325, 339
  Proszę państwa do gazu 340
Broniewski Władysław
  Ballady i romanse 365
Bułhakow Michaił 271
  Mistrz i Małgorzata 274, 276, 278, 281

C

Chałubiński Tytus 41
Confiteor 53
Czapski Józef 360
  Na nieludzkiej ziemi 362
  Wspomnienia starobielskie 361
Czechowicz Józef 260
  modlitwa żałobna 261
  żal 261

F

Freud Zygmunt 165

G

Gajcy Tadeusz
  Wczorajszemu 334

Gombrowicz Witold 232
Ferdydurke 238, 239
Górski Artur
Młoda Polska 11
Gwiżdż Feliks
Przybyli ułani 149

H

Hałaciński Andrzej, Biernacki Tadeusz
My, Pierwsza Brygada 148
Herling-Grudziński Gustaw 351
Inny świat 353, 355, 357
Hutnikiewicz Artur
Młoda Polska 68

I

Iłłakowiczówna Kazimiera 205
Modlitwa o pokój 206
Nie dla siebie 206
Zostanie 206

J

Jasieński Bruno
But w butonierce 229
Manifest polskich futurystów 228
Miłość na aucie 169

K

Kaczmarski Jacek
Autoportret Witkacego 249
Kafka Franz 264
Proces 268
Kasprowicz Jan 30
Dies irae 64
Hymn świętego Franciszka z Asyżu 31
Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach 50
Księga ubogich 32
Sonet I 92
Sonet XIII 92
Sonet XXXIX 93
Krall Hanna 371
Zdążyć przed Panem Bogiem 372

L

Lange Antoni 91
Lechoń Jan
Herostrates 151
Pytasz, co w moim życiu 198
Leśmian Bolesław 178
Dziewczyna 213
Poeta 179
Topielec 211
W malinowym chruśniaku 216

M

Miłosz Czesław 262
Campo di Fiori 376
Obłoki 263
Mirandola Franciszek
Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie 46
Młodożeniec Stanisław
XX wiek 230
Moczarski Kazimierz 378
Rozmowy z katem 378

N

Nałkowska Zofia 321
Dzienniki czasu wojny 322
Medaliony 347
Przy torze kolejowym 348
Nietzsche Fryderyk 23

P

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 208
Czas czerwiec kulawy 208
List 210
Miłość 210
Nike 210
Telefon 209
Upał 210
Peiper Tadeusz 218
Miasto 192
Nowe usta 191, 220
Tędy 219
Ulica 220
Pierwsza Kadrowa 148

Polański Roman 382
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 15
Evviva l'arte 57
Koniec wieku XIX 18
Lubię, kiedy kobieta 20
Melodia mgieł nocnych 38
Na Skalnym Podhalu 43
Nie wierzę w nic 19
Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej 39
Przesmycki Zenon 12
Przyboś Julian 222
Gmachy 223
Widzenie katedry w Chartres 225
Z Tatr 224
Przybyszewski Stanisław 53

R

Reymont Władysław Stanisław 79
Chłopi 80, 84, 88
Ziemia obiecana 94

S

Sabała 42
Schopenhauer Arthur 16
Schulz Bruno 241
Słonimski Antoni
Czarna wiosna 152
Elegia miasteczek żydowskich 366
Staff Leopold 22, 182
Ars poetica 183
Curriculum vitae 185
Deszcz jesienny 24
Kowal 23
O miłości wroga 34
Przedśpiew 27
Wysokie drzewa 183
Stempowski Jerzy
Chimera jako zwierzę pociągowe 167
Szpilman Władysław
Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945 383

T

Tischner Józef
Historia filozofii po góralsku 89
Tuwim Julian 195
Do losu 201
Ranyjulek 196
Rzuciłbym to wszystko 197

V

Verlaine Paul 18
Niemoc 17
Sztuka poetycka 37

W

Wajda Andrzej 95
Wierzyński Kazimierz
Zielono mam w głowie 190
Witkiewicz Stanisław 42
Witkiewicz Stanisław Ignacy 247
Szewcy 252, 253, 254, 255, 258
Wyspiański Stanisław 98
Noc listopadowa 125, 126
Wesele 102-117

Ż

Żeromski Stefan 70
Dzienniki 286
Przedwiośnie 174, 175, 176
Rozdziobią nas kruki, wrony 71