REFORMA 2019

JĘZYK POLSKI

OBLICZA EPOK

LICEUM I TECHNIKUM • ZAKRES PODSTAWOWY I ROZSZERZONY



WSiP

3.2

Autorzy: **Dariusz Chemperek, Adam Kalbarczyk, Dariusz Trześniowski**

Podręcznik dopuszczony do użytku szkolnego przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania i wpisany do wykazu podręczników przeznaczonych do kształcenia ogólnego do nauczania języka polskiego, na podstawie opinii rzeczoznawców: **prof. dr hab. Bogusława Doparta**, **prof. dr hab. Dariusza Rotta**, **dr hab. Jolanty Fiszbak**.
Etap edukacyjny: III
Typ szkoły: szkoła ponadpodstawowa (liceum ogólnokształcące i technikum)
Zakres kształcenia: podstawowy i rozszerzony
Rok dopuszczenia: 2021

Numer ewidencyjny w wykazie: **952/6/2021**

Podręcznik wpisany do wykazu podręczników MEiN dopuszczonych do użytku szkolnego, uwzględniających podstawę programową kształcenia ogólnego określoną w rozporządzeniu z dnia 30 stycznia 2018 r. (Dz.U. poz. 467).

© Copyright by Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Warszawa 2021

Wydanie I
SBN 978-83-02-19736-9 (część druga) – podręcznik w wersji elektronicznej (flipbook)
ISBN 978-83-02-19737-6 (całość) – podręcznik w wersji elektronicznej (flipbook)
ISBN 978-83-02-19555-6 – podręcznik w wersji drukowanej
ISBN 978-83-02-19556-3 (całość) – podręcznik w wersji drukowanej

Opracowanie merytoryczne i redakcyjne: **Małgorzata Magenta-Siemiaszko** (redaktor koordynator), **Magdalena Kopeć-Kubit**
Współpraca redakcyjna: **Agnieszka Fedorowicz**, **Monika Szewczyk**
Redakcja i korekta językowa: **zespół WSiP**, **Tomasz Karpowicz**
Redakcja techniczna: **Iwona Białkowska**
Projekt okładki, projekt graficzny: **Joanna Plakiewicz**
Opracowanie graficzne: **Barbara Scharf**
Infografiki: **Katarzyna Trzeszczkowska**, **Barbara Scharf**
Fotoedycja: **Joanna Bańka, Natalia Marszałek**
Skład i łamanie: **Iwona Białkowska Usługi Poligraficzne**

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna
00-807 Warszawa, Aleje Jerozolimskie 96
KRS: 0000595068
Infolinia: 801 220 555
www.wsip.pl

Publikacja, którą nabyłeś/nabyłaś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, abyś przestrzegał/przestrzegała praw, jakie im przysługują. Jej zawartość możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym. Ale nie publikuj jej w Internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A kopiując jej część, rób to jedynie na użytek osobisty.

prawolubni

Szanujmy cudzą własność i prawo.
Więcej na www.legalnakultura.pl
Polska Izba Książki

Spis treści





Jak korzystać z podręcznika 8

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE – NURT AWANGARDOWY 9

1. **Nowa wizja człowieka** 10
   Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień* 11
2. **Erotyki Bolesława Leśmiana** 14
   Bolesław Leśmian, [*W malinowym chruśniaku...*] 15
   Bolesław Leśmian, [*Ty pierwej mgły dosięgasz...*] 17
   Bolesław Leśmian, *Szczęście* 18
3. **Leśmian o śmierci** 19
   Bolesław Leśmian, *Rok nieistnienia* 20
   Bolesław Leśmian [*Po ciemku, po ciemku łkasz...*] 12
4. **Leśmianowska wizja zaświatów** 23
   Bolesław Leśmian, *Strój* 24
   Bolesław Leśmian, *Topielec* 25
5. **Neologizmy w języku codziennym i w poezji** 28
   Bolesław Leśmian, *Ballada bezludna* 30
6. ***Everyman* w onirycznym świecie** 32
   Franz Kafka, *Proces* 33
7. **Świat jako więzienie** 37
   Franz Kafka, *Proces* 37
8. **Nowoczesna parabola** 41
   Franz Kafka, *Proces* 42
9. **Awangardowy zachwyt nad cywilizacją** 45
   Tadeusz Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna* 46
   Tadeusz Peiper, *Miasto* 48
10. **Ciało w poezji** 50
    Tadeusz Peiper, *Noga* 51
    Halina Poświatowska, *Lustro* 54
    Anna A. Tomaszewska, *Zielony erotyk* 55
11. **Awangardowy krajobraz** 56
    Julian Przyboś, *Gmachy* 57
    Julian Przyboś, *Z Tatr* 58
    Jerzy Harasymowicz, *W górach* 60
12. ***Granica* – dyskusja z determinizmem** 61
    Zofia Nałkowska, *Granica* 62
13. **Problematyka moralna w *Granicy*** 65
    Zofia Nałkowska, *Granica* 65
14. **Kobiecy punkt widzenia** 69
    Zofia Nałkowska, *Granica* 70
    Agnieszka Osiecka, *Na zakręcie* 73



15. **Starość i śmierć w prozie międzywojnia** 75
Maria Dąbrowska *Noce i dnie* 76
Zofia Nałkowska, *Granica* 77
16. ***Noce i dnie* – wielka saga filmowa** 79
17. **Czas i narracja w *Cudzoziemce*** 81
Maria Kuncewiczowa, *Cudzoziemka* 82
18. **Kształt powieści psychologicznej** 85
Maria Kuncewiczowa, *Cudzoziemka* 86
19. **Intencja komunikacyjna wypowiedzi** 89
Maria Kuncewiczowa, *Cudzoziemka* 91
20. **Czym jest groteska?** 93
Wolfgang Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości* 93
21. **Teatr absurdu** 97
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* 99
22. **Mechanizmy rewolucji** 102
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* 104
23. **Katastroficzna wizja przyszłości** 107
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* 108
24. **Dialog z młodopolską tradycją** 112
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy* 112
25. **Obraz nowoczesnego miasta** 117
Bruno Schulz, *Ulica Krokodyli* 118
26. **Mityzacja kobiety w *Ptakach*** 122
Bruno Schulz, *Ptaki* 123
27. **Obraz ojca w opowiadaniu Schulza** 127
Bruno Schulz, *Noc wielkiego sezonu* 127
Tadeusz Różewicz, [*W świetle lamp filujących*] 130
28. **Surrealizm w kinie** 132
29. **Awangardowa nowoczesność** 134
Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana* 134
30. **Groteska w *Ferdydurke*** 138
Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* 140
31. **Gombrowiczowski romans z ciałem** 143
Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* 143
32. **Przemoc symboliczna w *Ferdydurke*** 148
Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* 149
33. **Nowe pojęcie męskości** 152
Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* 153
INFOGRAFIKA: AWANGARDA W SZTUCE I LITERATURZE MIĘDZYWOJENNEJ 156
34. **Katastrofizm w poezji** 158
Józef Czechowicz, *legenda* 159
Józef Czechowicz, *żal* 160

35. **Poetyckie obrazy śmierci i przemijania** 163
Józef Czechowicz, *ballada z tamtej strony* 164
Józef Baran, *Fotografia szkolna* 166
R 36. ***Mistrz i Małgorzata* – sens powieści w powieści** 167
Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* 168
37. **Powieść o ludzkiej słabości** 173
Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* 173
38. **Miejsce zła w świecie** 177
Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* 178
39. **Kobieta i jej cierpienie** 180
Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* 180

Dwudziestolecie międzywojenne – nurt klasyczny. Powtórzenie i sprawdzenie wiadomości 184
Analiza tekstu nieliterackiego. Sprawdzenie umiejętności 186
Tworzenie własnego tekstu. Notatka syntetyzująca 188

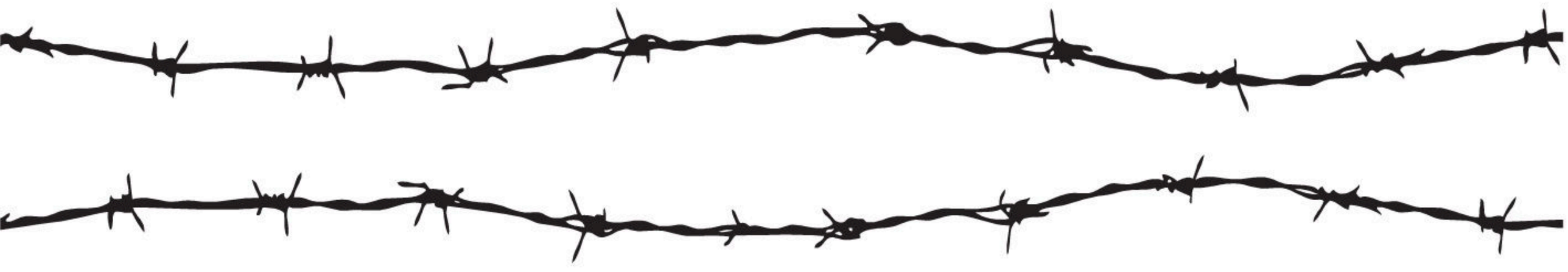




WOJNA I OKUPACJA W LITERATURZE 191
40. **Inna wojna** 192
Jerzy Święch, *Wojny a „projekt nowoczesności”* 195
41. **Skąd zło?** 198
Erich Fromm, *Ucieczka od wolności* 199
Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość* 201
Czesław Miłosz, *Unde malum* 203
42. **Portret nazisty** 204
Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem* 205
43. **Walka przegranych** 209
Antoni Słonimski, *Alarm* 210
Stanisław Baliński, *Polska Podziemna* 212
44. **Historia człowieka – historia wojen** 214
Leopold Staff, *Pierwsza przechadzka* 215
Władysław Broniewski, *Rozmowa z Historią* 217
45. **Partyzanci w poezji** 219
Stanisław Baliński, *Polskie lasy* 220
Stanisław Grochowiak, *Leśni* 221
46. **Obóz – fabryka śmierci** 223
Tadeusz Borowski, *Ludzie, którzy szli* 224
Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu* 226
47. **Człowiek zlagrowany** 229
Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu* 229
48. **Przemoc w języku** 233
Tadeusz Borowski, *Proszę państwa do gazu* 234



49. **Heroizm w nieludzkim świecie** 236
Jan Józef Szczepański, *Święty* 237
50. **Głos pokolenia wojennego** 240
Krzysztof Kamil Baczyński, *Pokolenie* 241
Krystyna Krahelska, *Hej, chłopcy, bagnet na broń!...* 244
51. **Poetyckie świadectwa wojny** 246
Krzysztof Kamil Baczyński, *Ten czas* 247
Krzysztof Kamil Baczyński, *Byłeś jak wielkie, stare drzewo...* 248
52. **Miłość w cieniu apokalipsy** 250
Krzysztof Kamil Baczyński, *Biała magia* 251
Krzysztof Kamil Baczyński, *Niebo złote ci otworzę...* 252
53. **Historiozofia czasów wojny** 254
Tadeusz Gajcy, *Droga tajemnic* 255
Tadeusz Gajcy, *Epitafium* 257
54. **Los wojennej emigracji** 259
Kazimierz Wierzyński, *Wróć nas do kraju* 260
Kazimierz Wierzyński, *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny* 262
55. **Codzienność w getcie** 263
Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem* 264
Etgar Keret, *Dżem* 267
56. **Getto warszawskie walczy** 270
Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem* 271
57. **Ciężar okupacyjnej pamięci** 273
Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem* 273
58. **Moralność świadka historii** 277
Czesław Miłosz, *Campo di Fiori* 278
Czesław Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* 281
R 59. **Zagłada – oczami świadków** 283
Władysław Szpilman, *Pianista* 283
60. **Ciężar wojennych wspomnień** 287
Irit Amiel, *Pożegnanie mojej martwej klasy* 288
61. **Pamięć o powstaniu warszawskim** 291
Anna Świrszczyńska, *Budując barykadę* 292
Anna Świrszczyńska, *Jej śmierć ma szesnaście lat* 293
R Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* 296





62. **Współczesna polszczyzna kolokwialna** 298
Jerzy Bartmiński, *Styl potoczny – centrum systemu stylowego języka* 298

R 63. **Powstanie warszawskie w eseju** 301
Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kinderszenen* 302

64. **Powstanie warszawskie w filmie** 306

65. **Poetycka rekonstrukcja wartości** 309
Tadeusz Różewicz, *Lament* 310
Tadeusz Różewicz, *Ocalony* 312

66. **Okupacja sowiecka na Kresach** 314
Józef Mackiewicz, *Droga donikąd* 315

67. **Los polskich jeńców wojennych** 320
Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi* 321
Zbigniew Herbert, *Guziki* 324

68. **Rzeczywistość łagrowa** 325
Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie* 326

69. **Miłość w „innym świecie”** 330
Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie* 331

70. **Heroizm w łagrze** 334
Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie* 334

R 71. **Czy można ocalić wartości?** 338
Tadeusz Borowski, *U nas w Auschwitzu* 338
Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie* 340

72. **Kryzys Europy** 342
Jerzy Stempowski, *Esej dla Kassandry* 343

73. **Przeciw wojnie** 347
Anna Kamieńska, *Do przyjaciół* 347
Lao Che, *Wojenka* 349

Wojna i okupacja w literaturze. Powtórzenie i sprawdzenie wiadomości 351

Analiza tekstu nieliterackiego. Sprawdzenie umiejętności 354

Tworzenie własnego tekstu. Szkic krytyczny 356

Indeks pojęć 360

Indeks osób 363

Źródła ilustracji i fotografii 365

OBJAŚNIENIE OZNACZEŃ

1. Lekcje literacko-kulturowe
2. Lekcje językowe

R Treści z zakresu rozszerzonego

Treści o charakterze powtórzeniowym

Zwróć uwagę na kolory

lekcje i polecenia literacko-kulturowe

29 Awangardowa nowoczesność

lekcje i polecenia językowe

19 Intencja komunikacyjna wypowiedzi

R

Witkacy był jednym z niewielu polskich którzy z osobistych doświadczeń znali cję październikową w Rosji. Nie zależało mu na wiernym oddaniu rewolucyjnych realiów. P rzony literacko obraz bolszewickiego puczu

4. Które elementy świata przedstawionego są karykaturą rzeczywistości?
5. Na czym polega realizacja konwencji groteskowej w zacytowanym fragmencie?
6. Wskaż w tekście aluzje literackie. Czemu służą? R

zakres rozszerzony

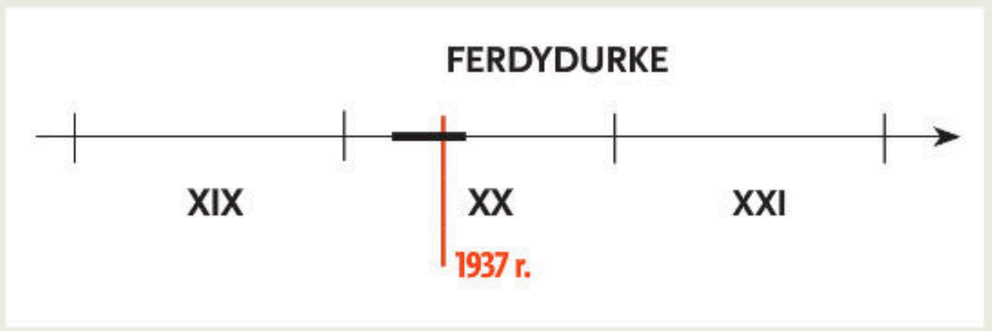
Przeczytaj i zapamiętaj

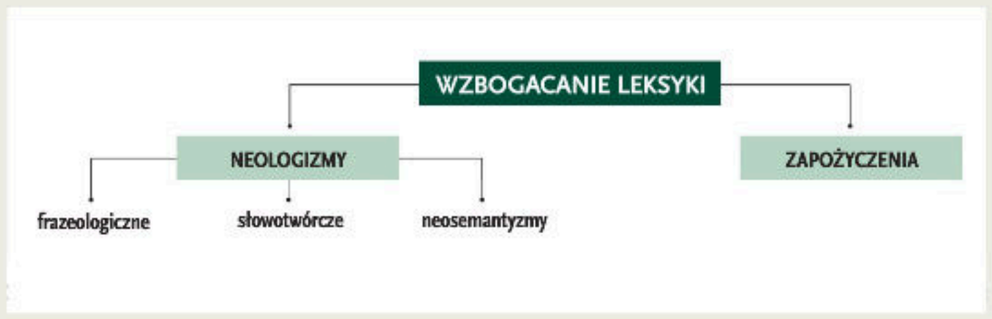
POJĘCIA KLUCZOWE

O TWÓRCY

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

MINIPRZEWODNIK
POPRZEDNICY AWANGARDY





Ćwicz i doskonal umiejętności

teksty z epoki i konteksty literackie

Julian Przyboś
Gmachy

Poeta,
wykrzyknik ulicy.

ilustracje z poleceniami



Sanatorium pod Klepsydrą, reż. Wojciech Jerzy Has, 1973; w roli Józefa – Jan Nowicki

Dzięki nakładającym się porządkom czasowym Józef może powrócić do minionych chwil, rozmawiać z rodzicami i oglądać pamiątki świetnej przeszłości swojej kupieckiej rodziny.

? Co symbolizuje ubiór mężczyzny w cylindrze? Odpowiedź uzasadnij.

ANALIZA

1. Wskaż w utworze antytezy. Wyjaśnij ich sensy.

INTERPRETACJA

4. Zinterpretuj określenie poety z 2. wersu.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Dlaczego dehumanizacja jest bezwzględnym złem? Przedyskutujcie ten temat w klasie.

pytania i polecenia do tekstów

ĆWICZENIA

1. Na podstawie tekstu Jerzego Bartmińskiego określ:
   a) z jakich trzech elementów składa się każdy styl językowy;

ćwiczenia w lekcjach językowych

Uporządkuj i sprawdź swoją wiedzę

Dwudziestolecie międzywojenne. Powtórzenie wiadomości

Analiza tekstu nieliterackiego. Sprawdzenie umiejętności

Tworzenie własnego tekstu. Szkic krytyczny

Pamiętaj, by odpowiedzi do wszystkich zadań zamieszczonych w podręczniku zapisywać w zeszycie przedmiotowym.

Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Zakopane

Patronem zakopiańskiego teatru jest wszechstronny twórca – dramatopisarz, powieściopisarz, malarz, fotografik – zaliczany do międzywojennej awangardy, a jednocześnie związany z Zakopanem.

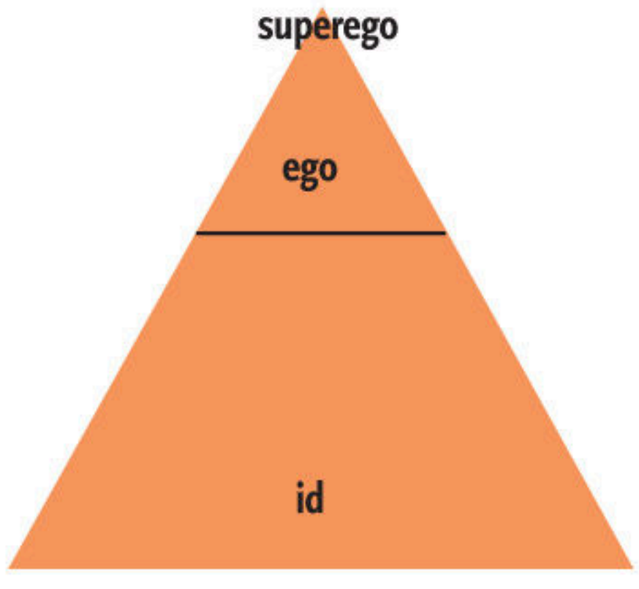
DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE – NURT AWANGARDOWY

1 Nowa wizja człowieka

U progu XX w. **Sigmund Freud** (czytaj: frojd) ogłosił teorię wprowadzającą do psychologii pojęcie **podświadomości** (**nieświadomości**). Było to najbardziej przełomowe zdarzenie dla rozwoju tej dziedziny nauki od momentu jej powstania w pierwszej połowie XIX w.

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Pytanie o motywację ludzkich działań jest jednym z podstawowych zagadnień psychologii. Sigmund Freud zauważył, że świadomość – ***ego*** (łac. 'ja') – czyli sfera zwerbalizowanych sądów o sobie i świecie, przekładających się na wyrażoną w myślach lub słowach wolę działania, jest jedynie fragmentem ludzkiej psychiki. Dużo potężniejszym motorem działań jest bowiem indywidualna podświadomość – ***id*** (łac. 'to') – będąca sferą instynktowną, popędową i biologiczną. Nad świadomością góruje zaś to, co wpojone indywidualnej jaźni w procesie wychowania – ***superego*** (łac. 'nad-ja') – czyli sfera wartości, norm, zasad i reguł podstępowania, pochodzących z kultury. Zatem na człowieka wywierają presję zarówno naturalne popędy (instynkty), których on sam sobie nie uświadamia, jak i narzucone mu w procesie socjalizacji określone kulturowo normy obyczajowe i społeczne. Zdaniem Freuda człowiek jest niewolnikiem głębi własnej psychiki i kierują nim przede wszystkim nieuświadomione impulsy. Wynika z tego stały konflikt między pragnieniem realizowania norm kulturowych a instynktami biologicznymi, co wywołuje w człowieku cierpienie. Stworzona przez Freuda szkoła psychoterapeutyczna – psychoanaliza – miała pomagać ludziom w uświadomieniu sobie ukrytych pragnień, a także źródeł lęków i cierpień psychicznych, by złagodzić napięcie między tym, co podświadome, a dążeniami zdeterminowanymi kulturowo.



KONTEKST RELIGIJNY

Freudowska teoria podświadomości zaczęła wypierać stworzoną we wczesnym średniowieczu przez ojców Kościoła teologiczną koncepcję człowieka, która w tamtym czasie wciąż jeszcze była powszechna. Według św. Augustyna (patrz: lekcja 43. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1) człowiek to istota obdarzona wolną wolą, która dokonuje całkowicie swobodnych wyborów między dobrem a złem i podejmuje w pełni świadome decyzje.

KONTEKST ARTYSTYCZNY

Teoria Freuda odzwierciedliła wiele tendencji obecnych w sztuce z początków XX w., a także wywarła wpływ na nowe kierunki artystyczne, które rozwinęły się w pierwszych dekadach stulecia. Jako koncepcja interpretacji symboli, poprzez które ujawnia się podświadomość (np. w snach), jest to teoria bliska **symbolizmowi** (patrz: lekcje 15.–16. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Od czasu odkryć Freuda symboliczna interpretacja kultury zyskała dodatkową sferę znaczeń – ukryte treści psychiki. Można również dostrzec wpływ teorii podświadomości na kierunki artystyczne dążące do nieskrępowanego wyrażenia subiektywnego „ja" twórcy, np. **ekspresjonizm**, charakteryzujący się wyrazistością i deformacją przedstawienia oraz silną emocjonalnością wyrazu (patrz: lekcja 27. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3), czy **surrealizm** – dążący do uniezależnienia wyobraźni artysty od reguł logicznego myślenia i wszelkich norm estetycznych i moralnych. Zaaprobowanie kierunków odwołujących się do twórczych mocy fantazji i niedbających o zgodność przedstawienia z rzeczywistością dało początek sztuce deformującej rzeczywistość – **kubizmowi** – oraz sztuce nieprzedstawiającej – **abstrakcjonizmowi**.

Sigmund Freud

Kultura jako źródło cierpień (fragmenty)

[1] Tym, co określa cel życia, jest [...] po prostu program zasady rozkoszy. Zasada ta od samego początku rządzi działaniem aparatu psychicznego; nie można wątpić w celowy charakter tej zasady, a jednak jej program pozostaje w konflikcie z całym światem [...].

[2] Kiedy zadamy sobie pytanie, dlaczego ludziom tak trudno osiągnąć szczęście, prawdopodobieństwo znalezienia nowej odpowiedzi nie jest zbyt wielkie. Odpowiedź na to pytanie daliśmy już wówczas, gdy wskazaliśmy na trzy źródła naszych cierpień: potęgę natury, kruchość naszego ciała i niedoskonałość struktur organizacyjnych, które regulują wzajemne stosunki ludzi w rodzinie, państwie i społeczeństwie. Jeśli chodzi o dwa pierwsze źródła, to nie możemy długo zastanawiać się nad naszym sądem – jesteśmy zmuszeni po prostu uznać te źródła cierpienia i stwierdzić ich nieuchronność. Nigdy nie opanujemy w pełni natury, a nasz organizm, który sam jest jej częścią, pozostanie zawsze tworem przemijającym i ograniczonym [...].

[3] W innym stosunku pozostajemy do trzeciego, społecznego źródła cierpienia. Jeśli chodzi o to źródło, to bynajmniej nie chcemy, żeby istniało ono nieskończenie; nie potrafimy dopatrzyć się racji, dla których stworzone przez nas samych struktury organizacyjne nie miałyby dawać nam większej ochrony przed cierpieniem i w większym stopniu przyczyniać się do naszego szczęścia. W istocie, kiedy pomyślimy, jak bardzo zawodzi nas ta forma ochrony przed cierpieniem, powstaje w nas podejrzenie, że także tutaj właściwą przyczyną takiego stanu rzeczy jest jakaś część nieprzezwyciężonej natury, a mianowicie nasza własna istota psychiczna.

O TWÓRCY

SIGMUND FREUD (1856–1939) – austriacki neurolog i psychiatra, twórca psychoanalizy. Pochodził ze zasymilowanej mieszczańskiej rodziny żydowskiej. Dzieciństwo i młodość spędził w Wiedniu, gdzie ukończył studia biologiczne i medyczne. Prowadził badania naukowe, głównie z dziedziny neurologii na Uniwersytecie Wiedeńskim, i uzyskał tytuł profesora akademickiego. Karierę naukową porzucił jednak dla psychiatrycznej praktyki lekarskiej. Szybko zyskał sławę wybitnego, choć kontrowersyjnego psychoterapeuty. Do jego najważniejszych dzieł należą: *Psychopatologia życia codziennego* (1901; zawarł w niej podstawowe twierdzenia na temat podświadomości), *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), *Totem i tabu* (1913), *Wstęp do psychoanalizy* (1917), a także poświęcona religii praca *Przyszłość pewnego złudzenia* (1921) oraz *Kultura jako źródło cierpień* (1930).



Max Ernst, *Toaleta panny młodej*, 1940, Kolekcja Peggy Guggenheim, Wenecja, Włochy

Surrealistyczny obraz zawiera symbole interpretowane przez Freuda w kategoriach seksualności człowieka (czerwień, włócznia). Nagość postaci oznacza cielesność miłości. Hermafrodytyczny demon w prawym dolnym rogu obrazu to karykatura Erosa, a zarazem ucieleśnienie ludzkich pożądań.

[4] Przy próbie rozważania takiej możliwości spotykamy się z pewnym tak zdumiewającym twierdzeniem, że nie możemy się przy nim nie zatrzymać. Głosi ono mianowicie, że wielka część winy, jeśli chodzi o naszą nędzę[1], spada na tzw. kulturę; bylibyśmy o wiele szczęśliwsi, gdybyśmy się jej wyrzekli i wrócili do stanu prymitywnego. Twierdzenie to uważam za zdumiewające, ponieważ – niezależnie od definicji pojęcia *kultura* – pewne jest przecież, że wszystko, za pomocą czego staramy się obronić przed groźbą cierpienia, należy właśnie do tejże kultury. [...]
[5] Słowo *kultura* oznacza całą sumę osiągnięć i struktur organizacyjnych, dzięki którym nasze życie stało się tak różne od życia naszych zwierzęcych przodków, i służy dwom następującym celom: obronie człowieka przed naturą i regulowaniu stosunków między ludźmi. [...]
[6] Sublimacja popędu jest szczególnie wyróżniającą się cechą rozwoju kultury, cechą, która pozwala odegrać poważną rolę w życiu kulturalnym wyższym funkcjom psychicznym, dającym początek nauce, sztuce i ideologii. Jeśli pójdziemy za pierwszym wrażeniem, to nie będziemy mogli oprzeć się pokusie i nie powiedzieć, że narzuconym przez kulturę losem popędu jest sublimacja.
[7] W końcu – i to wydaje się rzeczą najważniejszą – nie można nie zauważyć, w jakim stopniu kultura zbudowana jest na pohamowaniu popędu, jak bardzo oparta jest właśnie na niezaspokojeniu (stłumieniu, wyparciu, a może jeszcze czymś?) potężnych popędów. Te „kulturowe wyrzeczenia" panują nad wielką dziedziną społecznych stosunków ludzkich [...].

(tłum. Jerzy Prokopiuk)

1 nędza – tu: cierpienie.

ANALIZA

1. Na czym polega paradoks zasady rozkoszy wskazany przez Freuda w akapicie 1.?
2. Jakie źródła cierpień autor wymienia w akapicie 2.? Czym tłumaczy to, że człowiek nie jest w stanie tych cierpień uniknąć?
3. Jak Freud definiuje trzecie źródło cierpienia? Gdzie doszukuje się jego przyczyn?
4. Jaki paradoks dotyczący kultury został wskazany w akapicie 4.?
5. Określ na podstawie akapitów 5.–7., jak Freud postrzega relacje między kulturą a ludzkimi popędami.

INTERPRETACJA

6. Jak sądzisz, czy Freud uważa, że realizacja „zasady rozkoszy" jest możliwa? W uzasadnieniu odpowiedzi odwołaj się do tekstu.
7. Czy zgadzasz się z twierdzeniem Freuda na temat kultury, zawartym w akapicie 7.? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Jaką koncepcję człowieka odnajdujesz w tekście Freuda – pesymistyczną czy optymistyczną? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czym, według Ciebie, jest kultura – źródłem cierpień czy raczej korzyści? Przedstaw i uzasadnij swoją opinię.

POJĘCIA KLUCZOWE

PARADOKS (gr. *parádoksos* – 'nieoczekiwany, nieprawdopodobny') – sformułowanie sprzeczne wewnętrznie, zwykle oparte na kontraście, niezgodne z powszechnie obowiązującymi przekonaniami, ale zawierające odkrywczą prawdę lub myśl, np. „błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni".

SUBLIMACJA – jeden z mechanizmów obronnych osobowości; polega na przesunięciu celu, którego nie można zrealizować, na inny cel, zastępczy; np. pisanie wiersza miłosnego może stanowić przykład sublimacji popędu seksualnego.

MINIPRZEWODNIK
NAJWAŻNIEJSZE TWIERDZENIA PSYCHOANALIZY

TWIERDZENIA ANTROPOLOGICZNE

- Człowiek w sposób naturalny dąży do zaspokojenia popędów.
- Kultura – czyli zespół obowiązujących wzorców, norm i wartości, zwłaszcza etycznych, narzuconych człowiekowi w procesie socjalizacji – nie pozwala na nieskrępowane zaspokojenie popędów. Naraża to człowieka na ciągłe cierpienie.
- Niezaspokojone popędy stłumione przez świadomość znajdują ujście w różnych dziedzinach ludzkiej aktywności, zwłaszcza w twórczości artystycznej. Freud określił ten proces mianem sublimacji.
- Dorosły człowiek, który nie może uwolnić się od dziecięcego lęku przed niebezpieczeństwami natury i przypadkowością losu, ucieka się do religii. Bóg jest utożsamiany z ojcem – groźnym i wywołującym lęk, ale też chroniącym przed niebezpieczeństwami.

TWIERDZENIA PSYCHOLOGICZNE

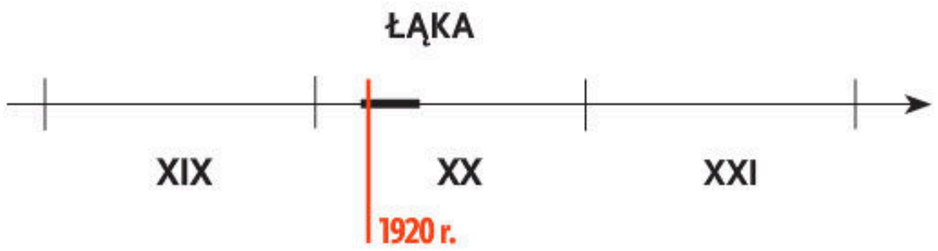
- Ludzkie działania są motywowane popędami, wśród których najważniejszy jest popęd erotyczny (seksualny, libido) i popęd śmierci, czyli instynkt destrukcji, zniszczenia i agresji. Oba popędy są symbolizowane przez bogów greckich – Erosa i Tanatosa.
- Popęd erotyczny ujawnia się w dzieciństwie pragnieniem poślubienia rodzica płci przeciwnej – kompleks Edypa – a zarazem pozbycia się drugiego rodzica jako rywala – kompleks Elektry. Po odkryciu przez dziecko – pod wpływem normy kulturowej – kazirodczego sensu tych pragnień zostają one wyparte ze świadomości.
- Całe życie człowieka jest zdeterminowane przez dzieciństwo. Cierpienia doznane w tym okresie i niezaspokojone pragnienia rzutują na postępowanie osoby dorosłej.
- Najbardziej traumatyczne wspomnienia, wyparte do podświadomości, są przyczyną nerwic (zaburzeń psychicznych).
- Treści zawarte w podświadomości ujawniają się w sposób niekontrolowany przez świadomość – przede wszystkim w snach, ale także w czynnościach pomyłkowych, przejęzyczeniach itp.
- Ujawnianie się treści nieświadomych nie dokonuje się wprost, lecz w sposób symboliczny. Dzięki psychoanalizie możliwe jest odkrycie znaczeń tych symboli, np. sensu marzeń sennych.
- Celem psychoterapii opartej na psychoanalizie jest uświadomienie sobie przez pacjenta tego, co ukryte w głębi jego psychiki.



Gustav Klimt, *Śmierć i życie*, 1910–1915, Leopold Museum, Wiedeń, Austria

Freud i Klimt znali się i spotykali w Wiedniu.

2 Erotyki Bolesława Leśmiana



Bolesław Leśmian zajmuje w polskiej literaturze osobne i wyjątkowe miejsce. To zasługa jego niezwykłej wyobraźni poetyckiej oraz wrażliwości na najważniejsze sprawy ludzkiej egzystencji, a także oryginalności języka, wykorzystującego bogactwo środków słowotwórczych.

Na lekcji poznamy wiersze ukazujące Leśmianowską wizję miłości – niezwykle zmysłowej, a zarazem symbolicznej.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Debiutancki zbiór poezji Leśmiana *Sad rozstajny* został opublikowany w 1912 r., a więc jeszcze w okresie Młodej Polski. Kolejny tomik ukazał się już w dwudziestoleciu międzywojennym – *Łąka* (1920). Znalazł się w nim m.in. cykl złożony z jedenastu erotyków występujących pod wspólnym tytułem *W malinowym chruśniaku*, stanowiącym zarazem początkowe wyrazy – incipit (czytaj: inc-ipit) pierwszego z wierszy. Cała twórczość Leśmiana rozwijała się poza głównymi kierunkami poetyckimi dwudziestolecia międzywojennego, być może dlatego nie zdobyła w tamtych czasach większego uznania ani popularności. Dziś jest uważana za jedno z najcenniejszych zjawisk artystycznych literatury międzywojennej.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

W malinowym chruśniaku to poetyckie wspomnienie wakacji, które Leśmian spędził w domu Sunderlandów w Iłży (miasto ok. 30 km na południe od Radomia). Miłością i muzą poety była wówczas Dora Lebenthal. Malinowy chruśniak (czyli gęste zarośla krzewów malin), ukazany w cyklu erotyków, nadal rośnie u stóp Góry Zamkowej w Iłży.

O TWÓRCY

BOLESŁAW LEŚMIAN (właśc. **Lesman**; ok. 1878–1937) – poeta i tłumacz (m.in. opowiadań Edgara Allana Poego – patrz: lekcje 21.–23. w pierwszej części podręcznika dla klasy 2). Pochodził ze spolonizowanej, inteligenckiej rodziny żydowskiej (kuzynem poety ze strony ojca był Jan Lesman, znany pod pseudonimem Jana Brzechwy). Kształcił się w gimnazjum w Kijowie, tam też ukończył studia prawnicze. W czasach studenckich angażował się w kulturalną działalność patriotyczną i tworzył pierwsze wiersze. Zadebiutował w „Chimerze", młodopolskim czasopiśmie literacko-artystycznym. Na jego twórczość składają się tomy poetyckie: *Sad rozstajny* (1912), *Łąka* (1920), *Ballady* (1926), *Napój cienisty* (1936), *Dziejba leśna* (wyd. pośmiertne 1938) oraz baśnie prozą oparte na motywach orientalnych – *Klechdy sezamowe* (1913) i *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913). W czasie I wojny światowej był kierownikiem teatru literackiego w Łodzi, po wojnie mieszkał i pracował jako notariusz w Hrubieszowie i Zamościu (do 1935 r.). Ostatnie dwa lata życia, spędzone w Warszawie, były dla Leśmiana gorzkie. Ciążyły na nim długi, a ponadto bardzo przeżywał ataki ze strony antysemitów.

POJĘCIA KLUCZOWE

SENSUALIZM – pogląd uznający doświadczenie zmysłowe za jedyne źródło poznania, a w estetyce (czyli teorii piękna) – za podstawę doznań estetycznych.

KONTEKST LITERACKI

W polskiej literaturze motyw miłości był realizowany w różny sposób. Renesansowe wiersze Jana Kochanowskiego odwoływały się zarówno do wzorców wzniosłej poezji miłosnej Petrarki, jak i do ód Horacego, a także do antycznych epigramatów. Poeci barokowi, np. Daniel Naborowski czy Jan Andrzej Morsztyn, inspirowali się włoską i francuską poezją konceptystyczną, ale nawiązywali również do polskiej tradycji literackiej. Romantycy zazwyczaj przedstawiali miłość jako uczucie wyższe, duchowe, pozbawione elementów zmysłowych, często niespełnione i uwikłane w tragiczne dzieje zniewolonej ojczyzny (np. *Konrad Wallenrod* i IV część *Dziadów* Adama Mickiewicza, *Kordian* Juliusza Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego). Pozytywiści nie zakwestionowali romantycznego modelu miłości (*Lalka* Bolesława Prusa). Zaproponowali jednak szczęśliwe, rodzinne i małżeńskie rozstrzygnięcia napięć i dramatów (*Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, *Potop* Henryka Sienkiewicza), ewentualnie osłabiali tragizm uczucia dzięki wykorzystaniu dyskretnej ironii (poezja Adama Asnyka). Nowe przedstawienia miłości przyniosła Młoda Polska. Modernistyczne erotyki ukazują miłość będącą zmysłowym doznaniem – cielesnym i intymnym. Liryka miłosna Leśmiana wyrasta z tradycji modernistycznej, odznacza się jednak oryginalnością poetyckiej wizji i odrębnością stylu językowego.

Bolesław Leśmian

[W malinowym chruśniaku...]

W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem
Zapodziani[1] 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.

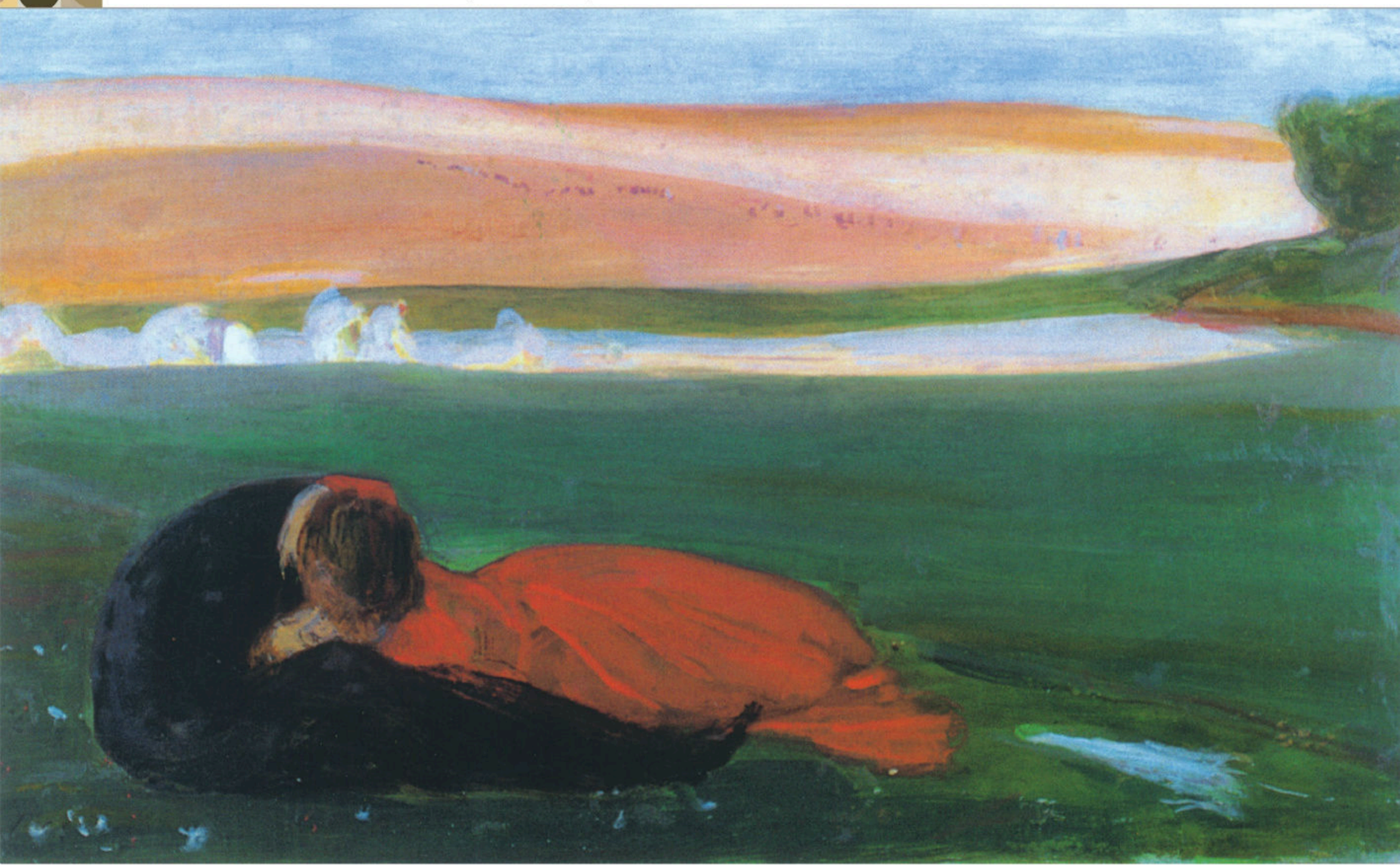
Duszno było od malin, któreś, szepcząc, rwała,
A szept nasz tylko wówczas nacichał w ich woni,
Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni
Owoce, przepojone wonią twego ciała.

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

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



1 zapodziani – schowani.



Wojciech Weiss, *Pocałunek na trawie*, ok. 1900, Muzeum Narodowe, Poznań

Splecione postacie na obrazie tworzą jeden kształt, zróżnicowany barwą strojów.

? Jak na odbiór obrazu Weissa wpływa sposób przedstawienia krajobrazu?

ANALIZA

1. Znajdź w pierwszych trzech strofach wiersza elementy świata przyrody i przyporządkuj je odpowiednim zmysłom – wzrokowi, węchowi, słuchowi, dotykowi, smakowi. Czemu służy takie przedstawienie?
2. Jakimi określeniami poeta nazywa pieszczotę, której „narzędziem" stały się maliny? Co można wyczytać z tych określeń?

INTERPRETACJA

3. Dlaczego, Twoim zdaniem, ukazane w wierszu przeżycia są tak wyjątkowe dla osoby mówiącej?
4. Zinterpretuj opis przyrody, która potęguje miłosne doznania.

WARTOŚCI I POSTAWY

5. Od czego, Twoim zdaniem, zależy trwałość pamięci? Co sprawia, że niektóre detale rzeczywistości i niektóre doznania zostają zachowane?
6. Czy nad miłosnym pragnieniem można zapanować? Czy warto z nim walczyć – jeśli tak, to w jakich okolicznościach? Odpowiedź uzasadnij.

Bolesław Leśmian

[Ty pierwej mgły dosięgasz...]

Ty pierwej[1] mgły dosięgasz, ja za tobą w ślady
Zdążam, by się w tym samym zaprzepaścić lesie,
I tropiąc twoją bladość, sam się staję blady,
I zdybawszy[2] twój bezkres, sam ginę w bezkresie.

A potem wzieram w oczy, by zgadnąć, czy dość ci
Omdlenia, co się nogom udziela jak szczęście,
I twe dłonie, jak w pąki, mnę w zdrobniałe pięście,
By się w nich docałować twych chrząstek i kości.

A one wypukleją na dłoni przegibie,
Niby pestki owoców, zróżowionych znojem[3],
I nieśmiałym do ust mych garną się wyrojem,
Zatajone w swej ciepłej od pieszczot siedzibie.

Ich dotyk budzi wzruszeń zaniedbanych krocie[4],
A ty, tuląc je w warg mych rozrzewnioną ciszę,
Dziecinniejesz w uścisku, malejesz w pieszczocie,
Chwila – a już cię do snu z lat dawnych kołyszę.

---

1 pierwej – najpierw.
2 zdybać – przyłapać kogoś na czymś.
3 znój – wysiłek.
4 krocie – ogromne ilości.



Constantin Brâncuși (czytaj: kąstantin brynkuszi), *Pocałunek*, 1907, kolekcja prywatna

Przyjrzyj się rzeźbie Brâncuşiego. Czy jest ona bliska erotykom Leśmiana? Zwróć uwagę na stylistykę rzeźby i utworów. Uzasadnij swoje zdanie.

ANALIZA

1. Wskaż w wierszu poetyckie określenia oddające doznania kochanków. Jakie środki artystyczne zostały w nich użyte?
2. Znajdź w tekście paralelizmy. Ustal, jakie treści zawierają i czemu służy ich zastosowanie.

INTERPRETACJA

3. Co oznaczają, Twoim zdaniem, symbole zawarte w pierwszej strofie – mgła, las, bladość, bezkres? W uzasadnieniu odpowiedzi odwołaj się do definicji pojęcia *symbol*.
4. Jak rozumiesz dwa ostatnie wersy tekstu?

WARTOŚCI I POSTAWY

5. Jak powinno się mówić o miłości? Czy nazywać uczucia i doznania wprost, czy raczej wyrażać je za pomocą metafor i symboli? Uzasadnij swoje zdanie.
6. Jak myślisz, od czego zależy trwałość związku? Co może dać dwojgu ludziom szczęście?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

7. Rozważ, czym jest szczęście. Odwołaj się do *Szczęścia* Bolesława Leśmiana oraz do wybranych utworów literackich i filmowych.

POJĘCIA KLUCZOWE

PARALELIZM SKŁADNIOWY – powtórzenie lub podobieństwo konstrukcji składniowych wypowiedzeń w następujących po sobie częściach tekstu, np. *Ty pójdziesz górą, a ja pójdę ścieżką*.

PARALELIZM ZNACZENIOWY – powtórzenie lub podobieństwo znaczeń wyrażeń w następujących po sobie częściach tekstu. Na przykład w pieśni: „Ty pójdziesz górą / A ja doliną / Ty zakwitniesz różą / A ja kaliną" – zestawione zostały następujące powtórzenia: ja–ty (osoby), zakwitnąć (metaforycznie wyrażony stan osób) oraz podobieństwa znaczeniowe: góra–dół (pojęcia przestrzenne), róża–kalina (kwitnące krzewy).

SYMBOL to w literaturze i sztuce przedstawienie niedosłowne za pomocą przedmiotu materialnego, obdarzonego w tekście ukrytymi znaczeniami, które wskazują na sensy niematerialne, zwykle trudne do wyrażenia. Jego struktura jest dwupoziomowa: przedstawiona rzecz nie traci swoich cech realnych, a jednocześnie odnosi się do sensów głębszych, wykraczających poza rzeczywistość. Symbol ma wiele znaczeń, zależnie od kontekstów, w jakich został użyty. Charakteryzuje go zamierzona zagadkowość. Na przykład róża jest jednocześnie symbolem miłości, cierpienia (kolce) i doskonałego piękna, a w chrześcijaństwie także czystości (biała róża) i męczeństwa (czerwona róża). Znaczenie dosłowne i symboliczne łączy zasada analogii, odpowiedniości.

Bolesław Leśmian

Szczęście

Coś srebrnego dzieje się w chmur dali.
Wicher do drzwi puka, jakby przyniósł list.
Myśmy długo na siebie czekali.
Jaki ruch w niebiosach! Słyszysz burzy świst?

Ty masz duszę gwiezdną i rozrzutną.
Czy pamiętasz pośpiech pomieszanych tchnień?
Szczęście przyszło. Czemuż nam tak smutno,
Że przed jego blaskiem uchodzimy w cień?...

Czemuż ono w mroku szuka treści
I rozgrzesza nicość i zatraca kres?
Jego bezmiar wszystko w sobie zmieści,
Oprócz mego lęku, oprócz twoich łez...

3 Leśmian o śmierci

Na lekcji poznamy kolejne dwa wiersze Leśmiana z tomu *Łąka*, tym razem poświęcone problematyce śmierci – *Rok nieistnienia* oraz [„Po ciemku, po ciemku łkasz..."]. Niepokój wywołany kruchością ludzkiego życia, lęk przed przemijaniem i przed utratą bliskich to częste motywy w twórczości tego poety.

KONTEKST FILOZOFICZNY

W swojej poezji Leśmian stawiał pytania z dziedziny ontologii (teorii bytu). Rozważał, co naprawdę istnieje oraz jak wytłumaczyć znaczenie i fenomen śmierci. W jego refleksji kluczowe miejsce zajmowały odczucia tych, którzy odchodzą, i tych, którzy pozostają i muszą się zmagać z poczuciem straty. Poeta pisał o nieuchronności śmierci i jej konsekwencjach dla ludzkiego losu. Zauważał nietrwałość świata materialnego i ulotność ludzkich uczuć. W świecie natury dostrzegał jednak przemożną siłę trwania i życia. Można się w tym doszukiwać inspiracji myślą filozoficzną Bergsona (patrz: lekcja 2. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3), którego twórczość poeta komentował (esej *Z rozmyślań o Bergsonie,* 1910).

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Leśmian kilkakrotnie zetknął się ze śmiercią – we wczesnym dzieciństwie stracił matkę, a później doświadczył jeszcze utraty brata, ojca i ukochanej siostry. Na wyobrażenia poety o losach pośmiertnych człowieka znacząco wpłynęła też swoista religijna „dwujęzyczność". Przez blisko dziesięć lat dzieciństwa Leśmian wzrastał bowiem w kulturze i religii żydowskiej. Dopiero później jego ojciec przeszedł na chrześcijaństwo.

KONTEKST LITERACKI

Śmierć jest tematem tak starym jak kultura. Próbę pokonania śmierci przedstawia już grecki mit o Orfeuszu i Eurydyce. Motyw śmierci występuje też w antycznej tragedii i w eposach Homera, a także w lirycznej



Johannes C. Krebs, *Dziewczyna śpiąca w lesie*, przed 1924, kolekcja prywatna

Jan Kochanowski w trenie VII tak pisał o śmierci córki: „Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany".

? Jak sądzisz, dlaczego sen stał się symbolem śmierci?

refleksji Safony czy Tyrtajosa. Stary Testament postrzega śmierć jako czas odpoczynku, zawieszenia czynności życiowych (*szeol*), Nowy Testament dopowiada, że jest to moment spotkania z Bogiem, początek życia wiecznego. Śmierć to również jeden z głównych tematów literatury średniowiecznej – zarówno religijnej, ukazującej mękę Jezusa (np. *Lament świętokrzyski*), jak i świeckiej, zwłaszcza moralizatorskiej (*Boska komedia* Dantego i utwory z kręgu *danse macabre*, np. *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*). Temat kresu ludzkiej egzystencji jest charakterystyczny także dla literatury barokowej (np. sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego). W twórczości romantycznej szczególnej wagi nabiera śmierć będąca konsekwencją nieszczęśliwej miłości (m.in. *Cierpienia młodego Wertera* Goethego). Śmierć to także ważny motyw utworów polskich wieszczów, którzy uważali ją za konieczny warunek przyszłego odrodzenia (zmartwychwstania). Pozytywiści niechętnie pisali o śmierci, gdyż uważali ją za naturalne dopełnienie życia. Ponowne zainteresowanie problematyką egzystencjalną przyniósł modernizm – poeci tego okresu niejednokrotnie upiększali śmierć, ponieważ dostrzegali w niej pożądany kres życia wypełnionego cierpieniem. Skamandryci, reprezentujący nurt klasyczny dwudziestolecia międzywojennego, we wczesnej twórczości wyrażali witalizm, a refleksję o przemijaniu i śmierci odsuwali na dalszy plan.

Bolesław Leśmian

Rok nieistnienia

Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie,
W tym roku wszystkie dziewczęta wyginą, niby motyle.
Ja pierwsza blednę samochcąc[1] i umrzeć muszę za chwilę –
I już umieram – o, spojrzyj! – i już mnie nie ma na świecie!

Ucz się pożądać mej śmierci, ponętne pieścić nietrwanie,
Całować mrzonkę, co dla cię kształt ust czerwonych przybiera,
I wierzyć w radość mych cieni i w oczu mych obcowanie[2]
Nie widzi, jeno obcuje ten, co naprawdę umiera.

Uczył się kochać umarłą, pieścił dłoń, której nie było,
Całował oczy zamknięte, każdą powiekę z osobna,
Porozumiewał się z piersią, jak z pełną pieszczot mogiłą –
Ale nie wiedział, co czuła, bo nazbyt była zagrobna.

Czy czujesz moje pieszczoty i pocałunki, i radość?
Czyli[3] nie bolą cię mroki i nieistnienia nadmiary?
O, wyznaj wszystko do końca, uczyń tęsknocie mej zadość,
Zadrżyj z miłości pośmiertnej, jeślić[4] dostępne jej czary!

Czemuż tak wątpisz o zmarłej? Wszak już do cudów nawykam,
Miłości jestem posłuszna i szczęściu się nie opieram!
I czuję twoją pieszczotę i coraz bardziej zanikam,
I czuję twe pocałunki i coraz bardziej umieram.

1 samochcąc (daw.) – z własnej woli.
2 obcowanie – tu: obecność.
3 czyli – czy.
4 jeślić – jeśli ci są.

ANALIZA

1. Określ, ile osób wypowiada się w tekście. Czemu służy taka budowa utworu?
2. Ustal, które fragmenty opisują czas przed śmiercią dziewczyny, a które – czas po jej śmierci.
3. Jakie życzenie wobec kochanka wyraża dziewczyna w drugiej strofie? O jakich pragnieniach mówi kochanek w strofie czwartej?
4. Co bohaterka zarzuca ukochanemu w strofie ostatniej? Jakie uczucia tam wyznaje?

INTERPRETACJA

5. Jak rozumiesz sens zastosowania liczby mnogiej w drugim wersie?
6. Zinterpretuj dwa ostatnie wersy utworu, biorąc pod uwagę sens zawartych tam paralelizmów. Czy można je uznać za paradoksy? Odpowiedź uzasadnij.
7. Czym jest śmierć w świetle wiersza Leśmiana – chwilą, procesem, nieskończonym trwaniem? Jeszcze czymś innym? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Kiedy miłość jest silniejsza od śmierci? Powołaj się na przykłady z literatury i filmu.
9. Jak artysta może przezwyciężyć śmierć ukochanej osoby? Czy takie zwycięstwo będzie trwałe? W odpowiedzi odwołaj się do wybranych tekstów kultury.

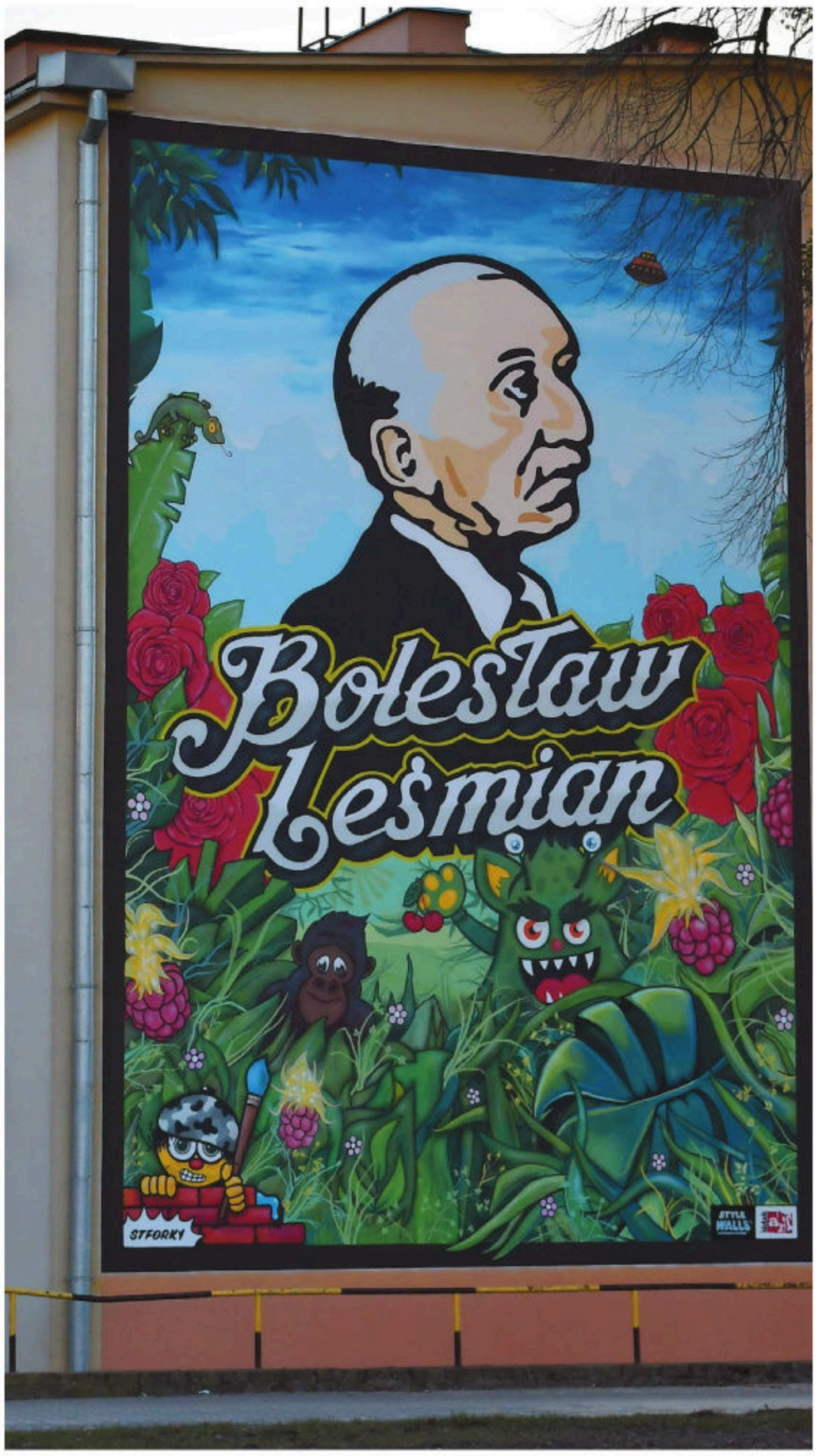
POJĘCIA KLUCZOWE

PARADOKS – patrz: lekcja 1.

PARALELIZM SKŁADNIOWY – patrz: lekcja 2.

PARALELIZM ZNACZENIOWY – patrz: lekcja 2.

PROBLEMATYKA EGZYSTENCJALNA – problematyka dotycząca ludzkiego losu, nieuchronnych praw nim rządzących, tego, co stałe i zmienne w ludzkim życiu, akcentująca zwykle motywy miłości, cierpienia i śmierci.



Mural Bolesława Leśmiana, 2017, Zamość

Graffiti powstało z okazji Roku Bolesława Leśmiana w Zamościu. Autorem projektu jest Stowarzyszenie „Nic się nie dzieje", a wykonawcą – grupa „Stforky".

Bolesław Leśmian

[Po ciemku, po ciemku łkasz...]

Po ciemku, po ciemku łkasz,
Bezradność twych łez rozumiem!
Schorzałą śmiertelnie twarz
Radośnie całować umiem.

Do końca nie zbraknie mąk,
Do końca wystarczy mocy!
Zmarniałych, zmarniałych rąk
Potrafię pożądać w nocy!

Oględnie z rozkoszy mdlej
Tą piersią, co z trudem dyszy!
Do śmierci, do śmierci twej
Wraz z tobą nawykam w ciszy.

ANALIZA

1. Jakie stany psychiczne oraz cielesne cierpienia umierającej osoby zostały ukazane w wierszu?
2. Jakie uczucia wyraża osoba mówiąca?
3. Znajdź w utworze wykrzyknienia. Określ ich funkcję.

INTERPRETACJA

4. Zinterpretuj wersy 3.–4. oraz 7.–10. Z czego może wynikać ich zaskakująca treść?
5. Jak myślisz, dlaczego puenta wiersza nie jest wykrzyknieniem? Jak to wpływa na wymowę tekstu?
6. Co wyraża, Twoim zdaniem, wiersz Leśmiana – rozpacz czy pogodzenie się ze śmiertelną chorobą ukochanej / ukochanego? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Jakie uczucia powinno się okazywać komuś, kto odchodzi? Dlaczego?
8. Jak poradzić sobie z cierpieniem po stracie bliskiej osoby? Przedyskutujcie ten temat w klasie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

9. Śmierć w literaturze – omów temat na podstawie wybranych utworów z różnych epok. Możesz się odwołać do informacji z *Kontekstu literackiego*.

POJĘCIA KLUCZOWE

WYKRZYKNIENIE (eksklamacja) – zdanie wykrzyknikowe lub odpowiadający mu równoważnik zdania służące wyrażeniu stosunku emocjonalnego; często ma postać apostrofy (zwrotu do adresata), zwykle jest zakończone wykrzyknikiem.

4 Leśmianowska wizja zaświatów

W poetyckiej refleksji na temat śmierci Leśmian podejmuje także problematykę eschatologiczną – pyta o życie pozagrobowe i losy tych, którzy umarli. Leśmianowską wizję zaświatów poznamy na przykładzie kolejnych dwóch wierszy z tomu *Łąka*.

KONTEKST RELIGIJNY

Eschatologia jest jednym z najważniejszych aspektów każdej religii. W chrześcijaństwie, islamie i judaizmie świat pozagrobowy składa się z piekła, gdzie trafiają dusze potępione, i z raju (nieba) – miejsca pobytu dusz zbawionych. Kościół katolicki – jako jedyny wśród wyznań chrześcijańskich – naucza jeszcze o czyśćcu, gdzie dusze zmarłych mogą odpokutować grzechy popełnione za życia i po takim oczyszczeniu dostąpić zbawienia. We wszystkich tych religiach życie ziemskie jest dla nieśmiertelnej duszy jedynie krótkim epizodem, a zarazem sprawdzianem decydującym o zbawieniu lub potępieniu. W dzień Sądu Ostatecznego ma nastąpić również zmartwychwstanie ciała – od tego czasu zbawienie lub potępienie stanie się udziałem ludzi ponownie materialnych.

FORMA GATUNKOWA

Wiersz *Strój* należy do cyklu *Ballady* i stanowi wyraźne nawiązanie do romantycznych realizacji tego gatunku. Świat przedstawiony wykreowano w nim na wzór opowieści ludowych. Rzeczywistość fantastyczna współistnieje z realną, dominuje atmosfera tajemniczości. Elementy narracyjne przeplatają się z fragmentami o charakterze lirycznym i dramatycznym. Cała opowieść ma sens filozoficzny i moralny. Istotną rolę odgrywa muzyczność tekstu, uzyskana dzięki paralelizmom składniowym, powtórzeniom, refrenowi. Do najwybitniejszych kontynuatorów gatunku ballady w polskiej poezji należeli m.in. Władysław Syrokomla, Stanisław Wyspiański, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Leopold Staff.



Armand Séguin (czytaj: armą segę), *Sztuczne niebo*, ok. 1895, Galerie L'Ergastere (czytaj: galeri lergaster), Paryż, Francja

Tytuł obrazu ma sens moralizatorski. Sztuczne (czyli nieprawdziwe) niebo to ułuda raju, którą stwarzają erotyczne przyjemności. Taki raj jest w istocie piekłem.

? Wskaż na obrazie znane Ci z tradycji elementy wyobrażeń piekła.

Bolesław Leśmian

Strój

Miała w sadzie strój bogaty,
Malowany w różne światy,
Że gdy w nim się zapodziała,
Nie wędrując – wędrowała.
Strój koloru murawego,
A odcienia złocistego –
Murawego – dla murawy,
Złocistego – dla zabawy.

Zbiegło się na te dziwy aż stu płanetników[1],
Otoczyli ją kołem, nie szczędząc okrzyków.

Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:
„Pójmy duszę tym miodem, co ma oczy kare[2]!"

Podawali ją sobie z ust do ust na zmiany:
„Słodko wargą potłoczyć taki krzew różany!"

Porywali ją naraz w stu pieszczot zawieję:
„Dziej się w tobie to samo, co i w nas się dzieje!"

Dwojgiem piersi ust głodnych karmiła secinę[3]:
„Nikt tak słodko nie ginął, jak ja teraz ginę!"

Szła pieszczota koleją, dreszcz z dreszczem się mijał,
Nim jeden wypił do dna – już drugi nadpijał.

Kto oddawał – dech chwytał, a kto brał – dech tracił,
A kto czekał za długo – rozumem przypłacił!

Sad oszalał i stał się nieznany nikomu,
Gdy ona, jeszcze mdlejąc, wróciła do domu.

Miała w oczach ich zamęt, w piersi – ich oddechy,
I płonęła na twarzy od cudzej uciechy!



Paweł Zych i Witold Vargas, płanetnik, 2012, ilustracja z książki *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusałkach*

Według starosłowiańskich wierzeń ludowych płanetnikiem stawał się człowiek, który zmarł nagle, najczęściej na skutek samobójstwa. Zauważ, że płanetnik na ilustracji dźwiga burzową chmurę – swoje winy.

---

1 płanetnik – w mitologii słowiańskiej to złośliwy duch zjawisk atmosferycznych, wywołujący burze i opady, groźny dla ludzi.
2 kare – tu: ciemne, czarne.
3 secina – setka; mowa o stu płanetnikach.

„Jakiż wicher warkocze w świat ci rozwieruszył?”
„Ach, to strzelec – postrzelec w polu mnie ogłuszył!”

„Co za dreszcz twoim ciałem tak żarliwie miota?”
„Śniła mi się w śródleciu burza i pieszczota!”

Mać[1] ją, płacząc, wyklęła – ojciec precz wyrzucił,
Siostra łokciem skarciła, a brat się odwrócił.

A kochanek za progiem z pierścieni ograbił,
I nie było nikogo, kto by jej nie zabił.

I nie było nikogo, kto by nie był dumny,
Że ją przeżył, gdy poszła wraz z hańbą do trumny.

Tylko Bóg jej nie zdradził i ślepo w nią wierzył
I przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył.

„Ty musisz dla mnie polec na śmierci wezgłowiu,
A ja muszę dla ciebie trwać na pogotowiu!

Ty pójdziesz tą doliną, gdzie ustaje łkanie,
A ja pójdę tą górą na twoje spotkanie[2].

Ty opatrzysz me rany, ja twych pieszczot ciernie,
I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!”

Miała w trumnie strój bogaty,
Malowany w różne światy,
Że gdy w nim się zapodziała,
Nie wędrując – wędrowała.

Strój koloru murawego,
A odcienia złocistego –
Murawego – dla murawy,
Złocistego – dla zabawy.

1 mać – matka.

2 Wersy 41.–42. to aluzja do fragmentu pieśni: „Ty pójdziesz górą, a ja doliną” oraz do Psalmu 21: „Choćbym szedł ciemną doliną, zła się nie ulęknę, bo Ty jesteś ze mną”.

ANALIZA

1. Jakie symboliczne znaczenia, dotyczące losu bohaterki, są zawarte we wzorach i barwach jej stroju?

2. Co spotyka bohaterkę po zabawie z płanetnikami? W odpowiedzi uwzględnij reakcję osób z jej otoczenia.

INTERPRETACJA

3. Kim jest bohaterka ballady? Czy to dziewczyna, czy może sad lub kwitnąca jabłoń? Uzasadnij swoje zdanie.

4. Jak rozumiesz wers 34.: „I nie było nikogo, kto by jej nie zabił”?
5. Co to znaczy, według Ciebie, że Bóg „w niebie przeżył” bohaterkę (wers 38.)?
6. Zinterpretuj wersy 39.–49. Na podstawie tego fragmentu określ, na czym polega zjednoczenie bohaterki z Bogiem.
7. Jaką wizję eschatologiczną przedstawia Leśmian w *Stroju*? Czy jest ona zgodna z wyobrażeniami judeochrześcijańskimi? W odpowiedzi odwołaj się do *Kontekstu religijnego*.
8. O czym jest, Twoim zdaniem, wiersz Leśmiana – o życiu pozagrobowym czy problemach egzystencjalnych człowieka? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Wyrozumiałość czy kara? Jak powinno się traktować osoby prowadzące styl życia nieakceptowany przez opinię publiczną? Dlaczego?
10. Czy „strój bogaty” – odmienny, wyróżniający właściciela z tłumu – może być etycznie naganny? Uzasadnij swoje zdanie.

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!
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[2],
W taki bezświat zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
W takich szumów ostatnie kędyś[3] zawieruchy,
Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni.

1 kostrzewa – gatunek trawy.
2 Kurhan to kopiec skrywający groby lub usypany na pamiątkę jakiegoś wydarzenia albo na czyjąś cześć.
3 kędyś – gdzieś.

Vincent van Gogh (czytaj: wan choch),
Ogród z motylami, 1890, Rijskmuseum, Amsterdam

Zieleń otaczająca motyle symbolizuje wszechogarniającą przyrodę.



ANALIZA

1. Na podstawie trzech pierwszych wersów ustal, kim jest tytułowy topielec i jaki los go spotkał.
2. Określ, za pomocą jakich środków językowych autor kreuje świat przedstawiony w wierszu.
3. Zbadaj, w jakich znaczeniach występuje w tekście słowo *zieleń*. Czy to znaczenia symboliczne czy słownikowe? Odpowiedź uzasadnij.
4. Spróbuj objaśnić epitety z wersów 15.–19. Jakiej rzeczywistości dotyczą?
5. Znajdź w wierszu słowa nieistniejące w polszczyźnie, wymyślone przez autora na potrzeby wiersza. Jak rozumiesz ich sens?

INTERPRETACJA

6. Świat wędrowca po jego śmierci – istnieje czy też go nie ma? Rozstrzygnij i uzasadnij.
7. Jak sądzisz, dlaczego poeta wymyśla nowe słowa? Opisowi jakiej rzeczywistości one służą?
8. Jak rozumiesz tytuł i puentę wiersza? Dlaczego zmarły został nazwany „topielcem zieleni”?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czy, Twoim zdaniem, *Topielca* można uznać za wyraz panteistycznej wizji świata? Odpowiedź uzasadnij.
10. Jaki jest Twój stosunek do przyrody? Przedstaw go i uzasadnij.

POJĘCIA KLUCZOWE

NEOLOGIZM – nowe słowo powstałe dzięki wykorzystaniu możliwości słowotwórczych języka albo wskutek zapożyczeń z innych języków lub (najrzadziej) w wyniku inwencji językowej.

PANTEIZM – pogląd nieuznający istnienia Boga osobowego i sfery metafizycznej, utożsamiający Boga (bóstwo czy bóstwa) z naturą.

5 Neologizmy w języku codziennym i w poezji

System językowy składa się leksyki, czyli ogółu wyrazów danego języka, oraz z reguł gramatycznych. Oba te podsystemy są elastyczne i ulegają ciągłym zmianom – niektóre elementy przekształcają się, inne zanikają, a w ich miejsce pojawiają się nowe. Można to zaobserwować podczas czytania najdawniejszych zabytków literatury polskiej, np. *Bogurodzicy* (patrz: lekcja 47. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). Na lekcji skupimy się na sposobach wzbogacania języka o nowe wyrazy.



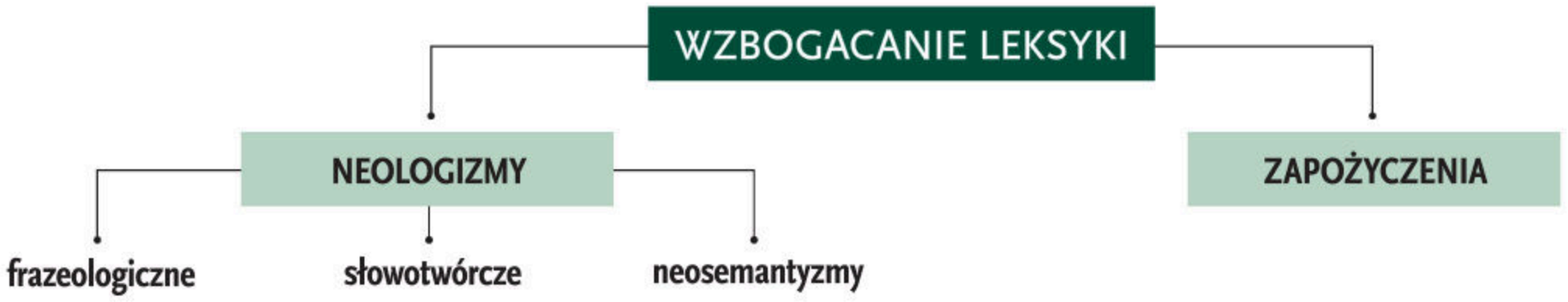
DAWNOŚĆ I NOWOŚĆ W JĘZYKU

Największe i najszybsze zmiany zachodzą w podsystemie leksykalnym. Niektóre wyrazy są coraz rzadziej wykorzystywane w języku codziennym i z czasem występują tylko w kontekstach historycznych, gdyż ich desygnaty przestają być używane (np. *radło* – narzędzie rolnicze, czy *kontusz* – staropolski wierzchni strój męski). Czasem stary wyraz jest zastępowany nowym, bardziej funkcjonalnym, czyli lepiej określającym znaczenie albo łatwiejszym w użyciu (np. *zajazd* – zamiast *oberża*, *hotel* – zamiast *gościniec*, *rower* – zamiast *welocyped*). Nowe wyrazy powstają też po to, by nazwać zjawiska i przedmioty, które się pojawiają w nieustannie zmieniającej się rzeczywistości, np. nowe urządzenie (*komputer*, *smartfon*). Ponieważ zmiany systemu językowego mają charakter procesu, w języku występują jednocześnie zarówno formy dawne, zanikające – **archaizmy**, jak i formy nowe – **neologizmy**, które stopniowo się upowszechniają.

SPOSOBY WZBOGACANIA LEKSYKI

Istnieją cztery sposoby wzbogacania leksyki.

- Tworzenie nowych związków frazeologicznych (neologizmów frazeologicznych) ze słów funkcjonujących już w języku, np. *pirat drogowy*, *pułapka kredytowa*.
- Tworzenie nowych wyrazów (neologizmów słowotwórczych) z morfemów funkcjonujących już w języku z zastosowaniem systemowych reguł słowotwórczych. W polszczyźnie może się to odbywać na kilka sposobów, takich jak:
  – Dodanie formantu przed tematem słowotwórczym wyrazu podstawowego (przedrostek), np. *u-miłować*, albo po tym temacie (przyrostek), np. *miłoś-nik*. Utworzone w ten sposób słowo może być wyrazem podstawowym dla kolejnego neologizmu. Wyrazy pochodzące od podobnych tematów słowotwórczych, które łączy wspólny rdzeń, tworzą rodzinę wyrazów, np. dla wyrazów *umiłować*, *miłośnik*, *miły* rdzeniem jest cząstka *-mił-*.
  – Złożenie dwóch wyrazów za pomocą wrostka, czyli formantu łączącego dwa tematy słowotwórcze, np. *sam-o-lot*, *czarn-o-skrzydły*, *łam-i-główka*.
  – Utworzenie zrostu, czyli wyrazu powstałego w wyniku bezpośredniego połączenia dwóch słów, bez użycia formantu, np. *Białystok*, *karygodny*. Możliwe są też kontaminacje (inaczej: skrzyżowania), tzn. połączenia dwóch wyrazów, z których co najmniej jeden jest niepełny, np. *gimbus*.
  – Odcięcie cząstki wyrazu podstawowego, np. *dźwig* – od *dźwigać*.
- Nadawanie nowych znaczeń wyrazom funkcjonującym w języku (**neosemantyzacja**), np. *dysk*, *myszka* jako części zestawu komputerowego czy *komórka* jako potoczna nazwa telefonu komórkowego.
- Zapożyczanie wyrazów z innych języków, np. *komputer* – słowo zapożyczone z języka angielskiego, który przejął je z łaciny (*computo* – ‘liczyć’, ‘rachować’), lub *influencer* – rzeczownik utworzony w języku polskim od angielskiego czasownika *influence* (czytaj: influens – ‘wpływać na kogoś lub na coś’).



BŁĄD A INNOWACJA JĘZYKOWA

Neologizmy powstałe w wyniku dążenia do lepszego opisu rzeczywistości lub doskonalszego wyrażenia intencji nadawcy są **innowacjami językowymi**. Mogą one być mniej lub bardziej udane pod względem funkcji oznaczania lub ekspresji. Jeśli są zgodne z systemem języka, nie są błędami. Za **błąd językowy** uznaje się bowiem nieświadome odstępstwo od normy językowej. Może ono mieć charakter rażący, jeśli wypowiedź staje się wskutek błędu niezrozumiała, albo pospolity, jeśli błąd nie przeszkadza w zrozumieniu wypowiedzi. Zatem forma *jem kotleta* będzie pospolitym błędem językowym, polegającym na użyciu niewłaściwego przypadka – dopełniacza zamiast biernika. Natomiast słowo *wegekotlet*, utworzone, by nazwać nieistniejący wcześniej element rzeczywistości – kotlet wegański – to innowacja.

ĆWICZENIA

1. Wymień po pięć wyrazów utworzonych z użyciem przedrostka i przyrostka.
2. Wśród podanych słów wskaż te, które powstały wskutek odcięcia cząstki wyrazu podstawowego.

   schyłek • zmierzch • czołg • kryzys • wróg • kara • byt • miły • miłość • stan • dobro
3. Podaj przykłady pięciu neologizmów i objaśnij sposób ich utworzenia. Sprawdź, czy nie powstały z naruszeniem zasad słowotwórczych polszczyzny.
4. Określ, z jakich języków (bezpośrednio i pośrednio) pochodzą podane zapożyczenia. Na tej podstawie sformułuj wnioski na temat zapożyczeń we współczesnej polszczyźnie. Skorzystaj ze słownika wyrazów obcych.

   telekonferencja • wideo • sms • smartfon • leasing
5. Na przykładzie wyrazu *ściemniać* wyjaśnij, na czym polega zabieg neosemantyzacji.
6. Określ, w jaki sposób powstało słowo *ściema*.

DAWNOŚĆ I NOWOŚĆ W JĘZYKU LITERACKIM

Zabiegi stylistyczne wykorzystujące dawność i nowość są często stosowane przez pisarzy i poetów. Naśladowanie dawnego języka w utworze literackim to **archaizacja językowa** – mieliśmy z nią do czynienia np. w *Potopie* Henryka Sienkiewicza (patrz: lekcja 68. w drugiej części podręcznika dla klasy 2). Natomiast wyrazy wymyślone w celu nazwania elementów świata przedstawionego w sposób inny, niż jest to przyjęte w języku ogólnym, albo takich, które nie istnieją w realnej rzeczywistości, to **neologizmy artystyczne**. Szczególną rolę odgrywają one w poezji, gdzie służą do wyrażenia indywidualnych uczuć i stanów psychicznych, a także subiektywnych opinii o rzeczywistości. Neologizmy bardzo często stosował Cyprian Norwid, zwłaszcza w opisie świata przedstawionego w utworze. Były to zwykle złożenia i zrosty. Jednak za najwybitniejszego twórcę neologizmów w polskiej poezji, wykorzystującego pełną gamę zabiegów słowotwórczych, uważa się Bolesława Leśmiana.

Bolesław Leśmian

Ballada bezludna

Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka,
W swym bezpieczu szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka,
Strumień skrzył się na zieleni nieustannie zmienną łatą,
A gwoździki spoza trawy wykrapiały się wiśniato.
Świerszcz, od rosy napęczniały, ciemnił pysk nadmiarem śliny,
I dmuchawiec kroplą mlecza błyskał w zadrach swej łęciny[1],
A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał,
I nie było tu nikogo, kto by widział, kto by słyszał.

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?
Czemuż nie ma ust moich na łące?
Rwać mi kwiaty rękami obiema!
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?

Zabóstwiło się cudacznie pod blekotem[2] na uboczu,
A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu,
I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić –
I czuć było, jak się zmaga zdyszanego męką łona,
Aż na wieki sił jej zbrakło – i spoczęła niezjawiona!
Jeno[3] miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało,
Próżne[4] miejsce na tę duszę, wonne miejsce na to ciało.

Goździk kropkowany rośnie na łąkach i pastwiskach.

? Sprawdź w wersie 4. *Ballady bezludnej*, jakich słów użył Leśmian do poetyckiego opisu tej rośliny.



1 łęcina – łodyga.
2 blekot – trujący chwast polny, wywołujący omamy.
3 jeno – tylko.
4 próżne – tu: puste.

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?
Czemuż nie ma ust moich na łące?
Rwać mi kwiaty rękami obiema!
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?

Przywabione obcym szmerem, wszystkie zioła i owady
Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebywałe węsząc ślady,
Pająk w nicość sieć nastawił, by pochwycić cień jej cienia,
Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia,
Żuki grały jej potrupne, świerszcze – pieśni powitalne,
Kwiaty wiły się we wieńce, ach, we wieńce pożegnalne!
Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie,
Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie!

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?
Czemuż nie ma ust moich na łące?
Rwać mi kwiaty rękami obiema!
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?

ĆWICZENIA

1. Sprawdź, czy w słowniku języka polskiego występują wyrazy: *bezpiecze, wykrapiać się, wiśniato, ciemnić, zazłocić się, zabielić się, zabóstwić się, cudacznie, wrzawnie, otrąbić, potrupne*. Jeśli tak, to wynotuj ich znaczenia słownikowe.

2. Wskaż wśród wyrazów z ćwiczenia 1. archaizmy i neologizmy.

3. Wyjaśnij znaczenia neologizmów utworzonych przez Leśmiana.

4. Spróbuj wymyślić słowo utworzone w taki sam sposób, jaki wyraz *wiśniato*.

5. Podaj po trzy przykłady słów należących do tych samych rodzin, co wyrazy: *bezpiecze, wykrapiać, cudacznie, otrąbić*.

6. Przeprowadź analizę słowotwórczą wyrazów *zabóstwić się* i *potrupne*.

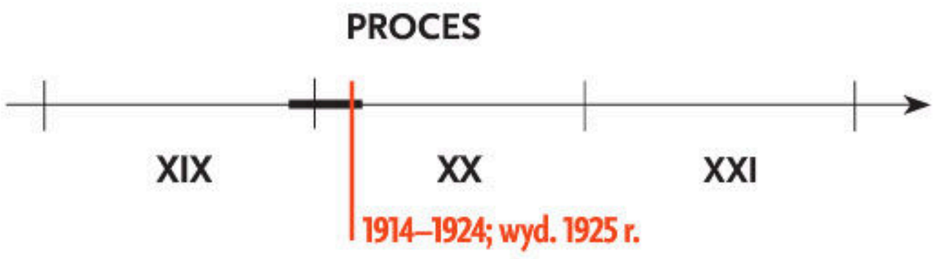
7. Określ funkcję neologizmów z *Ballady bezludnej*. Dlaczego poeta utworzył nowe słowa?

ZADANIE PROJEKTOWE

8. Opracujcie w grupach słownik Leśmianowskich neologizmów – wzorujcie się na wybranym słowniku wyrazów obcych. Sprawdźcie najpierw, czy nieznane Wam słowa z wierszy Leśmiana rzeczywiście są neologizmami (czy występują w słownikach języka polskiego). Stwórzcie ilustracje do wybranych słów. Wspólnie porównajcie i oceńcie efekty. Najlepszy słownik możecie opublikować.

6 *Everyman* w onirycznym świecie

R



Na lekcji poznamy powieść Franza Kafki ukazującą lęki ludzi z lat 20. XX w., którzy zostali dotknięci kryzysem wartości (patrz: lekcja 1. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3) i zmagali się z doświadczeniem I wojny światowej. Jednak wymowa *Procesu* jest uniwersalna – zagrożenia wskazane przez pisarza mogą okazać się bardzo realne również we współczesnym świecie.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Cała twórczość Franza Kafki jest utrzymana w jednolitej, poważnej tonacji, pozbawionej uśmiechu i radości życia. Pisarz ukazuje w swoich dziełach toksyczne relacje rodzinne (zwłaszcza między ojcem a synem), opresyjny świat negujący wolność i samodzielność jednostki, bohaterów odczuwających zagrożenie chorobą i obłędem. Prace nad *Procesem* Kafka rozpoczął w roku wybuchu I wojny światowej (1914) i nigdy ich nie zakończył. Na łożu śmierci polecił zniszczyć wszystkie pozostawione materiały i szkice, jednak przyjaciel Kafki, Max Brod, nie zastosował się do tego życzenia. *Proces* został opublikowany w 1925 r.

KONWENCJA ONIRYCZNA

Akcja utworu rozgrywa się w nieokreślonym czasie i miejscu. Brakuje w niej nawiązań do jakichkolwiek wydarzeń historycznych. Abstrakcyjne realia nie pozwalają na wskazanie przestrzennego pierwowzoru powieściowego świata, choć najczęściej jest on identyfikowany z Pragą – rodzinnym miastem pisarza. Dzieje się tak za sprawą zastosowania przez Kafkę konwencji onirycznej. **Oniryzm** (gr. *oneiros*



Paul Delvaux (czytaj: pol delwo), *Fazy księżyca III*, 1942, Muzeum Boijmans Van Beuningen, Holandia

Surrealiści częściej ukazywali koszmary senne niż pogodne marzenia. Na obrazie Paula Delvaux – wbrew tytułowi – obserwacjom poddawany jest nie księżyc, lecz wzrok mężczyzny stojącego w centrum kompozycji. Obraz może więc symbolizować wartość badania własnej podświadomości.

? Jak można, Twoim zdaniem, wytłumaczyć obecność na obrazie aż tylu postronnych osób, świadków zdarzenia?

– 'marzenie senne') w literaturze i sztukach plastycznych polega na nawiązywaniu do struktury i treści marzenia sennego – jego nieciągłości, niespójności i niejasności znaczeniowej oraz logicznej. Przedstawienia oniryczne korzystają z fantastyki obrazowania, nastroju dziwności i niezwykłości.

KONTEKST ARTYSTYCZNY

W *Procesie* Kafki można dostrzec wyraźne nawiązania do **surrealizmu** (inaczej: nadrealizmu) – nurtu artystycznego, który inspiracje teoretyczne czerpał głównie z teorii psychoanalizy Sigmunda Freuda (patrz: lekcja 1.). Celem surrealistów było ujawnienie tego, co ukryte w podświadomości, a także uwolnienie wyobraźni artysty od ograniczeń wynikających z wiernego (mimetycznego) odwzorowywania rzeczywistości. Wyrażało się to odwołaniami do poetyki snu i obrazowaniem opartym na niezwykłych skojarzeniach (np. łączeniem realizmu z baśnią i fantastyką), a także upodobaniem do groteskowej transformacji świata i czarnego humoru. Nadrealiści nie liczyli się z zasadami logiki i tradycyjnej kompozycji utworu, proponowali nawet twórczość polegającą na automatycznym zapisie skojarzeń.

Surrealizm występuje w literaturze, sztukach plastycznych i filmie. Jego kolebką była Francja lat 20. XX w. – André Breton (czytaj: bretą) ogłosił w 1924 r. *Manifest surrealizmu*. W literaturze ten nurt wpłynął na poezję (np. Józefa Czechowicza, patrz: lekcje 34.–35.), prozę (m.in. Franza Kafki i Brunona Schulza), dramaturgię (m.in. Witkacego, patrz: lekcje 21.–24.). Do najwybitniejszych przedstawicieli surrealizmu w malarstwie należą Salvador Dalí, René Magritte (czytaj: magrit) i Paul Delvaux. Za filmowy manifest surrealizmu uważa się dzieło Luisa Buñuela (czytaj: buniuela) *Pies andaluzyjski* (1929). Wpływ surrealizmu na literaturę i sztuki plastyczne trwa do dziś.

Franz Kafka
Proces (fragmenty)

Powieść zaczyna się od niespodziewanej wizyty strażników sądowych w mieszkaniu głównego bohatera.

[1] Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany. [...]
K. żył przecież w państwie praworządnym, wszędzie panował pokój, wszystkie prawa były przestrzegane, kto śmiał go we własnym mieszkaniu napadać? [...] Można było wprawdzie wziąć to wszystko za żart, gruby żart, który mu z niewiadomych powodów, może z okazji jego dzisiejszej trzydziestej rocznicy urodzin, spłatali jego koledzy z banku.
[2] K. [...] rzekł:
– Tu są moje dokumenty.
– Cóż one nas obchodzą? – zawołał [...] wyższy strażnik. – Pan się zachowuje gorzej niż dziecko. Czego pan chce? Czy myśli pan, że pan szybciej wygra swój ciężki, przeklęty proces, dyskutując z nami, strażnikami, o legitymacji i nakazie aresztowania? Jesteśmy tylko skromnymi funk-

O TWÓRCY

FRANZ KAFKA (1883–1924) – pisarz austriacki, tworzący w języku niemieckim. Urodził się w czeskiej Pradze w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Z woli ojca, zamożnego kupca, przygotował się do zawodu prawnika – skończył stosowne studia, odbył praktykę w sądzie i pracował w firmie ubezpieczeniowej. Stosunkowo wysokie zarobki pozwalały mu na podróże i twórczość literacką. Za życia opublikował nieliczne utwory. Pisał opowiadania (m.in. *Przemiana*, *Wyrok*, 1916), powieści (poza *Procesem* również *Ameryka*, 1913, *Zamek*, wyd. 1926). Pozostawił po sobie *Dziennik* (1910–1923) oraz bogatą epistolografię. Przyczyną jego przedwczesnej śmierci była gruźlica.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Pierwsze polskie wydanie *Procesu* ukazało się w 1936 r. w przekładzie Brunona Schulza (czytaj: szulca). Schulz był już wtedy uznanym pisarzem, autorem *Sklepów cynamonowych* (patrz: lekcje 25.–27.). Obecnie uważa się, że właściwą tłumaczką dzieła była Józefa Szelińska, ówczesna narzeczona Schulza, a on dokonał jedynie poprawek językowych i narysował kilka grafik.

cjonariuszami, nieznającymi się na dokumentach, mamy tyle z pańską sprawą wspólnego, że musimy przez dziesięć godzin dziennie pilnować pana i za to nam płacą. [...] Nie może w tym zajść żadna pomyłka. Nasza władza, o ile ją znam, a znam tylko najniższe służbowe stopnie, nie szuka winy wśród ludności, raczej wina sama przyciąga organy sądowe, które ją wówczas ścigają, jak mówi ustawa, i wysyłają nas, strażników. Takie jest prawo. [...]
[3] Pan jest tylko aresztowany [powiedział nadzorca strażników], nic więcej. Miałem to panu oznajmić, zrobiłem to i widziałem także, jak pan to przyjął. Na tym na dzisiaj dość i możemy się pożegnać, zresztą tylko na razie. Przypuszczam, że zechce pan teraz pójść do banku.
– Do banku? – spytał K. – Sądziłem, że jestem aresztowany. – K. pytał z pewną przekorą. [...] Jak mogę pójść do banku, skoro jestem aresztowany?
– Ach tak – rzekł nadzorca już w drzwiach – pan mnie źle zrozumiał. Pan jest aresztowany, pewnie, ale nie powinno to panu przeszkadzać w wykonywaniu zawodu. I nie powinno to również wpłynąć na codzienny tryb pańskiego życia.
– W takim razie nie jest tak straszną rzeczą być aresztowanym – powiedział K. i zbliżył się do nadzorcy.
– Nigdy nie byłem innego zdania – odpowiedział tamten.

Józef K. rozmawia z malarzem Titorellim – mężem zaufania sądu.

[4] Malarz przysunął krzesło bliżej do łóżka i ciągnął dalej przyciszonym głosem:
– Zapomniałem pana zapytać na wstępie, jakiego rodzaju uwolnienia pan pragnie. Istnieją trzy możliwości, mianowicie: prawdziwe uwolnienie, pozorne uwolnienie i przewleczenie. Prawdziwe uwolnienie jest, naturalnie, najlepsze, ale na tego rodzaju rozwiązanie nie mam najmniejszego wpływu. [...] Nie znam ani jednego przypadku prawdziwego uwolnienia, [...] przysłuchiwałem się niezliczonym procesom w najważniejszych stadiach i śledziłem je, o ile były widoczne, a jednak – muszę wyznać – ani jednego prawdziwego uwolnienia nie widziałem. [...] Pozorne uwolnienie i przewleczenie [...]. Od pana zależy wybór. I jedno, i drugie może pan z moją pomocą osiągnąć, naturalnie nie bez trudu, różnica polega tu na tym, że pozorne uwolnienie wymaga jednorazowego skupienia sił, przewleczenie natomiast wysiłku mniejszego, ale ciągłego. Najpierw więc pozorne uwolnienie. Jeśli pan tego pragnie, poświadczę na arkuszu papieru pisemnie pańską niewinność. Tekst takiego poświadczenia przekazał mi ojciec, jest ono nie do zakwestionowania. Z tym poświadczeniem obejdę znanych mi sędziów. [...] Gdy już zatem będę miał na poświadczeniu dostateczną ilość podpisów, udam się do sędziego, który pańską sprawę właśnie prowadzi. Możliwe, że uzyskam i jego podpis, wtedy sprawa potoczy się jeszcze prędzej. [...] Sędzia posiada na piśmie porękę pewnej ilości sędziów, może pana bez obawy uwolnić i uczyni to też po przeprowadzeniu różnych formalności, ażeby mnie i innym znajomym dogodzić. Pan zaś wychodzi z sądu i jest wolny [...], ale tylko pozornie, albo lepiej powiedziawszy, czasowo wolny. [...] Kiedy patrzeć z zewnątrz, może się wydawać, że o wszystkim dawno zapomniano, akt zaginął, a uwolnienie jest całkowite. Wtajemniczony jednak wie, co o tym myśleć. Żaden akt nie ginie, nie ma u sądu zapomnienia. Pewnego dnia – nikt się tego nie spodziewa – jakiś sędzia bierze akt do ręki, poznaje, że w tym przypadku oskarżenie nie utraciło mocy, i zarządza natychmiastowe aresztowanie. [...]
[5] K. milczał.
– Pozorne uwolnienie nie wydaje się panu korzystne, jak widzę – rzekł malarz. – Może panu będzie lepiej odpowiadało przewleczenie. [...] przetrzymuje się proces stale w najniższym stadium procesowym. [...] Nie wolno tracić procesu z oczu, należy w regularnych odstępach, a prócz tego przy specjalnych okazjach, chodzić do odnośnego sędziego i wszystkimi sposobami starać się zachować jego życzliwość. Jeśli nie zna się osobiście sędziego, trzeba wpływać na niego przez znajomych sędziów, a mimo to nie wolno poniechać bezpośredniego kontaktu. Jeśli niczego się w tym względzie nie zaniedba, to można



Jindřich Štyrský, *Z mojego dziennika*, 1933, Galeria Narodowa, Praga, Czechy
Obraz stanowi przykład czeskiej szkoły surrealistycznej.

ze znaczną pewnością przyjąć, że proces nie wyjdzie poza swoje stadium początkowe. Proces nie kończy się wprawdzie, ale oskarżony jest prawie w tym samym stopniu zabezpieczony przed skazaniem, jak gdyby był uwolniony. [...] Proces nie może stać w miejscu bez upozorowania tego jakimiś przyczynami. Trzeba przeto, aby na zewnątrz coś się w procesie działo. Od czasu do czasu muszą więc wychodzić jakieś zarządzenia, odbywać się dodatkowe badania oraz przesłuchania oskarżonego. Proces musi po prostu kręcić się wciąż w tym małym kręgu, do którego go sztucznie zacieśniono.

Za miastem odbywa się egzekucja Józefa K.

[6] Panowie posadzili K. na ziemi, oparli go o kamień i ułożyli na nim jego głowę. [...] Jego wzrok padł na najwyższe piętro graniczącego z kamieniołomem domu. Jak błyska światło, tak rozwarły się tam skrzydła jakiegoś okna: jakiś człowiek, słaby i nikły w tym oddaleniu i na tej wysokości, wychylił się jednym rzutem daleko przez okno i wyciągnął jeszcze dalej ramiona. Kto to był? Przyjaciel? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, kto chciał pomóc? Byłże to ktoś jeden? Czy byli to wszyscy? Byłaż jeszcze możliwa pomoc? Istniały jeszcze wybiegi, o których się zapomniało? Na pewno istniały. Logika wprawdzie jest niewzruszona, ale człowiekowi, który chce żyć, nie może się ona oprzeć. Gdzie był sędzia, którego nigdy nie widział? Gdzie był wysoki sąd, do którego nigdy nie doszedł? Podniósł ręce i rozwarł wszystkie palce.
Ale na gardle jego spoczęły ręce jednego z panów, gdy drugi tymczasem wepchnął mu nóż w serce i dwa razy w nim obrócił.
Gasnącymi oczyma widział jeszcze K., jak panowie, blisko przed jego twarzą, policzek przy policzku, śledzili ostateczne rozstrzygnięcie. „Jak pies!" – powiedział do siebie: było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć.

(tłum. Bruno Schulz)

R

ANALIZA

1. Dlaczego Józef K. został aresztowany? Z czego wynika jego zaskoczenie? Weź pod uwagę wypowiedzi narratora i strażników oraz przypuszczenia głównego bohatera.
2. Jak aresztowanie wpływa na życie Józefa K.?
3. Na czym polega różnica między całkowitym uwolnieniem, uwolnieniem pozornym a przewleczeniem, o których wspomina malarz Titorelli w akapicie 4.? Jakie konsekwencje mają te procedury dla oskarżonego?
4. W jakiej scenerii dokonuje się egzekucja Józefa K.? Kto bierze w niej udział? Jacy świadkowie są przywoływani?
5. W jaki sposób autor buduje grozę przedstawienia?
6. Określ związki utworu z oniryzmem i surrealizmem.
7. Wskaż w powieści cechy moralitetu.

INTERPRETACJA

8. Jaki jest, Twoim zdaniem, symboliczny sens aresztowania bohatera *Procesu*?
9. Czy Józefa K. można uznać za *everymana*? Odpowiedź uzasadnij.
10. Jakie prawdy o ludzkim losie można dostrzec w elementach sądowej opowieści?

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Co chcesz osiągnąć w życiu przed ukończeniem trzydziestu lat? Dlaczego?
12. Co odbiera wolność współczesnemu *everymanowi*? W odpowiedzi odwołaj się do własnych doświadczeń.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Człowiek wobec prawa – omów temat na przykładzie bohaterów wybranych utworów literackich (np. Konrad Wallenrod z powieści poetyckiej Adama Mickiewicza, Kordian z dramatu Juliusza Słowackiego, Raskolnikow ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, Jim z powieści Josepha Conrada, Józef K. z *Procesu*). Weź pod uwagę:
a) przyczyny konfliktu z prawem,
b) wpływ konfliktu na psychikę bohatera,
c) sposób funkcjonowania aparatu sprawiedliwości,
d) możliwość powrotu skazańca do normalnego życia.

POJĘCIA KLUCZOWE

EVERYMAN (dosł. – 'każdy') – bohater utworu moralitetowego, odnoszący się do podstawowych problemów egzystencjalnych i reagujący na różne wyzwania moralne; postać o mało zindywidualizowanych cechach, zachowująca się w sposób typowy dla przeciętnego człowieka. W literaturze nowoczesnej jest reprezentantem ludzkości.

MORALITET – uformowany w średniowieczu utwór dramatyczny, w którym postaci uosabiały cechy charakteru oraz pojęcia abstrakcyjne (np. cnota, występek, młodość). Jego akcja służyła zobrazowaniu konfliktów moralnych. Elementy moralitetu można odnaleźć również w utworach niedramatycznych (np. powieściach).

PROBLEMATYKA EGZYSTENCJALNA – patrz: lekcja 3.

SYMBOL – patrz: lekcja 2.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Józef K. z *Procesu* Kafki zostaje aresztowany w trzydzieste urodziny. Próg trzydziestu lat psychologowie uznają za jeden z granicznych w życiu człowieka. Trzydziestolatek dokonuje pierwszego podsumowania osiągnięć i porażek, w czego następstwie zyskuje wiedzę o swoich możliwościach i ograniczeniach; weryfikuje też plany oraz marzenia z młodości i rozważa perspektywy na przyszłość. O jego statusie życiowym świadczą takie czynniki jak założenie rodziny, pozycja zawodowa, dostatek materialny. Amerykański psycholog i filozof Erich Fromm interpretował proces Józefa K. jako ostatnie ostrzeżenie dla bohatera, by nadał jakiś sens swojemu monotonnemu i jałowemu życiu i wziął za nie odpowiedzialność.

7 Świat jako więzienie

Franz Kafka ukazał w swojej powieści system totalitarny, w którym grupa nadzorców (funkcjonariuszy) w pełni kontroluje życie obywateli – obecnych bądź przyszłych skazańców. Osadzeni niewiele wiedzą o mechanizmach funkcjonowania całego systemu, nie znają jego reguł, nie mają nawet świadomości, kto nimi zarządza. W labiryncie sądowych korytarzy nie sposób znaleźć pomieszczenia, w którym się mieści ośrodek władzy. Być może najważniejszy Sędzia w ogóle nie istnieje. Może więzienie funkcjonuje tylko dlatego, że wszyscy ten fakt akceptują?

KONTEKST POLITYCZNO-SPOŁECZNY

Po I wojnie światowej dla wielu społeczeństw kusząca stała się wizja silnego państwa. Ludzie, zmęczeni chaosem oraz poczuciem niepewności i zagrożenia, gotowi byli dobrowolnie zrzec się prawa do indywidualnej wolności. Instytucje w pełni kontrolujące obywateli postrzegano jako gwarancję bezpieczeństwa i porządku. W tym klimacie zaczęły się rozwijać nowoczesne systemy totalitarne – sowiecki bolszewizm, włoski faszyzm, niemiecki nazizm, a od 1936 r. także hiszpański frankizm.

Franz Kafka
Proces (fragmenty)

Józef K. idzie z woźnym korytarzami sądu.

[1] Może z powodu niedzieli mało było na korytarzu ludzi. Wyglądali oni bardzo skromnie. Siedzieli w prawie regularnych odstępach od siebie, w dwóch rzędach długich drewnianych ławek, ustawionych po obu stronach korytarza. Wszyscy byli niedbale ubrani, mimo że, sądząc z wyrazu twarzy, z postawy, z pielęgnowanej brody i z wielu ledwie uchwytnych, drobnych szczegółów, należeli przeważnie do wyższych sfer. Ponieważ nie było wieszadeł, położyli wszyscy, idąc widocznie jeden za przykładem drugiego, kapelusze pod ławką. Gdy siedzący najbliżej drzwi zobaczyli K. i woźnego, powstali do ukłonu; następni, widząc to, sądzili, że i oni muszą się ukłonić, tak że przy przejściu ich obu podnieśli się kolejno wszyscy. Nie stali jednak całkiem wyprostowani, plecy mieli pochylone, kolana zgięte, stali jak żebracy uliczni. K. zaczekał na idącego za nim woźnego i rzekł cicho:

– Jakżeż oni muszą być upokorzeni.

– Tak – rzekł woźny – to oskarżeni, wszyscy, których pan tu widzi, są to oskarżeni.

– Naprawdę! – rzekł K. – Ależ wobec tego są to moi towarzysze. – I zwrócił się do najbliższego, wysokiego, smukłego, już prawie siwego mężczyzny.

– Na co pan tu czeka? – spytał uprzejmie. Ale niespodziewane odezwanie się zmieszało tylko mężczyznę, co wyglądało tym przykrzej, że chodziło widocznie o człowieka obytego, który gdzie indziej na pewno umiał się opanować i niełatwo zrzekał się swej wyższości, zdobytej nad wieloma. Tu jednak nie umiał odpowiedzieć na tak łatwe pytanie i spoglądał na innych, jak gdyby byli zobowiązani mu pomóc, i jeśliby ta pomoc nie nadeszła, nikt nie mógłby żądać od niego odpowiedzi.

R

Podczas rozmowy z urzędniczką sądu Józef K. dostaje ataku duszności.

[2] – Niech pan się tym nie niepokoi – rzekła – nie jest to tutaj niczym nadzwyczajnym, prawie każdy dostaje takiego napadu, gdy tu przychodzi po raz pierwszy. Pan tu jest po raz pierwszy? No tak, więc to nic nadzwyczajnego. Słońce pali tu, rozpraża rusztowanie dachu, a rozgrzane drewno wywołuje duszność w powietrzu. Dlatego to miejsce nie nadaje się zbytnio na lokal biurowy, mimo że przedstawia skądinąd wiele korzyści. Ale co się tyczy powietrza, to w dniach wielkiego ruchu stron, a taki panuje prawie każdego dnia, nie sposób nim wprost oddychać. Jeśli pan nadto zważy, że często rozwiesza się tu także bieliznę do suszenia – nie można tego lokatorom zupełnie odmówić – to nie zdziwi się pan, że pana trochę zemdliło. Lecz ostatecznie można się do tego powietrza w zupełności przyzwyczaić. Gdy pan tu przyjdzie po raz drugi albo trzeci, ledwo pan ten ucisk odczuje. Czy panu lepiej?
K. nic nie odpowiedział, było mu nad wyraz przykro, że przez to nagłe osłabienie był całkiem wydany na łaskę ludzi, ponadto teraz, gdy dowiedział się już o powodach swego omdlenia, nie zrobiło mu się lepiej, lecz jeszcze gorzej. Dziewczyna zaraz to zauważyła i aby go orzeźwić, wzięła drąg oparty o ścianę i pchnęła nim mały lufcik, który był umieszczony wprost nad K. Przez lufcik wpadło jednak tyle sadzy, że dziewczyna musiała natychmiast go zasunąć i oczyścić z sadzy swoją chusteczką ręce K., bo K. był zbyt zmęczony, by sam się tym zająć. [...]

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Idea więzienia doskonałego powstała w epoce oświecenia, gdy wierzono w ład oparty na umowie społecznej. Jej autorstwo przypisuje się angielskiemu myślicielowi i działaczowi społecznemu Jeremy'emu Benthamowi, który nakreślił koncepcję **panoptykonu** (z gr. *pan* – 'wszystko', *opticos* – 'widzieć;). Był to plan więzienia umożliwiającego (nielicznym) strażnikom stałe obserwowanie i nadzorowanie (licznych) więźniów – w taki sposób, by osadzeni nie wiedzieli, jak i kiedy się to odbywa. Francuski filozof i socjolog Michel Foucault (czytaj: misz**e**l fuk**o**) uznał panoptykon za metaforę systemu nieustannej inwigilacji, prowadzącej do zniewolenia całego społeczeństwa, które nie zdaje sobie sprawy z istnienia rozbudowanego systemu opresji (*Nadzorować i karać*, 1975). Wiedza daje rządzącym władzę, na którą obywatele nie mają żadnego wpływu.

Adwokat Huld, obrońca prowadzący sprawę Józefa K., rozmawia o kupcu Blocku, którego również reprezentuje w sądzie.

[3] – Co robił w ciągu całego dnia? – spytał adwokat.
– Aby mi nie przeszkadzał w robocie – powiedziała Leni – zamknęłam go w pokoju służącej, gdzie zwykle przebywa. Przez szparę mogłam od czasu do czasu sprawdzić, co on robi. Klęczał ciągle na łóżku, rozłożył pisma, które mu pożyczyłeś, na parapecie i czytał je. Zrobiło to na mnie dobre wrażenie, okno bowiem wychodzi na powietrzny komin i nie daje prawie żadnego światła. Że Block mimo to czytał, świadczyło, jak jest posłuszny.
– Miło mi to słyszeć – powiedział adwokat – ale czy czytał aby ze zrozumieniem? [...]
– Na to naturalnie nie mogę odpowiedzieć z pewnością – rzekła Leni. – W każdym razie widziałam, że czytał gruntownie. Przez cały dzień czytał tę samą stronę i przy czytaniu wodził palcem wzdłuż wierszy. Ilekroć do niego zaglądałam, wzdychał, jakby mu czytanie sprawiało wiele trudu. Pisma, które mu pożyczyłeś, są prawdopodobnie trudne do zrozumienia.
– Tak – powiedział adwokat – rzeczywiście są trudne, nie sądzę też, by coś z nich zrozumiał. Mają dać mu tylko wyobrażenie, jak ciężka jest walka, którą w jego obronie toczę. I dla kogóż to toczę tę walkę? Wprost śmieszne to powiedzieć – dla Blocka. Powinien to sobie dobrze uświadomić. Czy studiował bez przerwy?
– Prawie bez przerwy – odpowiedziała Leni – tylko raz poprosił mnie o wodę do picia. Podałam mu przez otwór szklankę. O ósmej godzinie wypuściłam go i dałam mu coś do zjedzenia.

Józef K. rozmawia z malarzem Titorellim. Przeszkadzają im dziewczęta, które podsłuchują pod drzwiami.

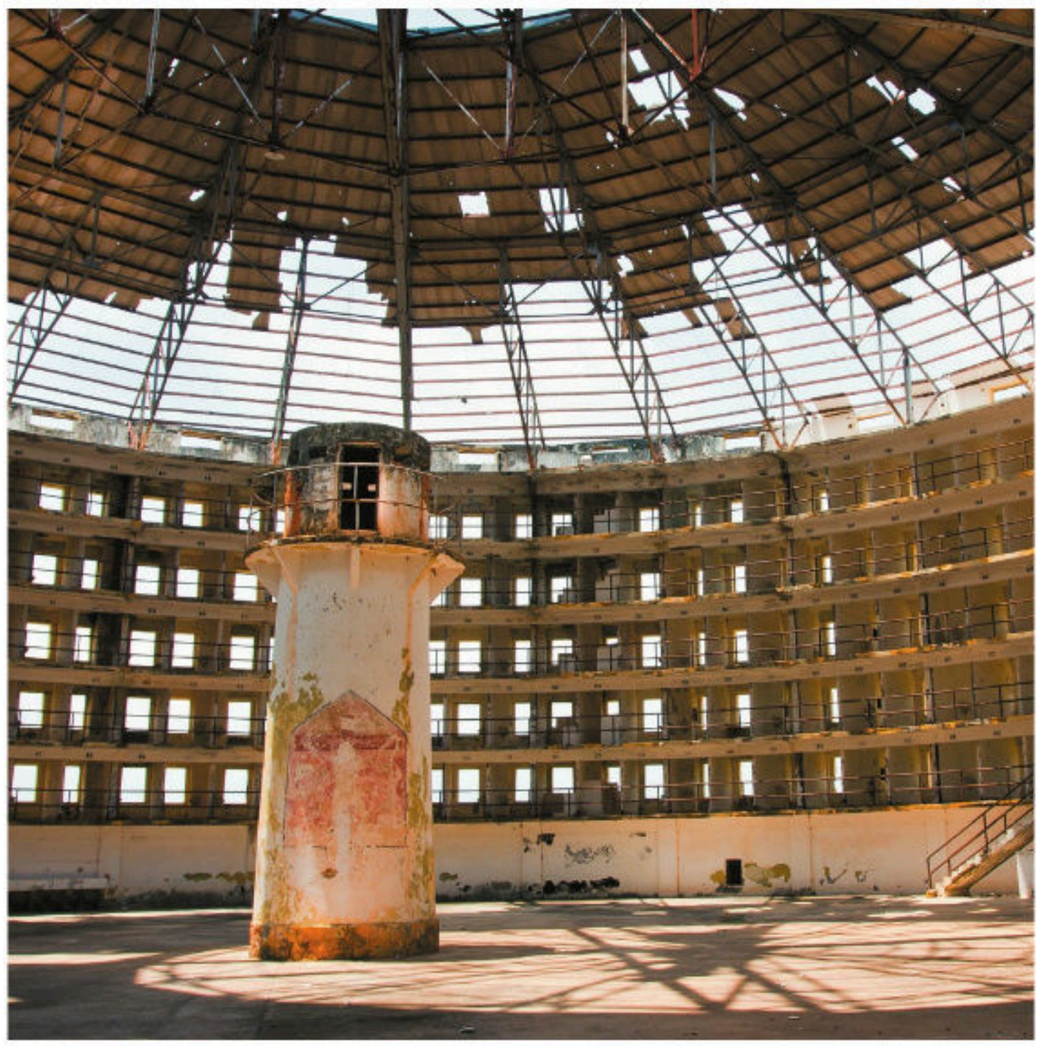
[4] – Jeżeli nie będziecie cicho, zrzucę was wszystkie ze schodów. Siadajcie na stopniach i zachowujcie się spokojnie. – Prawdopodobnie nie od razu posłuchały, tak że musiał zakomenderować: – Siadać na stopniach! – Wtedy dopiero uciszyło się.
– Niech pan wybaczy – rzekł malarz, powróciwszy na swoje miejsce.
K. nie odwracał się nawet do drzwi, nie troszczył się o to, czy i jak weźmie go malarz w obronę przed dziewczętami. Nie poruszył się także i teraz, gdy malarz, nachyliwszy się nad nim, by nie być z zewnątrz słyszanym, rzekł:
– Także te dziewczęta należą do sądu.
– Co? – zapytał K., odchylił głowę w bok i popatrzył na malarza. Ale malarz usiadł z powrotem na krześle i rzekł na wpół żartem, na wpół dla wyjaśnienia:
– Wszystko przecież należy do sądu. [...]

Józef K. opuszcza pracownię malarza.

[5] – Niech pan bez żenady wejdzie na łóżko – rzekł – robi to każdy, kto tu wchodzi.
K. byłby to zrobił i bez zaproszenia, postawił już nawet nogę na pierzynie, ale nagle wyjrzał przez otwarte drzwi i cofnął nogę z powrotem.
– Cóż to jest? – zapytał malarza.
– Czemu się pan dziwi? – odpowiedział tamten, ze swej strony zdziwiony. – To są kancelarie sądowe. Nie wiedział pan, że tu są kancelarie sądowe? Kancelarie sądowe są przecież prawie na każdym strychu, dlaczegóż akurat tu miałoby ich nie być? Właściwie i moja pracownia należy także do kancelarii sądowych, ale sąd oddał mi ją do dyspozycji.
K. przeraził się nie tyle tego, że znalazł i tu kancelarie sądowe, ile swojej ignorancji w sprawach sądu.

(tłum. Bruno Schulz)

Z lewej: **Presidio Modelo**, więzienie na Kubie, zbudowane według planów Jeremiego Benthama w latach 1926–1931, funkcjonujące aż do 1967 r.; z prawej: **inwigilacja cyfrowa** we współczesnym więzieniu.





R

ANALIZA

1. Odwołaj się do poznanych fragmentów powieści i opisz przestrzenie, które należą do sądu. Następnie podziel je na urzędowe i zwyczajne. Uwzględnij cechy organizacji tych miejsc.
2. Określ, jak w sądowych przestrzeniach zachowują się ludzie:
   a) oskarżeni,
   b) funkcjonariusze,
   c) świadkowie (np. dziewczęta w powyższym fragmencie).
3. Jakimi środkami i metodami sprawowany jest nadzór w świecie przedstawionym w powieści?

INTERPRETACJA

4. Jak sądzisz, czemu służą w przestrzeni sądowej elementy należące do rzeczywistości pozawięziennej?
5. Zinterpretuj stwierdzenie malarza Titorellego: „Wszystko przecież należy do sądu". Odwołaj się do idei panoptykonu.
6. W przytoczonych fragmentach (podobnie jak w całej powieści) nie ma żadnych oznak społecznego buntu przeciwko totalitarnemu zniewoleniu. Czym można to wytłumaczyć?

POJĘCIA KLUCZOWE

PRZESTRZEŃ OTWARTA to w literaturze (a także teatrze i filmie) obrazowanie ukazujące przestrzenie panoramiczne, otwarte po horyzont; symbolizuje zazwyczaj wolność, swobodę myślenia i działania. Z kolei **przestrzeń zamknięta** (np. ciasne wnętrza) jest najczęściej symbolem uwięzienia, zła i ograniczenia.

TOTALITARYZM – system społeczny oparty na ścisłej hierarchii, w którym autorytarną, bezwzględną władzę sprawuje grupa ludzi – zwykle funkcjonariuszy rządzącej partii – a reszta społeczeństwa jest poddawana systematycznej i wszechogarniającej kontroli oraz represjom. Obywateli, którzy nie godzą się na reguły systemu lub też są uznani przez władzę za niepotrzebnych, totalitarne państwo eliminuje – albo przez odizolowanie, albo przez fizyczną likwidację. Totalitaryzm drastycznie ogranicza wolności obywatelskie i prawa jednostki oraz ingeruje we wszystkie dziedziny życia społecznego.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy korzystanie z mediów społecznościowych (np. Facebooka, Instagrama, Twittera) pozbawia ludzi prywatności? Jak się ustrzec przed permanentną kontrolą wszystkich sfer życia? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
8. Rozważ, czy istnieją sytuacje, w których warto zrezygnować z wolności i poddać się kontroli państwowych instytucji. Zaprezentuj wnioski.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

9. Omów wybrane literackie i filmowe obrazy więzienia i uwięzienia (np. Biblia, *Odyseja* Homera, III część *Dziadów* Mickiewicza, *Proces* Kafki, filmy *Przesłuchanie* w reż. Ryszarda Bugajskiego oraz *Skazani na Shawshank* w reż. Franka Darabonta).

8 Nowoczesna parabola

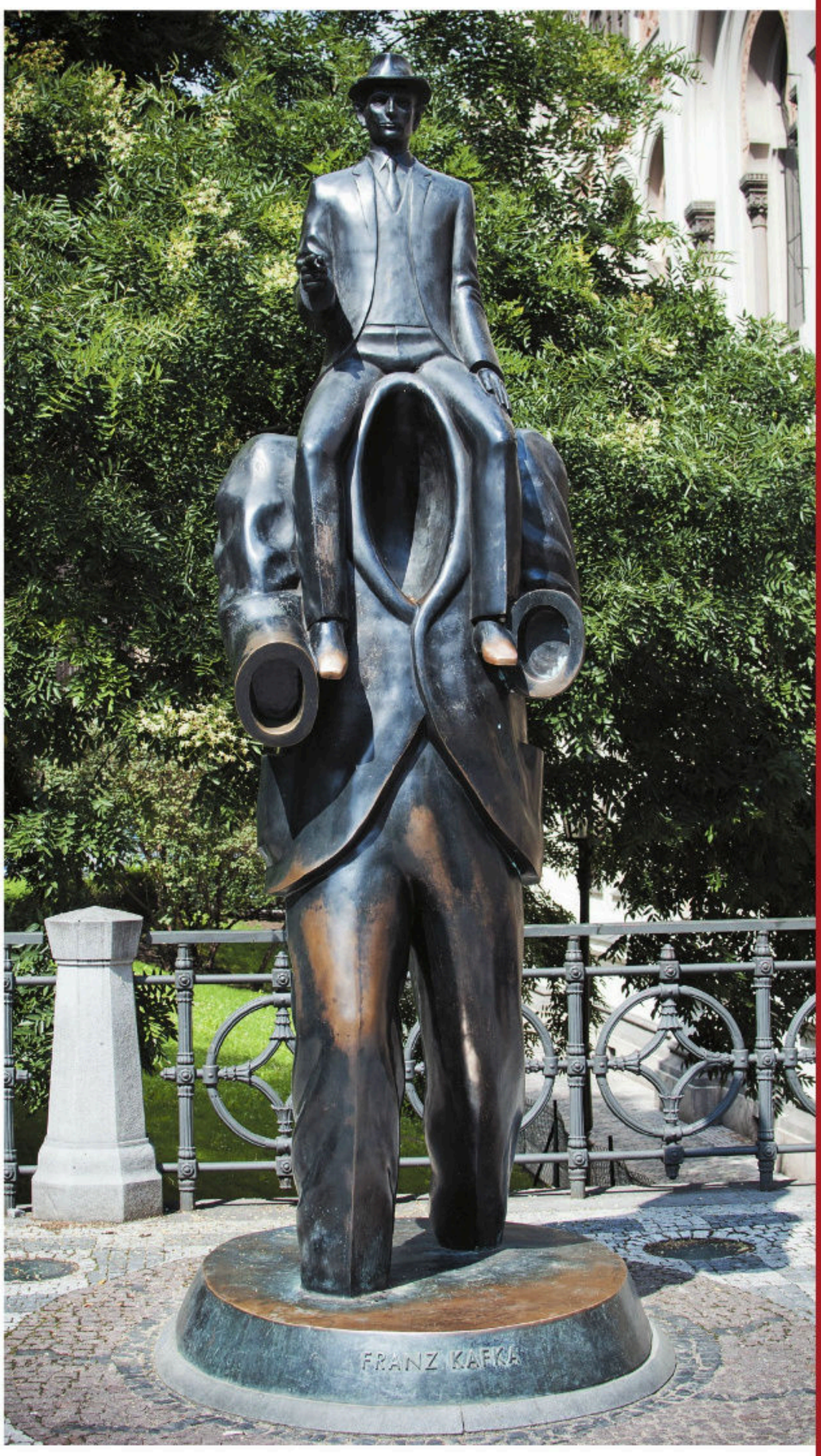
Proces wytyczony Józefowi K. jest dla autora tylko pretekstem do refleksji na temat sytuacji egzystencjalnej człowieka żyjącego w świecie totalitarnym. Całą fabułę powieści można streścić w kilku zdaniach. Franz Kafka nawiązuje w ten sposób do przypowieści – gatunku występującego już na kartach Biblii.

FORMA GATUNKOWA

Przypowieść, określana też jako **parabola** (gr. – 'zestawienie obok siebie'), jest gatunkiem literatury moralistycznej, obecnym np. w Ewangeliach. To fikcyjny utwór narracyjny, którego akcja opiera się na zasadzie prawdopodobieństwa. Przedstawione w nim schematyczne postacie i zwyczajne zdarzenia nie są ważne ze względu na cechy indywidualne, lecz stanowią przykład życiowych postaw i sytuacji. Fabuła przypowieści, uboga w realia, jest w istocie zapisem treści abstrakcyjnych, trudno uchwytnych, które wymagają interpretacji. W wypowiedzi tego typu znaczenia dosłowne i symboliczne łączy zasada analogii, odpowiedniości. Parabola może służyć pouczeniu lub przekazaniu uniwersalnych prawd moralnych.

KONTEKST LITERACKI

Literatura narracyjna XX w. często sięgała po konstrukcję paraboli. W odróżnieniu od antycznych pierwowzorów (greckich i biblijnych) nowoczesne parabole unikają wyraźnego moralizowania. Szukają raczej odpowiedzi na pytania o porządek świata, sens ludzkiego życia i prawa rządzące rzeczywistością. Nie dają gotowych wskazówek i rozwiązań, lecz prowokują do refleksji i dyskusji. Dalekie są również od alegorycznej jednoznaczności – sugerowane w nich sensy są złożone i wielopiętrowe oraz zależą w dużej mierze od interpretacji czytelnika. Przykładami nowoczesnych przypowieści są m.in. *Stary człowiek i morze* Ernesta Hemingwaya, *Mały Książę* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego (czytaj: ątłana de sęt egziperiego), *Folwark zwierzęcy* George'a Orwella



Jaroslav Róna, pomnik Franza Kafki, zlokalizowany niedaleko miejsca zamieszkania pisarza, 2003, Praga, Czechy

? Jak rozumiesz formę pomnika inspirowanego twórczością Kafki?

R

Franz Kafka
Proces (fragmenty)

W pustej katedrze Józef K. wysłuchuje kazania księdza.

[1] Potężny, wyćwiczony głos! [...] Nie parafian jednak wzywał ksiądz, wołanie było jednoznaczne, nie dopuszczało żadnych wykrętów, wołał:
– Józefie K.!
K. stanął jak wryty i patrzył przed siebie na ziemię. [...]
– Tyś jest Józef K. – powiedział ksiądz i podniósł jedną rękę z poręczy jakimś nieokreślonym gestem. [...] Jesteś oskarżony – powiedział ksiądz niezwykle cicho.
– Tak – rzekł K. – powiadomiono mnie o tym.
– Więc jesteś tym, którego szukam – rzekł ksiądz. – Jestem kapelanem więziennym. [...]
[2] – Łudzisz się co do sądu – powiedział ksiądz. – We wprowadzeniach do prawa jest mowa o takiej pomyłce: przed prawem stoi odźwierny. Do tego odźwiernego przychodzi jakiś człowiek ze wsi i prosi o wstęp do prawa. Ale odźwierny powiada, że nie może mu teraz udzielić wstępu. Człowiek zastanawia się i pyta, czy nie będzie mógł wejść później. „Możliwe – powiada odźwierny – ale teraz nie". – Ponieważ brama prawa stoi otworem, jak zawsze, a odźwierny ustąpił w bok, schyla się człowiek, aby przez bramę zajrzeć do wnętrza. Gdy odźwierny to widzi, śmieje się i mówi: „Jeśli cię to kusi, spróbuj mimo mego zakazu wejść do środka. Lecz wiedz: jestem potężny. A jestem tylko najniższym odźwiernym. Przed każdą salą stoją odźwierni, jeden potężniejszy od drugiego. Już widoku trzeciego nawet ja znieść nie mogę". Takich trudności nie spodziewał się człowiek ze wsi [...], decyduje się jednak, aby raczej czekać, aż dostanie pozwolenie na wejście. Odźwierny daje mu stołeczek i pozwala mu siedzieć przed drzwiami. Tam siedzi dnie i lata. Robi wiele starań, by go wpuszczono, i zamęcza odźwiernego prośbami. Odźwierny urządza z nim nieraz małe przesłuchania, wypytuje go o jego kraj rodzinny i o wiele innych rzeczy, ale są to obojętne pytania, jakie stawiają wielcy panowie, a w końcu wciąż mu powtarza, że jeszcze nie może go wpuścić. Człowiek, który dobrze zaopatrzył się na podróż, zużywa wszystko, nawet najcenniejsze przedmioty, na przekupienie odźwiernego. Ten wprawdzie wszystko przyjmuje, ale mówi przy tym: „Biorę to tylko dlatego, byś nie sądził, żeś czego zaniedbał". – W ciągu tych wielu lat obserwuje człowiek odźwiernego prawie nieustannie. Zapomina o innych odźwiernych i ten pierwszy wydaje mu się jedyną przeszkodą przy wejściu do prawa. W pierwszych latach przeklina swą nieszczęsną dolę głośno, później, gdy się starzeje, mruczy już tylko pod nosem. Dziecinnieje, a że w tym długoletnim obcowaniu z odźwiernym poznał także pchły w jego futrzanym kołnierzu, prosi je również, by mu pomogły i nakłoniły odźwiernego do ustępliwości. W końcu światło jego oczu słabnie i nie wie już, czy wokoło niego staje się naprawdę ciemniej, czy tylko oczy go mylą. A jednak poznaje teraz w ciemności jakiś blask, niegasnący, który bije z drzwi prowadzących do prawa. Odtąd nie żyje już długo. Przed śmiercią zbierają się w jego głowie wszystkie doświadczenia całego tego czasu w jedno jedyne pytanie, którego dotychczas odźwiernemu nie postawił. Kiwa na niego, ponieważ nie może już podnieść drętwiejącego ciała. Odźwierny musi się nisko nad nim pochylić, gdyż różnica wielkości zmieniła się bardzo na niekorzyść człowieka. „Cóż chcesz teraz wiedzieć? – pyta odźwierny. – Jesteś nienasycony. – Wszyscy dążą do prawa – powiada człowiek – skąd więc to pochodzi, że w ciągu tych wielu lat nikt oprócz mnie nie żądał wpuszczenia?" – Odźwierny poznaje, że człowiek jest już u swego kresu, i aby dosięgnąć jeszcze jego gasnącego słuchu, krzyczy do niego: „Tu nie mógł nikt inny otrzymać wstępu, gdyż to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Odchodzę teraz i zamykam je".



Proces, reż. Krystian Lupa (premiera: 15.11.2017), Nowy Teatr, Warszawa

Inscenizacja Lupy przypomina sen. Wszystko wydaje się nierzeczywiste – świetlna dekoracja kościoła, ksiądz stojący na stole, Józef K. odwrócony plecami do księdza...

[3] – Odźwierny oszukał zatem tego człowieka – powiedział natychmiast K., silnie przejęty opowiadaniem.

– Nie sądź zbyt pochopnie – rzekł ksiądz. – Nie przejmuj cudzego zapatrywania bezkrytycznie. Opowiedziałem ci tę opowieść tak, jak brzmi ona dosłownie w Piśmie. O oszustwie nie ma mowy. [...] W tym wypadku istnieje nawet pogląd, według którego odźwierny jest tym oszukanym. [...] Tłumaczy się, że on nie zna wnętrza prawa, tylko tę drogę, którą musi przed wejściem wciąż odmierzać. Wyobrażenia, jakie ma o wnętrzu, uważa się za dziecinne i przyjmuje się, że tego, czym chce nastraszyć owego człowieka, sam się boi. Tak, on się nawet boi bardziej od człowieka, gdyż człowiek nie chce niczego innego, jak tylko wejść, nawet jeśli słyszał o strasznych odźwiernych wnętrza, odźwierny natomiast nie chce wejść, przynajmniej nic o tym nie słyszymy. [...] Przede wszystkim człowiek wolny jest zawsze ponad człowiekiem zależnym. Otóż ów człowiek jest rzeczywiście wolny, może iść, gdzie chce, tylko wstęp do prawa jest mu wzbroniony. I to zresztą tylko przez jednostkę, przez odźwiernego. Jeśli siada na stołeczku przed bramą i siedzi tam przez całe życie, to dzieje się to dobrowolnie, opowieść nie mówi o żadnym przymusie. Odźwierny natomiast jest przez swój urząd przywiązany do miejsca, nie może oddalić się poza bramę, ale prawdopodobnie nie może także wejść do wnętrza, nawet gdyby chciał. Poza tym jest on wprawdzie w służbie prawa, ale służy tylko przy tym wejściu, a więc także tylko przy tym człowieku, dla którego wyłącznie to wejście jest przeznaczone. Również i z tego

względu jest mu podporządkowany. Należy przyjąć, że przez wiele lat, przez cały wiek męski pełnił on poniekąd daremną służbę, bo jest powiedziane, że przychodzi mężczyzna, a więc ktoś w wieku męskim, że więc odźwierny długo musiał czekać, zanim wypełniło się jego zadanie, mianowicie tak długo, jak długo podobało się człowiekowi, który przecież przyszedł dobrowolnie. [...]
[4] Ksiądz oddalił się zaledwie parę kroków, a już K. zawołał nań bardzo głośno:
– Zaczekaj jeszcze, proszę cię!
– Czekam – powiedział ksiądz.
– Czy nie chcesz jeszcze czego ode mnie? – spytał K.
– Nie. [...] Zrozum ty wpierw, kim ja jestem – powiedział ksiądz.
– Ty jesteś kapelanem więziennym – rzekł K. [...].
– Należę tedy do sądu – powiedział ksiądz. – Dlaczego więc miałbym czegoś chcieć od ciebie. Sąd niczego od ciebie nie chce. Przyjmuje cię, gdy przychodzisz, wypuszcza, gdy odchodzisz.

(tłum. Bruno Schulz)

ANALIZA

1. Zbadaj świat przedstawiony w parabolicznej opowieści kapelana.
   a) Ustal, kim są bohaterowie.
   b) Określ miejsce zdarzeń i długość ich trwania.
2. Co przypowieść kapelana mówi o wolności i zniewoleniu?
3. Jak parabolę z kazania objaśnia Józef K., a jak – kapelan?

INTERPRETACJA

4. Jak myślisz, dlaczego w kościele są jedynie kapelan i Józef K.? Jaki ma to związek z treścią opowiedzianej historii?
5. Kto, Twoim zdaniem, został oszukany w przypowieści kapelana – człowiek ze wsi czy odźwierny? A może obaj? Uzasadnij swoje zdanie, odwołując się do tekstu.
6. Zinterpretuj słowa księdza: „Sąd niczego od ciebie nie chce. Przyjmuje cię, gdy przychodzisz, wypuszcza, gdy odchodzisz" (akapit 4.). Odwołaj się do fragmentów powieści poznanych na poprzednich lekcjach.
7. Omów *Proces* Kafki jako nowoczesną parabolę. Jakie sensy przenośne wyłaniają się z fragmentów przywołanych w podręczniku?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Jakie byłoby Twoje zachowanie na miejscu człowieka z przypowieści księdza? Dlaczego?
9. Czy można ocalić indywidualną wolność w świecie instytucji i przepisów? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Na podstawie *Procesu* Franza Kafki oraz opowiadania *Z legend dawnego Egiptu* Bolesława Prusa wyjaśnij, w jakim celu nowocześni twórcy sięgają po formę gatunkową paraboli.

9 Awangardowy zachwyt nad cywilizacją



Nowe zjawiska społeczne dwudziestolecia międzywojennego znalazły odzwierciedlenie w ruchach artystycznych zwanych w całej Europie **awangardą**. Ta nazwa wywodzi się z języka francuskiego – *avant-garde* (czytaj: awą-gard) to 'straż przednia'. Określenie *awangarda* akcentuje zatem odwagę i otwartość na nową rzeczywistość oraz wyzwania współczesności, a także nastawienie na eksperymenty twórcze. Sztuka awangardowa jest zarazem opozycyjna wobec kierunków tradycyjnych, klasycystycznych, które odwołują się do przeszłości. Na lekcji poznamy utwory programowe Awangardy Krakowskiej, zwanej też pierwszą Awangardą.

PIERWSZA AWANGARDA

Awangardę Krakowską (1922–1927) tworzyli poeci skupieni wokół Tadeusza Peipera i wydawanej przez niego „Zwrotnicy". Na łamach pisma Peiper publikował rozprawy teoretyczne i programowe poświęcone koncepcjom sztuki awangardowej oraz ich literackie realizacje. Wśród pisarzy najbliżej związanych z grupą znajdowali się Julian Przyboś (patrz: lekcja 11.), Jalu Kurek i Jan Brzękowski (więcej patrz: miniprzewodnik *Dwie awangardy polskiej poezji*, s. 56).

Peiper odrzucał rolę natchnienia i intuicji w akcie twórczym. Postulował poezję będącą efektem świadomego wysiłku intelektualno-estetycznego. Artystę uważał za rzemieślnika, który w swoim dziele przetwarza rzeczywistość, dążąc przy tym do zachowania zwięzłości.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Sformułowany przez Peipera program Awangardy Krakowskiej wypływał z refleksji nad współczesną artyście cywilizacją, która w tamtych czasach przeżywała swój rozkwit. Esej *Miasto. Masa. Maszyna*, opublikowany w „Zwrotnicy" w 1922 r., należy do najważniejszych dzieł programowych twórcy. Natomiast wiersz *Miasto* pochodzi z debiutanckiego zbioru poezji *A*, który ukazał się w Krakowie w 1924 r.



Marek Włodarski (właśc. Henryk Streng), *Ulica*, 1924, Muzeum Narodowe, Warszawa

? Jak myślisz, co Włodarski chce powiedzieć odbiorcom za pośrednictwem swojej *Ulicy*? Odpowiedź uzasadnij.

KONTEKST SPOŁECZNY

Czasy dwudziestolecia międzywojennego to kolejny okres dynamicznego rozwoju miast i uprzemysłowienia gospodarek w całej Europie. Przestrzeń miejska stała się wzorem nowoczesności technologicznej – kusiła oświetlonymi ulicami, transportem publicznym, a nawet wieżowcami ze stali i szkła (pierwszy taki budynek powstał w 1885 r. w Chicago; pierwszym polskim „drapaczem chmur" była siedziba Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej, wybudowana w Warszawie w latach 1906–1908). W związku z postępem urbanizacyjno-technologicznym wzrosło zapotrzebowanie na ludzi wykształconych i wykwalifikowanych. Na całym obszarze kultury zachodniej znacząco podniosła się jakość życia, co sprawiło, że czas wolny przestał być przywilejem elit społecznych.

Tadeusz Peiper

Miasto. Masa. Maszyna (fragment)

[1] Zanik przyczyn, które ugruntowały niechęć człowieka do miasta, oczyszcza teren ich wzajemnego stosunku z czynników obcości i waśni. Na oczyszczonym terenie mogą pojawić się nowe ustosunkowania uczuciowe. 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.

[2] 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.

[3] Dojrzeć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń niesłyszaną 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

O TWÓRCY

TADEUSZ PEIPER (1891–1969) – poeta awangardowy, założyciel i redaktor pisma „Zwrotnica"; twórca programu Awangardy Krakowskiej (np. *Punkt wyjścia*, *Metafora teraźniejszości*). Opublikował m.in. awangardowe manifesty poetyckie: *Nowe usta* (1925), *Tędy* (1930) oraz zbiory wierszy: *A* (1924), *Żywe linie* (1924), *Raz* (1929). Pisał też eksperymentalne utwory dramatyczne – *Szósta! szósta!* (1925, wyst. 1974) i *Skoro go nie ma* (1933, wyst. 1973).

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

W 1924 r. grupa polskich architektów utworzyła awangardowe ugrupowanie artystyczne – Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów. Urbanista Szymon Syrkus, członek tej grupy, tak twierdził w swoim tekście programowym: „przemysł pomaga architektowi osiągnąć jeden z celów architektury – porządek i wynikające zeń piękno".



Pawilon Czterech Kopuł, część kompleksu wystawienniczego wokół Hali Stulecia, wybudowany w latach 1912–1913, Wrocław

Autorem projektu jest niemiecki architekt Hans Poelzig (czytaj: pelcik). Do wybuchu II wojny światowej pawilon był przeznaczony do celów wystawienniczych (w 1913 r. eksponowano w nim wystawę historyczną). Obecnie mieści się tam Muzeum Sztuki Współczesnej stanowiące oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

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.

[4] 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. Spośród elementów miasta, które będą musiały oddziałać na sztukę, najważniejszymi są może masa i maszyna.

ANALIZA

1. Jaką zmianę w postrzeganiu miasta postuluje autor w akapitach 1.–2.?
2. W których elementach urbanistyki Peiper dostrzega walory estetyczne (akapit 3.)?
3. W jaki sposób, zdaniem autora, nowoczesne miasto wpłynie na twórczość artystyczną (akapit 4.)?

INTERPRETACJA

4. Jak rozumiesz wyrażenie „przytakiwanie miastu" (akapit 2.)?
5. Czy Peiper chce odkryć piękno w nowych przedmiotach i zjawiskach, czy raczej pragnie stworzyć nowy kanon estetyczny? Odpowiedź uzasadnij.
6. Z czego wynika, Twoim zdaniem, fascynacja Peipera nowoczesnym miastem?

POJĘCIA KLUCZOWE

ESTETYKA – teoria piękna i sztuki; dyscyplina filozoficzna zajmująca się zagadnieniami wartości wytworów artystycznych; nauka badająca metody twórczości artystycznej i wyznaczająca kryteria oceny dzieła.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy podzielasz zachwyt nad miastem wyrażony w eseju Peipera? A może uważasz, że są lepsze miejsca do życia? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.
8. Nowoczesność – jakie stwarza szanse i jakie niesie zagrożenia? Przedyskutujcie ten temat w klasie.

Tadeusz Peiper

Miasto

Miasto wyśrubowało się w ziemię
pięściami walczącego marzenia.
Człowiek
odziany walcem upału
[5] zamieszkał w swojej własnej dłoni.
Niebo:
karta tytułowa zaginionej książki.

ANALIZA

1. Z jakich elementów składa się świat przedstawiony utworu. *Co je łączy?*
2. Znajdź w wierszu metafory. Wykaż ich awangardowy charakter.
3. Które z metafor użytych przez Peipera odwołują się do słownictwa technicznego? Czemu to służy?
4. Wskaż w *Mieście* cechy wiersza wolnego.

INTERPRETACJA

5. Zinterpretuj określenia odnoszące się do miasta, człowieka i nieba.
6. Jaka funkcja w strukturze nowoczesnego miasta została przypisana niebu? Uzasadnij swoje zdanie.
7. Jak myślisz, dlaczego autor zdecydował się na napisanie wiersza wolnego? Jakie sensy pozwala wydobyć ta forma wersyfikacyjna?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Jak wyobrażasz sobie piękno współczesnego miasta? Czy tak jak Peiper, czy zupełnie inaczej? Przedstaw swoją wizję.

POJĘCIA KLUCZOWE

METAFORA AWANGARDOWA – rodzaj przenośni charakterystycznej dla międzywojennej awangardy. Polega na tworzeniu związków pojęciowych, którym nie odpowiada żaden element realnego świata. Taka metafora zagęszcza znaczenia i szyfruje rzeczywistość, a przy tym nie służy ozdobności wypowiedzi. Zaskakujące zestawienia pojęć (np. „niebo osiadło na ziemi jak mysz na westchnieniu") tworzą nowe, odkrywcze sensy.

WIERSZ WOLNY – rodzaj wiersza niepodlegającego żadnym regułom metrycznym; nie tworzy jednolitej konstrukcji opartej na regularności składniowej, znaczeniowej ani prozodyjnej. Jego odmianą jest **wiersz awangardowy**, który rozbija całości składniowo-znaczeniowe w celu wydobycia nowych sensów.

MINIPRZEWODNIK
ZJAWISKA KULTUROWE MIĘDZYWOJNIA

KINO – w dwudziestoleciu międzywojennym doszło do upowszechnienia filmu – zupełnie nowej dziedziny sztuki, którą Karol Irzykowski, ówczesny pisarz i krytyk, określił mianem Dziesiątej Muzy (to nawiązanie do dziewięciu Muz z mitologii greckiej, będących opiekunkami konkretnych dziedzin sztuki i nauki). Kino szybko stało się sztuką zaspokajającą potrzeby masowej wyobraźni.

KULTURA MASOWA – łatwiejszy dostęp do sztuki doprowadził do rozpowszechnienia kultury popularnej, adresowanej do szerokiego kręgu odbiorców. W efekcie powstały nowe formy kultury – tania i przystępna książka, wysokonakładowa gazeta, popularne czasopismo, kabaret, teatrzyk rewiowy, komiks, kinowy film fabularny, muzyka popularna, rozpowszechniana przez radio.

REKLAMA – dzięki rozwijającej się gospodarce rynkowej wzrósł poziom życia wytwórców. Produkcja i konsumpcja uległy umasowieniu, w związku z czym pojawił się zupełnie nowy element kultury i zarazem nowa gałąź gospodarki – reklama. Wytwory przemysłu reklamowego (m.in. tablice reklamowe, neony, plakaty) stały się wszechobecnym elementem rzeczywistości. Autorami nośnych haseł reklamowych byli znani pisarze, np. słynne hasło „Cukier krzepi" wymyślił Melchior Wańkowicz.

ROZRYWKA – w okresie międzywojennym zaczął się rozwijać przemysł rozrywkowy. Powszechnym i dostępnym dla wszystkich miejscem spotkań były kawiarnie. Dużą popularność zyskał taniec, w miastach powstały więc dancingi (pierwowzory dzisiejszych dyskotek). Jednocześnie pojawiło się zjawisko gwiazdorstwa: aktorzy filmowi, muzycy, tancerze stali się idolami masowej wyobraźni; w Polsce takimi gwiazdami byli m.in. Jan Kiepura (śpiewak i aktor) oraz Hanka Ordonówna (piosenkarka, tancerka i aktorka).

SPORT – na przełomie XIX i XX w. sport stał się zjawiskiem masowym (po raz pierwszy od czasów antycznych), co wynikało m.in. z ówczesnych zainteresowań zdrowiem, ciałem i młodością. Co cztery lata były organizowane igrzyska olimpijskie (1896 r. – pierwsza letnia nowożytna olimpiada w Grecji, 1924 r. – pierwsze zimowe igrzyska olimpijskie we Francji). Na ziemiach polskich pierwszą masową organizacją sportową było Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół", powstałe w 1867 r. we Lwowie. Miało ono również charakter społeczno-wychowawczy i patriotyczny, a z czasem przybrało formę paramilitarną.

SZTUKA UŻYTKOWA – w dwudziestoleciu międzywojennym produkcja przedmiotów codziennego użytku zaczęła podlegać prawom konkurencji. Doprowadziło to do rozwoju wzornictwa. Sztuka użytkowa miała nie tylko zaspokajać potrzeby odbiorców, lecz także kształtować ich gusta. Źródłem wzorców architektury i sztuki użytkowej, łączącej odkrycia techniki z nowymi kanonami piękna, stała się słynna uczelnia artystyczna Bauhaus w Weimarze (Niemcy). W Polsce idee sztuki użytkowej propagowali m.in. członkowie grupy artystycznej Blok.

TELEKOMUNIKACJA – wynalezienie radia w 1896 r. wyznaczyło początki komunikacji na masową skalę. Pierwsze radiostacje działały w USA od 1912 r., Polskie Radio zaczęło nadawać w 1926 r. Coraz popularniejszym środkiem porozumiewania się na odległość stawał się także telefon, opatentowany w 1876 r. W Polsce międzywojennej i radio, i telefon wciąż jednak były dobrami luksusowymi.



Tadeusz Gronowski, plakat reklamowy proszku do prania Radion, 1926, Muzeum Plakatu, Warszawa

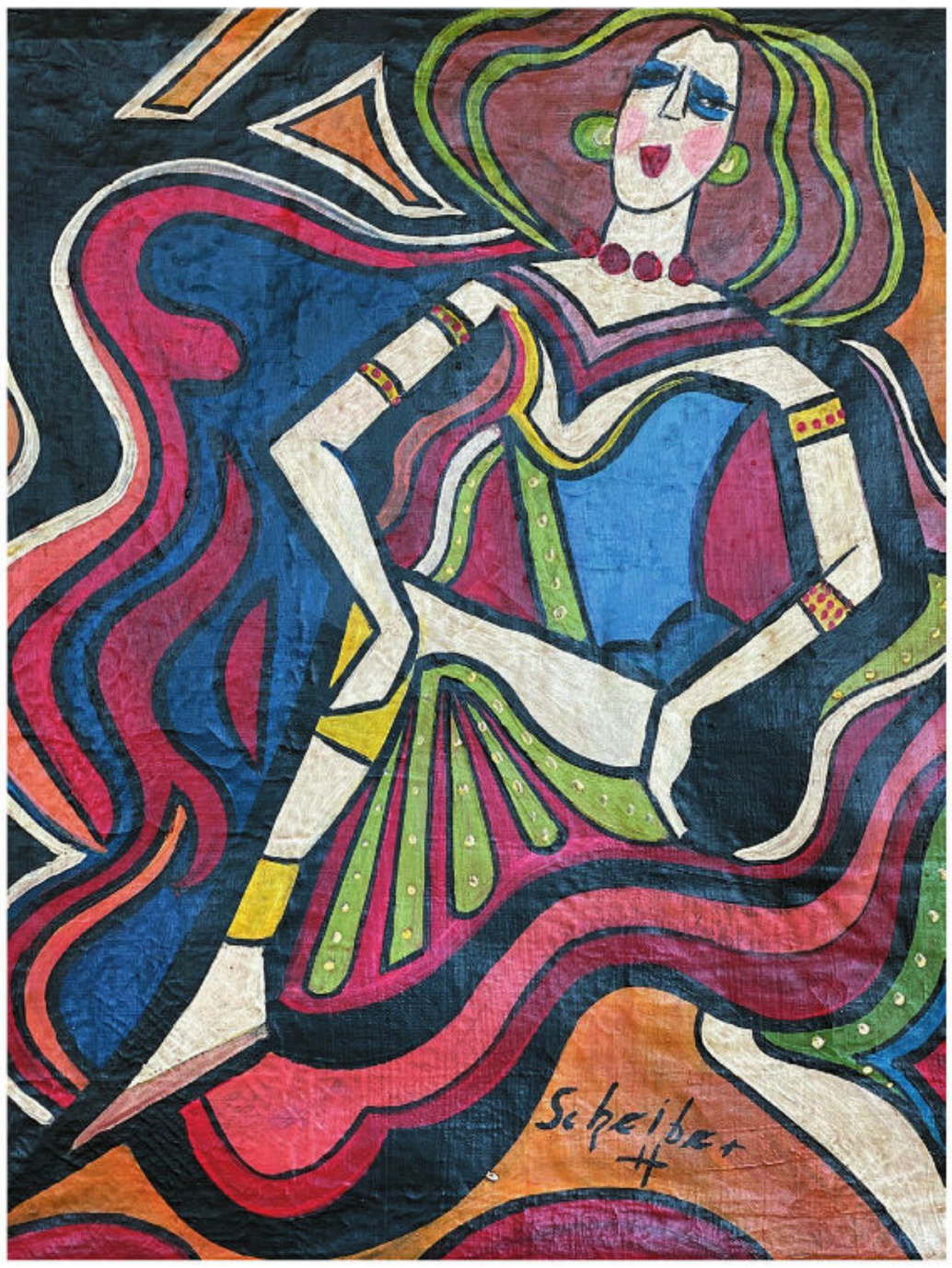
10 Ciało w poezji



Na lekcji poznamy kolejny wiersz Tadeusza Peipera – *Noga* ze zbioru *Żywe linie* (1924). Jest to przykład innej postawy twórczej niż prezentowana w debiutanckim tomie poety. Miejsce fascynacji cywilizacją i nowoczesnością zajęła w nim stylistyczna kunsztowność, nawiązująca do tradycji barokowej. Awangardowy utwór zestawimy z tekstem powojennym – *Lustrem* Haliny Poświatowskiej.

KONTEKST LITERACKI

Lata I wojny światowej Tadeusz Peiper spędził w neutralnej Hiszpanii – ważnym ośrodku ówczesnej sztuki awangardowej (działali tam m.in. Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel). Jedną z fascynacji Peipera był wtedy **gongoryzm**, hiszpańska odmiana barokowego konceptyzmu (patrz: lekcja 38. w drugiej części podręcznika dla klasy 1), którą stworzył Luis de Góngora y Argote (czytaj: luiz de gongora i argote; 1561–1627). Wiersze zbudowane według zasady gongoryzmu są oparte na niecodziennym pomyśle, rozwijanym stopniowo za pomocą kunsztownych środków stylistycznych aż do zaskakującej puenty. Inspirując się gongoryzmem, Peiper podkreślał, że poezja to przede wszystkim „tworzenie pięknych zdań", co dla awangardowego poety znaczyło: świeżych, oryginalnych, niezwykłych. Nowym typem kompozycji stał się dla Peipera „układ rozkwitania", wychodzący od zagadkowego obrazu, niedopowiedzianego, zaledwie zarysowanego, prowadzący przez stopniową konkretyzację i osiągający pełną wyrazistość w puencie. W artykule *Nowe usta* (1926) Peiper tak wyjaśniał swoją koncepcję: „Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozkwitałby przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko, co nastąpi; dalsze byłoby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat już pełny, rozłożysty".



Hugó Scheiber (czytaj: ugo szajber), *Tancerka*, ok. 1920, kolekcja prywatna

? Jakie elementy kobiecości wyeksponował malarz? W jaki sposób tego dokonał? Zwróć uwagę na kolorystykę obrazu.

FORMA GATUNKOWA

Noga Peipera stanowi przykład trawestacji, czyli przekształcenia utworu o podniosłym stylu i poważnej tematyce. Poeta wykorzystał właściwości formy gatunkowej **hymnu** – utworu wyrażającego uczucia i pragnienia określonej społeczności. Hymn ma formę zwrotu do adresata, którym jest zazwyczaj upersonifikowane pojęcie lub osoba stojąca w hierarchii wyżej od nadawców wypowiedzi. Jego uroczysty nastrój zwykle jest podkreślony odpowiednią muzyką. Historia literatury zna hymny państwowe, narodowe, wojskowe, religijne, koronacyjne, akademickie, a także szkolne. Niekiedy hymnem staje się utwór niespełniający ścisłych kryteriów gatunkowych – wystarczy, że określona społeczność nada mu taką funkcję.

Tadeusz Peiper

Noga

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru;
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i darząc napiwkiem światła tłumne zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie gdy wśród niej światłem zamiga;
która wieczorowi kładzie na stopy południe białe,
a jeśli nie jest słońcem, to jedynie dlatego
że słońce tylko świeci, ale nie umie być kwiatem;
która, zwołując pacierze wonną ciepłą kredą,
znika w plisowanym namiocie z krepdeszyny[1]
– a wiatr nurza się w tej sukni niby usta w pucharze –
znika i żyje dalej? sklepień lśniące pyły
błogosławią ją? kłamie? lży obrazy moje i wasze?
spływa na uda jakie? przenosi rozkwitłe srebra
na rzeźbione wazy o kształcie włoskiego dnia, na biodra?
wachlarzem lśnień gładzi parę gołębi która rozpiera
obłok koszuli? i jaka jest jej przystań? ta noga.

1 krepdeszyna (z franc. crêpe de Chine) – miękka tkanina z jedwabiu naturalnego albo sztucznego, używana w przemyśle tekstylnym.

ANALIZA

1. Wydziel w wierszu kolejne metafory przedstawiające kobiecą nogę. W każdym z tych poetyckich obrazów wskaż najważniejsze określenia.
2. Znajdź w tekście nawiązania do topiki religijnej. Określ ich funkcje.
3. Wymień cechy, które pozwalają uznać wiersz Peipera za hymn. Jakich założeń gatunkowych hymnu awangardowy utwór nie spełnia?
4. Przeanalizuj *Nogę* jako przykład poematu realizującego zasadę „układu rozkwitania".

INTERPRETACJA

5. Zinterpretuj środki artystyczne zastosowane przez poetę:
   a) wyrażenia z 1. wersu,
   b) koncepty z wersów 2.–9.,
   c)porównanie z wersu 10.
   d) metafory z wersów 11.–16.
6. Jak sądzisz, czemu służą pytania zawarte w ostatnich sześciu wersach?
7. Jaki charakter ma, Twoim zdaniem, obraz nogi z wiersza Peipera – erotyczny czy humorystyczny? Odpowiedź uzasadnij, odwołując się do cytatów.
8. Rozważ, z jakich przyczyn autor wybrał z kulturowego repertuaru atrybutów kobiecego piękna akurat nogę. Odwołaj się do innych utworów sławiących urodę kobiet (np. sonetów Francesca Petrarki, liryków miłosnych Jana Kochanowskiego, wierszy Daniela Naborowskiego albo Jana Andrzeja Morsztyna, sonetów odeskich Adama Mickiewicza).

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czy dzieło sztuki może być, Twoim zdaniem, wyłącznie wyrafinowaną zabawą? Czy utwór powinien odkrywać jakieś znaczące sensy? Odpowiedź uzasadnij.
10. Czy istnieją uniwersalne normy kobiecego piękna, obowiązujące w wielu kulturach? Czy raczej każda kultura ma własne ideały? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

MINIPRZEWODNIK
POPRZEDNICY AWANGARDY

FUTURYZM – manifest futuryzmu (łac. *futurum* – 'przyszłość') opublikowali w 1909 r. dwaj włoscy artyści: poeta Filippo Marinetti i malarz Umberto Boccioni (czytaj: boczjoni). Dostrzegali oni najwyższe wartości etyczne i estetyczne w nowoczesności, a przeszłość i tradycję uznawali za hamulec rozwoju ludzkości. Akcentowali oryginalność formy wypowiedzi artystycznej. W poezji futuryzm przejawiał się zaskakującymi pomysłami tematycznymi i odrzuceniem tradycyjnej metaforyki na rzecz luźnych skojarzeń, często opartych tylko na brzmieniach słów (hasło: „słowa na wolności"). Futuryści preferowali niezwykły układ graficzny tekstu, np. w poprzek strony albo w formie figur geometrycznych. Odrzucali zasady pisowni (zwłaszcza ortografię i interpunkcję), a także reguły gramatyczne.

Futuryzm znalazł zwolenników głównie we Włoszech i w Rosji (Władimir Majakowski), w latach 20. XX w. był popularny także w Polsce. Do jego przedstawicieli należeli Bruno Jasieński, Anatol Stern i Aleksander Wat – redaktorzy i autorzy poetyckich jednodniówek o charakterze manifestów: *Nieśmiertelny tom futuryz* i *Nuż w bżuhu*. Autorem pierwszego tomiku futurystycznej poezji był Jerzy Jankowski (*Tram wpopszek ulicy*, 1920). Do przedstawicieli tego kierunku zalicza się także Stanisława Młodożeńca i Tytusa Czyżewskiego. Polscy futuryści wydawali pismo „Nowa Sztuka".

DADAIZM – za początek ruchu dadaistycznego uznaje się otwarcie klubu Cabaret Voltaire (czytaj: kabere wolter) w 1916 r. w Zurychu (Szwajcaria). Jego twórcą i czołowym teoretykiem był Tristan Tzara (czytaj: cara), francuski artysta o rumuńskich korzeniach. Nazwa ruchu została wylosowana spośród słów należących do słownika języka francuskiego – *dada* to w dziecięcym francuskim 'zabawka'. Dadaiści odrzucili pojęcie dzieła sztuki jako wytworu geniuszu artysty. Pojmowali twórczość jako działalność spontaniczną, pozarozumową, chaotyczną i przypadkową – zachęcali np. do pisania wierszy zbudowanych ze słów wylosowanych z kapelusza, a nawet z samych dźwięków i liter. Do najsłynniejszych dzieł malarskich dadaizmu należy portret *L.H.O.O.Q* (1919), przedstawiający *Mona Lisę* Leonarda da Vinci z wąsami i bródką, które dorysował Marcel Duchamp (czytaj: marsel diszą). Innym znanym malarzem dadaistycznym był przez pewien czas Max Ernst.



Umberto Boccioni, *Elastyczność*, 1912, Muzeum Sztuki XX wieku, Mediolan

Futuryści i dadaiści zapoczątkowali malarstwo nieprzedstawiające (abstrakcyjne). Elementy takich obrazów nie służą prezentacji żadnych przedmiotów rzeczywistych ani tworów natury.

KONTEKST MITOLOGICZNY

Wierszem *Lustro* z tomu *Hymn bałwochwalczy* (1958) Halina Poświatowska nawiązała do mitu o Narcyzie – pięknym młodzieńcu, który zakochał się we własnym odbiciu, ujrzanym w tafli wody. Cierpienia miłosne Narcyza skrócili litościwi bogowie: zamienili go w kwiat. Nimfa Echo, nieszczęśliwe zakochana w Narcyzie, została zmieniona w głos powtarzający cudze słowa. Mit, opisany przez Owidiusza w *Metamorfozach*, stał się inspiracją dla wielu artystów i myślicieli. Bywał opatrywany licznymi komentarzami – m.in. o charakterze moralnym (szkodliwość zapatrzenia się w siebie i braku empatii), religijnym (miłość należy kierować w stronę Boga i wystrzegać się lustra jako pokusy), symbolicznym (dostrzeżenie w narcyzmie pasji poznawczej, która prowadzi do wiedzy poprzez analizę własnych przeżyć psychicznych). Freud uważał narcyzm za naturalną cechę każdego dziecka, którą należy przepracować w procesie wychowania, by nie przerodziła się w chorobę psychiczną. Christopher Lasch (czytaj: kristofer lasz), współczesny historyk i socjolog, twierdził, że narcystyczna osobowość jest cechą obecnych czasów: wszyscy jesteśmy skłonni, w większym lub mniejszym stopniu, koncentrować się na zaspokajaniu swoich potrzeb.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Życie i twórczość Poświatowskiej naznaczyła nieuleczalna choroba serca i związane z nią pobyty w szpitalach i sanatoriach. Poetka doświadczyła też straty męża, również chorującego na serce, który zmarł po dwóch latach małżeństwa. Otaczała ją legenda kobiety zbuntowanej i niezależnej, która mimo trudnych doświadczeń pozostała otwarta na wrażenia i starała się żyć pełnią życia.

O TWÓRCY

HALINA POŚWIATOWSKA (1935–1967) – poetka liryczna, jedna z najbardziej znanych polskich autorek wierszy miłosnych. Ukończyła studia filozoficzne. W swoich utworach koncentrowała się przede wszystkim na zmysłowej miłości oraz oswajaniu śmierci. Często wchodziła w dialog z tradycją literacką. Napisała m.in. zbiory wierszy *Hymn bałwochwalczy* (1958), *Jeszcze jedno wspomnienie* (wyd. pośmiertnie 1968) oraz powieść autobiograficzną *Opowieść dla przyjaciela* (1967).

Halina Poświatowska

Lustro

jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.
patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma. odkryłam
miękkie zagięcie ramion znużoną okrągłość piersi które
chcą spać i powoli na przekór sobie staczają się w dół.
moje nogi rozchylające się oddające bezmiernie aż po
krańce których nie ma to co jest mną i poza mną
pulsuje w każdym liściu w każdej kropli deszczu.
widziałam się jak gdyby poprzez szkło w twoich oczach
patrzących na mnie czułam twoje ręce na ciepłej napiętej
skórze moich ud i posłuszna twojemu rozkazowi
stałam naga naprzeciw wielkiego lustra a potem
zasłoniłam oczy twoje żeby nie widzieć i nie czuć
samotności mojego rozkwitłego tobą ciała.

ANALIZA

1. Co jest przedmiotem obserwacji osoby mówiącej w wierszu?
2. Wskaż w tekście elementy zmysłowego opisu ciała. Jakie wrażenia w nim dominują?
3. Jakiego przekształcenia mitu o Narcyzie i Echo dokonała Poświatowska? Zwróć uwagę na role kobiety i mężczyzny w obu tekstach.

INTERPRETACJA

4. Zinterpretuj metaforę z 1. wersu. Jak jej sens charakteryzuje osobę mówiącą?
5. Co znaczą, Twoim zdaniem, słowa: „patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma" (wers 2.)?
6. Porównaj wiersz Poświatowskiej z *Nogą* Peipera. Jakie dostrzegasz różnice i podobieństwa między kobiecym a męskim opisem ciała?



Michał Wiśnios, *Urok kobiety I*, mosiężna rzeźba z cyklu „Urok kobiety", 2016, kolekcja prywatna

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Wskaż przejawy narcyzmu we współczesnej kulturze i codziennych zachowaniach ludzi. Dokonaj oceny tych zachowań – rozstrzygnij, czy są akceptowalne etycznie, czy naganne.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

8. Ciało w poezji. Omów temat, odwołując się do *Nogi* Peipera, *Lustra* Poświatowskiej oraz wierszy barokowych – *Na oczy królewny angielskiej* Naborowskiego i *Cuda miłości* Morsztyna.

9. Napisz szkic interpretacyjny wiersza *Zielony erotyk* Anny Tomaszewskiej. Uwzględnij wizję miłości ukazaną w tekście i zastosowane środki stylistyczne. Zwróć uwagę na stosunek do tradycji liryki erotycznej.

O TWÓRCY

ANNA A. TOMASZEWSKA (ur. 1968) – poetka, absolwentka Studium Literacko-Artystycznego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka zbiorów poezji m.in. *Wiersze do czytania* (2005), *Lokomotywy, wagony, sukienki* (2006). Publikowała w wielu czasopismach, m.in.: „Zeszytach Literackich", „Kulturze", „Kresach", „Czasie Kultury". Swoje wiersze zamieszcza też w Internecie i w ten sposób zaprasza czytelników do recenzji i dyskusji.

Anna A. Tomaszewska

Zielony erotyk

Nic się nie zdarzyło, nic wydarzyć się nie może – moje ciało
Siódmy Zimny Kontynent, twoja nieporadność szorstka jak
holenderskie płótno, mieszkamy w niedokończonym domu

pod jesionami, pod sukienkami udaję, że śnię
krzewy paproci kołyszą się wolno, liście lśnią i wilgotna skóra
jaszczurek jest lepka, skrzydła ważek nad stawem dotykają

ramion, a ty – czytasz wiersze tak bardzo powoli,
przerzucasz kartkę po kartce, w ciszy, w szeleście, pod powiekami
zapala się czerwień, jakby Sisley[1] malował dla nas wiewiórki

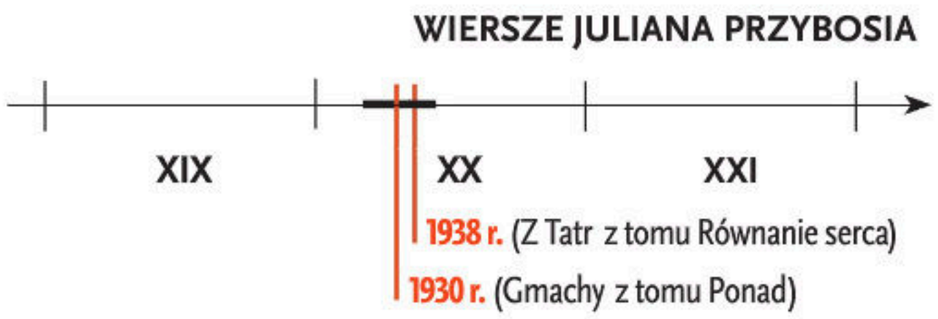
w parku aleje i lipy szepczą, że można iść jeszcze wolniej
wzdłuż guzików, haftek, wolniej wzdłuż suwaków, zapinek,
ale twoje palce jak światło biegną szybko, mam gładką skórę,

mam ręce pełne ciebie, w ciszy, w szeleście pachniesz zielonymi
szyszkami i jesteś dotykiem, którego nie ubywa. Nie odwracaj głowy,
patrz! w tym wersie staję się kroplą żywicy na twoim brzuchu.

(z tomu *Wiersze do czytania,* 2005)

1 Alfred Sisley (czytaj: sisle) to francuski malarz impresjonista, tworzący w drugiej połowie XIX w.

11 Awangardowy krajobraz



Jednym z najważniejszych poetów polskiej awangardy był Julian Przyboś. Jego wiersze, dzielące wers na drobne, czasem nawet jednowyrazowe i jednosylabowe cząstki, są najbardziej charakterystycznym przykładem polskiej wersyfikacji awangardowej. W odróżnieniu od Tadeusza Peipera (i wielu innych twórców awangardy) Przyboś wykorzystywał nowe środki poetyckie nie tylko do przedstawiania nowoczesnej kultury, lecz także w opisach krajobrazu oraz wielkiej sztuki przeszłości (np. *Widzenie katedry w Chartres* – patrz: lekcja 64. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1).

KONTEKST LITERACKI

Awangarda poetycka odrzuciła tradycyjne tematy i sposoby obrazowania, a także dotychczasowe środki literackiego wyrazu. Utworzyła nowy typ metafory i na szeroką skalę zaczęła eksperymenty na języku poezji. Za najwcześniejszą postać awangardy uznaje się wiersze Guillaume'a Apollinaire'a (czytaj: gijuma apolinera; 1880–1918). Od tytułu jego ostatniego zbioru *Kaligramy* powstał termin **kaligram** oznaczający wiersz, którego sensy opierają się nie tylko na znaczeniach słów, lecz także na graficznej formie zapisu. Francuski poeta, nawiązał w ten sposób do podobnych eksperymentów literackich z epoki baroku.

MINIPRZEWODNIK
DWIE AWANGARDY W POLSKIEJ POEZJI

AWANGARDA KRAKOWSKA (1922–1927) – **pierwsza Awangarda**; miejsce: Kraków, czasopismo: „Zwrotnica". Przedstawiciele: Tadeusz Peiper (patrz: lekcja 9.), Julian Przyboś, Jan Brzękowski (1903–1983, autor tomów poetyckich *Na katodzie* i *Poezja integralna*), Jalu Kurek (1904–1983, autor m.in. zbioru *Upały* oraz powieści *Grypa szaleje w Naprawie*, tłumacz poezji Francesca Petrarki i tekstów włoskich futurystów – patrz: miniprzewodnik w lekcji 10.), Adam Ważyk (1905–1982, autor m.in. tomu wierszy *Semafory*, tłumacz poezji francuskiej i rosyjskiej). Artyści tego nurtu dążyli do precyzji i kondensacji znaczeń. Proponowali metaforykę kreującą nowe sensy wyrażeń oraz eksperymenty ze składnią języka poetyckiego. Zastępowali tradycyjny wyraz uczuć obrazami poetyckimi lub intelektualnymi abstrakcjami.

AWANGARDA LUBELSKA (1927–1939) – **druga Awangarda**; miejsce: Lublin, czasopismo: „Reflektor". Przedstawiciele: Józef Czechowicz (patrz: lekcje 34.–35.), Józef Łobodowski (1909–1988, poeta i prozaik, autor m.in. zbioru *O czerwonej krwi*). Poezję tej grupy cechowały wizyjność i katastrofizm, ale także dążenie do śpiewności i odejście od tematyki nowoczesnego miasta w stronę afirmacji prowincji.

AWANGARDA WILEŃSKA (**żagaryści**; 1931–1934) – **druga Awangarda**; miejsce: Wilno, czasopismo: „Żagary". Przedstawiciele: Czesław Miłosz (patrz: lekcja 58.), Jerzy Zagórski (1907–1984, poeta, eseista, tłumacz, autor m.in. zbioru *Ostrze mostu* i poematu *Przyjście wroga*), Aleksander Rymkiewicz (1913–1983, poeta, autor poematu *Tropiciel*), Jerzy Putrament (1910–1986, poeta i prozaik, autor m.in. tomu *Wczoraj powrót*). Poezję żagarystów charakteryzowały nastroje katastroficzne, wizyjne obrazowanie i radykalne poglądy społeczne.

Julian Przyboś
Gmachy

Poeta,
wykrzyknik ulicy.

dwurząd bloków, rozłupany powietrzem.
masy współzatrzymane, 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.

O TWÓRCY

JULIAN PRZYBOŚ (1901–1970) – poeta i eseista, współtwórca Awangardy Krakowskiej. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracował jako nauczyciel i bibliotekarz, odbył stypendium w Paryżu. W latach międzywojennych wydał m.in. zbiory *Śruby* (1925), *Z ponad* (1930), *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938). W ostatniej dekadzie twórczości zmierzał do większej komunikatywności, często operował motywem lotu, światła.

ANALIZA

1. Ustal, czym się wyróżniają zdania i równoważniki zdań zastosowane przez poetę. Czemu służą takie konstrukcje składniowe?
2. Znajdź w tekście elipsy. Określ ich funkcje.
3. Wskaż w wierszu paralelizmy. Jaką rolę odgrywają?

INTERPRETACJA

4. Zinterpretuj określenie poety z 2. wersu.
5. Jak rozumiesz puentę wiersza?
6. Jakie właściwości miejskiego krajobrazu oddaje, Twoim zdaniem, wiersz Przybosia?

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Miasto – zdobycz cywilizacji czy ekonomiczna konieczność?
8. Czy dostrzegasz piękno w nowoczesnych gmachach? Zastanów się, które współczesne budynki cenisz ze względu na walory estetyczne. Uzasadnij swój wybór.

POJĘCIA KLUCZOWE

ELIPSA – celowe pominięcie w zdaniu lub wyrażeniu jakiegoś składnika, często orzeczenia. Powoduje kondensację wypowiedzi i aktywizuje odbiorcę, który na podstawie kontekstu sam musi uzupełnić brakujące słowo i odczytać znaczenie wypowiedzi.

PARALELIZM SKŁADNIOWY – patrz: lekcja 2.

PARALELIZM ZNACZENIOWY – patrz: lekcja 2.



Zamarła Turnia – szczyt w polskich Tatrach Wysokich

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.

---

1 Mowa o 18-letniej Marzenie Skotnicównie, uczennicy Przybosia, która zginęła 6 października 1929 r. podczas wspinaczki na Zamarłą Turnię.

2 siklawa – wodospad górski.

To zgrzyt
czekana[1],
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[2] zawisłą na rękach
utrzymać
i nie paść,
gdy
w oczach przewraca się obnażona ziemia
do góry dnem krajobrazu,
niebo strącając w przepaść!

Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

---

1 czekan – przyrząd alpinistyczny; rodzaj laski ze stalową głowicą i kolcem służący do wyrąbywania stopni w śniegu i lodzie.
2 turnia – skała o stromych zboczach i ostrym wierzchołku.

ANALIZA

1. Znajdź w wierszu zdania i równoważniki zdań. Policz, w ilu wersach umieścił je poeta.
2. Jak myślisz, czemu służy rozczłonkowanie wypowiedzeń wynikające z zastosowanej konstrukcji wersowej?
3. Wskaż w tekście paralelizmy. Określ ich funkcje.

INTERPRETACJA

4. Czy rozpiętość między długościami poszczególnych wersów niesie, Twoim zdaniem, jakieś znaczenia? Odpowiedź uzasadnij.
5. Zinterpretuj metafory z wiersza, zwracając szczególną uwagę na elementy animizacji i antropomorfizacji.
6. Jakie emocje odnajdujesz w tekście Przybosia? Czego one dotyczą? W odpowiedzi odwołaj się do cytatów.

POJĘCIA KLUCZOWE

ANIMIZACJA – rodzaj metafory, polega na nadaniu przedmiotom lub zjawiskom nieożywionym cech istot żywych, np. ryczą fale, wiatr pędzi.

ANTROPOMORFIZACJA – typ metafory; polega na nadawaniu elementom świata przyrody cech charakterystycznych tylko dla człowieka, np. zdolności do myślenia, miłości, śmiechu i płaczu. Nie odwołuje się, w odróżnieniu od personifikacji, do fizyczności ludzkiej postaci.

PROBLEMATYKA EGZYSTENCJALNA – patrz: lekcja 3.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Rozważ, czy wiersz awangardowy wyraża myśli i uczucia lepiej niż tradycyjna poezja. Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.
8. Taternictwo, alpinistyka, himalaizm – próba przezwyciężenia własnych słabości czy niebezpieczna gra z losem? Opinię uzasadnij.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

9. Górska przyroda jako wyraz ludzkich uczuć i prawd egzystencjalnych. Rozważ temat, odwołując się do wierszy Z *Tatr* Juliana Przybosia i *W górach* Jerzego Harasymowicza oraz innych utworów przedstawiających góry.

Jerzy Harasymowicz

W górach

W górach jest wszystko co kocham
Wszystkie wiersze są w bukach
Zawsze kiedy tam wracam
Biorą mnie klony za wnuka

Zawsze kiedy tam wracam
Siedzę na ławce z księżycem
I szumią brzóz kropidła
Dalekie miasta są niczem

Ja się tam urodziłem w piśmie
Ja wszystko górom zapisałem czarnym
Ja jeden znam tylko Synaj[1]
Na lasce jałowca wsparty
I czerwień kalin jak cyrylica[2] pisze
I na trembitach[3] głosi bór
Że jedna jest tylko mądrość
Dzieło zdjęte z gór

O TWÓRCY

JERZY HARASYMOWICZ (1933–1999) – poeta sławiący piękno polskich gór, zwłaszcza Beskidów i Bieszczadów. Nie ukończył szkoły. Debiutował w wieku dwudziestu dwóch lat. Współtworzył m.in. grupy poetyckie Muszyna i Tylicz. Wydał kilkadziesiąt zbiorów poezji, m.in.: *Powrót do kraju łagodności* (1957), *Mit o świętym Jerzym* (1959), *Pastorałki polskie* (1966), *Madonny polskie* (1969), *Złockie niebo cerkiewne* (1983), *Lichtarz ruski* (1987).

1 Synaj – góra, na której Mojżesz otrzymał od Boga tablice z Dekalogiem (Wj 20, 1–17).
2 cyrylica – alfabet używany do zapisu m.in. języków wschodniosłowiańskich (m.in. rosyjski, ukraiński, białoruski) oraz niektórych południowosłowiańskich (bułgarski, macedoński, serbski).
3 trembita – dęty instrument muzyczny używany przez pasterzy w Karpatach.

12 *Granica* – dyskusja z determinizmem



Zofia Nałkowska podejmuje w *Granicy* problematykę z zakresu psychologii społecznej, czyli wiedzy o relacjach między jednostką a społeczeństwem. Na lekcji zbadamy wpływ uwarunkowań zewnętrznych na osobowość i zachowania powieściowych postaci. Zweryfikujemy prawdziwość stwierdzenia jednego z bohaterów, Zenona Ziembiewicza: „jest się takim, jak miejsce, w którym się jest".

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

O pracy Nałkowskiej nad *Granicą* sporo wiadomo dzięki zapiskom w jej *Dziennikach* (opublikowanych pośmiertnie). Powieść powstawała w latach 1932–1935. Pisarka z trudem zmagała się z materią literacką, nie wierzyła w wartość utworu. Wielokrotnie przerywała prace nad tekstem, dwa razy przeredagowywała napisane już duże fragmenty. Ostatecznie włączyła do *Granicy* nowelę *Mieszkanie*, napisaną na zamówienie lewicowej grupy literackiej Przedmieście. Początkowo Nałkowska chciała nadać powieści tytuł *Schematy*, by podkreślić wpływ praw dziedziczenia oraz determinizmu biologiczno-środowiskowego (patrz: pojęcia kluczowe) na życie człowieka.

FORMA GATUNKOWA

Granica jest **powieścią psychologiczną**, ale może być też odczytywana jako **powieść społeczno-obyczajowa** (o romansie ludzi z różnych sfer i podziałach klasowych w społeczeństwie), **filozoficzna** (podejmująca problemy filozoficzne), a nawet – **polityczna** (gdyż zawiera aluzje do ówczesnej polityki). Pisarka skonstruowała utwór wielowymiarowy, w którym zachowania postaci służą zbadaniu wiarygodności twierdzeń psychologicznych czy socjologicznych. Postawa badaczki weryfikującej poglądy naukowe ujawnia się w języku narracji. Jest on pozbawiony poetyzmów, zwięzły, zintelektualizowany, często aforystyczny.

KONTEKST LITERACKI

Powieść psychologiczna – którą *Granica* jest w największym stopniu – to utwór ukazujący w formie narracyjnej ludzkie przeżycia, myśli i odczucia. Zawiera portrety



Kisling, *Portret młodej dziewczyny*, 1926, Muzeum Narodowe, Warszawa

Dzieło polskiego malarza o żydowskich korzeniach można uznać za przenikliwe studium psychologiczne. Wzrok sportretowanej dziewczyny sięga jakby poza obraz – w przeszłość albo nieznaną przyszłość.

psychologiczne bohaterów i analizy ich osobowości. Jest zróżnicowana pod względem narracyjnym – począwszy od narracji trzecioosobowej, z którą mamy do czynienia w tradycyjnej XIX-wiecznej powieści realistycznej, aż po monolog wewnętrzny, występujący zwłaszcza w utworach ponowoczesnych. Do innych powieści psychologicznych można zaliczyć np. *Panią Bovary* Gustave'a Flauberta (patrz: lekcje 70.–74. w drugiej części podręcznika dla klasy 2) czy *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego (patrz: lekcje 3.–7. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Początków tego gatunku należy się doszukiwać w *Wyznaniach* św. Augustyna (IV w.), a także w powieściach epistolarnych z XVIII w. (np. *Niebezpieczne związki* Pierre'a Choderlosa de Laclos – czytaj: piera szoderlosa de laklo – z 1782 r.).

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Pytanie, co lub kto kształtuje ludzką osobowość, nurtowało myślicieli od najdawniejszych czasów. Sokrates uważał, że człowiek jest dobry z natury i jeśli pozna prawdę – pójdzie za nią. Święty Augustyn, mimo iż twierdził, że dobre jest wszystko, co stworzył Bóg, a więc również człowiek, dostrzegał pierwiastki zła nawet w małym dziecku. Uzasadniał to zło grzechem pierworodnym. Ten Ojciec Kościoła podkreślał rolę wolnej woli w ludzkich wyborach między dobrem a złem. Z kolei John Locke, filozof epoki oświecenia, twierdził, że człowiek przychodzi na świat jako „czysta tablica" (*tabula rasa*), a więc jego osobowość zależy od wychowania i edukacji. Zdaniem Jeana-Jacques'a Rousseau (czytaj: żana żaka rus**o**), twórcy oświeceniowego sentymentalizmu, człowiek ma z natury dobre skłonności i dlatego wychowanie dziecka powinno być zgodne z prawami przyrody. Natomiast XIX-wieczni myśliciele, m.in. John Stuart Mill, uważali, że na ukształtowanie ludzkiej psychiki wpływają przede wszystkim warunki wychowania i wykształcenie. Z kolei Charles Darwin był przekonany o znaczeniu dwóch czynników – biologicznego (dziecko dziedziczy cechy rodziców) i środowiskowego (na człowieka od wczesnego dzieciństwa wpływa rzeczywistość przyrodnicza i społeczna). Z innej perspektywy postrzegał dzieciństwo Sigmund Freud. Według niego psychikę dziecka kształtują w największym stopniu świadome i nieświadome zachowania rodziców. W XX w. psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży za podstawowe teorie wyjaśniające kształt ludzkich osobowości uznała psychoanalizę (patrz: lekcja 1.) oraz determinizm biologiczno-środowiskowy.

Zofia Nałkowska
Granica (fragmenty)

Nastoletnia Elżbieta, nieszczęśliwa po doznanym zawodzie miłosnym, ogląda zdjęcie matki z czasów jej młodości (z rozdziału IV).

[1] Nie było już gdzie uciekać od okropności, nie było jej czego przeciwstawić. Ta nieznajoma dziewczynka na fotografii – to jest ktoś najbliższy na całym świecie. Nie można o niej pomyśleć, żeby nagle nie chcieć jej zobaczyć zaraz, w tej samej chwili, żeby nie projektować jakiejś bezsensownej ucieczki, jazdy za granicę bez biletu i paszportu, poszukiwań. To głupie uczucie jest najgłębszym wstydem, do którego przed sobą samą nie można się przyznać. [...]

O TWÓRCY

ZOFIA NAŁKOWSKA (1884–1954) – pisarka, publicystka, działaczka społeczna (sympatyzowała z lewicą). Wychowała się w domu inteligenckim. Gruntowną wiedzę z dziedziny filozofii, psychologii i literatury zawdzięczała ojcu oraz samokształceniu. Debiutowała już w pierwszym dziesięcioleciu XX w., jednak dojrzałość artystyczną osiągnęła w okresie międzywojennym. Pisała powieści (m.in. *Romans Teresy Hennert*, 1923, *Niedobra miłość*, 1928), dramaty (m.in. *Dom kobiet*, 1930, *Dzień jego powrotu*, 1931). W przedwojennej Warszawie prowadziła salon literacki. Po wojnie brała udział w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce. Efektem literackim tej działalności był zbiór reportaży *Medaliony* (1946).



Mural Zofii Nałkowskiej, 2020, Tychy

Graffiti wzbogacone ceramiczną mozaiką zdobi ścianę budynku przy ulicy, której patronuje autorka *Granicy*. Autorami dzieła są malarz Marek Grela i projektantka ceramiki Marta Piróg, tworzący wspólnie pracownię artystyczną Czary-Mury.

Zenon Ziembiewicz wpatruje się w ojca, Waleriana (z rozdziału VI).

[2] Na jego [ojca] twarzy, jak na szpitalnej karcie choroby, stały wypisane jego dzieje. Odczytywanie ich było dla Zenona upokorzeniem niedającym się w żaden sposób oszukać ani ugłaskać. Tkwiła w tym wstydliwa myśl, że to jest jego „rodzic", że mu zawdzięcza istnienie. Myśl groteskowa, że jego życie, jedyne i nieodwracalne, ma swoje źródło w erotyzmie tego człowieka. I nie można było tak zrobić, żeby to było obojętne. Bo cały ów nieznośny splot gnieździł się w tym miejscu uczuć, które jest przeznaczone do szacunku, przywiązania i solidarności. Rzeczą bolesną było wiedzieć, że ten człowiek jest jego ojcem i że wszystko, co jest z niego, trzeba w sobie za wszelką cenę wytępić. I boleśnie było wiedzieć zarazem, że jest już stary, że mu się trzęsą ręce. [...]

Elżbieta wyjeżdża za granicę, by pogodzić się z matką. Obserwuje tryb życia, który ona wiedzie (z rozdziału XIII).

[3] Nie była matką, była zwyczajnie drugą kobietą. Jej piękność, jej cała jakość była tylko męczarnią. Maskowała się tak niedbale. Obie ręce trzymała na poręczy balkonu – i także te ręce były piękne i miały koralowe paznokcie. Bez słowa patrzyła przed siebie, ściągając brwi. [...] Patrzyła na kratę małej bramy w murze, bo tędy miał znowu teraz przyjść któryś z jej mężczyzn. [...] Dlaczego Elżbieta myślała o niej, że jest niedobra? Z całej chwili tamtej zapamiętała najmocniej – tak jak gdyby nie pamięcią, ale całą skórą ciała – zgrzytanie żwiru pod ciężkimi podeszwami tego pana, jego kroki mocne i chrzęszczące. [...]

Zenon zwierza się Elżbiecie, swojej narzeczonej, z ponownego nawiązania romansu z Justyną Bogutówną, nieślubną córką kucharki pracującej w jego rodzinnym domu w Boleborzy (z rozdziału XIV).

[4] – Elżbieto... – Ponieważ ciągle milczała, powiedział: – To jeszcze nie wszystko. Jest gorsza rzecz. Ona jest teraz w ciąży. I właśnie...
Na ten raz Elżbiecie udało się wyrwać z jego powstrzymujących rąk. Zastąpił jej drogę we drzwiach domu, unieruchomił ją w objęciu. Jego ramiona zwarły się na jej plecach, zaskoczyły na siebie, jak szczęki buldoga. W tym żelaznym uchwycie z trudem łapała oddech.
– Nie pójdziesz – powiedział. – Zostaniesz.
To, czego chciał, to był boleborzański schemat. Musiała przebaczyć. [...]

ANALIZA

1. Przypomnij historię dzieciństwa i młodości Elżbiety Bieckiej. Jaki wpływ na bohaterkę wywarła nieobecność matki?
2. Jakie uczucia ujawnia introspekcja Zenona z akapitu 2.? Objaśnij stosunek bohatera do ojca, odwołując się do całej powieści.
3. Wykaż podobieństwo zachowań Zenona i jego ojca na przykładach z całego utworu.
4. Odwołaj się do pojęcia determinizmu biologiczno-środowiskowego i wyjaśnij przyczyny:
   a) podobieństwa losów Justyny Bogutówny i jej matki,
   b) postępowania Zenona wobec Elżbiety i Justyny,
   c) porzucenia synka przez Elżbietę.

INTERPRETACJA

5. Jak sądzisz, dlaczego dla Elżbiety miłość do matki i tęsknota są „najgłębszym wstydem" (akapit 1.), a dla Zenona wygląd i dzieje ojca to „upokorzenie" (akapit 2.)? Uzasadnij swoje zdanie.
6. Rozważ, z jakich powodów próba pojednania Elżbiety z matką kończy się fiaskiem. Przedstaw swoje przemyślenia.
7. Jak rozumiesz wyrażenie „boleborzański schemat" (akapit 4.)?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy dziecko bezwarunkowo odtwarza schematy zachowań rodziców, czy jednak można przezwyciężyć determinizm biologiczno-środowiskowy?
9. Co, Twoim zdaniem, jest potrzebne, by rodzic był dla dziecka autorytetem? Dlaczego?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Człowiek wolny czy zdeterminowany? Przedstaw swoje zdanie na ten temat. Odwołaj się do *Granicy* Zofii Nałkowskiej, innej lektury obowiązkowej oraz wybranych kontekstów.

POJĘCIA KLUCZOWE

DETERMINIZM BIOLOGICZNO-ŚRODOWISKOWY – koncepcja psychologiczna, uznająca, że procesy zachodzące w ludzkiej psychice są uwarunkowane biologicznie oraz środowiskowo. Na zachowania człowieka wpływają więc czynniki genetyczne, instynkty, sytuacja rodzinna, sposób wychowania, warunki materialne, środowisko naturalne i społeczne otaczające daną jednostkę.

INSTROSPEKCJA – sięganie w głąb własnej psychiki w celu odnalezienia przyczyn swoich uczuć, myśli i zachowań. W utworach psychologicznych, zwłaszcza o narracji pierwszoosobowej, to technika analizy psychologicznej, polegająca na docieraniu do głębi świadomości bohaterów literackich.

13 Problematyka moralna w *Granicy*

Zofia Nałkowska, koncentrując się na karierze politycznej i życiu prywatnym Zenona Ziembiewicza, rozważa w *Granicy* problem odpowiedzialności człowieka za własne czyny. Pisarka pokazuje zarazem złożoność ludzkiej natury, która wymyka się jednoznacznym ocenom. Skłania czytelnika do refleksji nad wiarygodnością samooceny, jej nieadekwatnością do sądów, jakie o danej osobie mają inni: „Jest się takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy o sobie my". Na lekcji omówimy ważne wybory i decyzje bohatera i zastanowimy się, gdzie przebiegają granice moralności i godnego zachowania wobec innych osób.

KONTEKST LITERACKI

Odpowiedzialność to przyjęcie na siebie obowiązków wobec innych ludzi, a także gotowość ponoszenia konsekwencji swoich czynów. Jest ściśle związana z przestrzeganym przez jednostkę kodeksem moralnym. Już twórcy polskiej literatury romantycznej ukazywali wpływ wyborów dokonanych dla dobra zbiorowości na życie prywatne bohaterów (np. problem tożsamości Konrada Wallenroda czy dylematy Jacka Soplicy z utworów Adama Mickiewicza). Również pozytywiści przedstawiali rozterki bohaterów związane z ich działalnością na rzecz społeczeństwa (np. Stanisława Wokulskiego z *Lalki* Bolesława Prusa). Moderniści także wplatali w problematykę odpowiedzialności za zbiorowość kwestie prywatności jednostki (np. Stefan Żeromski i Stanisław Wyspiański). W *Lordzie Jimie* Josepha Conrada odpowiedzialność za życie prywatne bohatera staje się równie ważna jak odpowiedzialność za zbiorowość. Dla Jima istotne jest nie tylko bezpieczeństwo ludzi powierzonych jego opiece (na statku Patna i w Patusanie), lecz także postępowanie zgodne z kodeksem etycznym wykonywanego zawodu. O rozrachunku z samym sobą pisze również Fiodor Dostojewski w *Zbrodni i karze*. Jej bohater, Raskolnikow, zrozumiał, że popełnił morderstwo, by udowodnić sobie, że potrafi przekroczyć uniwersalne zasady moralne. Zarówno Dostojewski, jak i Conrad stawiają pytania podobne do tych, które formułuje później Nałkowska: o granice wierności samemu sobie i o moralne zasady człowieka – niewzruszone lub zmienne, ewoluujące w dobrym lub złym kierunku.

Zofia Nałkowska

Granica (fragmenty)

Aby zarobić na studia w Paryżu, Zenon nawiązuje współpracę z pismem „Niwa". Rozważa słuszność tego posunięcia (z rozdziału VI).

[1] [...] Ale wizyty w Gawareckim Folwarku, obie zakończone pijatyką, zostawiły Zenonowi tylko niesmak i obrzydzenie. Widział jasno, że jeżeli przystanie ostatecznie na tę drogę, nie mając innej, to nie będzie w porządku ze sobą i na samym wstępie zacznie od rezygnacji. Och, przyłapał się na tym komunale! „Być w porządku ze sobą" – cóż to znaczy? Jest to zawsze w jakimś choćby najbardziej wzniosłym sensie dogadzać swoim chęciom, swoim „wrodzonym instynktom moralnym". A przecież moralność jest wynikiem życia w społeczeństwie i poza społeczeństwem jej nie ma. Są tylko słowa, które służą do oszukania siebie i zwłaszcza innych. Zenon pragnął rzeczy bardzo prostej: żyć uczciwie. Jego program naprawdę był minimalny. [...]

Granica,
reż. Józef Lejtes, 1938

Pierwsza ekranizacja *Granicy* Nałkowskiej została wyświetlana w kinach już trzy lata po wydaniu powieści.



Pierwszego dnia po powrocie ze studiów Ziembiewicz czyta w cukierni swój dawny artykuł (z rozdziału X).

[2] Pisma, zawieszone rzędem [...], były polskie. Wybrał jedno z nich, miejscowe, zatytułowane „Niwa", i od początku do końca odczytał zamieszczony w nim własny swój artykuł. Czytał jak coś całkowicie obcego. Drukowane zdania nabierały obiektywnej wagi, twardniały i stygły, zatracając wszelką łączność z jego myślą żyjącą, pełną niepewności i niepokoju.
Czy był nieszczery, pisząc? Czy naginał się do tego, czego po nim tutaj oczekiwano? Teraz sądził, że nie. Tylko nie mówił swoich myśli do końca, musiał je zawsze urwać w jakimś miejscu na to, aby mogły być napisane. Musiał je zamknąć tematem jak granicą, aby nie przenikały do sfery, w której zaczynają się zastrzeżenia i wątpliwości, wszystko robi się względne i daje inaczej pomyśleć. [...]

Justyna Bogutówna mówi Zenonowi o ciąży (z rozdziału XII).

[3] – Nie, już mi się to na pewno nie wydaje.
– No więc gdyby nawet – ustąpił Zenon. – Gdyby nawet... Ja nie chcę ci nic radzić, ale sama musisz zrozumieć... – Bezmyślne, spłoszone słowa biegły same niepodległe żadnej kontroli. Rzeczą najobrzydliwszą w tym nieznośnym stanie była niechęć do Justyny pomieszana z niepokojem o nią, ze wstydliwą litością i niepohamowaną irytacją. Jakże straszliwie jest głupia, o Boże. Po cóż ją spotkał, po cóż zaniosło go tamtego lata do Boleborzy! Przecież nie on jej szukał, przecież właściwie unikał jej, wiedziony mądrym instynktem, omijał z dala ławkę, na której siadywała, haftując (i „kosztując tylko tyle, co zje"). Nie szukał jej ani wtedy w Boleborzy, ani tu.

Myślał te myśli, wiedząc dobrze, jak są obrzydliwe – by tylko się upewnić, że nie jest winien, że to ona sama...
To, co mówił, nie było konkretne. Pamiętał o jednym i to stanowiło w tym wypadku niejako minimum, jakiego wymagał od siebie: że decyzja, czy to dziecko ma być, czy nie, wyłącznie do niej należy. Zarazem jednak czuł w sposób jak najbardziej niewątpliwy, że mieć wspólne, to samo dziecko z tą obcą już i obojętną dziewczyną byłoby czymś potwornym.
Powściągał się i uważał na swoje słowa. Zdaje się, że nie powiedział nic z tego, co nie powinno być powiedziane. Ona słuchała spokojnie, jakby nie dowierzała jeszcze swemu losowi.
– No, Zenon, dajże pokój, naprawdę. Tak jakbyś miał na mnie jaką złość...
Pośpiesznie przerwał.
– Nie, nie, gdzie tam, nie mam żadnej złości. Ale przecież nie jesteśmy dziećmi. Trzeba mieć trochę rozsądku.
Przez chwilę było cicho. I słychać było, jak Justyna z wysiłkiem i lekkim chrzęstem w gardle przełknęła ślinę. [...]
– A na co te pieniądze? – spytała.
– Jak to, nie pamiętasz? Przecież akurat tyle zostało jeszcze z tego, coście nie odebrały z Boleborzy.
Machnęła ręką niechętnie, że jak gdyby to wcale nie jest ważne. Ale pieniądze wzięła.
– I gdyby ci tylko było coś potrzeba, to pamiętaj!
Przymrużyła oczy, patrząc w jeden punkt. Przez chwilę wahała się zafrasowana.
– To już ty sobie głowy tym nie zawracaj, com ci powiedziała. To już ja sama.

Zenon rozmawia z Elżbietą o Justynie (z rozdziału XIV).

[4] – Słuchaj, Elżbieto, nie powinnaś patrzeć na to tak, jak to wygląda. Powiesz, co zechcesz – i tak będzie, jak będziesz chciała. Ale musisz to zrozumieć, ty właśnie musisz, że to nie jest jak zawsze, że to nie jest takie pospolite, że tam ona, a tutaj ty. Tak często bywa, ja wiem, ale to tylko pozór jest taki... A dno jest inne.
Nie umiał powiedzieć, na czym polega ta różnica. Chyba że każda rzecz najpospolitsza od wewnątrz jest jedyna. Ale już mówiąc, myślał, że wewnętrzny stosunek do tych rzeczy jest złudzeniem perspektywy, że nie orzeka o niczym. Zostaje fakt ordynarny i nagi, schemat niepozostawiający żadnej wątpliwości. Justyna była w samej rzeczy uczciwą dziewczyną, którą uwiódł, korzystając z jej zakochania. Elżbieta była narzeczoną, którą zdradził. To ostatecznie było istotne, taki był faktyczny stan rzeczy.
Tymczasem Elżbieta nie odzywała się wcale. I Zenon myślał: „Może to nie jest pozór. Może wszystko jest takie, jak wygląda. I to, czym jesteśmy dla ludzi, jest ważniejsze niż to, czym jesteśmy we własnych oczach". [...]

Ziembiewicz dyskutuje z Elżbietą o manifestacji, podczas której policja zabiła kilku robotników (z rozdziału XXVII).

[5] – Zenonie, Zenonie – przerwała z lękiem. – Ty nie widzisz tego, ty zapomniałeś. Ale wszystko, czego nie chciałeś, jest teraz po tej samej stronie co ty. [...]
– Może mi chcesz znowu coś powiedzieć o miłości, którą należy się rządzić, o „drugim człowieku" – tak?
Był teraz znudzony i wyniosły, był sztuczny. Stojąc, przerzucał numery gazety, zaglądał tu i ówdzie z ironicznym skrzywieniem.
– Nie, chodzi o to, że musi coś przecież istnieć. Jakaś granica, za którą nie wolno przejść, za którą przestaje się być sobą.
– Granica – mruknął i wzruszył ramionami. – Granica. – Roześmiał się. – Tobie też nieświetnie się udało, gdy raz próbowałaś kierować się względami na dobro „drugiego człowieka".

ANALIZA

1. Wymień ważne wydarzenia z życia Zenona Ziembiewicza – od studiów po śmierć. Uporządkuj je zgodnie z chronologią.
2. Wskaż wydarzenie, które po raz pierwszy połączyło sprawy zawodowe z życiem prywatnym Zenona.
3. Zanalizuj refleksje Ziembiewicza z akapitu 2. Rozważ, odnosząc się do całej powieści, na czym polegały kolejne odstępstwa bohatera od jego programu moralnego. Przedstaw swoje ustalenia.
4. Jak Zenon reaguje na wiadomość o ciąży Justyny? Znajdź cechy wspólne między zachowaniem bohatera a jego przemyśleniami z akapitu 2.
5. Na czym polega relatywizm etyczny bohatera wyrażony w akapicie 4.?

POJĘCIA KLUCZOWE

KOMPOZYCJA ACHRONOLOGICZNA – kompozycja utworu literackiego nieuwzględniająca następstwa czasowego zdarzeń składających się na akcję. Może przybierać różne formy, np. inwersji czasowej (odwrócenie kolejności zdarzeń) albo kolażu / mozaiki (przemieszanie zdarzeń wcześniejszych i późniejszych).

RELATYWIZM ETYCZNY – twierdzenie, że normy moralne są względne i subiektywne, zależne od jednostki i uwarunkowań zewnętrznych, w tym kulturowych. Jego przeciwieństwem jest **absolutyzm etyczny**, czyli przekonanie o bezwzględności zasad dotyczących ludzkiego postępowania.

INTERPRETACJA

6. Jak rozumiesz gest przekazania Justynie pieniędzy (akapit 3.) – to spłata długu rodziców czy zachęta do aborcji? Jak sądzisz, dlaczego dziewczyna przyjęła ofertę?
7. „Jest jakaś granica, za którą nie wolno przejść, za którą przestaje się być sobą" (akapit 5.). Zinterpretuj słowa Elżbiety, odnosząc się do wyborów etycznych Zenona. Przypomnij wątek manifestacji robotników i jej finał. Zastanów się, w jakim stopniu bohater jest odpowiedzialny za śmierć manifestantów.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy można usprawiedliwić kłamstwo jakąś moralną racją albo sytuacją życiową? Przedstaw i uzasadnij swoją opinię.
9. Co jest według Ciebie ważniejsze – to, jak oceniają nas inni, czy to, jak sami siebie postrzegamy? Czy należy uwzględniać opinie, jakie o nas formułują inni ludzie? Odpowiedź uzasadnij.
10. Relatywizm czy absolutyzm etyczny – który z tych poglądów uważasz za słuszny? Dlaczego? Odwołaj się również do współczesnej kultury.

ZADANIE PROJEKTOWE

11. Rozważcie, pracując w grupach, jakie zasady moralne powinny być przestrzegane przez wszystkich ludzi, w każdych czasach i kulturach. Spiszcie na tej podstawie uniwersalny kodeks etyczny i uzasadnijcie swoje decyzje. Odwołajcie się do wybranych tekstów literackich oraz dokumentów prawnych (np. konstytucji, konwencji międzynarodowych). Porównajcie wyniki pracy poszczególnych grup. Wspólnie wyciągnijcie wnioski.

14 Kobiecy punkt widzenia

Na lekcji skupimy się na tragicznym losie i uczuciach Justyny Bogutówny, przedstawianych przez narratora *Granicy*. Uzupełnieniem analizy fragmentu powieści będzie refleksja nad tekstem Agnieszki Osieckiej *Na zakręcie* (z 1986 r.), również eksponującym kobiecy punkt widzenia.

KONTEKST SPOŁECZNY I KULTUROWY

Kobiece spojrzenie na rzeczywistość świadczy o inspiracji Nałkowskiej ruchem feministycznym (łac. *femina* – 'kobieta'), którego początki sięgają XVIII w. W Polsce za prekursorkę feminizmu uważa się pisarkę i działaczkę społeczną Narcyzę Żmichowską (1819–1876), twórczynię ruchu entuzjastek. Idee feministyczne, wyrażane za pomocą hasła emancypacji kobiet, znalazły się w programie pozytywistów (m.in. Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka). Postulaty równouprawnienia zrealizowała w praktyce Maria Skłodowska-Curie (1867–1934), która dwukrotnie otrzymała Nagrodę Nobla – w dziedzinie fizyki (1903) i chemii (1911). W okresie dwudziestolecia międzywojennego w niektórych krajach kobiety miały już prawa wyborcze – w Finlandii od 1906 r., w Niemczech i Polsce od 1918 r., w Wielkiej Brytanii od 1928 r. Kobiety zyskały w tym czasie również pełną możliwość kształcenia się na uczelniach. Wtedy też zaczęły funkcjonować szkoły koedukacyjne, wprowadzono lekcje WF dla dziewcząt. Coraz więcej kobiet podejmowało pracę poza domem, m.in. w handlu, usługach i ochronie zdrowia.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Feminizm jest ruchem zarówno społecznym, politycznym, jak i kulturowym oraz intelektualnym. Wszystkie jego nurty mają wspólną płaszczyznę odniesienia, a jest nią przeświadczenie o dyskryminacji kobiet w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Feminizm zwraca uwagę na niższy status kobiet jako pracowników (nawet we współczesnej Europie kobiety mają niższe zarobki niż mężczyźni zajmujący te same stanowiska; znacznie mniej kobiet niż mężczyzn sprawuje też funkcje kierownicze). Wyrazem feminizmu w polityce jest dążenie do równej liczby stanowisk w organach władzy. Wynika to z przeświadczenia, że kobieca etyka troski i umiejętność współpracy zrównoważą politykę opartą na dominacji i hierarchii. Feministki walczą też ze stereotypami na temat kobiet, przemocą w rodzinie, molestowaniem seksualnym, dyskryminacją ze względu na płeć i orientację seksualną. Feminizm kulturowy opiera się na badaniach historycznych, psychologicznych i filozoficznych. Wykazuje on inność żeńskiego i męskiego spojrzenia na świat oraz dowartościowuje tożsamość kobiet.



Znaczek pocztowy upamiętniający 50. rocznicę przyznania kobietom prawa wyborczego, 1970, Stany Zjednoczone

W Stanach Zjednoczonych niektóre stany dały bierne i czynne prawo wyborcze kobietom już w XIX w. (np. stan Wyoming w 1869 r.), ale powszechne równouprawnienie polityczne kobiet nastąpiło w 1920 r. na mocy 19. poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych Ameryki.

Zofia Nałkowska
Granica (fragmenty)

Justyna przeprowadziła zabieg aborcji (z rozdziału XXVI).

[1] Dopiero nad ranem przyśniło jej się to dziecko. Małe, całe gołe, zdrowe i twarde. Było żywe, ale jakby nie z ciała, jakby wyrobione w białym kamieniu. Ładne i wesołe. Potem zmiękło, przelewało jej się na rękach. Główka mu wisiała na szyi i turlała się po ramieniu. Zesmutniało jak mała Jadwisia. I potem to już była Jadwisia, kiedy umarło.
Zbudziła się ze snu, płacząc. W pokoju było jeszcze ciemno i zimno. Została w łóżku i leżąc, cicho, długo płakała. Niby to śniła jej się Jadwisia, ale płakała nie za nią. Jadwisia żyła na świecie i póki nie oślepła, widziała to niebo i tę ziemię, bawiła się kotem, pieściła się z matką. A tamto jej dziecko, co miało być i co go nie było, gorzej było biedne. Sama poszła do akuszerki, dała sobie coś takiego zrobić, co kobiety robią, i tak je zmarnowała. Pamiętała najwięcej i ciągle jej się to przypominało, że jak tam w łóżku leżała w nocy po tych bólach, cicho, żeby ludzi nie pobudzić, to się poruszyła. I ono się tak z niej wymkło jak myszka. Cały świat go nie chciał, rodzony ojciec go nie chciał i tylko w niej jednej miało schowek. Tylko ona jedna na całym świecie mogła mu poradzić, żeby się na życie wydostało. U niej jednej miało swój ratunek i schronienie. I ona jedna, ta jego matka, też przeciwko niemu się podniosła. To gdzie się miało to dzieciątko obrócić za swoim ratunkiem, kiedy ona sama i ona tak mu zrobiła? [...]
[2] [...] To były najgorsze dni w życiu Justyny od śmierci matki.
Po tym, co [akuszerka] jej na stole zrobiła, Justyna leżała w nocy, nie wiedząc, co się w niej odbywa, aż ją chwyciły bóle. Krzyczała, ale tamta zaraz przyszła, żeby przestała, że zgubi ją i siebie. Przestała krzyczeć, przeleżała cicho parę godzin, aż wszystko ustało. I wtedy nad ranem, jak się poruszyła, bez żadnego bólu, bez niczego takiego poczuła, że to malutkie z niej wyszło. Leżała tam jeszcze przez dwa tygodnie, ale co z nią było, mało pamiętała.
Przychodził doktor, miała gorączkę, różne rzeczy z nią robili. Kiedy wyszła stamtąd, nie była jeszcze całkiem zdrowa, jednak powoli się poprawiła i w jesieni mogła już pracować u Torucińskiego[1]. Ale myśl o tym dziecku została już w niej na zawsze.
[3] Gdy tak siedziała na łóżku i wspominała swoje sprawy, zastukał Zenon. Przychodził teraz co parę dni, zrobił się dobry i pamiętał o niej. Ale jego odwiedziny nie pocieszały jej wcale. Mało ją obchodziło, czy przyszedł, czy nie. Był to jakby ktoś inny, wcale do niego niepodobny, obcy. Przychodził zawsze, kiedy było już ciemno na ulicy, uważał, żeby się z kim na podwórzu ani w sieni nie spotkać. Stukanie Zenona zaraz poznawała. Zawołała, żeby wszedł.
Nie wstając podała mu rękę.
– No jak się masz, dziecko? Dawno był doktor? Odpowiedziała:
– Nie pamiętam, ale on niepotrzebnie przychodzi. On mi nic nie pomoże. Dlaczego tak mnie o wszystko rozpytuje? [...]
– Co jadłaś dzisiaj? Milczeli chwilę i roześmiała się.
– Co ci to, Zenon. Co cię to może obchodzić, co ja jem?
– Piszesz mi takie dziwne rzeczy. Nie powinnaś pisać. Jak tu przychodzę, możesz mi zawsze wszystko powiedzieć. To pisanie jest niepotrzebne.
Wzruszyła ramionami. [...]

---

1 Toruciński – właściciel sklepu z tkaninami.



Matka ratująca dziecko w czasie powodzi, Agartala, Indie, 2018

? Opisz sytuację ukazaną na zdjęciu. Jakie uczucia malują się na twarzy matki, a jakie wyraża twarz chłopca? Kim jest matka dla tego dziecka, co mu daje?

? Potraktuj zdjęcie z Indii jako symbol więzi matki z dzieckiem i zaproponuj tytuł, który będzie wyrażał uniwersalne treści.

– Słuchaj, jesteś taka dobra, powinnaś być rozsądna, powinnaś słuchać, co on ci mówi, ten doktor. Pojedziesz, odpoczniesz, dadzą ci jeść, o niczym nie będziesz musiała myśleć. A potem wrócisz zdrowa.
Uśmiechnęła się.
– Nie, nie jestem dobra, gdzież tam. Co ty mówisz... Żebyś ty wiedział, co ja czasami myślę – tobyś się zląkł, jaka ja jestem... Gorsza jestem, niż nie wiem co, niż pies wściekły. Takie to we mnie siedzi złe i tak mnie dusi.

Kolejna rozmowa Zenona i Justyny (z rozdziału XXVII).

[4] – Zrobiłaś wtedy, co sama chciałaś. Samaś tak zdecydowała, nie namawiał cię nikt. Przecież mogłaś mieć dziecko i wiedziałaś, że też byłbym cię bez pomocy nie zostawił.
– Jak to: wiedziałam? Tego już nie mów. A te pieniądze, coś mi dał wtedy?
Twarz jego pociemniała. Wstał powoli i podszedł do niej ze spuszczoną głową.
– Dlaczego tak mówisz? Przecież liczyłem się z tym, że chcesz dziecka. Ciągle ci powtarzałem...
Usiadła na łóżku. Była w białej, grubej koszuli perkalowej bez rękawów, ręce miała cienkie, jak w letnich sukienkach w Boleborzy.
– No, właśnie wiedziałeś, że go chciałam, żeby żyło, żeby aby żyło. – Rozpłakała się i łzy ocierała nie dłońmi, tylko całymi zgiętymi w łokciach rękami.
– Aleś mi dał pieniądze na to, żeby się popsuć.
– A co miałem robić, Justyno? Miałem ci nie dać. Co byś wtedy powiedziała, jakbym ci nie dał?
Łzy jej oschły, oczy zrobiły się ciemne i błyszczące. Siedząc założyła ręce na ramiona, łokcie oparła na podniesionych pod kołdrą kolanach i tak skulona kiwała się w takt mówionych słów:
– Naturalnie, żeś mógł nie dać. Toby ono teraz żyło. Sameś wiedział przecie, że już był nie czas. I ta akuszerka dlatego tyle policzyła, że było późno, tylko się za takie pieniądze podjęła. Gdybyś ty chciał, tobyś był nie dał tych pieniędzy. Od tych jednych pieniędzy wszystko poszło. Moja choroba i ten mój bzik. Miałeś się ożenić, to dałeś, com chciała, żeby się mnie tylko aby z drogi pozbyć.

Zapłakała znowu i płacząc uderzała się niecierpliwie po twarzy małymi, zaciśniętymi pięściami. [...]

Zakończenie powieści.

[5] Na razie nikt nie rozumiał, jak w tym czasie wzmożonej czujności mogła do gabinetu Ziembiewicza wedrzeć się wprost z ulicy nieznajoma dziewczyna i w miejscu, gdzie przebywali woźni, urzędnicy i maszynistki, bez przeszkody wykonać swój czyn. Niedawno przyjęta sekretarka Ziembiewicza we łzach opowiadała, że dziewczyna przystąpiła do niej na korytarzu i urywanym głosem prosiła o osobiste widzenie z prezydentem. Była cicha i nieśmiała, drżała z zimna czy ze strachu, miała na sobie cienką chustkę. Urzędniczce wydała się proszącą o coś biedną. Ziembiewicz powiadomiony o tym, zapytał tylko, jak petentka wygląda, nie okazał zdziwienia, jakby się tego spodziewał, i kazał ją wprowadzić do gabinetu przez małe drzwi wprost z korytarza. Po krótkiej chwili w gabinecie rozległ się krzyk. Gdy otwarto drzwi, Ziembiewicz leżał za biurkiem na ziemi, twarzą do dywanu, nieprzytomny. W zamęcie pośpiesznego ratunku nie zwracano uwagi na przestępczynię. Woźny pochwycił ją w chwili, gdy wdzierała się na okno, widocznie chcąc nim wyskoczyć. Urzędnicy wypełnili pokój, telefonowano po doktorów i żonę. Gdy przyjechała, wejście obstawione już było przez policję. Ziembiewicz leżał na kanapie, lekarz kończył opatrunek. Bogutówna zamknięta w bocznym pokoju pod strażą czekała spokojnie na swój los. [...]

ANALIZA

1. Wskaż w akapitach 1. i 2. cechy narracji personalnej. Co świadczy o tym, że narrator wczuwa się w sytuację Justyny?
2. Na podstawie akapitów 3. i 4. określ wzajemny stosunek bohaterów. Jakie przemiany zaszły w ocenie Zenona przez Justynę?
3. Znajdź w języku i w zachowaniu Ziembiewicza cechy świadczące o jego poczuciu wyższości. Czy Justyna to dostrzega?
4. Ustal, co zmieniło się w stanie psychicznym Justyny po okaleczeniu Zenona (akapit 5.).

INTERPRETACJA

5. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że Ziembiewicz traktuje Justynę przedmiotowo? Odpowiedź uzasadnij.
6. Co, Twoim zdaniem, doprowadziło Justynę do decyzji o okaleczeniu Zenona? Dlaczego zdobyła się na ten krok, a nie np. na podanie sprawy do sądu?
7. Jak myślisz, z jakich powodów Justyna próbowała popełnić samobójstwo, a potem, gdy ją powstrzymano, „czekała spokojnie na swój los”?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy można samemu wymierzać sprawiedliwość, nawet jeśli jest się pewnym swojej racji? Rozważ problem, odwołując się do przykładów z życia i z różnych tekstów kultury.

POJĘCIA KLUCZOWE

NARRACJA PERSONALNA – opowieść prowadzona przez narratora najczęściej trzecioosobowego, niekiedy pierwszoosobowego, który należy do rzeczywistości przedstawionej, ale nie uczestniczy w zdarzeniach; patrzy on na świat z perspektywy działającego bohatera, utożsamia się z jego psychologicznymi sądami, często mówi jego językiem. Czytelnik otrzymuje wówczas tyle wiedzy o świecie przedstawionym, ile ma jej dany bohater.

STEREOTYP – rozpowszechniony w świadomości społecznej pogląd na temat określonego fragmentu rzeczywistości, zwykle uproszczony i zabarwiony wartościująco.

9. Jakie znasz stereotypy dotyczące roli kobiet w rodzinie i społeczeństwie? Czy, Twoim zdaniem, są one prawdzie?
10. Dlaczego poczucie wyższości wobec osób gorzej wykształconych, o niższej pozycji społecznej jest nieetyczne? Przedyskutujcie ten problem w klasie.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Utwór Agnieszki Osieckiej oddaje atmosferę lat 80. XX w. Były to czasy dyktatury komunistycznej, której rychłego upadku mało kto się wówczas spodziewał. W piosence dostrzec można również wątki autobiograficzne (autorka kilkakrotnie wchodziła w związki z mężczyznami). Muzykę do tekstu napisał Przemysław Gintrowski, kompozytor i pieśniarz związany z ówczesną opozycją polityczną, występujący m.in. z Jackiem Kaczmarskim (np. spektakl *Mury*). Piosenka weszła do repertuaru Krystyny Jandy, znalazła się m.in. na jej płycie *Guma do żucia* (1992).

Agnieszka Osiecka

Na zakręcie

Dobrze się pan czuje?
To świetnie.
Właśnie widzę – jasny wzrok, równy krok,
jak w marszu.

A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.
Moje prawo to jest pańskie lewo.
Pan widzi krzesło, ławkę, stół,
a ja – rozdarte drzewo.
Bo ja jestem, proszę pana, na zakręcie,
ode mnie widać niebo przekrzywione.
Pan dzieli każdą zimę, każdy świt na pół,
pan kocha swoją żonę.

Pora wracać, bo papieros gaśnie.
Niedługo, proszę pana, będzie rano.
Żona czeka, pewnie wcale dziś nie zaśnie,
a robotnicy wstaną.

A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.
Migają światła rozmaitych możliwości.
Pan mówi: basta, pauza, pat,
i – pan mi nie zazdrości.

O TWÓRCY

AGNIESZKA OSIECKA (1936–1997) – poetka, pisarka, reżyserka; autorka tekstów piosenek, do których melodie pisali wybitni kompozytorzy muzyki popularnej, np. Krzysztof Komeda, Andrzej Zieliński, Seweryn Krajewski, Przemysław Gintrowski. Weszły one do repertuaru m.in. Skaldów, Maryli Rodowicz, Krystyny Jandy, Stanisława Soyki, Katarzyny Nosowskiej. Utwory Osieckiej mają zazwyczaj charakter liryczny, ich częstym motywem jest refleksja nad statusem współczesnej kobiety, polskiego inteligenta. Jako prozaiczka Osiecka napisała m.in. tom opowiadań *Biała bluzka*, zbiory wspomnień *Szpetni czterdziestoletni*, *Dzienniki* oraz kilka powieści. W 2020–2021 Telewizja Polska wyemitowała serial biograficzny *Osiecka* w reżyserii Roberta Glińskiego i Michała Rosy.

Lepiej chodźmy, bo papieros zgaśnie.
Niedługo, pan to czuje, będzie rano.
Ona czeka, wcale dziś nie zaśnie,
a robotnicy wstaną.

A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.
Choć – gdybym chciała, bym się urządziła.
Już widzę: pieska, bieska, stół.
Wystarczy, żebym była miła.

Pan był także, proszę pana, na zakręcie.
Dziś pan dostrzega, proszę pana, te realia.
I pan haruje, proszę pana, jak ten wół,
a moje życie się kolebie niczym balia…

Pora wracać, bo już śpiewają zięby.
Niedługo, proszę pana, będzie rano.
Iść do domu, przetrzeć oczy, umyć zęby,
nim robotnicy wstaną.

ANALIZA

1. Określ czas i miejsce sytuacji przedstawionej w tekście.
2. Ustal, jaką rolę w poetyckim dialogu odgrywa mężczyzna.
3. Rozpoznaj, czemu służy forma rozmowy zastosowana przez poetkę.

INTERPRETACJA

4. Czego dotyczą, Twoim zdaniem, refleksje egzystencjalne kobiety?
5. Jak rozumiesz tytuł piosenki i jej refren?
6. Zinterpretuj fragment: „Moje prawo to jest pańskie lewo" (wers 6.). Co mówi on, Twoim zdaniem, o kobiecym punkcie widzenia? Czym kobieca perspektywa różni się od męskiej?

POJĘCIA KLUCZOWE

DIALOG POZORNY – dialog, którego nadawca jest tożsamy z odbiorcą; monolog rozpisany na głosy. W dialogu pozornym bohater w istocie rozmawia z samym sobą, by rozpatrzyć różne punkty widzenia.

PROBLEMATYKA EGZYSTENCJALNA – patrz: lekcja 3.

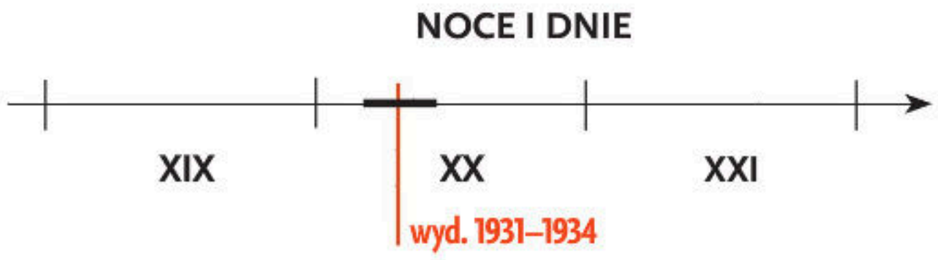
WARTOŚCI I POSTAWY

7. Co wydaje Ci się bardziej atrakcyjne w życiu – stabilizacja zawodowa i emocjonalna czy ciągłe poszukiwanie i dążenie do zmiany? Odpowiedź uzasadnij.
8. Czy dostrzegasz wokół siebie przykłady nierównego traktowania kobiet? Jeśli tak, to czym się ono przejawia?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

9. Kobiecy i męski punkt widzenia – omów temat, odwołując się do wybranych tekstów literatury i kultury.

15 Starość i śmierć w prozie międzywojnia



Proza dwudziestolecia międzywojennego ukazuje wiele portretów psychologicznych kobiet, które znajdują się w różnych sytuacjach egzystencjalnych. Na lekcji porównamy dwa literackie obrazy starości i umierania. Pierwszy pochodzi z *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej – wielkiej realistycznej powieści obyczajowej, drugi – z *Granicy* Zofii Nałkowskiej.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Noce i dnie to tytuł czteroczęściowej powieści (tetralogii) napisanej z epickim rozmachem. Tytuły poszczególnych tomów to *Bogumił i Barbara* (1931), *Wieczne zmartwienie* (1932), *Miłość* (1933), *Wiatr w oczy* (1934). Dzieło przedstawia losy rodzin Ostrzeńskich i Niechciców na tle panoramy dziejowej, obejmującej okres od powstania styczniowego do 1914 r. Tytuł powieści nawiązuje zarówno do codzienności głównych bohaterów, Bogumiła i Barbary, jak i do rytmu oraz praw przyrody, w którą jest wtopione ludzkie życie. Pisarka, zainspirowana koncepcją pędu życiowego (franc. *élan vital*) Henriego Bergsona (patrz: lekcja 2. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3), wykazała, że umiejętność życia w harmonii z naturą, a także fascynacja jej tajemnicami, daje niektórym bohaterom *Nocy i dni* poczucie szczęścia. Tytuł powieści to także aluzja do dzieła Hezjoda *Prace i dnie,* w którym starożytny grecki twórca zawarł apologię trudu rolnika.

FORMA GATUNKOWA

Noce i dnie to **powieść rzeka**, inaczej: **saga**. Ten rodzaj powieści realistycznej charakteryzuje się dużymi rozmiarami i prezentuje dzieje kilku pokoleń jakiejś rodziny. Życie bohaterów toczy się na tle wydarzeń historycznych. Kompozycja powieści rzeki jest zwykle otwarta, narratora cechuje epicki dystans do przedstawianych zdarzeń. Pierwsze sagi powstawały w obrębie kultury staroskandynawskiej w IX w. Były one przekazywane ustnie i opowiadały o losach rodzin królewskich i rycerskich. Wybitnymi sagami XX-wiecznymi są m.in. *Buddenbrokowie* (1901) Thomasa Manna i *Saga rodu Forsyte'ów* (1906–1921) Johna Galsworthy'ego (czytaj: golzłerdiego). Współczesnymi przykładami tego gatunku literackiego są np. *Saga o ludziach lodu* Margit Sandemo i *Saga o Wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego.



Lucien Pissarro, *Mme Camille Pissarro*, 1923, Ashmolean Museum, Oxford, Wielka Brytania

Maria Dąbrowska
Noce i dnie (fragmenty tomu *Bogumił i Barbara*)

Starość Adamowej Ostrzeńskiej, matki Barbary (z rozdziału XXI).

[1] O, jak szczęśliwe w porównaniu z tym wszystkim wydawały jej się nawet bodaj te czasy, kiedy ją pod przymusem wydawano za mąż. Ile spraw działo się w owe lata przez nią, ile uczuć, dramatów wstrząsało ludźmi z jej powodu. Żyła z rozpaczą, ale czuła, że żyje! A dziś? Jeżeli zajrzy kto do niej, to mówi, słodko, prawda, ale ona wie – przyszedł, bo zdarzyła się taka chwila, że nie ma gdzie iść, co robić – tak więc wpada, by spocząć między godziną a godziną. [...] Że być potrzebną i w taki sposób, to jednak jest być potrzebną; że życiem cieszyć się można, gdy przyjdzie na to pora, nie wpływając widomie na jego bieg, nie odgrywając w nim roli, a tylko samemu cicho się z nim tocząc – skąd miała wiedzieć? Nie każdemu dane jest wiedzieć na czas, w jaki sposób ma z życiem się jednoczyć, a wtedy biedny człowiek siedzi w fotelu i płacze nad swym odłączeniem od świata. Pani Adamowa Ostrzeńska i świat stali naprzeciw siebie i przepaść była między nimi, a w otoczeniu babci nie było nikogo, co by jej pomógł znaleźć kładkę przez ową przepaść. Bo komuż przyjdzie do głowy, że dusza zbłąkana śród niedomagań starego ciała szuka drogi z taką samą rozpaczą i nadzieją jak w dniach młodości. I że może jeszcze zaświecić, jeśli znajdzie sposób, w jaki ma się ustawić do ludzi i rzeczy śród odmienionych warunków.
[...]

O TWÓRCY

MARIA DĄBROWSKA (1889–1965) – pisarka, eseistka i publicystka, działaczka społeczna, tłumaczka. Pochodziła z rodziny ziemiańskiej. Studiowała nauki przyrodnicze i społeczne w Lozannie i w Brukseli. Uznanie krytyków i czytelników zdobyła cyklami opowiadań *Uśmiech dzieciństwa* (1923) i *Ludzie stamtąd* (1926; utwór napisany w konwencji naturalistycznej, poruszający problem biedoty wiejskiej). Jej najważniejszym dziełem są *Noce i dnie*. Po wojnie pisała eseje, m.in. *Szkice o Conradzie* (1959), opowiadania, m.in. *Na wsi wesele* (1955) oraz powieść *Przygody człowieka myślącego* (niedokończona). Przełożyła m.in. opowiadania Antoniego Czechowa. W okresie PRL-u była niekwestionowanym autorytetem liberalnej, antykomunistycznej opozycji.

Bogumił czuwa nad umierającą teściową.

[2] Bogumił siedział tymczasem w czerwonym aksamitnym fotelu babci. Coś mu się zaczynało śnić, był również na pół przytomny. Nagle otworzył szeroko oczy – babcia się poruszyła. Zobaczył, że trzymała teraz ręce na kołdrze. Przebierała palcami, jakby coś chciała zagarnąć czy ująć żałosnym gestem niemowlęcia i umierającego, pierwszym i ostatnim gestem człowieka na ziemi. Wstał i poszedł do łóżka, potrącił stolik, łyżeczka oparta o szklankę zabrzękła; chciał dać lekarstwo, ale ujrzał, że babcia drży.
– Czy zimno? – spytał troskliwie.
– Nie, zimno mi nie jest – odparła przytomnie ze zdziwieniem, lecz dygotała coraz mocniej, tak że Bogumił objął ją ramionami i mówił:
– Nie bój się – nie bój... nie bój...
Nad ranem pani Barbara zerwała się z ciężkiego snu, poczuwszy na czole rękę Bogumiła.
– Chodź, kochanie – powiedział. – Mama zamknęła oczy.



Candy Chang, *Zanim umrę...*, 2011, Brighton, Anglia

Dzieło zalicza się do nurtu tzw. sztuki partycypacyjnej. Każdy przechodzień może zapisać na murze, co chciałby zrobić lub osiągnąć przed śmiercią. Pierwszy taki mur artystka wybudowała w Nowym Orleanie (USA) po śmierci ukochanej osoby. W ciągu dziewięciu lat powstało w różnych miejscach świata ponad dwa tysiące podobnych miejsc.

Zofia Nałkowska
Granica (fragmenty)

Starość Cecylii Kolichowskiej (z rozdziału VIII).

[1] Dla pani Cecylii starość była rzeczą najdziwniejszą, jaka może się przytrafić. Młodość stanowiła jej najdawniejsze przyzwyczajenie. To niedbałe codzienne szczęście wydawało się nieodjęte, było stanem naturalnym, jedynym właściwym czasem życia. Starość istniała i dawniej, ale gdzieś daleko, należała do innych ludzi, była cudza, skazana na rychłe przeminienie i śmierć. Niepodobieństwem było teraz na to przystać. Przez całe życie oczekiwała jakiejś zmiany, z dnia na dzień liczyła, że wreszcie wszystko się wyjaśni, usprawiedliwi, nabierze sensu, że coś się wreszcie okaże. Całe jej życie było ustawicznym zamiarem, ambitnym projektem, niecierpliwym, gniewnym wyczekiwaniem. Wszystkie te rzeczy niepozamykane, niedokonane, musiały prowadzić do jakiegoś wniosku, coś definitywnego spowodować. Starość była procesem rozpadania się tych złudzeń.
Wydawało się niemożliwością, aby to miało być wszystko. A jednak to było wszystko. [...]

Ostatnia rozmowa Cecylii z synem. Karol wyjaśnia jej powody niechęci do ojczyma (z rozdziału XXV).

[2] Podnieciła ją rozmowa. Jej sucha twarz zaczerwieniła się, zrobiła się pełniejsza od nadbiegającej krwi, jakby zapłonęła od wewnątrz.

Patrzył na jej profil twardy i ciemny na białym tle poduszki. Cienie oczów zachodziły aż na skronie. Przypomniał sobie, jak była piękna. Czy można powiedzieć, że nic nie zostało z tamtego czasu? Może najgorsze było, że właśnie coś zostało.
– Przecież kochałem ciebie – wyznał.
Zwróciła ku niemu oczy i uśmiechnęła się. Nie wiedział, czy to nie było złudzenie. Rozchylenie się jej warg, które były wyschłe, na białych zębach, które były sztuczne – mogło być tylko widmem uśmiechu. Ale sens jej spojrzenia był taki sam jak wtedy. Wydało mu się porywające i młode.
– Kochałem ciebie, byłem o ciebie zazdrosny. – Zrozumiała to tak, jak mogła.
– Byłeś dobrym dzieckiem – powiedziała. – Ja wiem. Może gdyby nie stało się to wszystko, może naprawdę...
Nie znajdowała słów na powiedzenie swego wzruszenia. Odchyliła głowę na poduszkę, przymknęła powieki i twarz zsunęła się w cień. Wtedy, nie widząc jej, powiedział jeszcze:
– To był triumf, żeś była moją matką. Uwielbiałem cię. Być przy tobie, patrzeć na ciebie – cóż to było za szczęście. Byłaś taka piękna.
[...]
Leżała z zamkniętymi oczami. Gdy podniosła powieki, zatrzymała oczy na Karolu.
– Jesteś – powiedziała. Przymknęła znowu oczy, nie patrząc, mówiła powoli, jakby z głębokim zniechęceniem.
– Mam teraz trudne rzeczy do przeżycia ze sobą samą. Tu mi nikt nie pomoże, nikt tu za mną nie pójdzie. Lepiej mnie tak zostawić, moje dziecko.
Gdy przyjechała Elżbieta, pani Cecylia była już nieprzytomna.

ANALIZA

1. Na podstawie przytoczonych fragmentów ustal, co łączy bohaterki obu powieści. Uwzględnij ich stosunek do życia, przemijania, starości.
2. Omów treść refleksji egzystencjalnych Adamowej Ostrzeńskiej. Czego bohaterka poszukuje w życiu?
3. Jaką postawę wobec życia ma Cecylia Kolichowska? Podaj przyczyny jej rozczarowania.
4. Wyjaśnij, jakie znaczenie ma dla Cecylii ostatnia rozmowa z synem.

INTERPRETACJA

5. Zinterpretuj symboliczny gest objęcia umierającej kobiety przez Bogumiła (akapit 2. Nocy i dni).
6. Jak sądzisz, dlaczego czasy młodości wydają się Adamowej Ostrzeńskiej lepsze niż te, w których umiera? Odpowiedź uzasadnij.
7. Jak rozumiesz fragment: „Przypomniał sobie, jak była piękna. Czy można powiedzieć, że nic nie zostało z tamtego czasu? Może najgorsze było, że właśnie coś zostało” (akapit 2. *Granicy*). Sformułuj prawdę egzystencjalną wyrażoną w tej refleksji.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Oceń zachowanie Bogumiła i Karola w sytuacji śmierci bliskiej osoby. Uzasadnij swoją opinię.
9. Coraz rzadsza w dzisiejszym świecie jest spokojna śmierć we własnym łóżku, w asyście członków rodziny. Jak powinniśmy towarzyszyć w ostatnich chwilach życia osobom przebywającym np. w szpitalnej sali?
10. Co sądzisz o poglądzie wyznawanym przez młodą Cecylię Kolichowską – czy można żyć tak, jakby śmierci nie było? Uzasadnij swoje zdanie.

16 *Noce i dnie* – wielka saga filmowa

Na lekcji omówimy główne wątki, postaci i problemy ekranizacji *Nocy i dni* według scenariusza i w reżyserii Jerzego Antczaka. Ta wielka filmowa opowieść, oparta na powieściowym cyklu Marii Dąbrowskiej, należy do klasyki polskiej kinematografii. Film zyskał w Polsce ogromną popularność, już w ciągu pierwszych dwóch lat od premiery obejrzało go na wielkim ekranie ponad 20 mln Polaków.

TWÓRCY FILMU

Noce i dnie z 1975 r. to jedna z największych polskich produkcji filmowych. Jest to zarazem najważniejszy film w bogatym dorobku Jerzego Antczaka, autora takich dzieł jak *Hrabina Cosel* (1968) według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego czy *Chopin. Pragnienie miłości* (2002). Antczak jest także twórcą ponad stu spektakli Teatru Telewizji (m.in. inscenizacji *Kordiana* Juliusza Słowackiego, *Pożegnania z Marią* Tadeusza Borowskiego i *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa). Wyjątkową muzykę do *Nocy i dni* skomponował Waldemar Kazanecki. Tekst do słynnego walca – głównego motywu muzycznego filmu – napisała Agnieszka Osiecka (patrz: lekcja 14.). W kręconej dwa lata ekranizacji wystąpiło kilkuset aktorów; postacie Barbary i Bogumiła Niechciców odgrywają Jadwiga Barańska i Jerzy Bińczycki.



Noce i dnie, reż. Jerzy Antczak, 1975

Jerzy Bińczycki i Jadwiga Barańska stworzyli w filmie wielkie kreacje aktorskie. Ważną rolę w ekranizacji powieści Marii Dąbrowskiej odgrywa też polski krajobraz.

? Oceń Bogumiła jako męża Barbary. Opinię uzasadnij.

Noce i dnie Antczaka otrzymały wiele nagród, m.in. Złote Lwy Gdańskie na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (1975) i Srebrnego Niedźwiedzia za główną rolę kobiecą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie (1976). Film był też nominowany do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego (1976). Na podstawie filmu Jarzy Antczak zrealizował również popularny serial telewizyjny o tym samym tytule.

FORMA GATUNKOWA

Noce i dnie z 1975 r. można określić mianem filmowej **sagi**. To określenie pochodzi z teorii literatury (patrz: lekcja 15.). Do słynnych sag filmowych zalicza się m.in. *Zmierzch bogów* (1969), wyreżyserowany przez Luchino Viscontiego (czytaj: lukino wiskontiego) na podstawie własnego scenariusza, oraz trzyczęściowy cykl *Ojciec chrzestny* (1972, 1974, 1990) w reż. Francisa Forda Coppoli, powstały na podstawie powieści Maria Puzo.

ANALIZA

W trakcie oglądania filmu:

1. Odnotuj, w jakim porządku i z jakiej perspektywy czasowej zostały przedstawione filmowe zdarzenia.
2. Zwróć uwagę na powtarzające się ujęcia głównej bohaterki, jadącej w powozie pod koniec swojego życia. Czemu służą te sceny?
3. Określ związek między motywami muzycznymi a zdarzeniami rozgrywającymi się na ekranie.
4. Zapamiętaj, które wydarzenia historyczne pojawiają się w filmie.
5. Zanotuj, w jakich miejscach rozgrywa się akcja. Zwróć uwagę na pory roku, w których zachodzą zdarzenia kluczowe dla akcji.

Po obejrzeniu filmu:

6. Przedstaw główne rysy osobowościowe Bogumiła i Barbary. Jakie cechy psychiki ich łączą, a jakie – dzielą?
7. Omów kryzysy w małżeństwie Niechciców. Uwzględnij ich przyczyny.
8. Określ, w jaki sposób została w *Nocach i dniach* ukazana polskość.

POJĘCIA KLUCZOWE

RETROSPEKCJA – w utworze fabularnym to ukazanie wydarzeń wcześniejszych od przedstawianej akcji. Zabieg retrospekcji często jest stosowany w utworach epickich.

INTERPRETACJA

9. Jak odbierasz wzajemne uczucia Barbary i Bogumiła? Czy są one stałe czy ulegają zmianom? Czy można je uznać za miłość?
10. Jak myślisz, dlaczego Barbara całe życie czuje się nieszczęśliwa?
11. Czy zgadzasz się z opinią Barbary, że Bogumił, pracując w Serbinowie, służy w istocie właścicielowi majątku? Odpowiedź uzasadnij.
12. Czym jest, Twoim zdaniem, ekranizacja *Nocy i dni* – filmem o miłości i jej odmianach, sagą rodzinną, opowieścią o przemijaniu? A może historią o stosunku do ziemi, tradycji, ojczyzny? Którą z tych interpretacji uważasz za najbardziej uzasadnioną? Dlaczego?

WARTOŚCI I POSTAWY

13. Co daje Niechcicom siłę do pokonania rodzinnych nieszczęść? Czy jest coś, czego moglibyśmy się nauczyć od bohaterów?
14. Na czym polega patriotyzm Bogumiła? Jak oceniasz jego stosunek do spraw ważnych dla Polaków z przełomu XIX i XX w.?

17 Czas i narracja w *Cudzoziemce*



Autorzy nowoczesnych utworów narracyjnych często przeprowadzają różnorodne eksperymenty z konstrukcją dzieła. Dotyczy to zwłaszcza fabuły i fabularności, porządku narracji, czasu świata przedstawionego. Na lekcji przyjrzymy się odstępstwom od chronologii i tradycyjnego sposobu przedstawiania zdarzeń w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Cudzoziemka była najwybitniejszym osiągnięciem prozatorskim Kuncewiczowej w okresie międzywojennym. To opowieść o ostatnim dniu życia Róży Żabczyńskiej, prowadzona z punktu widzenia tej bohaterki. Różnica między czasem narracji, trwającym jeden dzień, a czasem fabularnym, obejmującym całe życie postaci, stanowi o wyjątkowości dzieła. Powieść pierwotnie ukazywała się w odcinkach w „Kurierze Porannym" (1935), wydanie książkowe zostało opublikowane rok później. *Cudzoziemka* zawiera wątki autobiograficzne – mowa w niej m.in. o dzieciństwie w rodzinie polskich wygnańców, poczuciu obcości kulturowej, muzycznej karierze matki; istotne znaczenie mają w utworze motywy muzyczne. Tytuł symbolizuje zarówno piętno polskiego pochodzenia, nadane młodej bohaterce w obcym kraju, jak i wpływ emigracyjnego dzieciństwa na późniejsze problemy z adaptacją w Polsce. *Cudzoziemka* została przełożona na kilkanaście języków. W 1986 r. ukazała się jej ekranizacja w reż. Ryszarda Bera.

KONTEKST LITERACKI

Typ konstrukcji zbudowanej na dysproporcji między krótkim czasem akcji właściwej lub czasem narracji a rozległą perspektywą czasową przedstawionych w utworze wydarzeń spotyka się w tekstach epickich od początków literackiego modernizmu. Podobną konstrukcję ma *Lord Jim* Josepha Conrada. Przedstawianie wydarzeń wcześniejszych wobec akcji występuje w *Granicy* Zofii Nałkowskiej oraz *Nocach i dniach* Marii Dąbrowskiej. U Kuncewiczowej wydarzenia te jednak mają dużo większe znaczenie. Cała powieść jest bowiem zbiorem retrospekcji ukazanych z punktu widzenia głównej bohaterki – jej wspomnień z różnych okresów życia.



Kuncewiczówka, willa, w której mieszkała Maria Kuncewiczowa, Kazimierz Dolny

Obecnie w budynku znajduje się oddział Muzeum Nadwiślańskiego. Można tam zobaczyć pamiątki po rodzinie Kuncewiczów, a także umówić się na wycieczkę po miejscach opisanych w zbiorze opowiadań pisarki *Dwa księżyce*.

R

Maria Kuncewiczowa
Cudzoziemka (fragmenty rozdziału I)

Róża Żabczyńska przychodzi do córki, z którą się umówiła na spotkanie. Nie zastaje jej jednak w domu.

[1] Telefon nie dzwonił, w domu była cisza, tylko ulica w dole huczała i radio z piątego piętra grało „Close your eyes”[1]. W angielskim, niezrozumiałym języku słowa brzmiały irracjonalnie, zwierzęco, jak modlitwa dzikiego człowieka. Zmysłowa obsesja i strach przed nocą były w tych słowach. Coś się przypominało wstydliwego, czegoś trzeba było się spodziewać i po czymś płakać, kiedy tak śpiewano. Róża zwiesiła głowę, opuściła ręce, melodia płynęła nad sufitem i nad światem, a w sercu Róży poruszała się przeklęta młodość. Ciągle żywa, ciągle gryząca, jak złe, nierozumne szczenię.

[2] Róża podeszła do lustra, obciągnęła na sobie sweter w pąsowe i srebrne skrzydła. Kupiła go niedawno, jednocześnie niemal z krótką, modną parasolką o rączce w formie ptasiego dzioba, jednocześnie z paryskim gorsetem i za jasnym na zimę paltem.

[3] Sweter kupować poszły z córką Martą. Kiedy na ladę wyłożono całą serię trykotaży[2] – córka natychmiast odgarnęła jaskrawe sztuki i spośród dyskretnie barwionych wyłowiła najciemniejszy. Ten podsunęła matce, mówiąc:

– Może mamusia przymierzy.

[4] Róża przymierzyła. Sweter był piękny, czarny, jak gdyby przyprószony szronem, z przepysznym, białym kołnierzem i takimiż mankietami. Zapinał się surowo na jeden rząd guzików. Marta stała olśniona przed matką.

– Cudnie, cudnie ci w tym swetrze – powiedziała – wyglądasz jak sen o zimie albo jak Petronela w swojej najlepszej formie – po jedzeniu, kiedy jest uduchowiona.

Petronela to była stara kotka angora[3].

[5] Róża poczuła wtedy coś gorszego niż śmierć. Poczuła starość swoją, już dokonaną, już nieodwołalnie zapadłą i widoczną każdemu. Śmierć czuła nieraz – nie zbywało temu uczuciu na powabie. Kiedy przy ataku nerwicy czy w samobójczym zapamiętaniu drętwiały wargi, ciężki paralityczny chłód podnosił się falą od stóp poprzez uda ku sercu, doznawała obok fizycznej męczarni, obok wstrętu do własnej bezsiły – także pewnej obleśnej rozkoszy. Że zapada tak głęboko w nieodpowiedzialność, że mści się i że bezkarnie triumfuje nad przymusami życia; że przybliża się tuż-tuż i zaraz osiągnie – tajemnicę. Bezwład ogarniał ją jak nowy wymiar, jak atmosfera i n n e g o zwycięstwa. Ze śmiercią, gdy

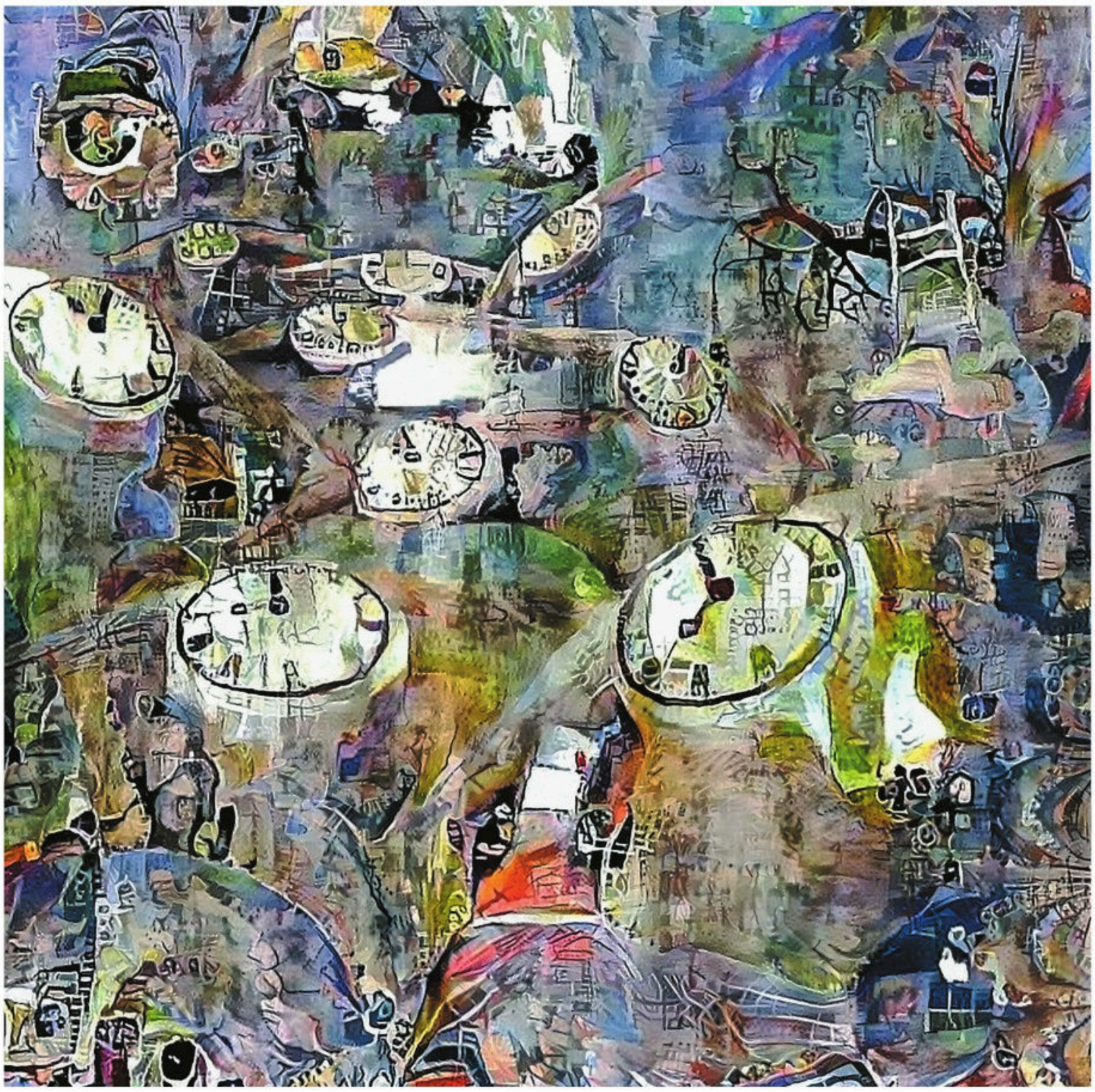
O TWÓRCY

MARIA KUNCEWICZOWA (1895–1989) – polska pisarka urodzona w Samarze (Rosja) w rodzinie inteligenckiej. Studiowała romanistykę i polonistykę; ukończyła także studia muzyczne. Debiutowała opowiadaniami obyczajowo-psychologicznymi, publikowanymi w „Pro Arte et Studio”. W latach 1939–1968 przebywała na emigracji. Po powrocie do kraju osiadła w Kazimierzu Dolnym. Oprócz *Cudzoziemki* do jej najbardziej znanych dzieł należy zbiór opowiadań *Dwa księżyce* (1933, sfilmowany przez Andrzeja Barańskiego w 1993 r.), a także powieści *Leśnik* (1952) i *Tristan 1946* (1967). Była autorką pierwszej w Polsce powieści radiowej *Dni powszednie państwa Kowalskich* (1938).

---

1 ***close your eyes*** (ang.) – ‘zamknij oczy’.
2 trykotaż – wyrób z trykotu (rodzaj tkaniny); tu: strój.
3 angora – odmiana kotów o długiej, jedwabistej sierści.

ta ustępowała z jej ciała, rozstawała się z żalem; to był rzadki, gorzki narkotyk, przedsmak nieznajomego świata, pełnego słodyczy. Natomiast starość odczuła teraz jak przewlekłą jawę, która podpełza do człowieka, żeby go obedrzeć z ostatniej nadziei, naznaczyć piętnem ohydy, gwałtem się z nim stowarzyszyć, włóczyć go – śmieszną, zniekształconą marę – po najparszywszych zaułkach człowieczeństwa.
[6] Sen o zimie. Petronela w najlepszej formie – powiedziała córka. Jakże urągliwie zabrzmiały komplementy! Róża ze wzgardą odwróciła się od ich melancholijnej poezji, z nienawiścią przyjęła wersję o swoim duchowym, bezcielesnym pięknie.
– On ma za długie rękawy – odburknęła wrogo.
[7] Sprzedawczyni i Marta zakrzątnęły się.
– Ależ to drobiazg, tu pod mankietem zrobi się małą zakładkę, poza tym sweter leży jak ulany.
Róża ściągnęła z siebie elastyczną wełnę... Córce łzy stanęły w oczach.
– Ależ dlaczego? Mamo, ja proszę, tobie jest w nim ślicznie, pewnie myślisz, że jest za drogi, błagam cię (siłą przytrzymywała żakiet na ramionach matki) – ofiaruję ci go, no – proszę, proszę – to będzie prezent ode mnie.
Róża bardzo źle spojrzała na córkę; Marta umilkła raptem, zatrzepotała rzęsami i tak już pozostała do końca bytności w sklepie – ogłuszona.



Upływ czasu,
autor nieznany,
kolekcja prywatna

? Co jest najistotniejszą cechą czasu Twoim zdaniem? Odpowiedź uzasadnij.

R

ANALIZA

1. Zbadaj zależności między czasem akcji, fabuły i narracji w *Cudzoziemce*. Jakie są proporcje między akcją a przedakcją? W którym z planów czasowych zachowano chronologię oraz ciągłość wydarzeń? Odwołaj się do całego utworu.
2. Zestaw w tabeli wydarzenia akcji powieści oraz związane z nimi wydarzenia przedakcji, ukazane w retrospekcjach. Zachowaj kolejność chronologiczną.
3. Do którego porządku czasowego należą zacytowane fragmenty rozdziału I powieści?
4. Jaki dystans czasowy dzieli wydarzenia przedakcji, ukazane w przywołanym fragmencie, od akcji właściwej całego utworu?
5. Jak daleko w przeszłość sięgają wydarzenia przedstawione w retrospekcjach, zawartych w całej powieści?
6. Jak na kompozycję *Cudzoziemki* wpływa to, że akcja właściwa utworu obejmuje ostatni dzień życia głównej bohaterki?

INTERPRETACJA

7. Jak sądzisz, dlaczego autorka zastosowała kompozycję opartą na retrospekcjach? Jak to wpływa na wymowę utworu?
8. Czemu służy, według Ciebie, kompozycja achronologiczna dzieła?
9. Jak na odbiór powieści wpływa fakt, że czas narracji obejmuje ostatnie chwile życia bohaterki?

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Czy czas „leczy rany”? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.
11. Po co ludziom wspomnienia? Jaka jest rola pamięci w życiu człowieka?
12. Pamięć o własnej przeszłości – umacnia czy ogranicza? Odpowiedź uzasadnij, odwołując się do przykładów z literatury i filmu oraz do swoich doświadczeń.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Motyw pamięci w literaturze – omów temat na podstawie wybranych utworów z różnych epok.

POJĘCIA KLUCZOWE

CZAS AKCJI – rozpiętość czasowa wydarzeń stanowiących akcję utworu.

CZAS FABUŁY – czas świata przedstawionego; rozpiętość czasowa wszystkich zdarzeń opisanych w utworze epickim i dramatycznym (akcji i przedakcji). Czas fabuły może rozwijać się w porządku chronologicznym lub nie uwzględniać kolejności zdarzeń. W epice jest on uzależniony od czasu narracji (zwykle jest od niego wcześniejszy).

CZAS NARRACJI – jeden z wymiarów czasowych utworu epickiego; rozpiętość czasowa narracji od momentu rozpoczęcia opowiadania aż do jego zakończenia (czyli od pierwszego do ostatniego słowa narratora). Zazwyczaj jest późniejszy od czasu fabuły (z wyjątkiem utworów stanowiących opis wydarzeń dokonywany bezpośrednio przez narratora). W powieściach pisanych w trzeciej osobie z narratorem wszechwiedzącym czas narracji jest nieokreślony.

KOMPOZYCJA ACHRONOLOGICZNA – patrz: lekcja 13.

PRZEDAKCJA – wydarzenia sprzed początku akcji właściwej utworu. Informacje na ich temat znajdują się zwykle w prologu. Czasem pojawiają się również w tekście utworu jako wspomnienia o zdarzeniach przeszłych w stosunku do akcji.

RETROSPEKCJA – patrz: lekcja 15.

18 Kształt powieści psychologicznej

R

Kuncewiczowa stworzyła w *Cudzoziemce* dogłębny portret psychologiczny głównej bohaterki. Róża Żabczyńska znajduje się w centrum świata przedstawionego. Na lekcji zbadamy, w jaki sposób na kreację tej postaci wpłynęła ówczesna wiedza o ludzkiej psychologii.

KONTEKST LITERACKI

Prozę psychologiczną można klasyfikować dwojako:

- albo ze względu na techniki literackie zastosowane przez autora – bierze się wtedy pod uwagę kompozycję utworu i/lub narrację (utwór realistyczny z trzecioosobowym narratorem, subiektywna opowieść pierwszoosobowego narratora, monolog wewnętrzny itp.),
- albo ze względu na koncepcję psychologiczną, do której autor się odwołuje – wtedy uwzględnia się treści prezentowane w utworze lub sposoby przedstawiania wewnętrznych doświadczeń bohaterów (np. behawioryzm, psychoanaliza).

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Na techniki literackie stosowane w XX-wiecznej prozie wpływały najważniejsze koncepcje psychologiczne tamtych czasów.

- **Behawioryzm** (z ang. *behaviour* – 'zachowanie, postępowanie') – kierunek postulujący „psychologię bez psychiki". Zgodnie z koncepcją behawiorystyczną przedmiotem badań psychologii powinny być tylko zachowania i reakcje na bodźce zewnętrzne, które łatwo zaobserwować. Analiza psychologicznych motywów działania jest bowiem oparta na niepewnych przesłankach. Przykładem literackich nawiązań do behawioryzmu są utwory Ernesta Hemingwaya (1899–1961), słynnego amerykańskiego pisarza, autora opowiadania *Stary człowiek i morze* czy powieści *Komu bije dzwon*. W polskiej literaturze inspiracje behawioryzmem można zauważyć w niektórych międzywojennych opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza (np. *Róża*) oraz w prozie Tadeusza Borowskiego (patrz: lekcje 46.–48).
- **Psychoanaliza** (inaczej: freudyzm, psychologia głębi) – kierunek zapoczątkowany przez Sigmunda Freuda (więcej patrz: lekcja 1.), opierający się na koncepcji trzech sfer ludzkiej psychiki: nadświadomości, świadomości i podświadomości (nieświadomości). Literatura inspirowana teoriami Freuda sięga w głąb jaźni bohaterów, by dotrzeć do procesów nieświadomych, ujawniających się w czynnościach pomyłkowych, przejęzyczeniach, snach itp. Doszukuje się w ten sposób urazów psychicznych i kompleksów, które determinują zachowania postaci. Z freudyzmem wiąże się nurt introspekcyjny literatury, penetrujący psychikę bohaterów, oraz – w różnych dziedzinach sztuki – surrealizm odwołujący się do fantazji, wizji sennych, tłumionych wyobrażeń itp.
- **Psychologia funkcjonalna** (inaczej: funkcjonalizm) – koncepcja uznająca, że procesy psychiczne człowieka są uwarunkowane przez biologię i środowisko (determinizm biologiczno-środowiskowy – więcej patrz: lekcja 12.). Literackim odzwierciedleniem tej koncepcji jest twórczość realistów i naturalistów oraz ich kontynuatorów. W polskiej literaturze międzywojennej ten kierunek w największym stopniu reprezentuje *Granica* Zofii Nałkowskiej.
- **Psychologia postaci** (inaczej: gestaltyzm, z niem. *Gestalt* – 'postać, kształt, forma') – koncepcja oparta na przeświadczeniu, że należy dążyć do uchwycenia całości procesów psychicznych. Nie jest to jednak łatwe, gdyż ludzka osobowość nie stanowi prostej sumy elementarnych zjawisk, np. wrażeń psychicznych. Obecnie psychologia postaci to w dużej mierze szkoła psychoterapii, dążąca do ujawnienia związków części życia psychicznego z jego całością. Literacką ilustracją tych założeń jest słynny cykl powieściowy Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* (jego pierwsza część ukazała się w 1913 r.). Przejawy gestaltyzmu można znaleźć również w twórczości Franza Kafki.



Michał Elwiro Andriolli, *Roza Weneda*, ilustracja do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, 1883, Biblioteka Narodowa, Warszawa

Róża była podobna do wyobrażenia Andriollego o bohaterce dramatu romantycznego wieszcza (patrz: lekcje 61.–65. w pierwszej części podręcznika dla klasy 2).

Maria Kuncewiczowa
Cudzoziemka
(fragmenty)

Róża wspomina dawną miłość (z rozdziału I).

[1] Twarz odtąd stała się dla Róży na długo przedmiotem wytężonej uwagi, wielkiej troskliwości. Z niepokojem studiowała cerę, ściągała wargi i rozciągała w uśmiechu, mrużyła, to znów rozszerzała oczy, wkładając kapelusz przed lustrem. *Diese, diese Nase*[1], to było już przesądzone, tu nie było strapienia, skoro Michał chwalił i to po niemiecku. Tym sroższe wątpliwości wybuchały na temat reszty fizjonomii. Czemuż Michał zupełnie pominął resztę? Czyż tylko *diese Nase*?
[2] [...] Róża męczyła się, miotana z fali na falę od pychy, od samouwielbienia do kompletnej rozpaczy. I tak: Roza Weneda Andriollego – czarnooka, bardzo do Róży podobna, tylko starsza (nos zupełnie taki sam) uchodziła za piękność w Warszawie. Ale komuż się podobała? Słowackiemu, Andriollemu, ciotce Ludwice, panu Czarockiemu z Kujaw i sztubakom z I gimnazjum. Ale Michałowi? Tego nie można było wiedzieć, czy Michałowi podobała się Roza Weneda. [...]

Życie rodzinne Róży (z rozdziału V).

[3] – Obiad stygnie, Elciu – mówił [mąż]. – Dzieci głodne.
Rozmaicie przyjmowała to Róża. Czasami ciskała skrzypce na dekę fortepianu, impetycznie[2] odsuwała pulpit i – cała w płomieniach – wołała:
– Wiem, wiem, wiem! Cóż z tego, że obiad? Czy już nie ma rzeczy ważniejszej niż obiad? Czy ja sługą waszą jestem? A czy może nie zadysponowałam obiadu? Więc jedzcie i odczepcie się ode mnie, dajcie mi oddychać. Oddychać mi dajcie! [...]

---

1 ***diese Nase*** (czytaj: dize naze; niem.) – 'ten nos'.
2 **impetycznie** – gwałtownie, porywczo.

[4] Częściej, niestety, Adama, odrywającego żonę od muzyki, spotykała w salonie jeszcze gorsza odprawa. Róża nie słyszała – czy może udawała, że nie słyszy – jego molestacji[1]. Grała dalej, namiętnie cisnąc skrzypce podbródkiem, wytupując rytm, licząc głośno. O ile upierał się przy swoim, rzucała mu skośne wejrzenie, pełne niechęci i wzgardy, szczególnie przy tym brawurowo pociągała smyczkiem.

Róża w operze (z rozdziału VI).

[5] Róża zaczęła rozdawać uśmiechy. Tak ot, gdzieś w przestrzeń uśmiechała się, zawsze jeszcze oślepiająco, z wielką uprzejmością. Uśmiechy spadały na żywe twarze, rozniecały uczucia [...]. Zwłaszcza w przejściu między rzędami reakcja była silna. Skoro jednak docierała do świadomości idącej, Róża pochmurniała – doznawała obrazy. Brzydkim grymasem odpychała falę ciepła, którą sama przywoływała z tłumu. [...] Twardo uderzała nogami kolana sąsiadów, wytrąciła komuś z ręki pudło czekoladek i, nie bąknąwszy nawet pardon, siadła w krześle – znużona królowa.

Róża zauważa syna i synową, którzy słuchali jej śpiewu (z rozdziału VI).

[6] Władysiowie – pogrążeni w błogości – sennie patrzyli na drzwi... Weszła Róża. Zauważyła uściśniętą parę. Wkoło ust miała jeszcze odbrzask pieśni, coś nieziemskiego. Ale oczy ostro zabłysły.
– Och – zawołała – och, czy nie przeszkadzam? Zdaje się, weszłam nie w porę. Dziwię się tylko, że takie karesy[2], takie *dolce far niente*[3], a dziatki[4], zamiast leżeć po obiedzie – na głowach chodzą. Ten wasz Krzysio to istny zbój. A może degenerat? [...]

Róża odwiedza grób synka w dziesiątą rocznicę jego śmierci (z rozdziału XI).

[7] Podniecona widokiem grobu, [Róża] długo płakała, narkotyzując się wspomnieniami, licząc stare rany, rozdrapując nowe. Wkrótce osiągnęła stan złowrogiej radości, który pozwolił jej triumfować nad przemocą. Uklękła nawet i głową uderzała o podłogę – czyniła tak zawsze, ilekroć ból uwalniał ją od obowiązków. Nie oznaczało to modlitwy ani rezygnacji. Po prostu szyja, barki, całe ciało, wiecznie sprężone w postawie królewskiej, tęskniło do spoczynku, a dziecinna dusza – do hańby.

Róża zapada w sen (z rozdziału XX).

[8] Koła karety skrzypiały i skrzypiała chorągiewka na dachu altany.
Czemuż ona skrzypi, skoro nie ma wiatru? Czemu liście i woda drżą, kiedy tajemnic nie ma, nie brak niczego tej nocy? Pełnia, pełnia... jest wszystko! Michale, *ich grolle nicht*[5], mój jedyny. Och, nie tylko *adagio*[6]. I *allegro giocoso*[7] dla naszej miłości za mało, serce mam pełne uśmiechu...
...niech gwiazdy nie drżą – trzeba ufać Bogu.
...Boże, nasz Stworzycielu, władco całego świata – to jest Michał mój najukochańszy, któremu przykazałeś być dobrym. To ten, który w rozłączeniu pamiętał. Który nie złamał przysięgi. Boże sprawiedliwy – to Michał, z którym być mi pozwoliłeś do śmierci. A to ja – Róża, twoja wierna sługa.

---

1 molestacje – namowy, nagabywania.
2 karesy (z franc.) – czułości.
3 *dolce far niente* (wł., dosłownie 'słodkie nierobienie niczego') – czas odpoczynku.
4 dziatki – dzieci.
5 *ich grolle nicht* (czytaj: iś grole niśt, niem.) – 'nie gniewam się'. Nawiązanie do pieśni Roberta Schumanna, w Polsce tłumaczonej jako *Nie rzucam klątw*.
6 *adagio* (czytaj: adadzjo; wł.) – 'wolno'; określenia tempa wykonania utworu muzycznego.
7 *allegro giocoso* (czytaj: allegro dzjokozo; wł.) – 'szybko i radośnie'; określenia tempa i sposobu wykonania utworu muzycznego.

R

ANALIZA

1. W akapitach 1.–2. wskaż elementy mowy pozornie zależnej. Określ, czemu służy jej zastosowanie.
2. Jakie emocje przeżywa Róża w akapitach 3., 4. i 6.? W jaki sposób je wyraża?
3. Znajdź w cytowanych fragmentach opisy behawioralne. Jakie uczucia i postawy Róży się w nich ujawniają?
4. W akapicie 8. wskaż cechy monologu wewnętrznego.

INTERPRETACJA

5. Zinterpretuj zachowania Róży wobec męża i najbliższych oraz w czasie przedstawienia w operze (akapity 3.–6.). Co mówią one o postawie bohaterki wobec świata?
6. Czym można wyjaśnić zachowania Róży wobec innych ludzi?
7. Wskaż elementy introspekcji w akapicie 7. Jak rozumiesz psychologiczny sens tej sceny?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Rozkapryszona frustratka czy wrażliwa ofiara swoich ambicji? W kilkuosobowych grupach dokonajcie oceny Róży Żabczyńskiej. Uzasadnijcie swoje opinie, odwołując się do wybranych przykładów i cytatów z powieści Kuncewiczowej.
9. Kiedy życiowe aspiracje dają ludziom radość i satysfakcję, a kiedy stają się źródłem cierpienia?
10. Jakie zagrożenia niesie trwanie przy niemożliwej do spełnienia miłości? W uzasadnieniu odwołaj się do przykładów znanych Ci z literatury.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Powieść psychologiczna jako forma docierania do prawd o złożoności motywów ludzkiego działania. Omów temat na podstawie wybranych utworów literackich tego gatunku.

POJĘCIA KLUCZOWE

INTROSPEKCJA – patrz: lekcja 12.

MONOLOG WEWNĘTRZNY – w utworze epickim to fragment tekstu stanowiący przytoczenie myśli bohatera; jest on utrzymany w mowie niezależnej lub mowie pozornie zależnej.

MOWA POZORNIE ZALEŻNA – wypowiedź bohatera literackiego wpleciona w narrację trzecioosobową. Nie jest wyraźnie wydzielona z tekstu narracji i zachowuje cechy wypowiedzi danego bohatera. Stanowi formę pośrednią między mową niezależną a zależną. Jest wprowadzana, gdy narrator przyjmuje przestrzenny i psychologiczny punkt widzenia bohatera.

OPIS BEHAWIORALNY – opis zachowań postaci literackiej, zwłaszcza będących reakcją na zachowania innych, bez sięgania w głąb myśli i uczuć. Uwzględnia mimikę i gesty, w których ujawniają się cechy psychiczne bohatera. Patrz też: behawioryzm w *Kontekście psychologicznym*, s. 85.

19 Intencja komunikacyjna wypowiedzi

Każda wypowiedź językowa jest formułowana z określoną intencją skierowaną do odbiorcy (np. prośba, pytanie, ocena, wyrażenie uczuć). Intencja ta może być wyrażana przez nadawcę na różne sposoby, a jej właściwy sens często odbiega od znaczenia dosłownego wypowiedzi.

AKT MOWY

Badaniem sposobu oddziaływania na odbiorców za pomocą wypowiedzi językowych zajmuje się pragmatyka językowa. Podstawowym pojęciem tej dziedziny językoznawstwa jest **akt mowy**. John Austin (czytaj: ostin), autor m.in. rozprawy *Jak działać słowami?* (wyd. pośmiertnie 1962), wyróżnił w aktach mowy trzy wymiary:

- lokucję – wypowiedzenie lub zapisanie słów, które mają w danym języku określone znaczenie;
- illokucję – intencję komunikacyjną, z którą nadawca sformułował wypowiedź, np. informowanie, przekonywanie;
- perlokucję – założone przez nadawcę następstwo działania językowego, skutek wypowiedzi, np. przekonanie kogoś do zmiany postawy.



Na przykład słowo *dziękuję* w języku polskim może wyrażać różne intencje komunikacyjne w zależności od sytuacji, w której zostało użyte. Wypowiadamy je, aby wyrazić za coś wdzięczność (np. *Dziękuję, że pamiętałeś o mojej prośbie.*), ale także, gdy chcemy uprzejmie odmówić (*Dziękuję, nie jestem głodna.*). Słowo to może mieć również sens ironiczny, gdy używamy go, by wyrazić dezaprobatę (np. *Temu panu już dziękuję.*). Podobnie jest ze słowem *przepraszam*, które może wyrażać żal w związku ze sprawieniem komuś bólu lub przykrości, ale może także zawierać prośbę, np. o ustąpienie z drogi. Intencję aktu językowego należy więc odczytywać, biorąc pod uwagę kontekst – okoliczności, w których nadawca formułuje wypowiedź, rozumiane jako sytuacja komunikacyjna.

RODZAJE AKTÓW MOWY

Teorię Austina rozwinął John Searle (czytaj: serl). Uznał on, że każde wypowiedzenie (każdy akt mowy) wyraża określoną intencję komunikacyjną. Z tego względu wyróżnił kilka rodzajów aktów mowy:

- asertywy (stwierdzenia) – opisujące jakiś stan rzeczy, np. *Róża gra na skrzypcach.*;
- dyrektywy – zawierające konkretne intencje, np. uzyskania odpowiedzi na zadane pytanie (*Czy Róża gra teraz na skrzypcach?*) lub wykonania jakiejś czynności przez odbiorcę (*Różo, zagraj na skrzypcach!*); ich konsekwencją jest spowodowanie zmiany w rzeczywistości;
- komisywy – wyrażające obietnicę wykonania jakiejś czynności przez nadawcę, np. gdy Róża mówi *Zagram teraz na skrzypcach.*;
- ekspresywy – wyrażające stany psychiczne (głownie uczucia) nadawcy, np. *Szkoda, że Róża nie zagrała na skrzypcach.*;
- deklaratywy – ustanawiające jakieś stany rzeczy w rzeczywistości społecznej, np. słowa dyrygenta *Angażuję panią do naszej orkiestry symfonicznej jako skrzypaczkę.*

WARUNKI SKUTECZNOŚCI AKTU MOWY

John Searle określił również cztery warunki skuteczności illokucyjnej różnych aktów mowy, niezbędne do tego, by dany akt wyraził intencję, o którą chodziło nadawcy, i by ta intencja została prawidłowo



Nieudanym aktem komunikacyjnym nazwiemy wypowiedź, w której intencja nadawcy nie została trafnie odczytana przez odbiorcę. Na przykład odbiorca nie zorientuje się, że nadawca wcale nie chce go o czymś poinformować, lecz czegoś od niego oczekuje.

odczytana przez odbiorcę. Warunki te można podzielić na cztery grupy.

- Warunki związane ze znaczeniem wypowiedzi – każda wypowiedź zawiera pewną myśl (sąd), na którą nakłada się intencja komunikacyjna nadawcy. Na przykład zdanie *Róża gra na skrzypcach.* jest stwierdzeniem faktu, że Róża potrafi grać na skrzypcach lub że gra na nich w tej chwili. Intencją komunikacyjną jest poinformowanie o tym odbiorcy. Jeśli nadawca będzie chciał wywrzeć wpływ na Różę, wówczas wypowie prośbę: *Różo, zagraj na skrzypcach!* Aby ten dyrektyw był skuteczny, zdanie musi być zbudowane w sposób właściwy dla tego typu komunikatów oraz adresat prośby musi być tożsamy z podmiotem czynności, czyli z Różą.
- Warunki przygotowawcze – kontekst sprzyjający skuteczności illokucyjnej wypowiedzi. Dobrym kontekstem prośby o grę na skrzypcach będzie np. spotkanie rodzinne. Nie będzie nim natomiast oczekiwanie przez rodzinę na pociąg na dworcu kolejowym.
- Warunki szczerości – zgodność celu wypowiedzi z przekonaniami nadawcy. Na przykład zdanie *Róża tak pięknie gra na skrzypcach.* jest pochwałą jej umiejętności lub zachętą do zagrania tylko wtedy, gdy nadawca rzeczywiście docenia umiejętności Róży, a nie np. ironizuje.
- Warunek zgodności z konwencją językową, określającą zasady formułowania określonych aktów illokucyjnych. Na przykład prośba o zagranie na skrzypcach dla znajomych musi być dostosowana do zwyczajów językowych obowiązujących w danym środowisku.

Różne sposoby wyrażania intencji w języku zależą też od relacji między nadawcą a odbiorcą oraz od okoliczności, w których wypowiedź jest formułowana. Inaczej wypowiemy swoje życzenia w sytuacji oficjalnej, inaczej – w prywatnej. Uczeń w inny sposób zwróci się do nauczyciela, a w inny – do kolegi.

Intencja wypowiedzi może być ujawniona wprost (bezpośrednie akty mowy) lub dana do zrozumienia (pośrednie akty mowy). W tym drugim przypadku jest ona implikowana – zawiera **presupozycję**, czyli niewyrażone wprost przekonanie, dotyczące tej intencji. W bezpośrednich aktach mowy o intencji nadawcy informują użyte przez niego środki językowe. Wiemy np., że zdanie *Różo, proszę, zagraj na skrzypcach.* jest prośbą, ponieważ występuje w nim słowo *proszę* i forma trybu rozkazującego czasownika *zagrać*. Natomiast intencją nadawcy wypowiedzi: *Róża tak pięknie gra na skrzypcach.* może być pochwała lub wyrażona nie wprost, ale dana do zrozumienia (presuponowana) zachęta do zagrania. To zdanie może też mieć inne ukryte znaczenie – ironiczne, jeżeli nadawca nie będzie przestrzegał warunku szczerości. Wtedy jego rzeczywistą intencję odbiorca będzie mógł rozpoznać jedynie z kontekstu wypowiedzi. Może nim być np. wcześniejsza sytuacja, w której gra Róży na skrzypcach nie zyskała uznania wśród słuchaczy.

R

ĆWICZENIA

1. *Jestem głodny.* – podaj przykłady różnych intencji takiej wypowiedzi, zależnych od kontekstu.
2. Zanalizuj wyrażenie ironiczne *Wojtek to doskonały mówca*. Jaka jest relacja między lokucją (sensem dosłownym wyrażenia) a illokucją (intencją komunikacyjną nadawcy)?
3. Jaką intencję wyraża wypowiedź *Przykro mi.* będąca reakcją na wiadomość o czyimś nieszczęściu? W interpretacji przyjmij, że nadawca spełnił warunek szczerości.

Maria Kuncewiczowa

Cudzoziemka (fragmenty)

Różę przebywającą w Berlinie odwiedza syn Władysław z narzeczoną (z rozdziału VI).

[1] Róża przywitała narzeczoną syna z przesadnym ugrzecznieniem. Usadowiła ją przemocą w fotelu, sama przycupnąwszy na brzegu krzesła, natychmiast zadzwoniła na herbatę, przepraszała po stokroć, że tak skromne przygotowała przyjęcie, ale cóż, w obcym mieście, w obcym domu.... Zabrakło łyżeczki, szepnęła Władysiowi, żeby wyjął z neseseru podróżne sztućce. Zajął się tym skwapliwie i niebawem podał żądany przedmiot. Jakżeż okropnie spojrzała matka!
– Nie tę! srebrną – powiedziała zbielałymi ze złości wargami.
[2] Potem rozkładała i przekładała serwetki, próbowała coraz to innych kombinacji nakrycia, mówiąc nieustannie, uśmiechając się do lustra, co chwila całując w głowę Władysia – ze współczuciem i z żałością, jak człowieka, o którym wiadomo, że niedługo umrze. [...] Nastrój zapanował jak na *five o'clocku* w ambasadzie – najbardziej jałowa grzeczność, ani jednego odruchu, same nieosobiste gesty. Ten uścisk, ten serdeczny uścisk, po który Halina przyszła do matki ukochanego – straszył jak widmo! Wszyscy czuli, że on tam gdzieś czekał i że zabrakło siły, która mogłaby go zmaterializować.
[3] W miarę jak znikały *petits-fourki*[1] i jak pogłębiało się przygnębienie Haliny – Róża nabierała życia. Opowiadała à propos wczorajszego wieczoru w operze o wielkiej muzykalności Petersburga [...], o własnych sukcesach koncertowych i o pięknych wakacjach na Litwie.
[4] Władyś mienił się na twarzy, nie śmiał przerywać matce, nie podtrzymywał wszakże rozmowy, przeciwnie – chcąc stworzyć przeciwwagę dla obcej przeszłości – zagadywał Halinę o bieżące sprawy organizacyjne i uniwersyteckie, zupełnie Róży nieznane.
[5] I na to wszakże Halina odpowiadała ceremonialnie, zbita z tropu, niczego już w życiu niepewna. W końcu zapadła cisza, przesycona rozdrażnieniem, obrazą i czczością. Halina odeszła, zaledwie dotknąwszy dłonią rozpalonych palców Róży, odwracając oczy od wzroku Władysia.
[6] Po chwili drzwi od schodów trzasnęły, Władysław wrócił z przedpokoju, stanął przed matką i załamał ręce. Patrzył na nią, z gniewem, żalem, z uwłaczającą litością.
– No co? Co znowu za pretensje? – spytała. Zbladł.
[7] – Jak mama śmiała tak potraktować tę dobrą, dobrą dziewczynę?! – wykrztusił z głębi piersi.
Róża – jak zwykle w tych wypadkach – [...] uczyniła się lekka, niebaczna. Z humorem wykrzyknęła:
– A jakże ja ją potraktowałam? Niedobrze? Przecież nawet swoją łyżeczkę kaukaską dałam jej do herbaty! Jeszcze mało?

---

1 ***petits-fourki*** (czytaj: pti furki; z franc.) – rodzaj ciasteczek; babeczki.

R

Cudzoziemka, reż. Ryszard Ber, 1986; w roli tytułowej – Ewa Wiśniewska

Bohaterowie literaccy są prezentowani w utworach w sposób bezpośredni (opisy wyglądu i cech charakteru postaci) oraz pośredni (wypowiedzi i opisy zachowań).

? Jakie cechy charakteru można przypisać Róży na podstawie jej słów w przywołanym fragmencie utworu?



[8] – Proszę nie kpić ze mnie! Halina nie na fanaberie towarzyskie tu przyszła! To ma być moja żona! Ja sobie tę kobietę wybrałem na życie! A mama opowiada o Boboliszkach, Mysikiszkach[1], o wąsach cara, o kijowskich konfiturach... Ani słowa, ani jednego ludzkiego słowa w ciągu całej godziny! Czy mama wyobraża sobie, jaka to krzywda dla dziewczyny? Co ona sobie o mnie pomyśli? Że ja po prostu zełgałem, że mama w ogóle nic nie wie o naszych zaręczynach!

---

1 Boboliszki, Mysikiszki – parodia nazw miejscowości na Litwie.

ĆWICZENIA

1. Wyjaśnij, dlaczego rozmowa Władysława i jego narzeczonej z Różą zakończyła się niepowodzeniem.
2. Jakich wypowiedzi (o jakiej treści i intencji) oczekują Władysław i jego narzeczona w sytuacji przedstawionej w tekście? Z czego wynika ich zawód?
3. Jaką ukrytą intencję można odnaleźć w wypowiedziach Róży, kierowanych do przyszłej synowej?
4. Jak sądzisz, w jaki sposób Władysław powinien zareagować na wypowiedzi matki, by pokierować rozmową zgodnie ze swoimi oczekiwaniami?
5. Jakie intencje są zawarte w pytaniu Władysława z akapitu 7.?
6. Czy odpowiedź Róży z akapitu 7. jest bezpośrednim, czy pośrednim aktem mowy? Uzasadnij swoje zdanie.
7. Zinterpretuj pierwsze zdanie wypowiedzi syna z akapitu 8. Określ, jakim jest rodzajem aktu mowy.
8. Jaki rodzaj aktu mowy bohater ma na myśli, gdy używa wyrażenia „ludzkie słowo” (akapit 8.)?
9. Jakie mogą być skutki perlokucyjne zacytowanej rozmowy?
10. Czy rozmówcy osiągnęli swoje rzeczywiste cele? Odpowiedź uzasadnij.

20 Czym jest groteska?

R

Na lekcji przeanalizujemy tekst dotyczący groteski autorstwa niemieckiego literaturoznawcy Wolfganga Kaysera. Ukazał się on w 1957 r. w monografii, która przyniosła badaczowi międzynarodową sławę – *Groteska. Jej ukształtowanie w malarstwie i literaturze*. Lektura studium Kaysera pozwoli nam uporządkować wiedzę o grotesce jako kategorii estetycznej, pełniącej w tekstach kultury wiele różnych funkcji.

KONTEKST LITERACKI

O grotesce była już mowa przy okazji omawiania *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* (patrz: lekcje 55.–56. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). Motyw *danse macabre*, czyli groteskowe przedstawienia tańczącej Śmierci, był odpowiedzią średniowiecznych pisarzy i malarzy na powszechny wówczas strach przed epidemią dżumy. Ośmieszanie zjawisk nieznanych, niezrozumiałych czy groźnych poprzez ich deformację pomagało opanować lęk. Groteskę stosowali też François Villon (czytaj: fransła wiją), autor XV-wiecznego dzieła *Wielki testament* (patrz: lekcja 62. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1), oraz tworzący już w następnym stuleciu François Rabelais (czytaj: rable), autor *Gargantui i Pantagruela* (patrz: lekcja 7. w drugiej części podręcznika dla klasy 1). Obu francuskim pisarzom groteska służyła do ośmieszania autorytetów średniowiecza i promowania wizji człowieka swobodnie kształtującego własne życie. Groteskę można zauważyć również w absurdalnym dialogu pisarzy z *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza (patrz: lekcja 20. w drugiej części podręcznika dla klasy 2).

Wolfgang Kayser

Próba określenia istoty groteskowości

(fragmenty)[1]

[1] Do zwierząt uprzywilejowanych przez groteskę należą węże, sowy, ropuchy, pająki – stworzenia pełzające, nocne, których tryb życia nie jest zbyt powszechnie znany. Podobnymi preferencjami cieszy się też wszelkie robactwo. Po części zapewne z tych samych racji, co wstręt i niepokój budzące zwierzęta, spotęgowanych jeszcze tym, że nie wiedzieć, skąd się ono bierze. [...]
[2] Niewątpliwie groteskowym zwierzęciem jest jednak przede wszystkim nietoperz. Jego nazwa[2] wskazuje na nienaturalne pomieszanie dziedzin,

1 Fragment cytujemy za: *Groteska*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2003.
2 Po niemiecku nietoperz to *fledermaus* – dosł. 'latająca mysz'.

O TWÓRCY

WOLFGANG KAYSER (czytaj: kajzer; 1906–1960) – wybitny niemiecki literaturoznawca, badacz gatunków literackich i wersyfikacji. Lata II wojny światowej spędził głównie w Lizbonie jako profesor na tamtejszym uniwersytecie. W 1950 r. wrócił do Republiki Federalnej Niemiec, gdzie pracował na uniwersytecie w Getyndze. Jest autorem m.in. podręcznika *Historia niemieckiej ballady* (1936) oraz studium *Prawda pisarza* (1958), poświęconego pojęciu prawdy w literaturze.

R



Jan Brueghel starszy, *Orfeusz w piekle* – fragment, 1594, Palazzo Pitti (czytaj: palacco piti), Florencja

W oddali płonie piekielny ogień, a mitycznego śpiewaka słuchają nie tylko władcy Podziemia...

? Na czym polega groteskowość przedstawienia? W odpowiedzi odwołaj się do tekstu Kaysera.

które w tajemniczym zwierzęciu znalazły ukonkretnienie. Przy tym szokującą postać łączy ono z równie osobliwym trybem życia. Zwierzę zmierzchu, latające bezgłośnie z nieomylną pewnością ruchów, o zagadkowej ostrości zmysłów – czyż nie można mu przypisać, że wysysa krew innym zwierzętom w czasie ich snu? Nie przestaje zadziwiać nawet w spoczynku, kiedy zwisa z belki głową na dół, otuliwszy się skrzydłami jak płaszczem – bardziej podobne do kawałka martwej materii niż do żywej istoty. [...]

[3] Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem. Spiczaste przedmioty z rysunkowych opowieści [...] zostały w czasach nowszych zastąpione przez nowoczesne instrumenty techniki, zwłaszcza przez hałaśliwe pojazdy mechaniczne. Równie łatwo uchwytne jest pomieszanie mechanicznego z organicznym, jak i zachodząca przy tym dysproporcja: np. samoloty przedstawia się jako olbrzymie ważki lub ważki jako samoloty, a czołgi poruszają się jak monstrualne zwierzęta. Podobne spojrzenie na technikę jest dla człowieka współczesnego tak dalece naturalne, że tworzenie „technicznej" groteski przychodzi mu z łatwością. Urządzenia stają się w niej nosicielami demonicznego pędu do zagłady i poczynają panować nad swym twórcą.

[4] To, co mechaniczne, wyobcowuje się, zyskując życie, natomiast to, co ludzkie – tracąc je. Do trwałych motywów [groteskowych] należą żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki i twarze zastygłe w maski. Od masek pojawiających się w groteskowej ornamentyce aż do dziś motyw ten jest nadal chętnie używany, przy czym uległ charakterystycznej przemianie. [...] pod maską nie ma

żywej ludzkiej twarzy, lecz sama maska stała się twarzą. Zrywając ją, ujrzelibyśmy szyderczo wyszczerzoną nagą czaszkę. [...]

[5] Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: g r o t e s k o w o ś ć t o ś w i a t, k t ó r y s t a ł s i ę o b c y. Przydadzą się tu wszakże jeszcze pewne objaśnienia. Świat baśni, gdy patrzy się nań z zewnątrz, dałoby się określić jako obcy i niezwykły. W istocie nie jest to jednak świat, który naprawdę stał się obcy. Nic bowiem, co byłoby swojskie i znane, nie objawia się tu nagle jako obce i tajemnicze. To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom. Do sfery groteskowości zasadniczo należą także raptowność i niespodzianka. Literacko zostaje to ujęte w scenie lub obrazie zdarzenia. Jednak również przedstawienia plastyczne nie chwytają samych tylko stanów, lecz akcję, jakiś szczególny moment albo przynajmniej [...] stan rzeczy brzemienny w groźne napięcia. Określa to zarazem bliżej charakter obcości, z jaką mamy do czynienia. Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem. Jej cechą strukturalną jest ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie. Od czasu renesansowych ornamentów[1] obserwowaliśmy nieprzerwany rozkład: mieszanie sfer w naszym odczuciu odrębnych, naruszanie równowagi, utratę identyczności, niszczenie „naturalnych" proporcji itd. Spotykamy też nowe jego objawy: zniesienie kategorii przedmiotu, rozpad pojęcia osobowości, rozbicie porządku historycznego. [...]

[6] Świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd. [...] Istotą groteskowości nie są wszelako sporadyczne naruszenia ładu moralnego czy podważanie zasad, na których się on opiera (może to być co najwyżej jeden ze składników). Przede wszystkim chodzi tu o zanik już choćby tylko fizycznej orientacji w świecie. [...]

[7] Jakiego rodzaju jest perspektywa właściwa grotesce? Z jakiej perspektywy świat staje się obcy? Pytanie takie stawia przed nami na powrót sprawę tworzenia. Artyści i krytycy przez wieki niezmiennie odpowiadali: świat będący czymś obcym powstaje w oczach zatopionego w marzeniu, we śnie, na jawie albo na progu zamroczenia. Samowiedza romantyków i nadrealistów – a chyba to samo dałoby się powiedzieć o artystach czasów dawniejszych – wyraźnie wskazywałaby, że taki ogląd ogarnia „to, co rzeczywiste", i kształtuje coś istotnie zobowiązującego. Spotykaliśmy się jednak często z jeszcze innym podejściem do zagadnienia. Jednolitość perspektywy ujęcia miałoby zgodnie z nim zapewniać chłodne spojrzenie na bieg rzeczy jako na pustą, bezsensowną grę marionetek, dziwaczny teatrzyk kukiełkowy. [...] Dwie opisane perspektywy leżą zapewne u podstaw dwu rodzajów groteskowości, które wynikają z przeglądu grafiki: „fantastycznej" groteski z jej urojonymi światami i radykalnie satyrycznej z jej procederem maskowym.

[8] Czy przy tym wszystkim do groteski przynależy to, co śmieszne? [...] Gdzie wszakże szukać uzasadnienia tego w strukturze groteski? Najłatwiej można je znaleźć w grotesce wyrastającej z satyrycznego spojrzenia na świat. Śmiech wywodzi się z regionów komizmu, karykaturalności. Z przymieszką goryczy, wchodząc w sferę groteskowości, nabiera cech szyderczych, cynicznych i na koniec satanicznych. Jednakże Wieland[2] dostrzegał powód do śmiechu także w „fantastycznych" groteskach Pietera Brueghla[3] młodszego zwanego „piekielnym"[4]. Czyżby miał na myśli ten rodzaj śmiechu, którym mimo

---

1 Mowa o ornamentach rzeźbiarskich z drugiej połowy XVI w., przedstawiających istoty fantastyczne, np. gryfy, smoki. Współcześni historycy sztuki uznają obecność groteskowych ornamentów za przejaw stylu manierystycznego, a nie – renesansowego.

2 Chodzi o niemieckiego dramaturga i pisarza doby oświecenia Christopha Martina Wielanda (czytaj: kristofa martina wilanta), autora m.in. rozprawy o grotesce.

3 Czytaj: brochla.

4 Obrazy o tematyce „piekielnej" – przedstawiające piekło lub mityczne Podziemia – niegdyś przypisywane malarzowi flamandzkiemu Pieterowi Breughlowi, malował w istocie jego brat, Jan.

R

woli reagujemy na sytuację niepozostawiającą poniekąd innej możliwości rozładowania napięcia, [śmiechu], który [...] brzmi okropniej niż najokropniejsze przekleństwa?
[9] Rozpatrywanie dzieła wciąż od nowa utwierdzały nas w przeświadczeniu, że upostaciowania groteskowości są grą z absurdem. Zaczynać się to może w atmosferze pogodnej wesołości i niemal zupełnego nieskrępowania [...]. Podejmujący grę bywa jednak wciągnięty, pozbawiony swobody, a zjawy, które lekkomyślnie przywołał, mogą go napełnić zgrozą. W tej sytuacji nikt już nie potrafi wyzwolić się.
[10] W wielu groteskach nie ma śladu [...] swobody i wesołości. Tam jednak, gdzie artystyczne ukształtowanie powiodło się, unosi się ono lekko ponad obrazem czy sceną i tam też odczuwamy odrobinę owej niewymuszonej swawolności capriccio[1]. Odczuwamy tam, i naturalnie tylko tam, jeszcze coś innego. Mimo całej bezradności i zgrozy, jaką budzą w nas ciemne moce, które czają się zewsząd w naszym świecie i mogą go nam uczynić obcym – prawdziwie artystyczne ukształtowanie działa zarazem jako zagadkowy czynnik wyzwolenia. Wszystko, co niejasne, jest uporządkowane, tajemnicze zostaje ujawnione, niepojęte – wypowiedziane. I tak wyłania się ostateczne wyjaśnienie: ukształtowanie czegoś groteskowego j e s t p r ó b ą z a k l ę c i a i o k i e ł z n a n i a w s z y s t k i e g o, c o w ś w i e c i e d e m o n i c z n e.

(tłum. Ryszard Handke)

---

1 capriccio (czytaj: kapriiczczio; wł. 'kaprys') – w sztukach plastycznych to przedstawienie odbiegające od powszechnie przyjmowanej konwencji, charakteryzujące się upodobaniem do karykatury, humoru i fantastyki.

ANALIZA

1. Jakie zwierzęta „uprzywilejowane przez groteskę" wymienia autor w akapitach 1.–3.? Które cechy tych stworzeń pozwalają na taką kwalifikację?
2. Na czym polega groteskowość przedstawienia czołgu jako monstrualnego zwierzęcia, samolotu jako ważki czy maski zamiast ludzkiej twarzy?
3. Co składa się, zdaniem autora, na strukturę groteski (akapity 5.–6.)? Pod jakim względem jest ona podobna do świata baśni, a pod jakim – od niego różna?
4. O jakich dwóch rodzajach groteskowości jest mowa w akapicie 7.? Z jakich sposobów widzenia świata wywodzą się te odmiany?

POJĘCIA KLUCZOWE

ABSURD – inaczej: sprzeczność; w literaturze polega na przedstawianiu świata, którego właściwości wykluczają się wzajemnie lub sobie przeczą; taki świat jest nie tylko niespójny, lecz wręcz niemożliwy do zaistnienia w rzeczywistości.

INTERPRETACJA

5. Czy groteska wydaje Ci się śmieszna? Jeśli tak, to kiedy? W odpowiedzi odwołaj się do akapitu 8.
6. Jak rozumiesz słowa Kaysera: „upostaciowania groteskowości są grą z absurdem" (akapit 9.)? Na czym ta gra polega?
7. Co to znaczy, według Ciebie, że ukształtowanie groteski działa jak „zagadkowy czynnik wyzwolenia" (akapit 10.)?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy groteska występuje tylko w sztuce, czy także jest obecna w życiu codziennym? Uzasadnij swoje zdanie.
9. W jaki jeszcze sposób – poza groteskową deformacją – można oswajać to, co niebezpieczne i straszne?

21 Teatr absurdu



Witold Gombrowicz w pisanym po wojnie *Dzienniku* stwierdził: „Było nas trzech, Witkiewicz, Bruno Schulz i ja, trzech muszkieterów polskiej awangardy z okresu międzywojennego". Na lekcji poznamy Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), autora niezwykłej koncepcji teatru, oraz jeden z jego dramatów pt. *Szewcy. Naukowa sztuka ze „śpiewkami" w trzech aktach*. Oryginalna konwencja dzieł twórcy wyrasta z jego teorii Czystej Formy.

TEORIA CZYSTEJ FORMY

Początkowo Witkacy opracował teorię Czystej Formy w malarstwie, następnie dostosował ją do sztuki scenicznej i objaśnił w studium *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923). Teoria ta wynikała z pesymistycznej opinii twórcy na temat kondycji człowieka i sztuki w początkach XX w.

Witkacy uważał, że o człowieczeństwie decyduje umiejętność dotarcia do **Tajemnicy Istnienia**, dostępnej jedynie w **przeżyciu metafizycznym**. Zdaniem Witkacego, w XX stuleciu ludzie utracili jednak zdolność do takich przeżyć. Winą za to twórca obarczał mechanizację i uniformizację nowoczesnego świata, a także upadek znaczenia religii i brak zainteresowania ówczesnej filozofii tym, co niepoznawalne, tajemnicze, niedostępne zmysłom. Zdaniem Witkacego, oddalenie ludzi od Tajemnicy Istnienia dodatkowo pogłębia sztuka naśladująca rzeczywistość. Poza tym twórca postrzegał ówczesną kulturę jako zdegradowaną i pozbawioną sensu. Złą kondycję kultury uwyraźnić miała rzeczywistość przedstawiana w jego teatrze – pełna chaosu, ukazująca upadek podstawowych wartości oraz człowieka, który uprzedmiotowiony i wyalienowany w masowym społeczeństwie, utracił zdolność odczuwania Tajemnicy Istnienia. Witkacy uważał, że taki człowiek jest pozbawiony metafizycznej (ponadbiologicznej) racji bytu. Twórca widział nadzieję w sztuce **Czystej Formy** – symbolicznie odzwierciedlającej istotę bytu i zapewniającej odbiorcy wstrząs estetyczny.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Witkacy w górach*, 1930

„Wariat z Krupówek", jak niektórzy nazywali Witkacego, lubił prowokować również jako fotografik. W ten sposób chciał pobudzić odbiorców do refleksji.

R

Witkacy twierdził, że właściwy cel sztuki: doznanie przeżycia metafizycznego można osiągnąć przede wszystkim dzięki konstrukcjom formalnym. W dziele malarskim służą temu barwy i kształty, których układ jest ważniejszy niż przedmiot przedstawienia, w dramacie natomiast – „działania połączone z wypowiedziami". Mają one szokować odbiorcę swoją dziwnością, a nawet absurdalnością. Uzyskanie tego efektu jest możliwe także dzięki wykorzystaniu **konwencji onirycznej** (patrz: lekcja 6.). Witkacy zalecał twórcom:

- oddalenie sztuki od życiowego prawdopodobieństwa, a także od praw psychologii, fizyki i biologii;
- zastąpienie związków logicznych absurdem, a realizmu psychologicznego – antypsychologizmem;
- odejście od form naśladujących rzeczywistość w stronę fantastyki, deformacji i groteski, a nawet – prowokacji estetycznej;
- zastąpienie utylitaryzmu, czyli użyteczności sztuki, dążeniem do zapewnienia odbiorcy głębokiego przeżycia estetycznego;
- zanegowanie wartości sensów i przesłania dzieła, nacisk na formę: poczucie niezwykłości i dziwności istnienia ma zostać wywołane pięknem konstrukcji artystycznej;
- zniesienie rozgraniczenia między tragizmem a komizmem lub odwrócenie ich tradycyjnych znaczeń: błazenada czy farsa przekazują treści tragiczne, tragizm zaś – komiczne.

KONTEKST LITERACKI

Teatr Stanisława Ignacego Witkiewicza ukształtował się w opozycji do XIX-wiecznego dramatu naturalistycznego, którego celem była możliwie najwierniejsza imitacja rzeczywistości (patrz: lekcja 43. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Teoria Czystej Formy, którą Witkacy stosował w malarstwie i dramaturgii, łączy elementy surrealizmu i ekspresjonizmu. Witkiewiczowskie „metafizyczne zdziwienie", przeżywanie dzięki sztuce Tajemnicy Istnienia, jest również bardzo bliskie starogreckiemu *katharsis* (patrz: lekcja 30. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). Mimo deklarowanej niechęci Witkacego do Młodej Polski jego dzieło jest twórczą kontynuacją młodopolskiej formuły ilustrowania świata odrealnionego przez symbole i ekspresję stanów podświadomości człowieka. Z drugiej strony teatr Witkacego zapowiada tendencje nazywane Teatrem Absurdu, których rozwój można było zaobserwować w latach 50. i 60. XX w.

MINIPRZEWODNIK
GRY ONOMASTYCZNE W *SZEWCACH*

Onomastyka to dział językoznawstwa zajmujący się badaniem nazw własnych – osobowych i miejscowych. W dramacie Witkacego imiona i nazwiska pełnią funkcję satyryczną i służą charakteryzowaniu bohaterów. Co istotne, niosą także pewne sensy ideowe.

GNĘBON PUCZYMORDA – ten antypatyczny przywódca Dziarskich Chłopców gnębi ludzi i ma prostacki wyraz twarzy. Jego nazwisko powstało w wyniku złożenia słowa *pucz* ('zamach stanu przeprowadzony metodami siłowymi') i kolokwializmu *morda*. Podobną budowę ma w polszczyźnie określenie *moczymorda* oznaczające człowieka nadużywającego alkoholu.

KSIĘŻNA IRINA WSIEWOŁODOWNA ZBEREŹNICKA-PODBEREZKA – rosyjska arystokratka. Imię *Irina* przekornie wskazuje na pokój (gr. *eirene*). Cząstka *Wsiewołodowna*, zbudowana jak rosyjski patronimik (element nazwiska tworzony od imienia ojca) dosłownie oznacza 'władająca wszystkim'. Pierwszy człon nazwiska księżnej wskazuje, że instrumentem jej władzy jest seksualność.

PROKURATOR ROBERT SCURVY (czytaj: skerwi) – nazwisko bohatera oznacza w języku angielskim szkorbut, a więc chorobę wywołaną niedoborem witaminy C. W polszczyźnie to słowo kojarzy się z wulgaryzmem.

SAJETAN TEMPE – imię i nazwisko tego bohatera stanowi prawdopodobnie grę słów. Wyraz *Sajetan* kojarzy się z imieniem, które nosił św. Kajetan z Thieny, włoski duchowny wspierający najuboższych. Nazwisko *Tempe* brzmi podobnie do łacińskiego przysłówka *semper* – 'zawsze'. Można je interpretować jako komentarz do śmierci bohatera – tak zawsze kończą przywódcy rewolucji.

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy (fragmenty)

Akt III

Po przewrocie dokonanym przez szewców władzę przejmuje Sajetan. Wkrótce jednak jego rządy przestają się podobać współtowarzyszom.

I CZELADNIK

krzyczy

[1] Na środek sceny, na środek! Do dzieła! Publika nie lubi takich intermezzów[1], zagwazdrany jej wszawy gust.

II CZELADNIK

[2] Wal go! Pier go! Niech stare ścierwo wie, po co żył! Męczennik, pludra jego cioć!!

SAJETAN

[3] Więc to tak rozżarliście się na tych kmiotkach? Więc jak to, gnizdy jedne, więc ani na jotę czy aragońską[2] „chotę" – a pisze się po burżujsku przez j, a wymawia jak ch – co ja plotę, nieszczęsny, na krawędzi najgorszego – więc ani na tę jotę zaklajstrowaną nie zmieniliście waszych nikczemnych zamiar... Uuuuuuuu!!!

Dostaje w łeb siekierą od I Czeladnika i wali się z wyciem na ziemię... Czeladnicy i Księżna układają go na worze baranim (jak w Izbie Lordów), co leżał od początku na pierwszym planie, czort wie po co. Czynią to, aby Sajetan mógł swobodnie się przed śmiercią wygadać. Przed nim na stoliczku (który też tam stał) leży dychające serce na tacy.

KSIĘŻNA

[4] Tu, tu go ułóżcie, mówię wam, aby gadać mógł swobodnie i mógł się godnie wypróżniająco przed śmiercią wygadać. [...]

Zamieszanie w obozie rewolucji wykorzystuje przedstawiciel kolejnej siły politycznej.

STRASZNY HIPER[3]-ROBOCIARZ

wchodząc; bomba w ręku

[5] Ja należę do NICH. (*szalony nacisk na „nich"*) Jestem Oleander Puzyrkiewicz, któregoś pan skazał na dożywót, panie Scurvy. Alem gracko zniknął. Ja wiem, że to wstrętnie powiedziane, ale języka już nie odwrócę. Pamiętasz, coś zrobił ze mną, sadysto? Mam zgruchotane, zmiażdżone wszystko – rozumiesz? Dosłownie wszystko: wszystkie geny i gamety. Ale duch mój, który jedność z moim ciałem stanowi, jest z byczego surowca, maczanego w płynnej, parskającej stali szmirglowanej[4].

O TWÓRCY

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (pseud. **Witkacy**; 1885–1939) – pisarz, malarz, filozof, teoretyk sztuki; jeden z najwszechstronniej utalentowanych twórców dwudziestolecia międzywojennego. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Podróżował po Europie i Azji. W czasie I wojny światowej walczył w armii rosyjskiej. Był świadkiem rewolucji październikowej w Rosji. W 1918 r. osiadł w Zakopanem, gdzie do 1926 r. zajmował się przede wszystkim malarstwem abstrakcyjnym i portretowym, fotografią artystyczną oraz pisaniem dramatów (m.in. *W małym dworku*, 1921; *Wariat i zakonnica*, 1923; *Matka*, 1924). Ostatnie trzynaście lat życia poświęcił głównie filozofii (jego najważniejsze dzieło filozoficzne to *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*, 1935). Tworzył także powieści, m.in. *Pożegnanie jesieni* (1927), *Nienasycenie* (1930). Popełnił samobójstwo 18.09.1939 dzień po wkroczeniu do Polski Armii Czerwonej.

---

1 intermezzo (czytaj: intermedzdzo, wł.) – wstawka muzyczna, wykonywana między aktami opery lub częściami utworu cyklicznego; tu: przerwa.
2 aragońska – z Aragonii, prowincji Hiszpanii.
3 hiper- – nad-, super-.
4 stal szmirglowana (inaczej: szmerglowana) – stal o gładkiej powierzchni, uzyskana dzięki końcowej obróbce ścierania.

R

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja*, 1922, Muzeum Narodowe, Kraków

Obraz Witkacego zaskakuje dynamiką przedstawienia i żywą kolorystyką, oddziałującą na emocje odbiorcy. Kompozycja i kolorystyka dzieła są ważniejsze niż jego treść.



Tu mam bombę, która jest najwybuchliwsza ze wszystkich *hoch-explosiv*[1] bomb na świecie, i krótką mam decyzję jak piorun. Masz za te bombasy moje ukochane niedoszłe, które zginęły przez ciebie, Kafirze![2] Ja chciałem mieć dzieci! Mówię niesmacznie – trudno. (*Ciska bombę na ziemię. Wszyscy rzucają się na ziemię wyjąc – wszyscy prócz Sajetana. Scurvy zanosi się od pisku dzikiego strachu. Bomba nie wybuchła. Hiper-Robociarz podnosi ją z ziemi i mówi*) Kretyńskie plemię – to jest, wicie, ino taki termos do herbaty. (*Nalewa z bomby do pokrywki i pije.*) Ale w wojenny czas na bombę łatwo da się zmienić. To taki, wicie, symboliczny kawał w dawnym stylu – nudny jak cholera – aż gnaty z nudy trzeszczą. Cha, cha, cha! To dobrze, żeście się tak napietrali, bo my tych całkiem nieustraszonych ryzykantów na pseudonaczelnych stanowiskach nie potrzebujemy, a co ważniejsze: nie lubimy. Mówię to czort wie po co, z naciskiem. Może mnie nie ma wcale?

Cisza.

SAJETAN

nie odwracając się w tył, mówi do publiki

[6] Tera bede gadał. Dobrze, żeście mnie zakatrupili, niczego się już nie boję i powiem prawdę: jedna jest dobra rzecz na świecie, to indywidualne istnienie w dostatecznych warunkach materialnych. (*Tamci leżą aż do odwołania.*) Zjeść, poczytać, pogwajdlić, pokierdasić i pójść spać. Poza tym nie

---

1 ***hoch-explosiv*** (niem.) – 'silnie wybuchowy'.
2 **kafir** (arab.) – niewierny; określenie z islamskiej terminologii religijnej.

ma nic – to jest, psia ich ścierwa, pyknicka[1] filozofia. Bo co są te tak zwane wielkie idee społeczne? Oto to, co i w tej chwili powiedziałem, tylko nie dla mnie, a dla wszystkich. Bo o tym czasie, co go można będzie na popularne czytanki poświęcić, to ja mówić nie będę. W robieniu czegoś dla kogoś, w wyrzeczeniu się siebie dla drugich nawet mały człowiek może stać się wielkim, gdy inaczej już nie może. To jest ta wielkość „dla wszystkich", mówię to w cudzysłowie, bo wielkość istotna to ino je w indywidualnym napięciu i w stopniu zginania tym napięciem rzeczywistości: myślą czy wolą uzbrojoną w pięść to wszystko jedno. I tak to w powszechności małość w wielkość przez wspólnotę się zamienia. – Do cholery w ogóle z takim rozumowaniem... (*Hiper-Robociarz podchodzi do niego i wali mu z dużego colta w ucho. Sajetan mówi dalej, jakby nic. Wszyscy podnoszą się, tylko jeden Fierdusieńko leży dalej.*) I to wszystko niezależnie od tego, czy indywiduum jest osobowym fantastą i maniakiem swojej „n" potęgi, czy sługą i wyrazicielem klasy jakiejś – wszystko jedno jakiej...

1 pyknicka – tu: banalna. Ernst Kretschmer (czytaj: kreczmer), psychiatra niemiecki z dwudziestolecia międzywojennego, w swojej typologii osobowości pyknikami nazwał ludzi niewysokich i korpulentnych, z tendencją do tycia. W terminologii Witkacego pragmatyczny pyknik jest przeciwstawiany schizoidowi, otwartemu na uczucia metafizyczne.

ANALIZA

1. Znajdź we fragmencie *Szewców*:
   a) zdarzenia nieprawdopodobne,
   b) sytuacje zaprzeczające prawom biologicznym,
   c) zachowania postaci niezgodne z prawami psychologii.
2. Odwołaj się do teorii Czystej Formy i rozważ, co jest w *Szewcach* motorem akcji.
3. Omów rolę scenografii i kostiumów w sztuce Witkacego. Wskaż związek scenografii z teorią Czystej Formy.
4. Określ, w czym się przejawia niezwykłość języka postaci.

INTERPRETACJA

5. Zwróć uwagę na autokomentarze Sajetana i Hiper-Robociarza do własnych wypowiedzi (akapity 3. i 5.). Czy to przejaw dystansu do siebie, humoru, czy raczej absurdu przedstawionego świata? Odpowiedź uzasadnij.
6. Czy scena z niewybuchającą bombą Hiper-Robociarza spełnia warunki Czystej Formy w teatrze? W uzasadnieniu odpowiedzi wyjaśnij, jak odbierasz tę scenę.
7. Jak rozumiesz słowa Sajetana z akapitu 6.: „jedna jest dobra rzecz na świecie, to indywidualne istnienie w dostatecznych warunkach materialnych"? Odwołaj się do Witkiewiczowskiej Tajemnicy Istnienia. Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy sztuka teatralna może zbliżyć odbiorców do wielkich prawd filozoficznych o ludzkiej egzystencji? Uzasadnij swoje zdanie.
9. Krytyk literacki Karol Irzykowski polemizował z teorią Czystej Formy w rozprawie *Walka o treść*. Zastanówcie się w klasie nad problem „treści" i „formy". Czy możliwa jest sztuka bez „formy" (a więc dbająca tylko o przekaz jakichś myśli czy idei) lub sztuka bez „treści"? Odwołajcie się do przykładów, w tym do *Szewców* Witkacego.

22 Mechanizmy rewolucji

R

Witkacy był jednym z niewielu polskich pisarzy, którzy z osobistych doświadczeń znali rewolucję październikową w Rosji. Nie zależało mu jednak na wiernym oddaniu rewolucyjnych realiów. Przetworzony literacko obraz bolszewickiego puczu, ukazany w *Szewcach*, posłużył twórcy do rozważań nad sensem dziejów.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

W 1926 r. Witkacy zrezygnował z dramatopisarstwa. W latach 30. XX w. podjął jednak pracę nad *Szewcami* (1931–1934). Na tę decyzję wpłynęła sytuacja polityczna w Europie. Autor chciał przekazać swoje refleksje historiozoficzne, podzielić się lękiem przed ideologiami totalitarnymi. Ten zamiar się nie powiódł – *Szewcy* zostali opublikowani w 1948 r., a więc już po II wojnie światowej. Pierwsze wystawienie dramatu na scenie odbyło się dopiero w 1957 r. Z przyczyn politycznych sztuka została zdjęta z afisza niedługo po premierze.

KONTEKST JĘZYKOWY

Szewcy z dramatu Witkacego mówią językiem niezwykłym. To połączenie słownictwa ludzi wykształconych z leksyką gwary podhalańskiej (Witkacy znał ją doskonale jako mieszkaniec Zakopanego i syn chrzestny legendarnego góralskiego gawędziarza Sabały) – np. *hej* zamiast *tak*, *cichojcie* zamiast *uciszcie się*. W wypowiedziach Sajetana i czeladników można znaleźć także cechy fonetyczne tej gwary:

- mazurzenie – wymowa spółgłosek *sz*, *ż*, *cz*, *dż* jak *s*, *z*, *c*, *dz*, np. *pirsy*,
- zamiana samogłoski *a* w *o* (np. *mom*) lub w *ja* (np. *janiołowie*),
- zamiana spółgłoski *ch* w *k*, np. *kcioł* – 'chciał'.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret wielokrotny w lustrach*, ok. 1915–1917, fotografia powstała podczas pobytu artysty w Rosji (Witkacy ma na sobie mundur oficera armii carskiej).

Witkacy był jednym z pionierów fotografii artystycznej w Polsce. Tytuł zdjęcia można uznać za symboliczny: wszechstronny twórca ukazuje odbiorcy wszystkie swoje twarze – malarza, fotografika, dramaturga, powieściopisarza, filozofa.

Benito Mussolini stworzył pierwszą w Europie faszystowską dyktaturę. W konsekwencji ekspansji prowadzonej przez rządzone przez niego Włochy śmierć poniosły tysiące mieszkańców Bałkanów, Etiopii i Libii. Natomiast w samych Włoszech śmiertelnych ofiar dyktatury było stosunkowo niewiele.

KONTEKST POLITYCZNY

Po zakończeniu I wojny w wielu państwach Europy ukształtowały się ustroje totalitarne: w Związku Sowieckim **komunizm**, we Włoszech **faszyzm**, w Niemczech **nazizm** (nazwa systemu politycznego i ideologii stworzonych przez Adolfa Hitlera, przywódcę Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników NSDAP; od niem. *Nationalsozializmus* – 'narodowy socjalizm'). **Totalitaryzm** to system rządów dyktatorskich, opartych na głoszonej przez rządzących ideologii obejmującej wszystkie sfery życia ludzkiego i na monopolu jednej partii, której podporządkowane ma być całe społeczeństwo. Interes państwa, narodu, partii jest ważniejszy od interesu jednostki. Władza totalitarna wymaga zaangażowania mas do jej czynnego popierania, eliminuje wolność słowa i posługuje się propagandą oraz terrorem – albo państwowym (komuniści), albo wykorzystującym np. paramilitarne bojówki (faszyści i naziści). Cechą charakterystyczną systemów totalitarnych było także kreowanie wrogów narodu / ludu. Dla nazistów byli nimi Żydzi, a dla komunistów – kapitaliści. Naziści i komuniści zwalczali też chrześcijaństwo i dążyli do jego zastąpienia kultem narodu, rasy (w III Rzeszy) czy partii, na której czele stał ubóstwiany wódz (w Związku Sowieckim). **Faszyści** i **naziści** uznawali państwa demokratyczne za słabe, przeciwstawiali demokracji hasła obrony ładu i porządku, idee jedności i solidaryzmu narodowego. Głosili hasła socjalne (zwalczanie bezrobocia, roboty publiczne, opieka nad rodziną) oraz poparcie dla rodzimego przemysłu. **Komuniści** uważali kategorię narodu za mało istotną, dla nich liczyła się wspólnota klas społecznych – robotników i chłopów – ponad podziałami narodowymi (odwołanie do hasła „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się" z *Manifestu komunistycznego* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa, wydanego w 1848 r.). Komuniści atakowali system demokracji parlamentarnej (który nazywali republiką burżuazyjną) jako ustrój służący klasom posiadającym do zachowania przez nie własności środków produkcji. **Tendencje antydemokratyczne** występowały w latach 30. także w innych krajach Europy, w których ukształtowały się systemy autorytarne, czyli rządy dyktatorskie często zachowujące pozory demokracji.



WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Komunizm (łac. *communis* – 'wspólny') to ideologia odwołująca się do teorii głoszonych przez Karola Marksa. Postrzegał on dzieje jako nieustanną **walkę klas** społecznych, z których jedne próbują utrzymać dominującą pozycję w społeczeństwie, natomiast inne usiłują zwiększyć swoje prawa. Według niego w uprzemysłowionych krajach trwał konflikt między klasami posiadającymi (burżuazją, szlachtą, duchowieństwem) a wyzyskiwanym przez nie **proletariatem**, czyli klasą robotniczą. Marks uważał, że wraz z postępem industrializacji liczba robotników będzie rosła i konflikt się zaostrzy, co doprowadzi do wybuchu rewolucji i do przejęcia władzy przez klasę robotniczą. Pozwoli to na wprowadzenie ustroju komunistycznego, opartego na wspólnej własności środków produkcji (ziemi i fabryk). W ten sposób miało powstać nowe bezklasowe społeczeństwo, reprezentujące interesy wszystkich robotników niezależnie od ich narodowości.

R

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy (fragmenty)

Akt III

Po zdobyciu władzy Sajetan – wódz rewolucji – ma starannie ufryzowaną brodę i jest ubrany w kolorowy szlafrok. Czeladnicy noszą kwieciste pidżamy[1].

II CZELADNIK

[1] 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

[2] Pewnikiem jest. Ale nie będę cichoł, gnizdy jedne. Ja tę myśl twoją [...] jużem miał i chwytem świadomej wolim ją pokonał. Nie trzeba wątpić tak – to dawne narowy nasze z lat nędzy, upodlenia i ubytku rozumu. [...] I do kupy zasmrodzonej z tymi wiarami w tajne siły i organizacje, masońskie i inne – to reszta religii i magii w nas się kołace. 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

[3] 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

[4] Czyż już ten przeklęty brak idei będzie trwać do końca istnienia? To straszne, ta pustka i ta masa nieprzebrana pracy realnej przed nami, pracy nieprześwietlonej żadnym, nawet najmniejszym, pojęciowym złudzeniem! Wicie, co wam powiem? – to jest wprost straszliwe: lepiej było szewcem śmierdzącym być i idejki mieć, i sobie słodko w tym smrodku o ich spełnieniu myśleć, niż teraz w tych jedwabiach u szczytu lokajskiej władzy – bo lokajska ona jest, sturba jej suka. *(Tupie nogami – dalej prawie z płaczem mówi)* Zakasać łapy po szyję i pracować czystotwórczo społecznie. To nudne jak cholera! A życia już użyć nie mogę – nie odśmierdzę ja już tych zaśmierdziałych lat moich. Przed wami jeszcze cały świat! Wy po pracy możecie jeszcze żyć – a ja co? [...]

I CZELADNIK

[5] Dość! (*do Sajetana*) Wyście, majstrze, mimo zasług, pryk starej daty – nic wam do naszego młodego życia. My nie nawóz jako wy – my sama jądrowatość przyszłości. Mówię źle, bo natchnienia nijakiego ni mom – niech se samo gada we mnie, jako chce. Otóż com kcioł rzec: wy tylko nas

1 Stroje noszone przez szewców w akcie III można uznać za aluzję do rewolucji bolszewickiej. Witkacy prawdopodobnie widział w Rosji wysokich rangą towarzyszy partyjnych, którzy zakładali szlafroki i pidżamy, sądząc zapewne, że jest to elegancki ubiór dzienny.



Szewcy, reż. Justyna Sobczak (premiera: 11.03.2017), Stary Teatr, Kraków

Lśniący i barwny strój prokuratora Scurvy'ego – w tej roli Radosław Krzyżowski – kontrastuje ze zwykłymi ubraniami szewców. Do udziału w spektaklu reżyserka zaangażowała też osoby niepełnosprawne.

zniechęcacie tą całą waszą, do kupy starej, niepotrzebną, zafirkaną analityką[1], której narzędzia jeszcze burżujskie lokajczyki, Kant i Leibniz[2], stworzyli. Wont z tym jednym z drugim na przechwistany dymulec – hej! hej!

SAJETAN

[6] A cichajcie se, janiołowie niebiescy! A dyć to je dialektyka[3] pirsej wody kublastej. A to jezdem zdumiony w najwyższym stopniu! Więc to ja mam iść precz, jak ten zużyty gwint, jako wytarty burżujski puffon, jako złamany czy wykruszony bideton[4] jaki? Coo?

II CZELADNIK

stanowczo

[7] Tak, macie. Zaplugawił się wam język tym burżujskim plugastwem na glanc. Już nawet gadać nie potraficie, jako trza. Kompromitujecie ino rewolucję.

SAJETAN

[8] Ludzie na świecie! Co ja przeżyć muszę!!

I CZELADNIK

[9] Cichajcie! – Już ja wiem tera, jaka mi to intuicja tę złotą siekierę *ausgerechnet*[5] tu rzuciła. Zakatrupimy was jak ofiarnego byka. Wciornaści, mnie suka ścierwo mierzi! Bede walił, bede kopsał! Jędrek – trzymaj kaftan!!

Zrzuca piżamową kurtkę.

---

1 analityka – tu: rozważania filozoficzne.

2 Mowa o niemieckich filozofach Immanuelu Kancie i Gottfriedzie Wilhelmie Leibnizu (czytaj: laibnicu). Według I Czeladnika ich filozofia służyła ideom burżuazji – stąd określenie „lokajczyki".

3 dialektyka – tu: dyskusja na temat historycznej zmienności zjawisk (patrz też: pojęcia kluczowe, s. 106).

4 Sajetan mówi o pufie i o bidecie.

5 *ausgerechnet* (niem.) – 'akurat'.

R

ANALIZA

1. Przypomnij, w jaki sposób szewcy doszli do władzy i jakie idee im przyświecały.
2. Omów styl życia szewców po przewrocie. Na czym polega groteskowość ich strojów i zachowań?
3. Do czego Sajetan zachęca czeladników w akapicie 2.? Jak młodzi szewcy reagują na jego słowa?
4. Z jakich powodów Sajetan przeżywa kryzys światopoglądowy (akapit 4.)?
5. Odnieś się do całego dramatu i przedstaw kolejne przewroty i rewolucje. Podaj nazwiska (imiona) przywódców oraz głoszone przez nich programy polityczne.
6. Wykaż dialektyczny charakter kolejnych faz rewolucji w dramacie Witkacego. Odwołaj się do pojęć kluczowych.

INTERPRETACJA

7. Zinterpretuj refleksje historiozoficzne zawarte w akapitach 2. i 3.
8. Dlaczego, Twoim zdaniem, czeladnicy nie podzielają obaw i zwątpień Sajetana?
9. Jak myślisz, co skłoniło I Czeladnika do zabicia przywódcy? W uzasadnieniu odwołaj się do całego utworu.
10. Co sądzisz o stylu językowym Szewców? Czy gwara połączona ze specjalistycznym słownictwem filozoficznym ma, Twoim zdaniem, jakiś głębszy sens?
11. Jak Witkacy postrzega mechanizmy rewolucji? Czy podzielasz pogląd autora *Szewców*? Odpowiedź uzasadnij.

POJĘCIA KLUCZOWE

DIALEKTYKA – umiejętność dyskutowania; technika dochodzenia do prawdy w dialogu (dyskusji) dzięki konfrontacji różnych poglądów (tez i ich antytez). W szerokim rozumieniu jest sztuką przekonywania innych o słuszności wypowiedzianych twierdzeń oraz odpierania racji przeciwnych. George Wilhelm Friedrich Hegel, wielki filozof romantyzmu, nadał dialektyce sens historiozoficzny, gdy przeniósł starożytny wzorzec dyskusji: teza (argument) – antyteza (kontrargument) – synteza (uzgodnienie stanowisk) na koncepcję dziejów świata. Uznał, że po określonym etapie historii (odpowiadającym tezie w dyskusji) następuje jego zaprzeczenie (antyteza), co prowadzi do uzgodnienia obu etapów (czyli syntezy). Następnie synteza staje się tezą dla kolejnej antytezy itd. Zgodnie z tą koncepcją rozwój świata dokonuje się przez następstwo sprzeczności.

REWOLUCJA – przewrót społeczno-polityczny prowadzący do obalenia istniejącego porządku i zastąpienia go nowym (w założeniu lepszym), co powoduje zwykle gwałtowne i radykalne zmiany polityczne, społeczne i gospodarcze. Rewolucje wiążą się zazwyczaj z masowymi wystąpieniami społecznymi i stosowaniem przemocy, choć bywają także rewolucje bezkrwawe.

WARTOŚCI I POSTAWY

12. Czy rewolucje są konieczne? Co robić, by ich uniknąć? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
13. Georges Danton (czytaj: żorż dątą), jeden z przywódców rewolucji francuskiej, powiedział: „Rewolucja, jak Saturn, pożera własne dzieci". To naturalna logika dziejów czy przejaw okrucieństwa rewolucji? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

14. Literackie obrazy rewolucji – omów temat, odwołując się do *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego oraz *Szewców* Witkacego.

23 Katastroficzna wizja przyszłości

R

Pesymistyczną wizję upadku Europy wyrażało w dwudziestoleciu międzywojennym wielu intelektualistów. Ortega y Gasset przestrzegał w *Buncie mas* przed psychologią tłumu, który nie toleruje tego, co indywidualne i oryginalne (patrz: lekcja 53. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Z kolei Oswald Spengler w książce *Zmierzch Zachodu* dowodził, że potencjał kulturowy Europy się wyczerpał i że skazana jest ona na zagładę. Refleksje Stanisława Witkiewicza szły jeszcze dalej.

KATASTROFIZM WITKACEGO

Twórca dostrzegał zagrożenia związane z mechanizacją pracy, kryzysem religii i sztuki oraz wzrostem znaczenia mas, zainteresowanych wyłącznie zaspokajaniem elementarnych potrzeb i tanią rozrywką. Przewidywał stopniowe upodabnianie się jednostek – ich uniformizację. Uważał, że ostatnim etapem historii ludzkości będzie katastrofa spowodowana zanikiem wyższych idei, „urzeczowieniem" ducha. Kolejne przewroty i rewolucje doprowadzą, zdaniem Witkacego, do postępującej mechanizacji życia i przemienią ludzi w żywe automaty, pozbawione podmiotowości i moralności. Brak indywidualizmu, jałowość egzystencji, poczucie pustki istnienia – zagłuszane nieopanowanym konsumpcjonizmem – wiodą nieuchronnie do zagłady cywilizacji europejskiej.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Katastroficzne poglądy Witkacego ukształtowały się pod wpływem osobistych doświadczeń. Przyczynił się do nich zwłaszcza czteroletni pobyt w Rosji ogarniętej wojną i rewolucją (1914–1918). Twórca zobaczył tam, do jakich zbrodni zdolny jest człowiek w imię wyznawanych idei.

KONTEKST FILOZOFICZNY

Sposób, w jaki Witkacy postrzegał ewolucję cywilizacji, przypomina pod pewnymi względami koncepcję nihilizmu Friedricha Nietzschego (patrz: lekcja 2. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Obu myślicieli łączy przekonanie o zaniku indywidualności i wyższych potrzeb duchowych jednostki. Witkacy odrzucał jednak Nietzscheańską ideę nadczłowieka, usytuowanego „poza dobrem i złem" i dysponującego „wolą mocy". Nie wierzył w możliwość zmiany przez jednostkę kierunku, w jakim zmierza ludzkość. Jego zdaniem człowiek – „Istnienie Poszczególne" – może jedynie podjąć próbę ocalenia wyższych wartości w sobie samym.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*, 1938, Muzeum Śląskie, Katowice

Zdystansowany, ironiczny wyraz twarzy artysty kontrastuje z dymami płonących ruin.

? Czy prognozy Witkacego się spełniły? A może właśnie się spełniają? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie

R

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy (fragmenty)

Akt I

Księżna chce zbratać się z szewcami, gdyż dostrzega w nich przyszłych rewolucjonistów.

KSIĘŻNA

siada na zydlu i rozpoczyna wykład

[1] A więc, kochani szewcy moi: bliscy mi duchem jesteście bardziej nawet od fabrycznych, zmechanizowanych dzięki Taylorowi[1] robotników; bo w was, przedstawicielach ręcznego rzemiosła, utaiła się jeszcze osobowa tęsknota pierwotnego, leśnego i wodnego bydlęcia, którą my, arystokracja, zatraciliśmy wraz z intelektem i najprostszym nawet, chłopskim po prostu rozumem zupełnie. Jakoś dziś nie idzie mi, ale może to przejdzie. [...]

Akt III

Po zabiciu Sajetana przez I Czeladnika lokaj Księżnej oznajmia przybycie nowej postaci.

FIERDUSIEŃKO

z walizą w ręku

[2] Idzie tu, jak pochód nieszczęścia po prostu, jakiś straszny nadrewolucjonista, jakiś hiperrobociarz wprost – to pewnie jeden z tych, co naprawdę rządzą – bo te kukły (*wskazuje na szewców*) to komedia ino. Ma bombę jak sagan i handgranatów[2] całą kupę i grozi tym wszystkim każdemu, a swoje życie ma tam, gdzie w ogóle nie trzeba mówić, i tego – co to ja chciałem powiedzieć...

KSIĘŻNA

[3] Bez głupich witzów[3]! A kostiumy Fierdusieńko ma? To najważniejsze...

FIERDUSIEŃKO

[4] A jakże – tylko nie wiem, czy za chwilę nie wylecimy wszyscy w powietrze. (*Straszliwe kroki za sceną – facet ma ołowiane podeszwy.*) Ten robociarz to [...] żywy, zmechanizowany trup! Nadczłowiek Nietzschego nie narodził się wśród junkrów pruskich[4], tylko wśród proletariatu, który niektórzy uczeni całkiem niesłusznie uważają za kloakę ludzkości. [...]

Hiper-Robociarz ustanawia nowe rządy.

HIPER-ROBOCIARZ

[5] Teraz się zacznie ta nieprzyjemna komedia, jak na dzisiejsze czasy konieczna, której nie wypada mi w niewinności mej życiowej oglądać. Siedziałem czternaście lat w celkowym więzieniu[5],

---

1 Amerykański inżynier Frederick Winslow Taylor (czytaj: fredrik łinsloł teiler) opracował dokładną analizę czynności robotnika i wyznaczył normy pracy; jego głównym dziełem jest rozprawa *Zarządzanie warsztatem wytwórczym* (1903).

2 handgranat (niem.) – granat ręczny.

3 witz (czytaj: wic) – kawał.

4 Junkrami nazywano wielkich właścicieli ziemskich, osiadłych m.in. w Prusach. Stanowili oni trzon kadry oficerskiej. Jako warstwa społeczna przestali istnieć po II wojnie światowej.

5 Chodzi o więzienie o zaostrzonym rygorze, gdzie osadzeni cały czas są zamknięci w celach.

studiując ekonomię. (*Do Czeladników*)
Wy dwaj macie osobiste, przypadkowe, drańskie szczęście czy nieszczęście być reprezentatywnymi typami średniego chałupnictwa[1] i jako tacy będziecie władzą reprezentatywną, dekoracyjną. Urwało się akurat dla was: będziecie z przedstawicielami obcych państw tymczasowo-faszystowskich – ostatnia maska konającego kapitału w najzatęchlejszych zakamarkach tej ziemi – otóż będziecie z nimi jeść langusty[2] i inne firdymułki – potem kule w łby – śmierć bez tortur to i tak wiele. I dziwek, ile chcecie – o wasze mózgi mi nie chodzi.

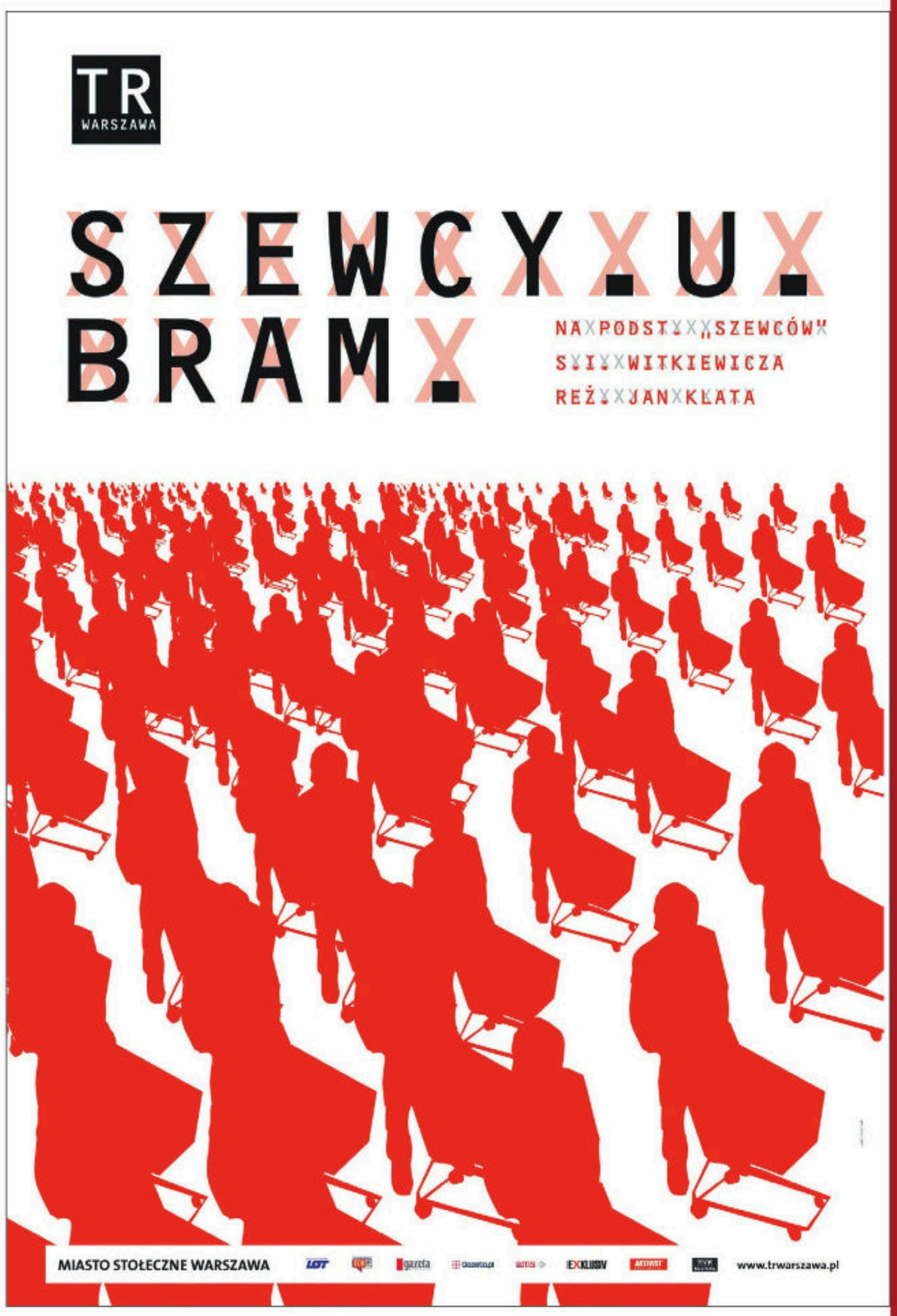
Gwiżdże na rękach.

Wchodzi Gnębon Puczymorda – potworna foka z wąsami „ślachcickimi", jak wiechcie. Ubrany w polski strój ze złotej lamy. Kołpak z piórem, karabela[3] – to każdego onieśmiela – a buciska te czerwone, oczy straszne, wywalone.

[...]
HIPER-ROBOCIARZ

zimno

[7] [...] Tu, na ziemskim skrawku, wszystko jest jasne jak byk farnezyjski[4] i będzie takim do końca świata. (*Wychodzi, ale właściwie nie wychodzi: odwraca się i mówi jeszcze*) Gnębon przeszedł na naszą wiarę z przekonania – trzeba jakoś zużytkować to stare guano[5]. Nic nie może być zmarnowane, jak u wstrętnie tak zwanej „skrzętnej gosposi" – brrrr. To nowość naszej rewolucji. Gnębon jest koniecznym momentem dekoracyjnym w tym persyflażu[6] rządów ziemskich.



Plakat przedstawienia *Szewcy u bram*, reż. Jan Klata (premiera: 11.11.2007), Teatr TR, Warszawa

Reżyser przeniósł refleksję historiozoficzną Witkacego w czasy współczesne. Miejscem akcji swojego spektaklu uczynił wielki hipermarket.

? Czy taka aktualizacja myśli Witkacego jest zgodna z jego filozofią?

---

1 chałupnictwo – praca rzemieślnicza wykonywana w domu; tu: klasa rzemieślnicza, usytuowana społecznie wyżej od proletariatu.
2 langusta – jadalny skorupiak morski; tu: symbol kulinarnej wykwintności.
3 karabela – rodzaj szabli; w Polce w XVII–XVIII w. noszona przez szlachtę do uroczystych strojów kontuszowych.
4 Byk Farnezyjski to ogromna rzeźba z III w. n.e., ukazująca scenę mitologiczną.
5 guano – używane jako nawóz odchody ptaków morskich, żyjących w Ameryce Południowej i na wyspach Pacyfiku.
6 persyflaż – wypowiedź maskująca szyderstwo pozorami uprzejmości, a kpinę – pozorami powagi. Sens: mimo akcentowania przez Hiper-Robociarza wartości demokratycznych jego rządy będą w istocie totalitarne.

SAJETAN

[8] Ten moment to nadzieja różnych draniów, że jednak przeżyją umszturc[1]. A ja co? Ja mam zginąć, a te dranie mogą żyć?

HIPER-ROBOCIARZ

[9] To pech biletu, któryście wyciągnęli, Sajetanie. Raz trzeba to sobie uświadomić, że żadnej sprawiedliwości nie ma i być nie może – dobrze, że jest statystyka – i z tego trzeba się cieszyć.

Wali do niego znowu z colta. Gnębon siada na worze obok Sajetana, wpatrzony tępo krwawymi gałami w publikę. To musi być maska – tego żywy człowiek dać nie może. Fierdusieńko, który przez ten czas skończył ubierać Księżnę, zrzuca mu kołpak i delię i ubiera go tak siedzącego w łachmany i kaszkiet. Łachmany pokryte są białymi punktami.

PUCZYMORDA

[10] A co to to białe?

FIERDUSIEŃKO

[11] Wszy.

[...]

Bohaterów ogarnia wielkie podniecenie – wszyscy pełzną ku Księżnej. Znienacka na Irinę spada druciana klatka. Na scenie pojawiają się nowe postacie.

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

[12] Więc słuchajcie, towarzyszu Abramowski[2], ja rezygnuję na razie z upaństwowienia kompletnego przemysłu rolnego, ale nie jako kompromis.

DRUGI Z PANÓW: TOWARZYSZ ABRAMOWSKI

[13] Oczywiście, prześwietlenie ideowe tego faktu będzie takie, że oni muszą to zrozumieć jako tylko i jedynie czasowe przesunięcie...

Bełkot Księżnej staje się artykułowany.

KSIĘŻNA

[14] ...z matriarchatu ultrahiperkonstrukcji, jak kwiat transcendentalnego lotosu, spływam między łopatki Boga...

TOWARZYSZ X

[15] Zakryć tę małpę, jak papugę, płachtą jaką. Niech przestanie świergolić i skrzeczeć. Do fufy z matriarchatem. (*Straszny Hiper-Robociarz biegnie i zarzuca na klatkę czerwoną płachtę, którą mu podał z walizki Fierdusieńko.*) 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[3] zawczasu.

---

1 umszturc (z niem.) – 'mimo wszystko'.

2 Złośliwa aluzja do Edwarda Abramowskiego – młodopolskiego filozofa, społecznika i psychologa, teoretyka socjalizmu bezpaństwowego. Postulował on zastąpienie państwa kooperatywami, czyli spółdzielniami – dobrowolnymi zrzeszeniami wytwórców.

3 gaskonada (fr. *gasconnade* – 'przechwałki') – pyszałkowatość, samochwalstwo. Sens: nie należy przedwcześnie zachwalać matriarchatu.

TOWARZYSZ ABRAMOWSKI

[16] Ależ oczywiście. Szkoda tylko, że my sami nie możemy być automatami. Po posiedzeniu weźmiemy tę małpę ze sobą.

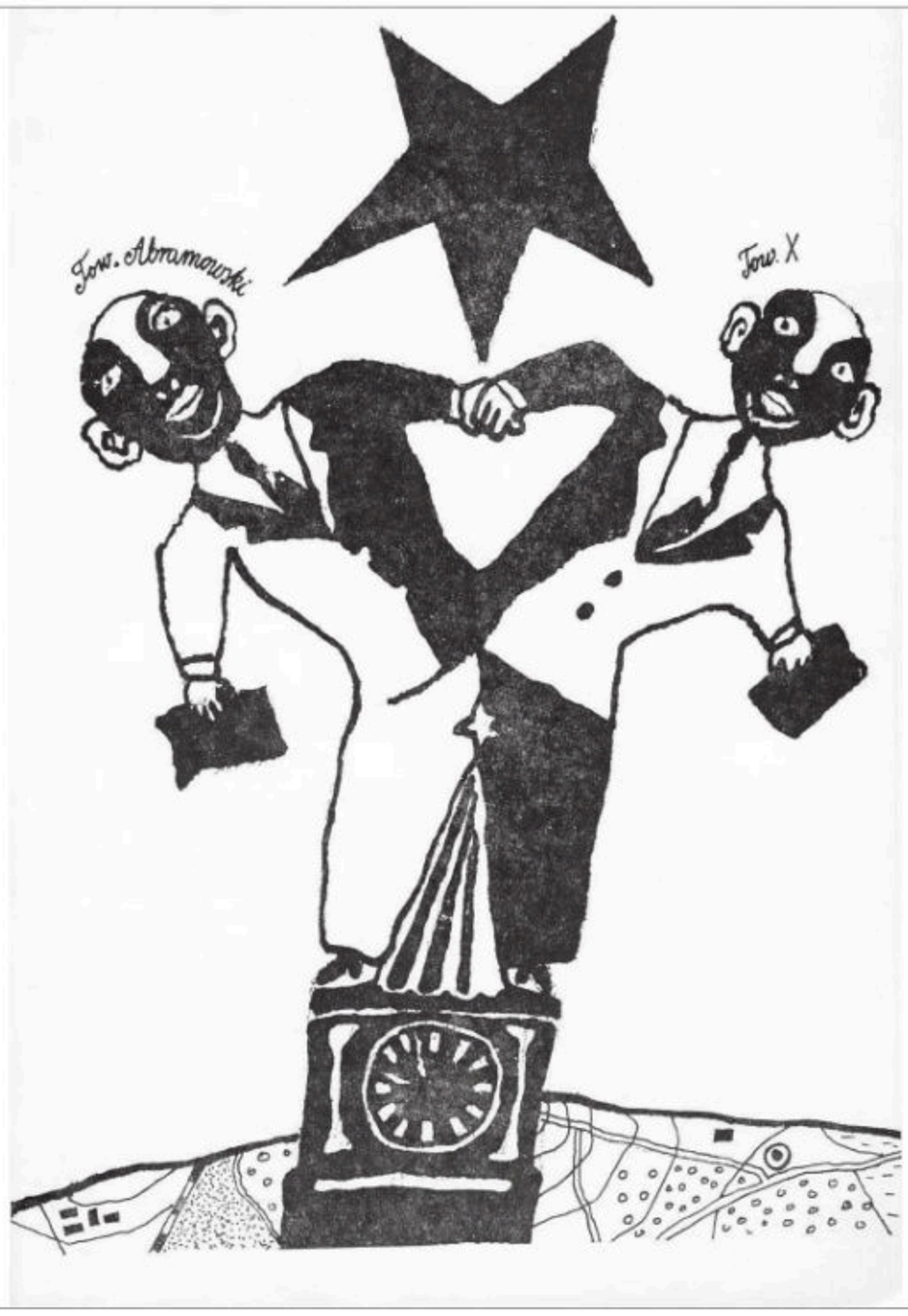
Wskazuje Księżnę, której nogi widać tylko pod płachtą.

TOWARZYSZ X

przeciąga się i ziewa

[17] Dobrze – możemy razem. Muszę mieć jakąś detantę – odprężenie. Przepracowałem się ostatnio na glanc.

Nagłe jak piorun spadnięcie żelaznej kurtyny.



Andrzej Czeczot, Abramowski i Towarzysz X, rysunek z programu teatralnego, 1981, Teatr Współczesny, Szczecin

? Zinterpretuj sens grafiki Czeczota. Jaką wizję przyszłości przedstawia?

ANALIZA

1. Czym, zdaniem Księżnej, szewcy różnią się od robotników fabrycznych (proletariatu) i od arystokracji (akapit 1.)? Jak ta różnica wpływa na akcję dramatu?
2. Jak Fierdusieńko postrzega szewców aspirujących do roli przywódców rewolucji (akapit 2.)? Z czego wynika ta ocena?
3. Dlaczego lokaj porównuje Hiper-Robociarza z nadczłowiekiem Nietzschego?
4. Jaką rolę w nowym porządku społecznym Hiper-Robociarz wyznacza czeladnikom i Sajetanowi (akapit 5. i 6.)?
5. Na czym polega totalitaryzm planowany przez towarzyszy z ostatniego fragmentu? W odpowiedzi uwzględnij funkcję, jaką te postacie pełnią w świecie przedstawionym dramatu.
6. Ustal, na czym polega różnica między językiem towarzyszy a mową pozostałych bohaterów dramatu.

INTERPRETACJA

7. Czy nazwanie Hiper-Robociarza nadczłowiekiem jest trafne? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Zinterpretuj kolejne przebrania Gnębona Puczymordy. Jak rozumiesz sens zmiany kostiumów noszonych przez tę postać?
9. Jak na wymowę utworu wpływają różnice w sposobie wysławiania się przywódców kolejnych rewolucji?
10. Jaką przyszłość zapowiada zakończenie dramatu? Na czym polega katastrofa, ku której zmierza ludzkość?

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Co wybierzesz: dobrobyt i bezpieczeństwo za cenę uniformizacji i ograniczenia wolności czy wolność i indywidualizm okupione poczuciem niepewności jutra? Odpowiedź uzasadnij.
12. Według Winstona Churchilla „demokracja to najgorszy system, ale nie wymyślono nic lepszego". Rozważ, czy istnieje dobra alternatywa dla demokracji. Dlaczego warto strzec demokratycznych zasad?

24 Dialog z młodopolską tradycją

R

Bezpośrednim kontekstem literackim dla twórczości Witkacego jest Młoda Polska. Artysta, urodzony w 1885 r., jest nawet zaliczany przez niektórych historyków literatury do „trzeciego pokolenia" młodopolan. Jego podejście do tej tradycji było jednak ambiwalentne. Z jednej strony drwina, z drugiej – twórcze nawiązania. Na lekcji przeanalizujemy stosunek autora *Szewców* do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego oraz do wizji kobiety z przełomu XIX i XX w.

KONTEKST LITERACKI

Podjąwszy w *Szewcach* tematykę rewolucji, wyzwolenia i niewoli, Witkacy nie mógł nie odnieść się do dorobku Wyspiańskiego, zaliczanego do najważniejszych twórców współczesności. Jego ocena dokonań młodopolskiego artysty nie była jednoznaczna – Witkacy widział w Wyspiańskim genialnego wizjonera teatru, ale negował wartości ideowe jego sztuk. W rozprawie *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego* orzekł: „W czytaniu jego rzeczy są blade i cała ich 'wieszczowatość' wydaje się przeceniana na niekorzyść strony artystycznej".

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Młodą Polskę współtworzył ojciec Witkacego, Stanisław Witkiewicz – wybitny i wszechstronny artysta: malarz, architekt, krytyk literacki i pisarz. W domu Witkiewiczów w Zakopanem spotykały się i dyskutowały znakomitości tamtych czasów, m.in. Jacek Malczewski, Helena Modrzejewska, Stefan Żeromski. Stanisław, w przeciwieństwie do syna, cenił twórcę *Wesela* za podejmowanie w dramatach problematyki narodowej.

Stanisław Ignacy Witkiewicz
Szewcy (fragmenty)

Akt III

Po rewolucji do szewców przybywa delegacja chłopów.

Tłoczą się chłopi, stary Kmieć i młody Kmiotek, pchając przed sobą olbrzymiego chochoła – za nimi Dziwka wiejska z dużą tacą. Stroje krakowskie.

[...]

KMIOTEK

[1] Będę się streszczał: my tu przyszli z chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyści chcieli zrobić podstawę metafizyczno-narodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony międzynarodowej i koncentracji kapitału, a także...

SAJETAN

[2] Milcz, chamie, bo dam w pysk!

KMIOTEK

[3] Nie dałeś mi pan skończyć i wyszedł krwawy
nonsens à la Witkacy. Ja znam waszą krytykę...
e, co tam! Śpiewajmy lepiej – przez muzykę
pojmą nas – no:
Przyszli my tu z tym chochołem
I z tym sercem naszem gołem.

DZIWKA

wysuwa się na pierwszy plan z tacą, na której dyszy wolno wielkie jak u tura serce – mechanizm zegarowy

[4] Mówić chcemy po wyspiańsku,
A nie nowocześnie drańsku.
Z nami jest ta „dziwka bosa”[1]
(mówi) Ino teraz się obuła dla przyzwoitości,
bo jakże tak między ludzi boso – wicie – haj!
(śpiewa dalej)
Co świat cały zbawić miała.
Ja kosynier – moja kosa
To jest siła moja cała.

I CZELADNIK

[5] Przebrzmiałe symbole! Dziwek bosych mam,
ile chcę, ale to są najładniejsze tancerki kraju
i z ich nogami mogę robić, co mi się żywnie
podoba.
[...]

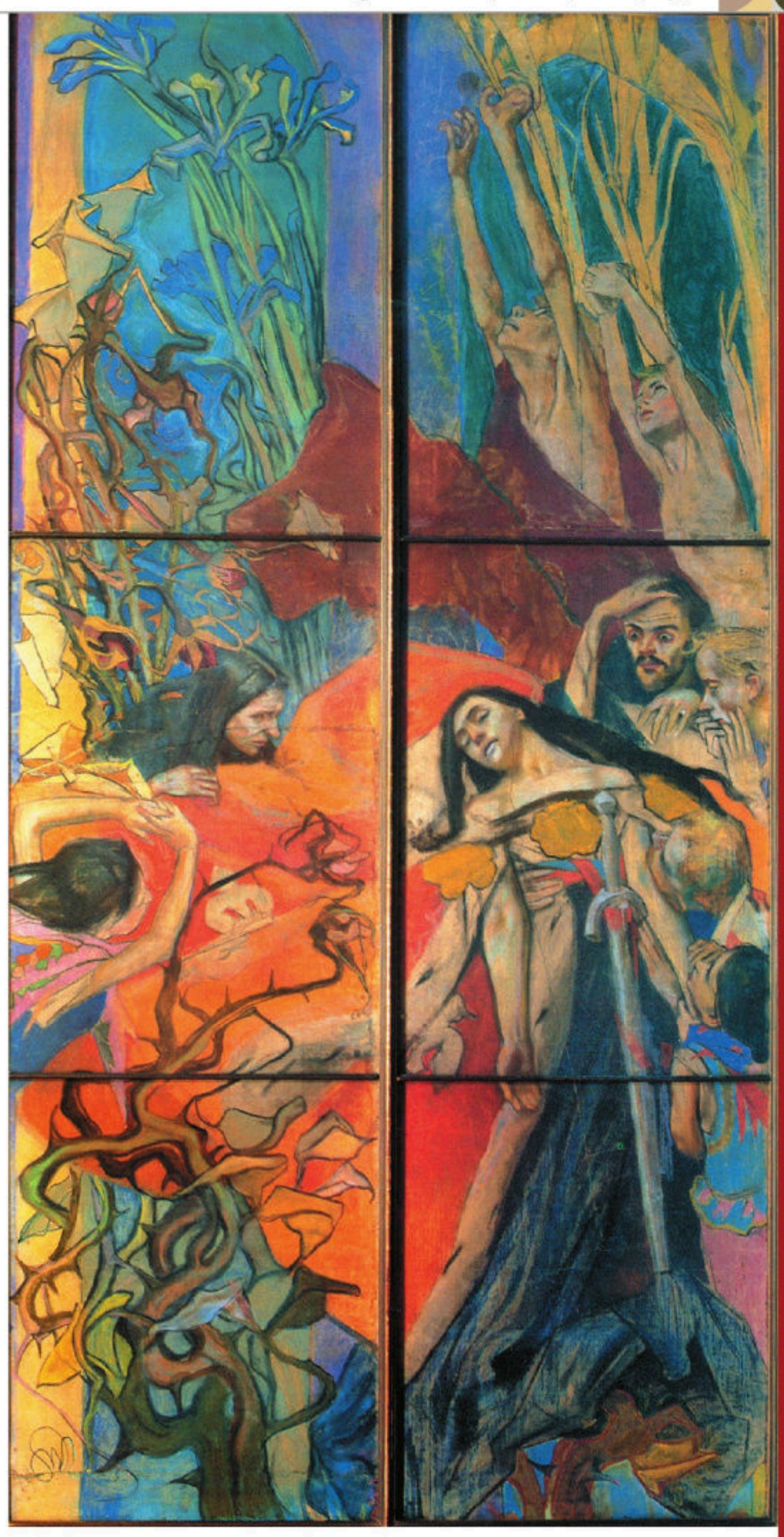
KMIEĆ STARY

[6] O na ten tryjant Boży[2]
Niech nam kto we łby włoży
Mądrość, jaką się da,
I dalej w nas ją pcha! Cha, cha!

SAJETAN

strasznym głosem

[7] Gnizdy jedne, wont!! *(Wszyscy trzej rzucają się na chłopów i wyrzucają ich. Tamci uciekają w popłochu, pozostawiając stojącego chochoła na lewo. Chochoł powoli się wywraca i leży. Słychać okrzyki takie, jak: Wspomagaj Bóg! Ludzie na świecie! Wciórnaści! Rany Boskie! Kiz dziadzi! O, Jezu!!! itp., bez liku. Sajetańczycy pracują nad chłopami w milczeniu, sapiąc tylko ciężko. Ledwo wrócili na środek sceny. I Czeladnik krzyczy nie zwracając uwagi na słowa Sajetana. Sajetan wracając powoli i sapiąc)* Tak to załatwiliśmy kwestię chłopską – haj! [...]



Stanisław Wyspiański, *Polonia*, projekt niezrealizowanego witraża do katedry we Lwowie, Muzeum Narodowe, Kraków

1 Parodystyczne nawiązanie do zapowiedzi z dramatu *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, że czynu przeobrażającego dotychczasowy, niesprawiedliwy porządek świata dokona „może wyrobnik, dziewka bosa”.

2 Mowa o Trójcy Świętej.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Fałsz kobiety*, 1927, Muzeum Narodowe, Warszawa

„Demoniczne" kobiety, spotykane w twórczości malarskiej i pisarskiej Witkacego, to spadek po tradycji młodopolskiej.

? Zinterpretuj sens obrazu. Uwzględnij obecność trzech par ludzkich oczu i symbolikę kota.

Po unieszkodliwieniu Sajetana czeladnicy pogrążają się w chaosie i dekadencji. Księżna usiłuje wykorzystać tę sytuację. Zakłada wyzywający strój i nietoperzowe skrzydła. Staje na piedestale i przemawia w łunie ogni bengalskich (sztucznych) i zwykłych, które „nie wiadomo jakim cudem na prawo i na lewo się zapalają".

KSIĘŻNA

woła, mówiąc po rosyjsku „nieistowym"[1] głosem

[8] Oto wołam was „nieistowym", jak mówią Rosjanie – polskiego słowa na to nie ma – głosem mych nad-bebechów i krużganków ducha przeszłego i zatraconego, w tych bebechach wylęgłego: ukorzcie się przed symbolem wszechmatry[2] – czyli raczej suprapanbabojarchatu! On wybuchnie lada chwila. Bo wy, mężczyźni, możecie zgnić nagle: zamienić się w kupkę płynnej zgnilizny [...]. Mężczyźni babieją – kobiety *en masse*[3] mężczyźnieją. Przyjdzie czas, że może zaczniemy się dzielić jak komórki, w nieświadomości metafizycznej dziwności Bytu! Hura, hura, hura!

Czeladnicy i Puczymorda pełzną ku niej na brzuchach. Scurvy rwie się z łańcucha jak wściekły, wśród brzęku i skowytów. Sajetan wstaje i ku niej się też obraca, jak Wernyhora jaki. Nagle chochoł wstaje i staje nieruchomo. Lekka konsternacja wśród pełznących: wszyscy, nie wstając, oglądają się na chochoła.

---

1 nieistowy (z ros.) – szalony, gniewny, wściekły.

2 wszechmatra – wszechmatka.

3 *en masse* (czytaj: ą mas, franc.) – 'masowo, gromadnie'.

PUCZYMORDA

tubalnym głosem

[9] My, pełznący, jesteśmy z lekka skonsternowani, że chochoł wstał. Co to znaczy? Nie chodzi o rzeczywistość – jechał ją sęk – ale co to znaczy w wymiarach wieszczych, powyspiańskich, w tym powyspiańskim gmachu myśli narodowej zaludnionym przez tłumy szalbierzy i wykładaczy pism, które nic nie znaczą i są tylko artystyczną fantazją: napięciem dynamicznym dla Czystej Formy w teatrze – czy ja mówię bez sensu?

Chochoł podchodzi do piedestału. Spada z niego strój chocholi i okazuje się, że to jest Bubek we fraku.

BUBEK-CHOCHOŁ

mizdrząc się do Księżnej

[10] Pani Ireno, pani się tak ślicznie śmieje – ta[1] chodźmy na dancing – ta chwila, co nigdy nie wróci, i o urocze, bajkowe tango – ta słowo daję...

SAJETAN

[11] Jak Wernyhora jaki będę gadał jeszcze długo dość. Ale gdzie ta. Oto wstaje wszechbabio – trochę z ruska; z akcentem na ostatnią głoseczkę najmilejszą – nawet ona mi się podoba. [...]

PUCZYMORDA

[12] Pokonała mnie, ścierwa jej pyzdry! Nie dam rady!

Pełznie.

SAJETAN

w zachwycie do Księżnej

[13] Wszechbabio! Wszechbabio! Och, to w to! Ach, to w to! I tamto w tamto! A kto powie? czy ja cham? – to? Jam jest władca idealny, mumia trupia, bardzo głupia. Wgramoliłem'ś w los fatalny – niech mnie inny tam odkupia – nie dbam o to, ach to w to-to – ot jest co!

Wali się na ziemię i pełznie ku Księżnej. Serce dalej dyszy.

SCURVY

wyje dziko a nieprzytomnie, po czym milknie i w absolutnej zastygłej ciszy mówi

[14] Można teraz korzystać z przechadzki, bo w tej porze oni nas nie rozumieją zupełnie.

GŁOS STRASZLIWY

z hipersupramegafonopumpy

[15] Oni wszystko mogą!

Na Księżnę z góry spuszcza się druciana klatka, jak dla papugi – Księżna zwija skrzydła. [...]

KSIĘŻNA

słychać dalekie tango

[16] Zawył się [Scurvy] na śmierć z pożądania. Pękło mu serce, a pewno wszystko inne też. Teraz bierz mnie, który chce – teraz bierz! Jestem podniecona tą śmiercią jego z pożądania niesytego do mnie do niewiarygodnych granic! Tylko kobieta może...

---

1 ta – wyraz właściwy regionalnej mowie potocznej, używany m.in. przez Polaków ze Lwowa.

R

ANALIZA

1. Wskaż w tekście odwołania do *Wesela*. W jakiej konwencji zostali ukazani bohaterowie Wyspiańskiego?
2. Czego chłopi oczekują od szewców?
3. Jak „kwestię chłopską" „załatwili" rewolucjoniści (akapit 7.)?
4. Omów zachowanie chochoła z *Szewców*. Czym różni się on od swojego pierwowzoru?
5. Scharakteryzuj Księżnę Irinę jako karykaturę młodopolskiej *femme fatale*. Uwzględnij wygląd bohaterki i miejsce, które zajmuje na scenie.

INTERPRETACJA

6. Jak rozumiesz informację o zawłaszczeniu idei Wyspiańskiego przez faszystów (akapit 1.)? Co Witkacy chciał w ten sposób powiedzieć?
7. Dlaczego, Twoim zdaniem, rewolucjoniści nie zbratali się z chłopami – w przeciwieństwie do inteligentów z *Wesela*?
8. Czy zgadzasz się z oceną wyrażoną przez I Czeladnika: „przebrzmiałe symbole" (akapit 5.)? W uzasadnieniu odpowiedzi odwołaj się do dramatu Wyspiańskiego.
9. Na czym polega parodia *Wesela* w *Szewcach* Witkacego? Czy uważasz, że jest ona uzasadniona? Przedstaw argumenty na poparcie swojego zdania.
10. Jak rozumiesz sensy zawarte w przemowie Księżnej? W interpretacji odwołaj się do znaczenia imienia i nazwiska tej postaci (patrz: miniprzewodnik w lekcji 21.).
11. Czym w dramacie Witkacego wyraża się mizoginizm? Uzasadnij swoje zdanie

POJĘCIA KLUCZOWE

KARYKATURA LITERACKA – ukazanie cech świata przedstawionego lub postaci w sposób przerysowany, odwołujący się do stereotypów. Służy ośmieszeniu lub wyjaskrawieniu pewnych cech karykaturowanej postaci. Karykatura jest wykorzystywana zwłaszcza w utworach satyrycznych i groteskowych.

MIZOGINIZM – niechęć mężczyzny do kobiet, ich dyskryminowanie. U źródeł mizoginizmu tkwi fałszywe przekonanie, że kobieta ma niższy od mężczyzny potencjał intelektualny, że dominują w niej elementy biologiczne, zmysłowe. Niekiedy mizoginizm wynika z lęku przed kobietą. Postawa mizoginistyczna przejawia się poniżającym traktowaniem kobiet oraz stosowaniem wobec nich określeń lekceważących, pogardliwych, ironicznych, a nawet obelżywych.

PARODIA – naśladowanie określonego gatunku, stylu lub utworu, polegające na karykaturalnym wyjaskrawieniu jego cech albo pozbawieniu go właściwych mu kontekstów czy funkcji. Parodia ma zwykle charakter ironiczny, satyryczny oraz krytyczny wobec pierwowzoru.

WARTOŚCI I POSTAWY

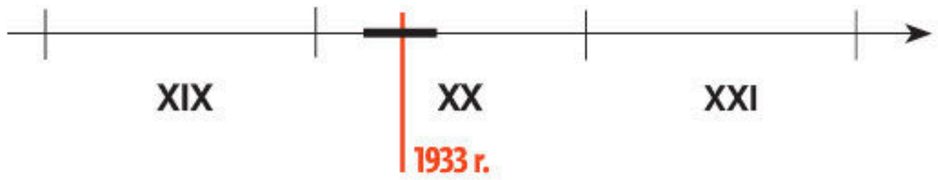
12. „Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy" – nawoływał Adam Asnyk w wierszu *Do młodych*. Jak odbierasz parodię *Wesela* w dramacie Witkacego? Czy to „deptanie ołtarzy"? Przedyskutujcie ten temat w klasie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Patos i parodia – dwa sposoby pisania o polskiej sprawie narodowej w literaturze XIX i XX w. Określ funkcje obu tych kategorii, odwołując się do wybranych utworów. Uzasadnij swoje zdanie.

25 Obraz nowoczesnego miasta

SKLEPY CYNAMONOWE



Na lekcji poznamy kolejnego pisarza operującego absurdem i groteską – Brunona Schulza. Narrator jego utworów przeobraża świat przedstawiony, odwołując się do swoich wyobrażeń i przeżyć, a także do symboli i mitów. W opowiadaniu *Ulica Krokodyli* ze zbioru *Sklepy cynamonowe* (1933) awangardowy twórca ukazał swoją wizję nowoczesnego miasta.

KONTEKST SPOŁECZNY

Bruno Schulz mieszkał i tworzył w Drohobyczu – mieście leżącym na południe od Lwowa (obecnie na Ukrainie). Od XIX w. był to ważny ośrodek przemysłu naftowego; przed II wojną światową funkcjonowało tam aż pięć rafinerii. Ropa zalegała płytko, więc jej eksploatacja nie wymagała wielkich nakładów pracy i środków. Do Drohobycza ściągali przedsiębiorcy żądni szybkiego i łatwego zysku. Napływ przybyszów zmienił oblicze miasteczka, wcześniej zamieszkiwanego głównie przez ludność żydowską. *Ulica Krokodyli* opowiada o przemianach cywilizacyjnych nowej części miasta.

KONTEKST LITERACKI

Bruno Schulz był zwolennikiem antyurbanizmu. Tymczasem awangarda zwykle jest połączona z kultem miasta i urbanizmem (patrz: lekcja 9.). Obie te idee często występują w literaturze XIX i XX w.

- Zwolennicy **urbanizmu** kojarzyli miasto z nowoczesnością, wygodą i komfortem życia. Uważali je za przestrzeń umożliwiającą zdobycie wykształcenia i majątku, co stanowiło szansę na awans społeczny. Ich zdaniem miasto pozwalało nawiązać znajomości i przyjaźnie dzięki ożywionemu życiu kulturalnemu, w tym spotkaniom różnych kultur i języków. Taką wizję miasta przedstawił np. Bolesław Prus w *Lalce* (opisy Paryża i Warszawy). Pochwałę miasta jako miejsca, gdzie żyje się nowocześnie i gdzie nie obowiązują XIX-wieczne stereotypy społeczne ani dawne normy estetyczne, głosili poeci Awangardy Krakowskiej, np. Tadeusz Peiper.
- Z kolei **antyurbaniści** postrzegali miasto jako nieprzyjazny i groźny labirynt. Uważali, że anonimowa i wyobcowana jednostka zbłądzi tam w zaułkach materialnej i moralnej nędzy. W mieście religię może zastąpić kult pieniądza, a normy etyczne mogą ulec erozji. Niektórzy antyurbaniści widzieli miasto jako przestrzeń kiczu wypierającego ambitną sztukę. Przykłady antyurbanizmu można znaleźć w prozie Władysława Stanisława Reymonta (*Ziemia obiecana*) i Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*).

O TWÓRCY

BRUNO SCHULZ (czytaj: szulc; 1892–1942) – prozaik, eseista, grafik; urodził się w zasymilowanej rodzinie żydowskiej; jego ojciec był kupcem. Z powodu choroby nie ukończył studiów we Lwowie (architektura) i Wiedniu (malarstwo). Pracował jako nauczyciel rysunku w drohobyckim gimnazjum. Dzięki Zofii Nałkowskiej zyskał na początku lat 30. XX w. renomę w polskim środowisku literackim. Nawiązał przyjaźnie intelektualne z Witkacym i Witoldem Gombrowiczem. Zginął w getcie w Drohobyczu, zastrzelony w przeddzień ucieczki, zaplanowanej dla niego przez przyjaciół. Pozostawił po sobie dwa zbiory opowiadań: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1936), niedokończone fragmenty prozy, eseje krytyczno-filozoficzne, korespondencję oraz grafiki. Znaczenie jego twórczości literackiej i plastycznej doceniono w pełni dopiero po wojnie.

R

Bruno Schulz

Ulica Krokodyli (fragmenty)

[1] [...] Rdzenni mieszkańcy miasta trzymali się z dala od tej okolicy, zamieszkiwanej przez szumowiny, przez gmin, przez kreatury bez charakteru, bez godności, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych[1] środowiskach. Ale w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy zdarzało się, że ten lub ów z mieszkańców miasta zabłąkiwał się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę. Najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, zniwelowania granic i hierarchii, pławienia się w tym błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania. Dzielnica ta była eldoradem[2] takich dezerterów moralnych, takich zbiegów spod sztandaru godności własnej. Wszystko zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem – do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalało z pęt niską naturę.
[2] Mało kto, nieuprzedzony, spostrzegał dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów. Wszystko tam było szare jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach. Podobieństwo to wychodziło poza zwykłą metaforę, gdyż chwilami, wędrując po tej części miasta, miało się w istocie wrażenie, że wertuje się w jakimś prospekcie, w nudnych rubrykach komercjalnych ogłoszeń, wśród których zagnieździły się pasożytniczo podejrzane anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje; i wędrówki te były równie jałowe i bez rezultatu jak ekscytacja fantazji, pędzonej przez szpalty[3] i kolumny pornograficznych druków. [...]
[3] Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach. Nie jakoby nie było tu dorożkarzy, ale wmieszani w tłum i zajęci tysiącem spraw, nie troszczą się o swe dorożki. W tej dzielnicy pozoru i pustego gestu nie przywiązuje się zbytniej wagi do ścisłego celu jazdy i pasażerowie powierzają się tym błędnym[4] pojazdom z lekkomyślnością, która cechuje tu wszystko. Nieraz można ich widzieć na niebezpiecznych zakrętach, wychylonych daleko z połamanej budy, jak z lejcami w dłoniach przeprowadzają z natężeniem trudny manewr wymijania.
[4] Mamy w tej dzielnicy także tramwaje. Ambicja rajców miejskich święci tu najwyższy swój triumf. Ale pożałowania godny jest widok tych wozów, zrobionych z *papier-mâché*[5] o ścianach powyginanych i zmiętych od wielokrotnego użytkowania. Często brak im zupełnie przedniej ściany, tak iż widzieć można w przejeździe pasażerów, siedzących sztywnie i zachowujących się z wielką godnością. Tramwaje te popychane są przez tragarzy miejskich. Najdziwniejszą atoli[6] rzeczą jest komunikacja kolejowa na ulicy Krokodylej.
[5] Czasami, w nieregularnych porach dnia, gdzieś ku końcowi tygodnia, można zauważyć tłum ludzi oczekujący na zakręcie ulicy na pociąg. Nie jest się nigdy pewnym, czy przyjedzie i gdzie stanie, i zdarza się często, że ludzie ustawiają się w dwóch różnych punktach, nie mogąc uzgodnić swych poglądów na miejsce przystanku. Czekają długo i stoją czarnym milczącym tłumem wzdłuż ledwo zarysowanych śladów toru, z twarzami w profilu, jak szereg bladych masek z papieru, wyciętych w fantastyczną linię zapatrzenia. I wreszcie niespodzianie zajeżdża, już wjechał z bocznej uliczki, skąd go nie oczekiwano, niski jak wąż, miniaturowy, z małą, sapiącą, krępą lokomotywą. Wjechał w ten czarny szpaler i ulica staje się ciemna od tego ciągu wozów, siejących pył węglowy. Ciemne sapanie parowozu

---

1 efemeryczny – krótkotrwały, przemijający.
2 eldorado (z hiszp. *el dorado* – 'złote miejsce') – kraina szczęścia i bogactwa.
3 szpalta – strona czasopisma lub książki z tekstem złożonym w jeden łam lub kilka łamów.
4 błędny – tu: błąkający się.
5 *papier-mâché* (czytaj: papje masze, fr.) – plastyczna masa z rozmiękczonego papieru z dodatkiem kleju; często wykorzystywana w lalkarstwie i do tworzenia dekoracji teatralnych.
6 atoli – jednak.



Ulica Krokodyli, reż.Timothy Quay i Stephen Quay, 1986, animowany film krótkometrażowy inspirowany opowiadaniem Brunona Schulza

i powiew dziwnej powagi, pełnej smutku, tłumiony pośpiech i zdenerwowanie zamieniają ulicę na chwilę w halę dworca kolejowego w szybko zapadającym zmierzchu zimowym. [...]
[6] W ostatniej chwili, gdy pociąg już stoi na stacji, toczą się w nerwowym pośpiechu pertraktacje z przekupnymi urzędnikami linii żelaznej. Zanim te negocjacje się kończą, pociąg rusza, odprowadzany przez wolno sunący, rozczarowany tłum, który odprowadza go daleko, ażeby się wreszcie rozproszyć.
[7] Ulica, zacieśniona na chwilę do tego zaimprowizowanego dworca, pełnego zmierzchu i tchnienia dalekich dróg – rozwidnia się znowu, rozszerza i przepuszcza znów swym korytem beztroski monotonny tłum spacerowiczów, który wędruje wśród gwaru rozmów wzdłuż wystaw sklepowych, tych brudnych, szarych czworoboków, pełnych tandetnych towarów, wielkich woskowych manekinów i lalek fryzjerskich.
[8] Wyzywająco ubrane, w długich koronkowych sukniach przechodzą prostytutki. Mogą to być zresztą żony fryzjerów lub kapelmistrzów kawiarnianych. Idą drapieżnym, posuwistym krokiem i mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę, która je przekreśla: zezują czarnym, krzywym zezem lub mają usta rozdarte, lub brak im koniuszka nosa.
[9] Mieszkańcy miasta dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie ulica Krokodyli. Nie mamy potrzeby niczego sobie odmawiać – myślą z dumą – stać nas i na prawdziwą wielkomiejską rozpustę. Twierdzą oni, że każda kobieta w tej dzielnicy jest kokotą[1]. W istocie wystarczy zwrócić uwagę na którąś – a natychmiast spotyka się to uporczywe, lepkie, łaskocące spojrzenie, które nas zmraża rozkoszną pewnością. Nawet dziewczęta szkolne noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi i mają tę nieczystą skazę w spojrzeniu, w której leży preformowane[2] przyszłe zepsucie.

---

1 kokota – prostytutka.
2 preformowane – tu: zapowiadane.

R

Xiao-yang Li (czytaj: siao jang li), *Miasto Krokodyli – hołd dla Brunona Schulza*, 2010, kolekcja prywatna

Chińska malarka mieszkająca w Londynie interpretuje prozę Schulza, wykorzystując kategorię groteski.

? Czy obraz można uznać za komentarz do akapitu 11.? Uzasadnij swoje zdanie.

? Jak rozumiesz sens malarskiej wizji Xiao-yang Li? Czy, według Ciebie, jest ona bliska wizji pisarza? Odpowiedź uzasadnij



A jednak – a jednak czy mamy zdradzić ostatnią tajemnicę tej dzielnicy, troskliwie ukrywany sekret ulicy Krokodyli?

[10] Kilkakrotnie w trakcie naszego sprawozdania stawialiśmy pewne znaki ostrzegawcze, dawaliśmy w delikatny sposób wyraz naszym zastrzeżeniom. Uważny czytelnik nie będzie nieprzygotowany na ten ostateczny obrót sprawy. Mówiliśmy o imitatywnym[1] i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy, ale słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić połowiczny i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości.

[11] Język nasz nie posiada określeń, które by dozowały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*[2], wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność – w intencjach, w projektach i w antycypacjach[3], która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym jak fermentacją pragnień, przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą. W atmosferze nadmiernej łatwości kiełkuje tutaj każda najlżejsza zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydętą narośl, wystrzela szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu. Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid[4] grzechu i domy, sklepy, ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciele, gęsią skórką na jej febrycznych[5] marzeniach. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy.

---

1 imitatywny – naśladujący rzeczywistość.
2 *definitivum* (łac.) – koniec, spełnienie.
3 antycypacja – zapowiedź, przewidywanie.
4 fluid – tu: pierwiastek, element.
5 febryczny – tu: gorączkowy.

[12] Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przypływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół. [...] [13] Ulica Krokodyli była koncesją[1] naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszłorocznych gazet.

1 koncesja – tu: ustępstwo.

ANALIZA

1. Z jakiej perspektywy narrator przedstawia ulicę Krokodyli – subiektywnej (mieszkańca miasta) czy zobiektywizowanej (zewnętrznego obserwatora)? Wyjaśnij dlaczego.
2. Jakie elementy miejskiego krajobrazu składają się na obraz ulicy Krokodyli przedstawiony w zacytowanych fragmentach?
3. Co charakteryzuje ulicę Krokodyli i obecnych tam ludzi? Zwróć uwagę na elementy fantastyki, obrazowania onirycznego, groteski i absurdu.
4. Jak narrator ocenia przedstawiany przez siebie świat? Powołaj się na przykłady.

INTERPRETACJA

5. Jak rozumiesz symboliczny sens nazwy ulicy z opowiadania Schulza? Odpowiedź uzasadnij.
6. Czemu służy deformacja świata w *Ulicy Krokodyli*? Czy twórca chciał oddalić wykreowaną przestrzeń od realnej rzeczywistości czy przeciwnie – dotrzeć do prawdy o niej? Uzasadnij swoje zdanie.
7. Jak sądzisz, dlaczego narrator postrzega wielkie miasto jako zagrożenie? Co wywołuje w nim lęk i niechęć?
8. Jakie uczucia budzi w Tobie opis miasta z *Ulicy Krokodyli*? Czy chciałbyś / chciałabyś tam mieszkać? Odpowiedź uzasadnij.

POJĘCIA KLUCZOWE

ABSURD – patrz: lekcja 20.

KONWENCJA FANTASTYCZNA – typ obrazowania, w którym w świat przedstawiony w utworze literackim wkraczają przedmioty i postaci nierzeczywiste – nadnaturalne, cudowne lub budzące grozę; występują w nim także wydarzenia niezwykłe, niemożliwe do zaistnienia w realnym świecie. Fantastyka funkcjonuje na zasadzie swoistej umowy między pisarzem a czytelnikiem – pisarz przypisuje niezwykłym tworom i zdarzeniom status realny i przedstawia je w związkach przyczynowo-skutkowych, natomiast czytelnik respektuje prawo autora do tworzenia fantastycznej fikcji, dzięki której są osiągane cele artystyczne.

ONIRYZM – patrz: lekcja 6.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Kiedy miasto jest dla człowieka szansą, a kiedy – zagrożeniem? Odwołaj się do przykładów z utworów literackich.
10. Czy w Twojej miejscowości lub w mieście, które dobrze znasz, znajduje się „ulica Krokodyli”? Jeśli tak, to w czym jest podobna do ulicy z opowiadania Schulza?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Człowiek w przestrzeni miejskiej – omów zagadnienie, odwołując się do *Ulicy Krokodyli* i do wybranych tekstów kultury.

26 Mityzacja kobiety w *Ptakach*

R

Na lekcji poznamy opowiadanie *Ptaki*, także pochodzące ze zbioru *Sklepy cynamonowe*. Zbadamy, w jaki sposób Schulz kreuje postać kobiety. Jednocześnie zaobserwujemy zjawisko mityzowania świata przedstawionego. Twórca tak pisał o tym w eseju *Mityzacja rzeczywistości* (1936): „nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. [...] Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie. Umitycznienie świata nie jest zakończone".

KONTEKST LITERACKI

Elementem mityzacji (inaczej: mitologizacji; patrz: pojęcia kluczowe, s. 126) jest odwoływanie się do **archetypów**, stanowiących składnik zbiorowych wyobrażeń o świecie. Archetypem może być wzorzec postawy (np. żałoby po stracie bliskiej osoby), przeżywanej roli (np. matki), wykonywanego zawodu (np. poety), typu osobowości (np. człowieka szczęśliwie zakochanego) lub emocjonalnie nacechowanego miejsca (np. domu, ojczyzny). Przykładem archetypu matki i córki są Demeter i Persefona z antycznej mitologii (patrz: lekcja 23. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). Archetypami posłużył się Stanisław Wyspiański w *Nocy listopadowej*, by wskazać godne naśladowania wzory heroizmu i honoru (patrz: lekcja 32. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3).

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Pojęcie archetypu zawdzięczamy Carlowi Gustavowi Jungowi, szwajcarskiemu psychiatrze współpracującemu z Sigmundem Freudem. Od 1919 r. Jung określał tak dziedziczny i wspólny wszystkim ludziom wzorzec zachowania i postrzegania świata, będący elementem tzw. nieświadomości zbiorowej. Jung i jego uczniowie za ważne uznali m.in. następujące archetypy:

- **anima** i **animus** – pierwiastek żeński i męski; zbiorowe wyobrażenie na temat cech kobiety i mężczyzny;
- **cień** – symbol dwoistej natury dobra i zła; reprezentant treści nieakceptowanych społecznie, stanowiących element pierwotnych, zwierzęcych instynktów drzemiących w naturze człowieka;
- **dziecko** – symbol bytu bez ukształtowanej trwale formy; uosobienie aktywności i indywidualizmu, a jednocześnie – chaosu i braku odporności na złe wpływy.
- **ojciec** – personifikacja władzy i siły, a także nieba i słońca;
- **stary mędrzec** – symbol duchowości i patriarchalizmu; uosobienie przewodnika duchowego, który przekazuje mądrość i pomaga dotrzeć do prawdy;
- **trickster** (czytaj: trikster – 'szachraj, oszust') – postać łamiąca społeczne zasady, siejąca zamęt z nienawiści do ludzi i świata lub dla rozrywki; efekty działań trickstera okazują się niekiedy korzystne (w symbolice chrześcijańskiej jego rolę odgrywa diabeł);
- **wieczna kobieta** – uosobienie pięknej, zmysłowej i płodnej cielesności, wspartej umiejętnością osiągania praktycznych celów.

KONTEKST PLASTYCZNY

Za nawiązanie do **archetypu wiecznej kobiety** Junga można uznać cykl grafik Schulza *Xięga bałwochwalcza* (1920–1922). Archaiczny zapis słowa *xięga* ma sugerować dawność i wielkie znaczenie zbioru; wyraz *bałwochwalstwo* oznacza 'cześć oddawaną bożkom pogańskim', ale także 'bezkrytyczne uwielbienie kogoś lub czegoś'. Bohaterką kilkudziesięciu grafik, wykonanych rzadko spotykaną i pracochłonną techniką, jest kobieta – piękna, zmysłowa, a jednocześnie zimna i niedostępna. To ona jest władczym i demonicznym bóstwem, któremu służą i które adorują groteskowo ukazani mężczyźni. Są oni zazwyczaj skarlali lub mają zdeformowane ciała o zwierzęcych cechach; niektórym z nich Schulz nadał rysy własnej twarzy. Tłem mrocznych scen o wyraźnie erotycznym podtekście jest Drohobycz. *Xięga bałwochwalcza* mówi o dominacji kobiety nad mężczyzną i o jego niespełnionym pożądaniu. Nie tylko tematyka i sugestywność artystycznej wizji tworzą niezwykły klimat tego zbioru, lecz także otwartość, z jaką autor wyraża męskie marzenia i kompleksy.



Bruno Schulz, *Procesja*, ok. 1921, grafika z tomu *Xięga bałwochwalcza*, Muzeum Literatury, Warszawa

Rysy twarzy Schulza można rozpoznać u dwóch członków groteskowej procesji. To chłopak niosący płaszcz oraz postać klęcząca w pozycji żaby u stóp wybranki.

Bruno Schulz

Ptaki (fragmenty)

[1] Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe. [...] Dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszłoroczne bochenki chleba. Napoczynano je tępymi nożami, bez apetytu, z leniwą sennością. Ojciec nie wychodził już z domu. Palił w piecach, studiował nigdy niezgłębioną istotę ognia, wyczuwał słony, metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczotę salamander[1], liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina. Z zamiłowaniem wykonywał w owych dniach wszystkie reparatury[2] w górnych regionach pokoju. O każdej porze dnia można go było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących[3]. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną jak ogromnymi szczudłami i czuł się dobrze w tej ptasiej perspektywie, w pobliżu malowanego nieba, arabesek[4] i ptaków sufitu. Od spraw praktycznego życia oddalał się coraz bardziej. [...]

1 salamandra – jaszczurka o ubarwieniu w żółto-czarne lub pomarańczowo-czarne plamy; w przeszłości salamandry symbolizowały ogień, gdyż sądzono, że nie szkodzi im przebywanie w płomieniach.

2 reperatura – naprawa.

3 Mowa o lampach, które można było podnosić do sufitu lub obniżać (za pomocą łańcucha i ciężkiej kuli) i w ten sposób regulować natężenie światła.

4 arabeski – fantazyjne zdobienia ze splecionych linii o motywach roślinnych i geometrycznych.

[2] Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosiła się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatrzaskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć. Dzięki temu miała Adela nad ojcem władzę niemal nieograniczoną. [...]

[3] Z wielkim nakładem trudu i pieniędzy sprowadzał ojciec z Hamburga, z Holandii, z afrykańskich stacji zoologicznych zapłodnione jaja ptasie, które dawał do wylęgania ogromnym kurom belgijskim. Był to proceder nader zajmujący i dla mnie – to wykluwanie się piskląt, prawdziwych dziwotworów w kształcie i ubarwieniu. Niepodobna było dopatrzyć się w tych monstrach o ogromnych, fantastycznych dziobach, które natychmiast po urodzeniu rozdzierały się szeroko, sycząc żarłocznie czeluściami gardła, w tych jaszczurach o wątłym, nagim ciele garbusów – przyszłych pawi, bażantów, głuszców i kondorów. Umieszczony w koszykach, w wacie, smoczy ten pomiot[1] podnosił na cienkich szyjach ślepe, bielmem zarosłe głowy, kwacząc bezgłośnie z niemych gardzieli. Mój ojciec chodził wzdłuż półek w zielonym fartuchu, jak ogrodnik wzdłuż inspektów z kaktusami, i wywabiał z nicości te pęcherze ślepe, pulsujące życiem, te niedołężne brzuchy, przyjmujące świat zewnętrzny tylko w formie jedzenia, te narośle życia, pnące się omackiem ku światłu. W parę tygodni później, gdy te ślepe pączki życia pękły do światła, napełniły się pokoje kolorowym pogwarem, migotliwym świergotem swych nowych mieszkańców. Obsiadały one karnisze firanek, gzymsy szaf, gnieździły się w gęstwinie cynowych gałęzi i arabesek wieloramiennych lamp wiszących.

[4] Gdy ojciec studiował wielkie ornitologiczne kompendia[2] i wertował kolorowe tablice, zdawały się ulatywać z nich te pierzaste fantazmaty[3] i napełniać pokój kolorowym trzepotem, płatami purpury, strzępami szafiru, grynszpanu[4] i srebra. Podczas karmienia tworzyły one na podłodze barwną, falującą grządkę, dywan żywy, który za czyimś niebacznym wejściem rozpadał się, rozlatywał w ruchome kwiaty, trzepocące w powietrzu, aby w końcu rozmieścić się w górnych regionach pokoju. W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybujałej narośla mi. Był to chudy asceta, lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu, kierujący się żelaznym ceremoniałem swego wielkiego rodu. Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasuwał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca, z wypukłymi paznokciami, miały swój analogon[5] w szponach kondora. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, widząc go tak

---

1 pomiot – tu: potomstwo.
2 kompendium – zbiór lub zarys wiadomości z danej dziedziny, np. kompendium z gramatyki języka polskiego.
3 fantazmat – wytwór wyobraźni.
4 grynszpan – tu: odcień zielononiebieski.
5 analogon – odpowiednik.



Frans Snyders, *Koncert ptaków*, ok. 1630–1640, Ermitaż, Petersburg, Rosja
Malarz wykorzystał temat bajki Ezopa *Sowa i ptaki*. Obok gatunków europejskich ukazał również ptaki egzotyczne, np. papugę arę i tukana.

uśpionego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca. Sądzę, że i uwagi matki nie uszło to przedziwne podobieństwo, chociaż nigdy nie poruszaliśmy tego tematu. Charakterystyczne jest, że kondor używał wspólnego z moim ojcem naczynia nocnego. [...]
[5] Pewnego razu w okresie generalnych porządków zjawiła się niespodzianie Adela w państwie ptasim ojca. Stanąwszy we drzwiach, załamała ręce nad fetorem, który się unosił w powietrzu, oraz nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble. Szybko, zdecydowana, otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbił się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku, w którym Adela, podobna do szalejącej Menady[1], zakrytej młyńcem swego tyrsu[2], tańczyła taniec zniszczenia. Razem z ptasią gromadą ojciec mój, trzepiąc rękoma, w przerażeniu próbował wznieść się w powietrze. Z wolna przerzedzał się tuman skrzydlaty, a w końcu na pobojowisku została sama Adela, wyczerpana i dysząca, oraz mój ojciec z miną zafrasowaną i zawstydzoną, gotów do przyjęcia każdej kapitulacji.
[6] W chwilę później schodził mój ojciec ze schodów swojego dominium – człowiek złamany, król-banita[3], który stracił tron i królowanie.

---

1 Greckie menady (w mitologii rzymskiej: bachantki), czcicielki boga wina i zabawy Dionizosa (Bachusa), bywały nieobliczalne w religijnej ekstazie.
2 tyrs – obrzędowa laska opleciona bluszczem i zwieńczona szyszkami pinii; jeden z atrybutów Dionizosa.
3 banita – wygnaniec.

R

ANALIZA

1. Prześledź etapy przemiany ojca. Jakie zachowania upodobniają go do ptaków?
2. Omów stosunek ojca do Adeli.
3. Określ, jaki archetyp reprezentuje Adela. Odwołaj się do definicji tego pojęcia i informacji podanych we wprowadzeniu do lekcji.
4. Jakie inne archetypy występują w opowiadaniu Schulza? Czemu służy ich obecność?
5. W akapitach 3. i 4. wskaż elementy fantastyki. Określ jej funkcje.
6. Na czym polega mitologizacja postaci służącej w akapicie 5.?
7. Jakie jeszcze elementy świata przedstawionego mityzuje Schulz?

INTERPRETACJA

8. Co, Twoim zdaniem, symbolizują ptaki hodowane przez ojca?
9. Czy zachowania ojca można uznać za przejaw donkiszoterii? Uzasadnij swoje zdanie.
10. Jaki sądzisz, dlaczego wśród Schulzowskich archetypów nie ma matki? Dlaczego właśnie Adela ma tak wielki wpływ na ojca?
11. Zinterpretuj określenie „król-banita” z ostatniego akapitu. Z jakiego królestwa ojciec został wygnany? Jak sądzisz, dlaczego tak się stało?
12. Jakie sensy wynikają z zastosowania mityzacji rzeczywistości w opowiadaniu Schulza?

WARTOŚCI I POSTAWY

13. Praktycyzm Adeli czy niepraktyczność ojca – która postawa jest Ci bliższa? Dlaczego?
14. Jaki wzorzec kobiecości jest Ci bliski? Z jakich cech i zachowań się on składa?

POJĘCIA KLUCZOWE

DONKISZOTERIA (rzadziej: **donkichoteria**) – postawa życiowa, którą cechują: marzycielstwo, brak trzeźwości w ocenie ludzi i sytuacji, walka z urojonymi przeciwnikami, stawianie przed sobą szlachetnych, idealistycznych i nieosiągalnych zadań. Postawa taka jest traktowana z lekceważeniem czy szyderstwem (nie zawsze słusznie) przez pragmatyczne otoczenie. Taką postawę reprezentuje Don Kichote, bohater powieści Miguela de Cervantesa (patrz: lekcje 45.–46. z drugiej części podręcznika dla klasy 1).

FANTASTYKA – patrz: lekcja 25.

MITOLOGIZACJA (mityzacja) – przekształcanie rzeczywistych wydarzeń i postaci historycznych w ponadczasową opowieść promującą wzory zachowań i będącą ważną częścią zbiorowej tożsamości. Jej przeciwieństwem jest **demitologizacja (demityzacja)**, czyli odebranie mitycznych znaczeń zdarzeniom i postaciom, pozbawienie ich wzniosłości, uzwyczajnienie.



Bruno Schulz, ilustracja do *Sklepów cynamonowych*, 1933, Muzeum Literatury, Warszawa

27 Obraz ojca w opowiadaniu Schulza

R

Zdaniem psychologów, bardzo ważną rolę w wychowaniu syna odgrywa ojciec. To on wprowadza dojrzewającego nastolatka w świat dorosłych i dlatego powinien być wzorem męskości, a jednocześnie autorytetem moralnym. Na lekcji zbadamy obraz ojca wykreowany przez Schulza w *Nocy wielkiego sezonu* – ostatnim opowiadaniu z cyklu *Sklepy cynamonowe*.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Narratorem całego zbioru jest Józef, syn Jakuba. Snuje on wspomnienia o swoim dzieciństwie, mieście, rodzinie – raz z perspektywy dorosłego człowieka, innym razem z punktu widzenia dziecka. W *Nocy wielkiego sezonu* to dorastający chłopak, który postrzega ojca – właściciela sklepu tekstylnego – zupełnie inaczej niż mieszkańcy miasta. Akcja opowiadania rozgrywa się, jak pisze Schulz, w „zdziwaczałym czasie", w „trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu".

KONTEKST BIBLIJNY

Nieprzypadkowo ojciec i syn ze *Sklepów cynamonowych* noszą imiona Jakub i Józef. To nawiązanie do biblijnego patriarchy, którego dzieje przedstawia Księga Rodzaju (25–35). Jakub, syn Izaaka i Rebeki, protoplasta ludu Izraela, był człowiekiem mającym kontakt ze sferą *sacrum*. Józef to imię jednego z jego synów – tego najukochańszego, który potrafił trafnie interpretować sny, m.in. sen faraona o siedmiu krowach tłustych i siedmiu chudych (dzieje Józefa przybliżono w rozdziałach 37, 39–50 Księgi Rodzaju).

Bruno Schulz

Noc wielkiego sezonu (fragmenty)

[1] Ojciec mój siedział znowu w tylnym kontuarze[1] sklepu, w małej, sklepionej izbie, pokratkowanej jak ul w wielokomórkowe registratury[2] i łuszczącej się bez końca warstwami papieru, listów i faktur. Z szelestu arkuszy, z nieskończonego kartkowania papierów wyrastała kratkowana i pusta egzystencja tego pokoju [...]. Tam siedział ojciec, jak w ptaszarni, na wysokim stołku, a gołębniki registratur[3] szeleściły plikami papierów i wszystkie gniazda i dziuple pełne były świergotu cyfr.

[2] Głąb wielkiego sklepu ciemniała i wzbogacała się z dnia na dzień zapasami sukna, szewiotów, aksamitów i kortów[4]. W ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach[5] chłodnej, pilśniowej barwności, procentowała stokrotnie ciemna, odstała kolorowość rzeczy, mnożył się i sycił potężny kapitał jesieni. [...]

[3] Ojciec mój szedł wzdłuż tych arsenałów sukiennej jesieni i uspokajał i uciszał te masy, ich wzbierającą moc, spokojną potęgę Pory. Chciał jak najdłużej utrzymać w całości te rezerwy zmagazynowanej bar-

---

1 kontuar – tu: biuro sklepu.
2 registratura – tu: szafa na rachunki i faktury.
3 Mowa o wnękach szaf, przypominających kształtem okna gołębników.
4 Autor wymienia gatunki drogich, importowanych tkanin z owczej wełny.
5 lamus – tu: skład starych rzeczy.



Black Friday w sklepie z elektroniką, Sao Paulo, Brazylia, 2018

? Współczesne wielkie wyprzedaże a „pora Wielkiego Sezonu" Schulza – co je łączy, a co dzieli? Uzasadnij swoje zdanie.

wności. Bał się łamać, wymieniać na gotówkę ten fundusz żelazny[1] jesieni. Ale wiedział, czuł, że przyjdzie czas i wicher jesienny, pustoszący i ciepły wicher, powieje nad tymi szafami i wtedy puszczą one i nic nie zdoła powstrzymać ich wylewu, tych strumieni kolorowości, którymi wybuchną na miasto całe.

[4] Przychodziła pora Wielkiego Sezonu. Ożywiały się ulice. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało gorączką, domy dostawały wypieków, a ludzie wędrowali ożywieni jakimś wewnętrznym ogniem, naszminkowani i ubarwieni jaskrawo, z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą.

[...] Mój ojciec chodził zdenerwowany i kolorowy od wypieków, z błyszczącymi oczyma, w jasno oświetlonym sklepie, i nasłuchiwał. [...]

[5] Nasłuchiwał i słyszał. Słyszał z rosnącym niepokojem daleki przypływ tłumów, które nadciągały. Rozglądał się z przerażeniem po pustym sklepie. Szukał subiektów. Ale ci ciemni i rudzi aniołowie dokądś odlecieli. Pozostał on sam tylko, w trwodze przed tłumami, które wnet miały zalać ciszę sklepu plądrującą hałaśliwą rzeszą i rozebrać między siebie, rozlicytować całą tę bogatą jesień, od lat zbieraną w wielkim zacisznym spichlerzu. [...]

[6] – Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy, a wołanie to, wciąż powtarzane, rytmizowało się w chórze i przechodziło powoli w melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła. Wtedy mój ojciec dał za wygraną, zeskoczył z wysokiego gzymsu i ruszył z krzykiem ku barykadom sukna. Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową, wbiegł, jak walczący prorok, na szańce sukienne i jął przeciwko nim szaleć. Wpierał się całym ciałem w potężne bale wełny i wyważał je z osady, podsuwał się pod ogromne postawy sukna i unosił je na ladę z głuchym łomotem. Bale leciały, rozwijając się z łopotem w powietrzu w ogromne chorągwie, półki wybuchały zewsząd wybuchami draperii[2], wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski[3].

---

1 fundusz żelazny – rezerwa finansowa; tu: wartość zmagazynowanych tkanin.

2 draperia – tkanina ułożona w dekoracyjne fałdy.

3 Nawiązanie do Księgi Wyjścia (17, 5–7). W czasie wędrówki do Ziemi Obiecanej Mojżesz uderzył laską w skałę i wypłynęła woda, która napoiła Izraelitów.

[...] A u dołu, u stóp tego Synaju[1], wyrosłego z gniewu ojca, gestykulował lud, złorzeczył i czcił Baala[2], i handlował. Nabierali pełne ręce miękkich fałd, drapowali się w kolorowe sukna, owijali się w zaimprowizowane domina[3] i płaszcze i gadali bezładnie a obficie.

[7] Mój ojciec wyrastał nagle nad tymi grupami kupczących, wydłużony gniewem, i gromił z wysoka bałwochwalców potężnym słowem. Potem, ponoszony rozpaczą, wspinał się na wysokie galerie szaf, biegł obłędnie po bantach[4] półek, po dudniących deskach ogołoconych rusztowań, ścigany przez obrazy bezwstydnej rozpusty, którą przeczuwał za plecami w głębi domu. Subiekci dosięgli właśnie żelaznego balkonu na wysokości okna i wczepieni w balustradę, pochwycili wpół Adelę i wyciągnęli ją przez okno, trzepocącą oczyma i wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach.

[8] Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesołości. Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawiedź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek[5] i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! [...]

---

1 Synaj – patrz: przypis 1., s. 60.

2 Baal – jedno z głównych bóstw kananejskich wielokrotnie przywoływane w Biblii; opiekun przyrody i płodności; przenośnie: fałszywy bóg, idol.

3 domino – tu: peleryna z kapturem, używana jako strój maskaradowy.

4 bant – tu: belka.

5 kołatka – prosty instrument muzyczny, wydający dźwięki podobne do grzechotania.

ANALIZA

1. Na czym polega praca bohatera *Nocy wielkiego sezonu*? Jakie czynności się na nią składają?
2. Jaki jest stosunek ojca do subiektów? W odpowiedzi uwzględnij ich zachowanie.
3. Znajdź w tekście określenia dotyczące klientów. Jaka jest funkcja tych określeń?
4. Jakie cechy przypisuje ojcu narrator? Zwróć uwagę na nawiązania do postaci z Biblii.
5. Wskaż w opisie ojca elementy stylizacji biblijnej.
6. Jakie jeszcze, poza postacią ojca, elementy opowiadania zostały poddane stylizacji biblijnej? Rozpoznaj środki stylistyczne użyte przez pisarza.

POJĘCIA KLUCZOWE

STYLIZACJA BIBLIJNA – zabieg polegający na nadawaniu wypowiedzi cech stylu Biblii; naśladowanie stylu biblijnego, który wyróżnia się uroczystym i poważnym charakterem oraz wyrafinowaniem składniowym i leksykalnym. Do typowych cech stylu biblijnego należą inwersje, paralelizmy, anafory, powtórzenia oraz wyliczenia. Stylizacja biblijna zazwyczaj pozwala uzyskać efekt podniosłości.

INTERPRETACJA

7. Zinterpretuj wyrażenie „pora Wielkiego Sezonu”(akapit 4.). Pamiętaj, że akcja opowiadanie rozgrywa się w „trzynastym, fałszywym miesiącu” roku.
8. Jak rozumiesz sformułowanie „lud kołatek i dziadków do orzechów” (akapit 8.)?
9. Jaki sens symboliczny mają, Twoim zdaniem, zachowania klientów? O czym to świadczy?
10. Sprzedawca, przewodnik, prorok – kim jest ojciec dla klientów? Uzasadnij swoje zdanie.
11. Jak sądzisz, co składa się na archetyp ojca w tym opowiadaniu? Odpowiedź uzasadnij.

R

WARTOŚCI I POSTAWY

12. Jakim wzorem dla dzieci powinien być ojciec? Przedyskutujcie ten temat w klasie, odwołując się do pojęcia *Imię Ojca* oraz do opowiadań Schulza i własnych doświadczeń.

13. Jakie są, Twoim zdaniem, granice konsumpcjonizmu, czyli nadmiernego nastawienia na zdobywanie dóbr materialnych? Rozważ problem z punktu widzenia jednostki i z perspektywy ogólnoludzkiej.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

14. Kto w dzisiejszym świecie jest albo może być autorytetem dla młodzieży? Rozważ temat, odwołując się do prozy XX w., m.in. Stefana Żeromskiego i Brunona Schulza, oraz do własnych doświadczeń.

15. Napisz szkic interpretacyjny wiersza Tadeusza Różewicza [„w świetle lamp filujących"]. Uwzględnij znaczenie głównego motywu, a także obecne w utworze odwołania biblijne oraz nawiązania do życia i twórczości Brunona Schulza.

POJĘCIA KLUCZOWE

IMIĘ OJCA – przetłumaczone na język polski wyrażenie *Le Nom du Père* (czytaj: le ną di per) autorstwa francuskiego psychoanalityka i badacza literatury Jacques'a Lacana (czytaj: żaka lakana); we współczesnej psychologii oznacza nadrzędny autorytet (symbolicznie przypisywany ojcu), który uczy budowania relacji społecznych i informuje, jakie powinności i ograniczenia czekają człowieka w dorosłym życiu.

Tadeusz Różewicz[1]

[w świetle lamp filujących]

w świetle lamp filujących[2]
świat wyglądał inaczej

twarze żywych umarłych
i śpiących
twarze odwrócone

młode głowy ku sobie
skłonione

w świetle lamp kopcących
człowiek był zadomowiony
mocniej w radości
głębiej w trosce
cienie rozchwiane
odchodziły wracały rosły
słowa były cieplejsze
nieśmiałe
dym kołysał się
odpływał z trumną i kołyską

1 *O twórcy* – patrz: lekcja 65.
2 filować – o świetle lampy: migotać, drgać.

w świetle lamp filujących
nieskończoność była skończona
czas był uchwytny
przestrzeń zamknięta
w czterech ścianach
wystarczyło zamknąć oczy
aby znaleźć się
w czwartym wymiarze
wystarczyło otworzyć drzwi
żeby znaleźć się
w drodze do Emaus[1]
spotkać Jezusa żywego
z ciała krwi i kości
który jeszcze nie rozpoznany
jadł rybę pieczoną
chleb plaster miodu[2]

życie przeżywa się
idąc spotykając

w świetle lamp naftowych
kiedy nakręcano zegary i czas
pojawiły się na ścianie znaki
poezja rysowana Bruna
Mane – Tekel – Fares[3]

o tych lampach
prawie wszystko wiedział
poeta z Drohobycza
„prawie"
bo wszystkiego
nikt nie wie
ani o swoich narodzinach
ani o śmierci

kiedy myślę o nim
i jego księdze
widzę go
jego okiem
w świetle lampy kopcącej
z ogromnym cieniem
przestrzelonej głowy[4]
na ścianie



Harriet Backer,
Przy lampie, 1890,
Rasmus Meyers Samlinger,
Bergen, Norwegia

1 Nawiązanie do Ewangelii (np. Łk 24, 13–35). W drodze do Emaus Apostołowie spotkali zmartwychwstałego Jezusa.
2 W Ewangeliach nie ma mowy o tym, by w drodze do Emaus Jezus spożywał z uczniami posiłek. Wieczerza odbyła się już po przybyciu na miejsce (Łk 24, 28–31).
3 Nawiązanie do biblijnej Księgi Daniela (5, 25–30). Gdy babiloński król Baltazar ucztował, pijąc z naczyń zrabowanych w Świątyni Jerozolimskiej, na ścianie pojawił się złowróżbny napis, który prorok Daniel uznał za zapowiedź rychłego upadku króla; tej samej nocy Baltazar został zabity. W sensie przenośnym te słowa symbolizują nadchodzącą zagładę.
4 Bruno Schulz został zastrzelony na ulicy w getcie w Drohobyczu (patrz: *O twórcy*, lekcja 25.).

28 Surrealizm w kinie

R

Ze względu na oniryczny i groteskowy charakter prozy Brunona Schulza przez wiele lat uchodziła za niemożliwą do sfilmowania. Dopiero w latach 70. XX w. zaczął się w polskiej kinematografii czas filmowych eksperymentów, który zaowocował adaptacją opowiadań z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

TWÓRCY FILMU

Film *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa pochodzi z 1973 r. Scenariusz, napisany przez reżysera, swobodnie łączy wątki kilku opowiadań z obu zbiorów awangardowego pisarza. Autorem zdjęć kręconych w Łodzi i Drohiczynie jest Witold Sobociński, pracujący również przy innych dziełach sztuki filmowej, m.in. *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy (patrz: lekcja 40. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Ścieżkę dźwiękową opracował Jerzy Maksymiuk, kompozytor, dyrygent, jeden z pomysłodawców festiwalu muzyki współczesnej „Warszawska Jesień". W filmie wystąpiły gwiazdy ówczesnego polskiego kina: Gustaw Holoubek, Tadeusz Kondrat, Jan Nowicki, Mieczysław Voit. Film zdobył uznanie krytyków na całym świecie i zapoznał wielu kinomanów z bogactwem wyobraźni Schulza. Plastyczne i muzyczne walory filmu można w pełni podziwiać dzięki cyfrowej rekonstrukcji w formacie 4K, dokonanej w 2020 r.

KONTEKST HISTORYCZNY

Ekranizacja Hasa to wielki hołd złożony polskim Żydom i ich kulturze. Aluzje do Zagłady oraz surrealistyczna konwencja filmowa spotkały się jednak z niechęcią władz PRL, które odsuwały datę premiery. Bez



Sanatorium pod Klepsydrą, reż. Wojciech Jerzy Has, 1973; w roli Józefa – Jan Nowicki

Dzięki nakładającym się porządkom czasowym Józef może powrócić do minionych chwil, rozmawiać z rodzicami i oglądać pamiątki świetnej przeszłości swojej kupieckiej rodziny.

? Co symbolizuje ubiór mężczyzny w cylindrze? Odpowiedź uzasadnij.

zgody przełożonych Has zgłosił swoje dzieło na festiwal filmowy w Cannes, gdzie otrzymał nagrodę specjalną jury. Zapłacił za to w Polsce wysoką cenę – został ukarany wieloletnim zakazem realizacji jakichkolwiek filmów. Do reżyserii mógł wrócić dopiero w 1980 r. na fali przemian posierpniowych. Już nie udało mu się stworzyć dzieła na miarę *Sanatorium pod Klepsydrą*.

KONTEKST ARTYSTYCZNY

Surrealizm w kinie, podobnie jak i w innych dziedzinach sztuki, dążył do uniezależnienia wyobraźni artysty od reguł logicznego myślenia oraz tradycyjnych norm estetycznych i moralnych. Surrealiści dostrzegli w filmie nowoczesne medium, zdolne przekraczać granice realnego świata. Zainspirowani psychoanalizą Freuda, ukazywali w filmach zaskakujące obrazy, naśladujące absurdalny, niespójny tok marzenia sennego i chorobliwych majaków. Luis Buñuel, jeden z twórców surrealistycznego kina, stwierdził, że „film zdaje się być mimowolną imitacją snu". Jego *Pies andaluzyjski*, uznawany za filmowy manifest surrealizmu, został nakręcony w tej konwencji – jako zapis koszmarów sennych. Za neosurrealistyczne uważa się filmy m.in. Davida Lyncha (*Blue Velvet, Mulholland Drive*), Jaco (czytaj: żako) Van Dormaela (*Zupełnie Nowy Testament*) czy Jana Jakuba Kolskiego (*Jańcio Wodnik, Jasminum*).

ANALIZA

W trakcie oglądania filmu:

1. Zwróć uwagę na przebieg akcji. W jaki sposób zaprzecza ona regułom prawdopodobieństwa?
2. Zaobserwuj, w jakich przestrzeniach rozgrywają się zdarzenia – otwartych czy zamkniętych.
3. Zapamiętaj refleksje bohaterów i treść ich dyskusji na temat czasu.
4. Zanotuj, jakie postacie przybiera Księga poszukiwana przez głównego bohatera.
5. Wychwyć filmowe nawiązania do dawnej kultury polskich Żydów.

Po obejrzeniu filmu:

6. Określ, w jakich płaszczyznach czasowych rozgrywają się zdarzenia. Czy łączy się to z rodzajem przedstawionej przestrzeni?
7. Scharakteryzuj Józefa. Opisz jego relacje z ojcem, matką i Adelą.
8. Rozważ, czemu służy w filmie przedstawienie kultury żydowskiej. W odpowiedzi uwzględnij charakterystyczne postacie tego świata oraz ukazane obyczaje i obrzędy.
9. Wskaż elementy konwencji surrealistycznej, zastosowanej przez Hasa w filmie.

INTERPRETACJA

10. Jak sądzisz, dlaczego w *Sanatorium pod Klepsydrą* przeważają brzydkie (turpistyczne) dekoracje, zniszczone rekwizyty, znoszone ubrania, nieestetyczne ciała?
11. Zinterpretuj zachowania Jakuba i Józefa. Co łączy ich z biblijnymi bohaterami o tych samych imionach, a co – od nich różni?
12. Objaśnij symbolikę Księgi. Dlaczego Józef jej poszukuje?
13. Jaki portret kobiety wyłania się z filmu? Czy to postać samodzielna, czy polegająca na działaniu mężczyzny?
14. O czym, Twoim zdaniem, opowiada film Hasa? Sformułuj jego zasadnicze przesłanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

15. Czy przemawiają do Ciebie filmy surrealistyczne? Opinię uzasadnij.

29 Awangardowa nowoczesność

R

Rewolucje literackie, które awangardowi pisarze ogłaszają w swoich manifestach, najczęściej są tylko szumnymi deklaracjami. Z reguły nie oznaczają rzeczywistego i całkowitego zerwania z tradycją, gdyż język literatury nie zmienia się szybko. Jego modyfikacje zawsze są wynikiem stopniowych i długotrwałych procesów. Na lekcji zanalizujemy tekst o młodopolskich korzeniach wybitnych twórców międzywojennej awangardy.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Rzeczywistość zdegradowana Artura Sandauera to esej z 1957 r. Dotyczy on przede wszystkim dorobku Brunona Schulza i został opublikowany jako wstęp do zbioru dzieł tego pisarza – *Proza* (1964). Sandauer zestawia pisarstwo autora *Sklepów cynamonowych* z awangardową twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz z poezją Bolesława Leśmiana. Tezy sformułowane przez Sandauera na wiele lat określiły sposób odczytywania utworów Schulza.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Artur Sandauer i Bruno Schulz należeli do tego samego pokolenia. Obaj urodzili się w zasymilowanych rodzinach żydowskich i przed wojną mieszkali na prowincji. Znali się osobiście i często widywali, gdyż miasto Sambor (obecnie na Ukrainie), gdzie żył i pracował Sandauer, dzieliło od Drohobycza jedynie ok. 30 km. W czasie II wojny światowej Sandauer miał więcej szczęścia niż Schulz. Udało mu się uciec z getta i zamieszkać po aryjskiej stronie. Z jego relacji wiemy, że Schulz ukończył w getcie powieść *Mesjasz,* którą dziś uważa się za zaginioną. Dzięki Sandauerowi znamy tylko jej pierwsze zdanie: „Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Przyszedł Mesjasz. Jest już w Samborze".

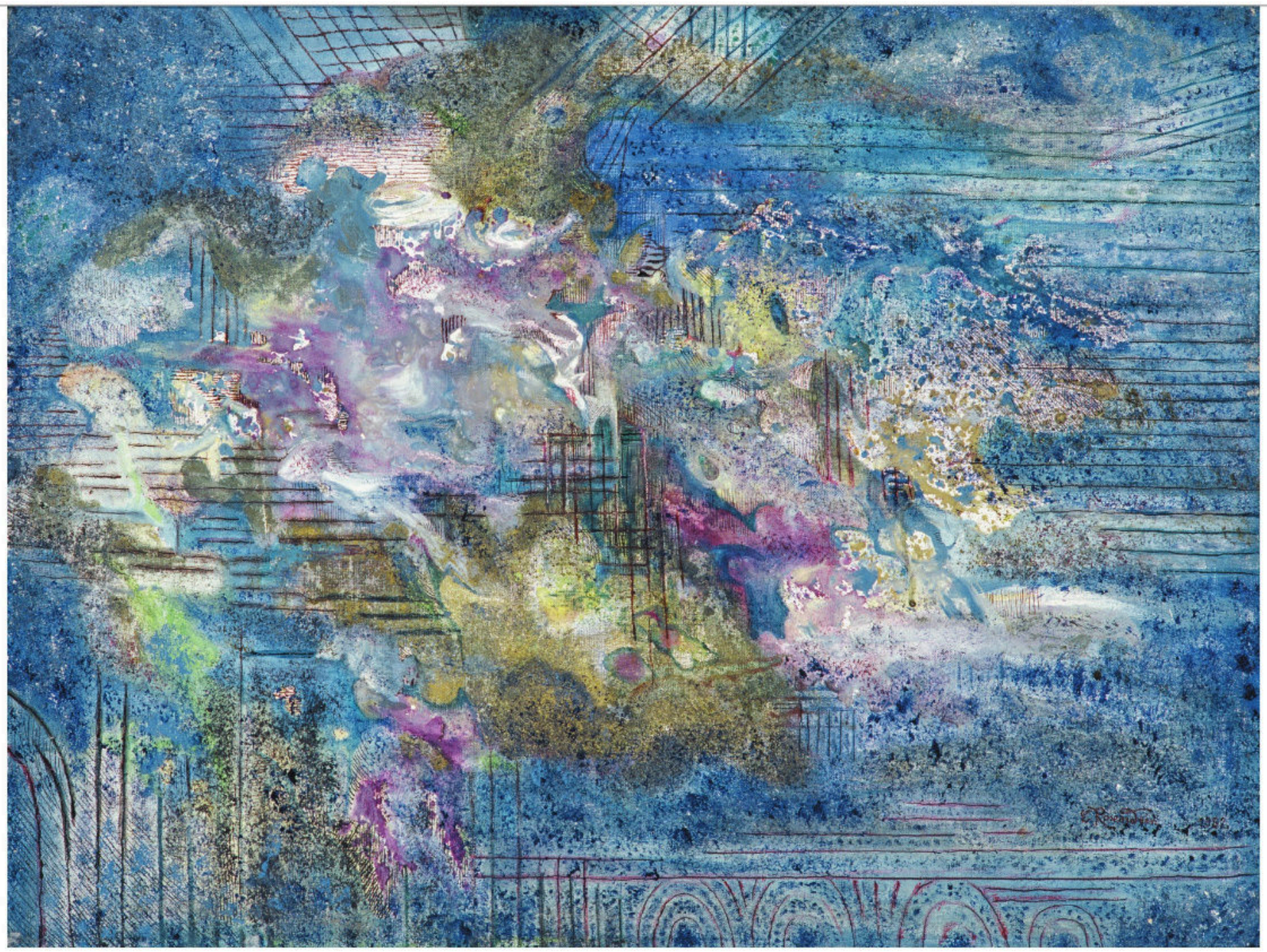
O TWÓRCY

ARTUR SANDAUER (1913–1989) – krytyk literacki, eseista, tłumacz; profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończył filologię klasyczną na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Przed wojną pracował jako nauczyciel. Po wojnie pisał o współczesnej mu literaturze polskiej, zadaniach krytyki literackiej, mitologii i Biblii; podejmował także problematykę żydowską. Jego najważniejsze dzieła to *Bez taryfy ulgowej* (1959), *Studia biblijne. Bóg, Szatan, Mesjasz i...* (1977), *Poeci czterech pokoleń* (1977), *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku* (1982).

Artur Sandauer

Rzeczywistość zdegradowana (fragment)

[1] Data urodzenia Schulza, rok 1892, czyni go właściwie rówieśnikiem skamandrytów. Niemniej pobyt na prowincji, która – jak wiadomo – konserwuje mody nie tylko krawieckie, ale i artystyczne, stanowi o swoistym opóźnieniu jego twórczości. Jej egzaltacja i wielosłowność – tak dalekie od międzywojennych ideałów dynamizmu, rzeczowości i zwięzłości – kazałyby ją właściwie zaliczyć do epoki minionej, kiedy to artyści chcieli nie tyle zmieniać rzeczywistość, co marzyć o niej. Pogrobowiec Młodej Polski, Schulz, ma coś wspólnego z Witkiewiczem i Leśmianem. Wszyscy trzej znajdują się na pograniczu



Erna Rosenstein, *Wieczność rodzi chwilę*, 1982, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
Awangardowa malarka była żoną Artura Sandauera. Tworzyła obrazy abstrakcyjne, nawiązujące do surrealizmu.

kierunków: zakorzenieni w secesji[1], działają w okresie międzywojennym, właściwy zaś sukces zdobywają w drugim jego dziesięcioleciu, w związku z odwrotem od witalizmu i odrodzenia się problematyki metafizycznej; Schulz zresztą wtedy dopiero debiutował. Pozostając więc w tyle za Skamandrem, równocześnie go jakby wyprzedzają. Są to właściwie – o paradoksie! – najwybitniejsi pisarze Młodej Polski, działający w ćwierć wieku po oficjalnym jej zamknięciu.

[2] Co ich jednak czyni dziećmi swego czasu – to to, że podejmując tamte przebrzmiałe zagadnienia, nie biorą ich już na serio. W myśl znanej formuły Marksa, problematyka secesyjna, która w pierwszym swym wydaniu przybrała postać metafizycznej tragedii, teraz – w drugim i poprawionym – pojawia się jako metafizyczna komedia[2]. Ośmieszając ją, pisarze ci torują drogę współczesności; na tym polega nowatorska ich rola. Przed młodopolszczyzną ratuje Witkiewicza to, że unowocześnił on „nagą duszę"[3] i zarazem ją wykpił przez zastosowanie dadaistycznego purnonsensu[4]. Leśmiana – to, że swe secesyjne poetyczności zaprawił negacją, immanentną niewiarą; dziewczyna, którą kocha Pan Błyszczyński, nigdy

---

1 secesja – tu: synonim terminu *Młoda Polska*.

2 Karol Marks twierdził, że historyczne fakty i postacie za pierwszym razem pojawiają się jako tragedia, a za drugim – jako farsa.

3 Tezę o „nagiej duszy", czyli nieświadomej części ludzkiego ja, ujawniającej się przez sztukę, sformułował Stanisław Przybyszewski, jeden z czołowych przedstawicieli Młodej Polski.

4 purnonsens (czytaj: piurnonsens) – czysty nonsens; rodzaj dowcipu opartego na absurdalnym skojarzeniu jakichś pojęć lub obrazów.

„nie żyła i nie zmarła”[1]; za murem wydarzeń „nie ma nic, ni żywej duszy, ni dziewczyny”[2]. Podobną rolę, co u Leśmiana negacja marzeń, odgrywają u Schulza owe przytyczki, jakie wymierza fantaście Ojcu prozaiczna Adela. Przeniesiony z erotyki na teren ogólniejszy, masochizm Schulza występuje więc pod postacią autoironii. I podobnie jak poprzednio odbanalnił on i unowocześnił jego światopogląd, tak teraz pozwala mu wykroczyć w twórczości poza młodopolszczyznę i ugruntować się w literaturze dwudziestolecia jako jednemu z jej odnowicieli.

[3] Schulzowskie przeciwstawienie prawdziwego piękna i tandety, mitu i zdegradowanej rzeczywistości objawia się więc w ostatniej instancji jako antyteza dwu stuleci. W istocie, na wychowanku minionej epoki wiek XX – jego masowa produkcja, jego masowe ideologie, półinteligenckie karykatury zeszłowiecznych systemów filozoficznych – wszystko to musi robić wrażenie tandety. W swym szkicu *Brat Hitler* (1938) Tomasz Mann[3] pisze: „Motyw znikczemnienia i degradacji odgrywa w dziejach współczesnej Europy rolę zasadniczą [...]. Hitleryzm to coś jakby wagneryzm[4] dla ubogich...”.

[4] Odczucie to nie jest więc – jak widzimy – właściwe tylko Schulzowi, jego osobistym dodatkiem jest jednak tu – jak i wszędzie indziej – owo odwrócenie wartości, ów kult masochistyczny, jakim – reprezentowany w osobie Ojca – wiek XIX darzy dwudziestowieczną tandetę. Na tym jednak antyteza się nie wyczerpuje. Co bowiem cechowało minione stulecie, to nie tylko pełnowartościowość jego produkcji, lecz także powolne – iście prowincjonalne – tempo. Do wymienionych przeciwieństw dołącza się więc tu jeszcze jedno: między epoką statyczną, w której czas ledwo zdawał się poruszać, a obecnym okresem dynamiki, ową strefą burz, w jaką wkroczył świat z pierwszą wojną światową. Nie darmo Tuwim określa XIX stulecie jako „prowincję naszego wieku”. Pierwszy wyraz tej zmienionej sytuacji daje manifest futurystów (1909), domagający się, aby poezja – zamiast stanów i nastrojów – przedstawiała ruch i zdarzenie. Postulat ten pogłębiają inni, którzy chcą osiągnąć wrażenie dynamizmu nie przez dobór tematu, lecz przez sam sposób przedstawienia przeżyć. [...]

[5] Podobnie – po przezwyciężeniu martwego punktu secesji – artysta-nowator staje w dwudziestoleciu wobec całkowicie nowych zadań: ma udramatyzować, rozpisać niejako na role niewyrażalne przeżycie liryczne.

Leśmian przedstawia rozkwit łąki jako mozolne zmaganie się „jakiejś mgły dziewczęcej”, która:

> [...] chce się stworzyć, chce się wcielić,
> Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić.
>
> *Ballada bezludna*

W krajobrazie nadjeziornym, w rosnących kwiatach, w spoczynku jabłek na wystawie Tuwim odkrywa opanowaną dynamikę, zastygły wysiłek przedmiotów, które chcą być sobą. Przyboś patrzy na pejzaż tatrzański, na wielkie miasto, ba! na zwykły stół, jak na gotowe do wybuchu ładunki dynamitu. U pierwszego owa domyślna akcja odsuwa się w przeszłość, u drugiego trwa i w chwili obecnej, u trzeciego jest sprawą przyszłości. Trzy te dramaty – mistyczny, metafizyczny i eksplozywny[5] – dzieją się więc w trzech znanych nam czasach. Schulz umieszcza swój w jeszcze innym wymiarze. W jakim?

[6] Wielokrotnie nadmienia Schulz, że opowiadania jego dzieją się w „trzynastym nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu”, „na marginesie czasu”, „na bocznych jego torach” itp. Wypowiedzi te

---

1 Odwołanie do wiersza *Pan Błyszczyński* Bolesława Leśmiana.

2 Odwołanie do wiersza *Dziewczyna* Bolesława Leśmiana.

3 Tomasz Mann – niemiecki prozaik i eseista, laureat Literackiej Nagrody Nobla za powieść *Buddenbrookowie* (1929). Był przeciwnikiem rządów nazistów.

4 wagneryzm – dążenie do sztuki synkretycznej, łączącej muzykę, teatr, literaturę i obrzęd; termin odnoszący się do dzieł niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera (patrz: miniprzewodnik *Opera romantyczna* w lekcji 35. z pierwszej części podręcznika dla klasy 2).

5 eksplozywny – gwałtowny, wybuchowy.

sugerują jakiś odmienny rodzaj czasu, gdzie możliwa jest nie tylko kolejność, ale i oboczność zdarzeń, gdzie można się posuwać w paru kierunkach: nie tylko naprzód, ale i w głąb. Ta – wyraźnie już poeinsteinowska[1] – wizja stanowi o specyfice i sile takich obrazów, jak: chrapanie śpiącego wędrowało „po niewiadomych wertepach snu" albo: senne dni ujęte były „z obu stron, od poranku i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchów" itp., gdzie procesy czasowe są jakby rzutowane na siatkę przestrzenną. Wizja ta kształtuje nie tylko poszczególne porównania, ale i łączy technikę narracyjną Schulza.

1 Odwołanie do ogólnej teorii względności Alberta Einsteina (czytaj: ainsztaina), ogłoszonej w 1916 r. Zakładała ona m.in., że upływ czasu jest zależny od konkretnego układu odniesienia.

ANALIZA

1. Co, zdaniem Sandauera, łączy Schulza z Witkacym i Leśmianem?
2. Z jakich powodów Sandauer nazywa Schulza, Witkacego i Leśmiana „najwybitniejszymi pisarzami Młodej Polski" (akapit 1.)?
3. Na czym polega nowatorska rola tych pisarzy? Co ich ratuje przed „młodopolszczyzną" (akapit 2.)?
4. Ustal, jak Sandauer rozumie zjawisko „antytezy dwóch stuleci" w twórczości Schulza i pisarzy międzywojennych. W tym celu odpowiedz na pytania:
   a) Co Schulz uważał za przejaw degradacji XX w. (akapit 3.)?
   b) W jakim celu Sandauer przywołuje określenie Tuwima, że XIX stulecie to „prowincja naszego wieku" (akapit 4.)? Czemu je przeciwstawia?
   c) Jakie nowe zadania miał w XX w. artysta-nowator (akapit 5.)? Jak je realizowali Leśmian, Tuwim i Przyboś?
5. Co charakteryzuje i wyróżnia technikę narracyjną Schulza (akapit 6.)?
6. Sformułuj tezę autora, wyodrębnij argumenty na jej rzecz.

POJĘCIA KLUCZOWE

ANTYTEZA (dosł. 'przeciwieństwo tezy') – środek stylistyczny polegający na zestawieniu dwu przeciwstawnych znaczeniowo elementów (pojęć), np. w celu uzyskania większej ekspresji. Kontrast między tymi elementami może być dodatkowo uwypuklony dzięki podobieństwu ich budowy składniowej i rytmicznej.

AUTOIRONIA – rodzaj ironii zwróconej przeciw samemu nadawcy wypowiedzi.

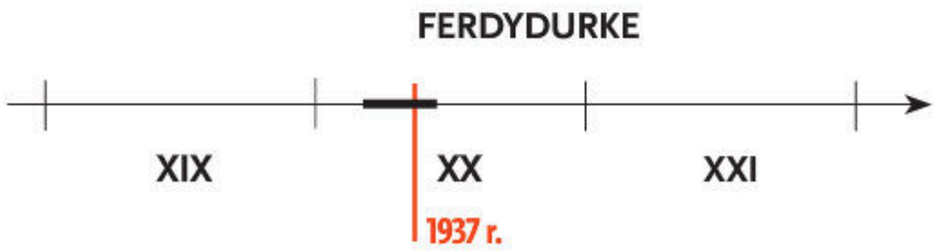
INTERPRETACJA

7. Zinterpretuj określenia pejzażu poetyckiego użyte przez Sandauera w akapicie 5.: mistyczny, metafizyczny, eksplozywny.
8. Jak rozumiesz sens nazwania wizji czasu w utworach Schulza „poeinsteinowską" (akapit 6.)?
9. Jak sądzisz, dlaczego Sandauer nadał esejowi tytuł *Rzeczywistość zdegradowana*? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Wykonaj psychotest literacki – rozważ, co cenisz w literaturze, i zaznacz po jednej z podanych odpowiedzi.
    1. spokojne, refleksyjne opisy (A) czy dynamiczną, zmienną akcję i przemiany świata (B).
    2. wyrafinowane piękno (A) czy proste i codzienne przedmioty i zdarzenia (B).
    Sprawdź wynik psychotestu. Czy jest on zgodny z lekturami, które lubisz czytać?
    Dwa razy A – jesteś zwolennikiem tradycji; raz A, raz B – jesteś człowiekiem z pogranicza epok; dwa razy B – cenisz awangardową nowoczesność.

30 Groteska w *Ferdydurke*



Witold Gombrowicz w powieści *Ferdydurke* wyraził niepokoje egzystencjalne człowieka z lat 30. XX w. Już pierwsze słowa narratora: „We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej..." oddają powszechne wówczas odczucie, że świat stał się obcy – nieprzyjazny i groźny (patrz: *Kontekst polityczny* w lekcji 22. oraz miniprzewodnik *Zjawiska kulturowe międzywojnia*). Dla Gombrowicza jedynym sposobem na oswojenie przerażającej rzeczywistości był śmiech.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Fragmenty *Ferdydurke* ukazywały się początkowo w czasopismach. Całość została opublikowana w 1937 r. (z datą na okładce: 1938). Wywołało to dyskusję, w której dominował ton niechętny – powieść uznano za zbyt nowatorską. Wśród nielicznych entuzjastów tego utworu znalazł się Bruno Schulz (patrz: *O twórcy*, lekcja 25.). Po II wojnie światowej Ferdydurke wznowiono w 1957 r. Na kolejne wydanie powieści trzeba było czekać do 1986 r. – weszła wtedy do okrojonej przez PRL-owską cenzurę edycji *Dzieł* Gombrowicza.

FORMA GATUNKOWA

Nowatorstwo formalne *Ferdydurke* polega na przewrotnej zabawie konwencjami gatunkowymi. Twórca odwołał się przede wszystkim do tradycji XVIII-wiecznej powiastki filozoficznej, w której fabuła – zbudowana wokół wędrówki bohatera – służy do zilustrowania jakichś tez filozoficznych (np. *Kandyd* Woltera, *Kubuś Fatalista i jego pan* Denisa Diderota). *Ferdydurke* nawiązuje również do typu powieści inicjacyjnej, obrazującej proces dojrzewania głównego bohatera – zdobywającego wiedzę o świecie dorosłych i kształtującego swoją osobowość. Powieść Gombrowicza wyzyskuje także schemat przypowieści (paraboli), w której uproszczona fabuła odsyła do sensów przenośnych, ukrytych (więcej patrz: lekcja 8.). Autor *Ferdydurke* w parodystyczny sposób nawiązuje również do realistycznej powieści obyczajowej i społecznej. Na wszystkich poziomach konstrukcji dzieła (narrator, fabuła, bohater, czas i przestrzeń, język) stosuje konwencję groteskową.

KONWENCJA GROTESKOWA

Groteska to kategoria estetyczna obecna w sztukach plastycznych i literaturze. Jako typ obrazowania literackiego charakteryzuje się upodobaniem do fantastyki, absurdu, przesady, osobliwości. Przejawia się mieszaniem w obrębie jednego dzieła odmiennych norm estetycznych: komizm przeplata tragizmem, powagę – błazenadą, styl wysoki – niskim. Istotą groteski jest zderzanie porządków i nastrojów, dzięki czemu twórca osiąga efekt zaskoczenia, śmiechu, a nawet grozy. Nowoczesna groteska pojawiła się w XX w. jako odpowiedź na gwałtowne przemiany cywilizacyjne, które ówczesny człowiek postrzegał jako groźne.

KONTEKST CZYTELNICZY

Ferdydurke nie odwzorowuje rzeczywistości, nie jest powieścią realistyczną ani mimetyczną. W jej przypadku zawodzą zatem tradycyjne przyzwyczajenia czytelnicze. Odbiorca nie powinien spodziewać się bohaterów wykreowanych zgodnie z zasadą życiowego prawdopodobieństwa ani zdarzeń tworzących ciąg przyczynowo-skutkowy. Lektura *Ferdydurke* wymaga zaakceptowania zmienności czasu i przestrzeni oraz nieustannych i zaskakujących przemian osobowości bohaterów. Trzeba pamiętać, że autor przyjmuje postawę szydercy wobec oficjalnych autorytetów i uznanych wartości (etycznych, estetycznych); zrozumieć, że ukazaną rzeczywistością rządzą gry językowe, a tradycja literacka stanowi obiekt parodii. Czytelnik, który godzi się na taki **pakt z autorem**, zyskuje rolę współtwórcy znaczeń – to od jego wrażliwości literackiej, a także wiedzy i doświadczeń zależą sensy powieści. Lektura staje się więc intelektualnym wyzwaniem, umysłową przygodą, a po trosze też – wyrafinowaną zabawą.

KONTEKST JĘZYKOWY

Tytuł *Ferdydurke* uznaje się niekiedy za czysty nonsens, a nawet prowokację artystyczną. To słowo ani razu nie pojawia się w tekście powieści. Istnieje kilka możliwych dróg jego interpretacji.

- Współczesny Gombrowiczowi krytyk literacki Artur Sandauer uznał, że jest to nazwisko Józia, głównego bohatera.
- Z kolei reżyser i scenarzysta Jerzy Skolimowski w ekranizacji powieści dla widza anglojęzycznego (1991) zaproponował zbliżony fonetycznie tytuł *Thirty door key* (ang., czytaj: ferti dor ki – 'klucz do trzydziestu drzwi'), co było aluzją do wieku Józia (trzydzieści lat).
- Możliwe, że jest to nawiązanie do imienia i nazwiska Freddy'ego Durkee'a (w polskim tłumaczeniu: Ferdy Durkee), bohatera znanej Gombrowiczowi powieści *Babbitt* (1922) Harry'ego Sinclaira Lewisa. To skojarzenie wynika głównie z podobieństwa brzmieniowego, choć także ukazany przez Lewisa portret społeczeństwa (zwłaszcza klasy średniej) jest satyryczny, a więc bliski Gombrowiczowi.
- W 1955 r. Gombrowicz napisał w swoim *Dzienniku*: „ja, Ferdydurke". W tym kontekście powieść można by uznać za przewrotny autoportret pisarza.
- Tytuł może odnosić się także do potencjalnych odbiorców powieści – autor zwrócił się do nich w *Liście do Ferdydurkistów* („Nowiny Literackie", 1947).

Najistotniejsze jednak jest to, że tytuł zaciekawia, a brak oczywistych skojarzeń zapowiada nierealistyczną zawartość powieści.

MINIPRZEWODNIK
ZJAWISKA KULTUROWE MIĘDZYWOJNIA

KRYZYS PODMIOTOWOŚCI – teoria Freuda i metoda psychoanalizy dowiodły, że ludzka psychika jest tworem tajemniczym i skomplikowanym, a nieuświadomione instynkty są powodem zachowań sprzecznych z normami etycznymi. Człowiek – zaskakujący i nieobliczalny w swoich decyzjach i wyborach – okazał się tajemnicą nawet dla samego siebie. Relacje emocjonalne wydawały się rozbite, a uczucia – nietrwałe i przygodne. Ludzie poczuli się także uwięzieni w narzuconych im rolach społecznych, ograniczających ich indywidualność; figurą egzystencji stał się manekin. Fundamentalnym doświadczeniem dojrzałej nowoczesności okazały się samotność w bezimiennym tłumie oraz nuda.

NOWA ESTETYKA – w okresie międzywojennym odkrywano piękno codzienności i zwyczajnego, a niekiedy nawet szarego i zgrzebnego życia. Doceniono też wartość artystyczną rejonów wcześniej uznawanych za brzydkie (estetyka turpizmu). Uwolnienie od estetycznych konwencji realizmu dawało twórcom poczucie wolności.

GROZA ŚWIATA – ludzie epoki czuli się wyobcowani w stechnicyzowanej i zurbanizowanej rzeczywistości, uwięzieni w miastach-molochach i miastach-labiryntach. Warunki pracy w kapitalistycznych przedsiębiorstwach z początków XX w. były nierzadko opresyjne i nieludzkie. Kultura masowa przytłaczała tandetą, która wydawała się jedyną dostępną formą sztuki. Trwał kryzys religii, którą większość ówczesnych artystów postrzegała jedynie jako rytualne gesty. Obserwowano narodziny i rozwój agresywnych ideologii totalitarnych, zawłaszczających całą prywatną sferę ludzkiego życia. Wojny i rewolucje przerażały bezmyślnością zabijania oraz skalą bezsensownego okrucieństwa.

OBCOŚĆ JĘZYKA – w okresie międzywojennym uświadomiono sobie, że język jest pułapką, gdyż podsuwa i utrwala stereotypy na temat rzeczywistości. Człowiek okazał się więźniem językowych schematów i ujęć. Uznano, że to nie człowiek wyraża się w słowach, lecz język mówi przez człowieka, co uniemożliwia międzyludzką komunikację. Odkrywano też opresyjny charakter języka ideologii totalitarnych, odbierających jakąkolwiek możliwość indywidualnej ekspresji.

TERAPIA ŚMIECHEM – jedynym powszechnie dostępnym sposobem na przeżycie *katharsis* był, według artystów, śmiech. Pomagał zmniejszyć grozę świata, który – wyśmiany – stawał się mniej straszny. Śmiech był manifestem indywidualizmu człowieka i znakiem jego witalności: śmieję się, więc jestem. Prowokowany przez groteskową deformację świata w dziele artystycznym miał charakter szyderczy i agresywny. Nie ograniczało go żadne tabu – wyśmiać można było nawet świętości i autorytety.

Witold Gombrowicz

Ferdydurke (fragmenty)

Początek powieści.

[1] We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre. Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam – dopiero w następnej minucie z biedą rozeznałem, że pociąg dla mnie na dworcu nie stoi, nie wybiła żadna godzina. [...]
[2] Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdym miał lat piętnaście i szesnaście – przeniosłem się w młodość – i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś, słyszałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie – czułem niemiłą konsystencję tej fazy rozwoju pośredniej, przejściowej. Zbudziłem się w śmiechu i w strachu, bo mi się zdawało, że taki, jak jestem dzisiaj, po trzydziestce, przedrzeźniam i wyśmiewam sobą niewypierzonego chłystka, jakim byłem, a on znowu przedrzeźnia mnie – i równym prawem – że obaj jesteśmy sobą przedrzeźniani. Nieszczęsna pamięci, która każesz wiedzieć, jakimi drogami doszliśmy do obecnego stanu posiadania! [...] W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu[1]. Las ten, co gorsza, był zielony. [...]
[3] Przeszedłem niedawno Rubikon[2] nieuniknionego trzydziestaka, minąłem kamień milowy, z metryki, z pozorów wyglądałem na człowieka dojrzałego, a jednak nie byłem nim – bo czymże byłem? [...] Ciotki moje, te liczne ćwierćmatki doczepione, przyłatane, ale szczerze kochające, już od dawna usiłowały na mnie wpływać, abym się ustabilizował jako ktoś, a więc jako adwokat albo jako biuralista – nieokreśloność moja była im niezwykle przykra, nie wiedziały, jak rozmawiać ze mną, nie wiedząc, kim jestem, co najwyżej mamlały tylko.
– Józiu – mówiły pomiędzy jednym mamlęciem a drugim – czas najwyższy, dziecko drogie. Co ludzie powiedzą? Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem[3], ale niech będzie wiadomo... niech będzie wiadomo... [...]
[4] Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi! Wzburzenie pcha mnie do papieru. Wyciągam papier z szuflady i oto poranek nastaje, słońce zalewa pokój, służąca wnosi ranną kawę i bułeczki, a ja pośród

O TWÓRCY

WITOLD GOMBROWICZ (1904–1969) – prozaik, dramaturg, eseista; jeden z najwybitniejszych polskich pisarzy XX w. Jego twórczość ma charakter groteskowy, jest krytyczna (często nawet prześmiewcza) wobec narodowych mitów i haseł. Ma także wymiar uniwersalny, ukazuje bowiem dramat człowieka zderzonego z absurdem świata. Pisarz debiutował w 1933 r. tomem opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania*; rozgłos przyniosły mu powieść *Ferdydurke* (1937) oraz dramat *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938). Z kraju wyjechał w 1939 r., tuż przed wybuchem wojny. Dwadzieścia pięć lat mieszkał w Argentynie, gdzie powstały m.in. powieść *Trans-Atlantyk* (1953) i dramat *Ślub* (1953). Ostatnie lata życia spędził we Francji (m.in. dramat *Operetka*, 1966). Za najważniejsze jego dzieło wielu badaczy uważa *Dziennik* (1957–1966), będący zapisem wykreowanej biografii intelektualnej pisarza. Utwory Gombrowicza zostały przetłumaczone na wiele języków świata.

---

1 Kryptocytat z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri (patrz: lekcja 59. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1).
2 Rubikon – rzeka we Włoszech; Juliusz Cezar, przekraczając ją w 49 r. p.n.e., rozpoczął wojnę domową (wypowiedział wtedy słynne zdanie: *Kości zostały rzucone*). Obecnie fraza *przejść Rubikon* oznacza 'zrobić decydujący krok, podjąć nieodwołalną decyzję', ale też 'przekroczyć jakąś granicę'.
3 koniarz – znawca i miłośnik koni; także uczestnik zakładów w wyścigach koni.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Stworzenie świata*, 1920–1921, Muzeum Sztuki, Łódź

Witkacy, tak jak Gombrowicz, często stosował groteskową deformację świata w swoich dziełach zarówno malarskich, jak i dramatycznych (patrz: lekcja 21.).

form błyszczących i cyzelowanych zaczynam pisać pierwsze stronice dzieła mojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną, wynikającego wprost ze mnie, dzieła suwerennie przeprowadzającego własną rację moją przeciw wszystkiemu i wszystkim, gdy nagle dzwonek się rozlega, służąca otwiera, we drzwiach ukazuje się T. Pimko, doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa, drobny, mały, chuderlawy, łysy i w binoklach [...].

[5] Hola, hola, hola, hola, hola! Na widok tej Formy, tak przeraźliwie zdawkowej i doszczętnie zbanalizowanej, rzuciłem się na moje teksty, zakrywając je całym ciałem, lecz on usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść, a usiadłszy, złożył mi kondolencje z powodu śmierci pewnej ciotki, która umarła dość dawno i o której zupełnie zapomniałem.

– Pamięć zmarłych – rzekł Pimko – jest arką przymierza pomiędzy nowymi a starymi laty, podobnie jak i pieśń gminna (Mickiewicz). Przeżywamy życie umarłych (A. Comte[1]). Ciotka pańska umarła i to jest przyczyna, dla której można, a nawet należy poświęcić jej przyczynek kulturalnej myśli. Nieboszczka miała swoje wady (wyliczył), lecz miała też zalety (wyliczył), przynoszące korzyść ogółowi, w sumie książka niezła, to jest, chciałem powiedzieć, raczej trójka z plusem [...]. Ale co to? – wykrzyknął, ujrzawszy na stole rozpoczęty brulion. – Nie tylko więc siostrzeniec, ale i autor! Widzę, że próbujemy naszych sił na niwie? Cip, cip, cip, autor! Zaraz przejrzę i zachęcę... [...]

[6] – A ducha dziejów znamy? A ducha cywilizacji helleńskiej? A ducha galijskiej, ducha umiaru i dobrego smaku? [...] A ducha języka? Jak się mówi: „wykonywa" czy też „wykonuje"? Pytanie zaskoczyło mnie. [...] I siedziałem w nierealnym nonsensie jak we śnie, [...] on zaś siedział jak na Akropolu[2] i zapisywał coś w notesie. Wreszcie rzekł:

– No, Józiu, chodź, pójdziemy do szkoły.

– Do jakiej szkoły?! [...]

---

1 Chodzi o Auguste'a Comte'a, jednego z twórców filozofii pozytywizmu (patrz: lekcja 25. w drugiej części podręcznika dla klasy 2).

2 Akropol – wzgórze w Atenach, w czasach antycznych znajdował się tam kompleks świątyń, stanowiący centrum religijne ateńskiej polis.

– Do szkoły dyr. Piórkowskiego. Właśnie dyr. Piórkowski mnie prosił, bym mu zapełnił wszystkie wolne miejsca. Szkoła musi funkcjonować. Bez uczniów nie byłoby szkoły, a bez szkoły nie byłoby nauczycieli. Do szkoły! Do szkoły! Już tam w szkole zrobią z ciebie ucznia. [...]
[7] Zawołał służącą, polecił podać mi palto, dziewczyna, nie rozumiejąc, czemu obcy pan mnie wyprowadza, uderzyła w lament, lecz Pimko ją szczypnął – szczypnięta służąca nie mogła dłużej lamentować, wyszczerzyła zęby, parsknąwszy śmiechem uszczypniętej sługi – wziął mnie za rękę i wyprowadził z domu, a na ulicy domy stały i ludzie chodzili!

ANALIZA

1. Określ, kiedy i gdzie rozgrywają się zdarzenia stanowiące początek powieści.
2. Kim jest Józio? Czego się o nim dowiadujemy z początkowych fragmentów *Ferdydurke*? Na czym polega odmienność bohatera?
3. Zanalizuj język i zachowanie profesora Pimki. Wskaż wyrażenia charakterystyczne dla nauczyciela oraz słowa i gesty, które nie przystają do tej roli.
4. Które elementy świata przedstawionego są karykaturą rzeczywistości?
5. Na czym polega realizacja konwencji groteskowej w zacytowanym fragmencie?
6. Wskaż w tekście aluzje literackie. Czemu służą? R

INTERPRETACJA

7. Czy narrator sugeruje, że powieść będzie wspomnieniem z jego młodości? Czy podkreśla związek miedzy wrażeniami teraźniejszymi a przeszłymi? Odpowiedź uzasadnij.
8. Jak sądzisz, dlaczego Józio w akapicie 4. zaczyna pisać „dzieło swoje własne”? Jakie znaczenie przypisuje literaturze?
9. Jakie sensy do zacytowanych fragmentów wnoszą postacie ciotek i profesora Pimki? Weź pod uwagę role społeczne przypisywane ludziom młodym i osobom dojrzałym.
10. Co przede wszystkim wynika z zastosowania groteskowej deformacji świata w przywołanych fragmentach *Ferdydurke* – humorystyczna opowieść o dojrzewaniu, satyra społeczna, karykatura współczesnego świata? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Czy, według Ciebie, śmiech jest skutecznym remedium na życiowe bolączki i problemy? Odpowiedź uzasadnij.
12. „Bądźże kimś” radzą ciotki bohaterowi powieści. Czy rzeczywiście w życiu społecznym trzeba odgrywać narzucone role? Przedstaw swoją opinię na ten temat.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Funkcje śmiechu w literaturze i kulturze różnych epok – omów temat, odwołując się do wybranych tekstów kultury.

POJĘCIA KLUCZOWE

ALUZJA LITERACKA – nawiązanie do innego utworu literackiego; aluzja może być mniej lub bardziej wyraźna, w zależności od intencji nawiązania i jego wyobrażonego odbiorcy; jest ukryta wtedy, gdy jej sens ma dotrzeć tylko do wybranych czytelników. Nawiązania do innego utworu mogą mieć różny zakres i dotyczyć: tytułu innego tekstu, wybranych motywów lub elementów świata przedstawionego albo całości świata tego tekstu, jego stylistyki i kształtu wersyfikacyjnego. Aluzja literacka jest zawsze przejawem odniesienia utworu do tradycji literackiej – w postaci kontynuacji, pogłębienia, ale także krytyki, a nawet negacji.

KARYKATURA LITERACKA – patrz: lekcja 24.

R

31 Gombrowiczowski romans z ciałem

Witold Gombrowicz w swojej powieści wyraził prawdę o człowieku za pomocą metafor odnoszących się do ciała, sformułowanych językiem kolokwialnym. Miały one nie tylko śmieszyć, lecz także przekazywać bardzo ważne treści psychologiczne. Jerzy Jarzębski, badacz twórczości pisarza, stwierdził, że „każdą sytuację życiową Gombrowicz przenosi niejako na teren ciała i tam ją rozwiązuje".

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

U podstaw *Ferdydurke* leżą pytania fundamentalne: kim jest człowiek? co kształtuje jego osobowość? Gombrowicz był podobnego zdania, co **Sigmund Freud**: trzeba zacząć od spojrzenia w głąb siebie (introspekcji) i prób samooceny. Twórca zdawał sobie jednak sprawę, że ludzie często się oszukują i tworzą fałszywe wyobrażenia na swój temat, że potrzeba interakcji z drugim człowiekiem, by odsłonić podświadomość i zdradzić skrywane popędy. Kontakt z innymi ujawnia coś jeszcze – trudności w komunikacji międzyludzkiej. **William James** (1842–1910), amerykański filozof i psycholog, odkrył, że komunikacja z drugim człowiekiem to kontakt z naszym wyobrażeniem o tej osobie i próba sprostania cudzym wyobrażeniom o nas. **Teoria interakcji** mówi więc, że życie społeczne polega na wpasowywaniu się w określone role, które podsuwa świat, i na doborze masek, zastępujących prawdziwe twarze. Zdaniem psychologów ze szkoły Jamesa, w świecie społecznych nakazów i ograniczeń, wymagających podporządkowania się normom kulturowym, „ja" jednostki ulega stłumieniu i redukcji. Świat wtłacza człowieka w formę.

Witold Gombrowicz

Ferdydurke (fragmenty)

Dyrektor Piórkowski rozmawia z profesorem Pimką.

[1] – Pupa, pupa, pupa! Dziękuję za pamięć, drogi profesorze! Bóg zapłać, panie kolego, za nowego ucznia! Gdyby wszyscy umieli tak zdrabniać, bylibyśmy jeszcze dwakroć więksi, niż jesteśmy! Pupa, pupa, pupa. Czy uwierzy pan, że dorośli, sztucznie przez nas zdziecinnieni i zdrobnieni, stanowią jeszcze lepszy element niż dzieci w stanie naturalnym? Pupa, pupa, bez uczniów nie byłoby szkoły, a bez szkoły życia by nie było! [...]

Lekcja języka polskiego prowadzona przez profesora Bladaczkę.

[2] [...] co to mamy na dzisiaj? – rzekł surowo i zajrzał do programu. – Aha! Wytłumaczyć i objaśnić uczniom, dlaczego Słowacki wzbudza w nas miłość i zachwyt? [...] Bladaczka, nieznacznie otworzywszy odnośny podręcznik, zacisnął usta, westchnął, stłumił coś w sobie i rozpoczął recytację.
– Hm... hm... A zatem dlaczego Słowacki wzbudza w nas zachwyt i miłość? Dlaczego płaczemy z poetą, czytając ten cudny, harfowy poemat *W Szwajcarii*? Dlaczego, gdy słuchamy heroicznych,

spiżowych strof *Króla Ducha*, wzbiera w nas poryw? I dlaczego nie możemy oderwać się od cudów i czarów *Balladyny*, a kiedy znowu skargi *Lilli Wenedy* zadźwięczą, serce rozdziera się nam na kawały? I gotowiśmy lecieć, pędzić na ratunek nieszczęsnemu królowi? Hm... dlaczego? Dlatego, panowie, że Słowacki wielkim poetą był! Wałkiewicz! Dlaczego? Niech Wałkiewicz powtórzy – dlaczego? Dlaczego zachwyt, miłość, płaczemy, poryw, serce i lecieć, pędzić? Dlaczego, Wałkiewicz? [...]
– Dlatego, że wielkim poetą był! – powiedział Wałkiewicz, uczniowie wycinali scyzorykiem ławki albo robili małe kuleczki z papieru, najmniejsze, jak mogli, i wrzucali je do kałamarza. [...]
– Wielkim poetą! Zapamiętajcie to sobie, bo ważne! Dlaczego kochamy? Bo był wielkim poetą. Wielkim poetą był! [...] Proszę zapisać sobie temat wypracowania domowego: „Dlaczego w poezjach wielkiego poety, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyt wzbudza?"
W tym miejscu wykładu jeden z uczniów zakręcił się nerwowo i zajęczał:
– Ale kiedy ja się wcale nie zachwycam! Wcale się nie zachwycam! Nie zajmuje mnie! Nie mogę wyczytać więcej jak dwie strofy, a i to mnie nie zajmuje. Boże, ratuj, jak to mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca? [...]

Józio mieszka na stancji u państwa Młodziaków. Fascynuje go ich córka – Zuta.

[3] Lat szesnaście, *sweater*[1], spódnica, gumiane sportowe półbuciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i bezczelna! Na jej widok struchlałem w duchu i na twarzy. Zrozumiałem na pierwszy rzut oka, że oto – zjawisko potężne, potężniejsze bodaj od Pimki [...] doskonała pensjonarka[2] w swej pensjonarskości i absolutnie nowoczesna w swej nowoczesności. I podwójnie młoda – raz wiekiem, a drugi raz nowoczesnością – była to młodość przez młodość. [...]
Pimko nie ustawał.
– 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! [...]
A ja z przyjemnością słucham, jak łączy me łydki z łydkami pokolenia, i czuję już okrucieństwo młodości wobec starych łydek! I było w tym jakieś koleżeństwo łydek z pensjonarką, plus tajne rozkoszne porozumienie łydczane, plus patriotyzm nogi, plus zuchwalstwo łydki młodej, plus poezja nogi, plus młodzieńcza duma łydczana i kult łydki. Szatańska część ciała! [...]

Pod nieobecność Zuty Józio przeszukuje szufladę w jej pokoju.

[4] O, pandemonium[3] pensjonarki nowoczesnej! Jakież treści zawierała ta szuflada! Dopiero wówczas nabrałem pojęcia, ilu straszliwych tajemnic paniami są współczesne pensjonarki, i co by było, gdyby która chciała zdradzić powierzone jej sekrety. [...]
Były tam między innymi listy miłosne od uczniów ze szkoły [...].
Lecz listy studentów wyższych uczelni były nie mniej płochliwe, choć już zręczniej maskowane. Widać było, jak każdy z nich, kreśląc piórem po papierze lękał się i męczył, jak pilnował się i ważył słowa, aby się nie stoczyć po równi pochyłej prosto w niedojrzałość własną, w łydki swoje. Dlatego też o łydkach nie znalazłem nigdzie żadnej wzmianki, a za to wiele było o uczuciu, sprawach społecznych, zarobkowych, towarzyskich, o grze w bridża i wyścigach konnych, a nawet o zmianie ustroju państwa. [...]
A dalej – całe stosy owych pospolitych dziś, drobnych tomików z wierszami [...]. Lecz od razu było jasne i widoczne, że wierszyki owe w swojej zawiłej, wysilonej i nikomu na nic nieprzydatnej sztuce są

---

1 ***sweater*** (ang.) – 'sweter'. Gombrowicz użył nazwy angielskiej, by bardziej wyeksponować nowoczesność pensjonarki.
2 **pensjonarka** – uczennica pensji, czyli dawnej szkoły żeńskiej.
3 **pandemonium** (łac.) – tu: kompletny nieporządek, chaos, anarchia.



Błękitny anioł, reż. Josef von Sternberg, 1930

Model wyzwolonej i bezpruderyjnej kobiety wylansowała Marlena Dietrich (czytaj: ditriś), gwiazda międzywojennego kina.

jedynie skomplikowanym szyfrem i że musi istnieć jakaś istotna i nie byle jaka racja, która skłania tylu chuderlawych, drobnych marzycieli do układania tych dziwacznych szarad. Jakoż po chwili głębszego namysłu udało mi się przełożyć na język zrozumiały treść następującej zwrotki:

Wiersz
Horyzonty pękają jak flaszki
zielona plama pęcznieje pod chmury
przenoszę się znowu do cienia pod sosny –
stąd:
dopijam chciwym haustem
moją codzienną wiosnę.[1]

Moje tłumaczenie
Łydki, łydki, łydki
Łydki, łydki, łydki, łydki
Łydki, łydki, łydki, łydki, łydki –
Łydka:
łydka, łydka, łydka
łydki, łydki, łydki.

Józio z Miętusem, szukając parobka, trafiają do majątku ziemskiego cioci Hurleckiej.

[5] W przewidywaniu nieuniknionej gęby siedziałem cicho na swoim starym, rodowym biedermeierze[2], pamiątce po przodkach dziedzicznej, a ciotka, siedząc na swoim, dla podtrzymania rozmowy zajęczała

---

1 Gombrowicz zacytował autentyczny wiersz, napisany przez współczesnego mu krytyka literackiego Ignacego Fika. Był to rodzaj zemsty za nieprzychylną recenzję *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w artykule *Literatura choromaniaków* (1935).

2 biedermeier (czytaj: bidermajer) – styl w meblarstwie i wystroju wnętrz w latach 1815–1848; tu: mebel niemodny, przestarzały.

o cugach[1], że cugi strasznie w tej porze roku szkodzą na kości. Zosia, przeciętna panienka, jakich tysiące po dworach, i nieróżniąca się niczym od wszystkich innych panienek, dla podtrzymania rozmowy roześmiała się z tego – i wszyscy roześmieli się towarzyską, uprzejmościową mistyfikacją śmiechu – i przestali śmiać się... [...]
– Cugi – rzekł [wuj Konstanty] – były. Ale już się skończyły. Mucha bzyknęła.
– Kociu – zawołała z dobrocią ciocia – przestań się gryźć. – I dała mu cukierka.
Lecz on gryzł się i ziewnął [...].
– Tereperepumpum – mruknął – raz na podwórku tańczył pies, a kotka śmiała się do łez! [...]

Wszyscy siadają do kolacji.

[6] Nagle Miętus zatrzymał się z widelcem w pół drogi i zastygł, wzrok mu pociemniał, gęba zszarzała na popiół, usta się rozchyliły i przepiękny mandolinowy uśmiech wykwitł na gębie strasznej. [...]
Parobka zobaczył! [...]
Parobek! W wieku Miętusa, nie więcej niż osiemnaście, duży ni mały, nie brzydki i nie przystojny – włosy miał jasne, ale blondynem nie był. Uwijał się i obsługiwał boso, z serwetką przewieszoną przez lewe ramię, bez kołnierzyka, z koszulą zapiętą na spinkę, w zwykłym niedzielnym ubraniu parobków wiejskich. Gębę miał – ale gęba jego nie była w niczym pokrewna fatalnej gębie Miętusa, nie była to gęba wytworzona, lecz naturalna, ludowa, grubo ciosana i zwykła. Nie twarz, która gębą się stała, lecz gęba, która przenigdy nie zyskała godności twarzy – była to gęba jak noga! [...]

---

1 cug – przeciąg.

Maski weneckie, 2007, Wenecja

Tradycja maski weneckiej sięga XII w. Wenecjanie chętnie je nosili w miejscach publicznych, gdyż pozwalały na ukrycie statusu majątkowego i prawdziwych emocji. Dobór maski nigdy nie był przypadkowy – stawała się ona tymczasową twarzą człowieka. Maska do dziś jest nieodłącznym znakiem weneckiego karnawału.

? Jaką maskę założysz, jeżeli kiedyś weźmiesz udział w karnawale w Wenecji? Uzasadnij swój wybór.





Po awanturze we dworze Józio ucieka, zabierając ze sobą Zosię.

[7] A teraz przybywajcie, gęby! Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznane facjaty[1] obcych, nieznanych facetów, którzy mnie czytać będziecie, witam was, witam, wdzięczne wiązanki części ciała, teraz niech się zacznie dopiero – przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczyńcie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach.
Koniec i bomba
A kto czytał, ten trąba![2]

1 facjata (przest.) – twarz.

2 Historyk i teoretyk literatury, Włodzimierz Bolecki, zasugerował w komentarzu do krytycznego wydania *Ferdydurke*, że zakończenie powieści wymyśliła służąca Gombrowiczów, Aniela, z którą pisarz lubił się przekomarzać. Podobne wierszyki bywały puentą bajek opowiadanych dzieciom – dodawaną, by rozładowywać napięcie i dać do zrozumienia, że opowiedzianej historii nie należy traktować całkiem serio.

ANALIZA

1. Co jest, zdaniem dyrektora Piórkowskiego, misją szkoły? Kto i jak tę misję realizuje?
2. Jakie relacje między nauczycielem a uczniami opisuje Gombrowicz w akapicie 2.?
3. Kim jest nowoczesna pensjonarka? Czym się odznacza?
4. O jakich potrzebach i zainteresowaniach Zuty świadczą rzeczy znalezione w jej szufladzie?
5. Jaki stosunek do Zuty mają Józio i inni uczniowie?
6. W jakie role wchodzą uczestnicy konwersacji w dworku ciotki Hurleckiej (akapit 5.)?

INTERPRETACJA

7. Co oznacza „pupa" w kontekście wypowiedzi dyrektora szkoły? Kim są ludzie upupieni?
8. Jakie postawy nauczycieli oraz cele i metody nauczania ośmiesza Gombrowicz? Jaką wiedzę?
9. Co symbolizuje „łydka"? Dlaczego Pimko uważa nogi i łydki za zagrożenie dla młodzieży?
10. Odwołaj się do koncepcji sublimacji Freuda (patrz: lekcja 1.) i zinterpretuj sens przekładu wiersza przez Józia.
11. Jaką gębę przyprawiają Józiowi krewni z ziemiańskiego dworku? Z czego wynika komunikacyjna bezradność rozmówców z akapitu 5.?
12. Jaką rolę w wyobrażeniach Miętusa o naturalności odgrywa parobek (akapit 6.)? Dlaczego Miętus go szuka? Czym jego gęba różni się od twarzy innych bohaterów?
13. Jak myślisz, dlaczego pisarz puentuje utwór naiwnym, dziecinnym dwuwersem? W odpowiedzi odwołaj się do przypisu.

WARTOŚCI I POSTAWY

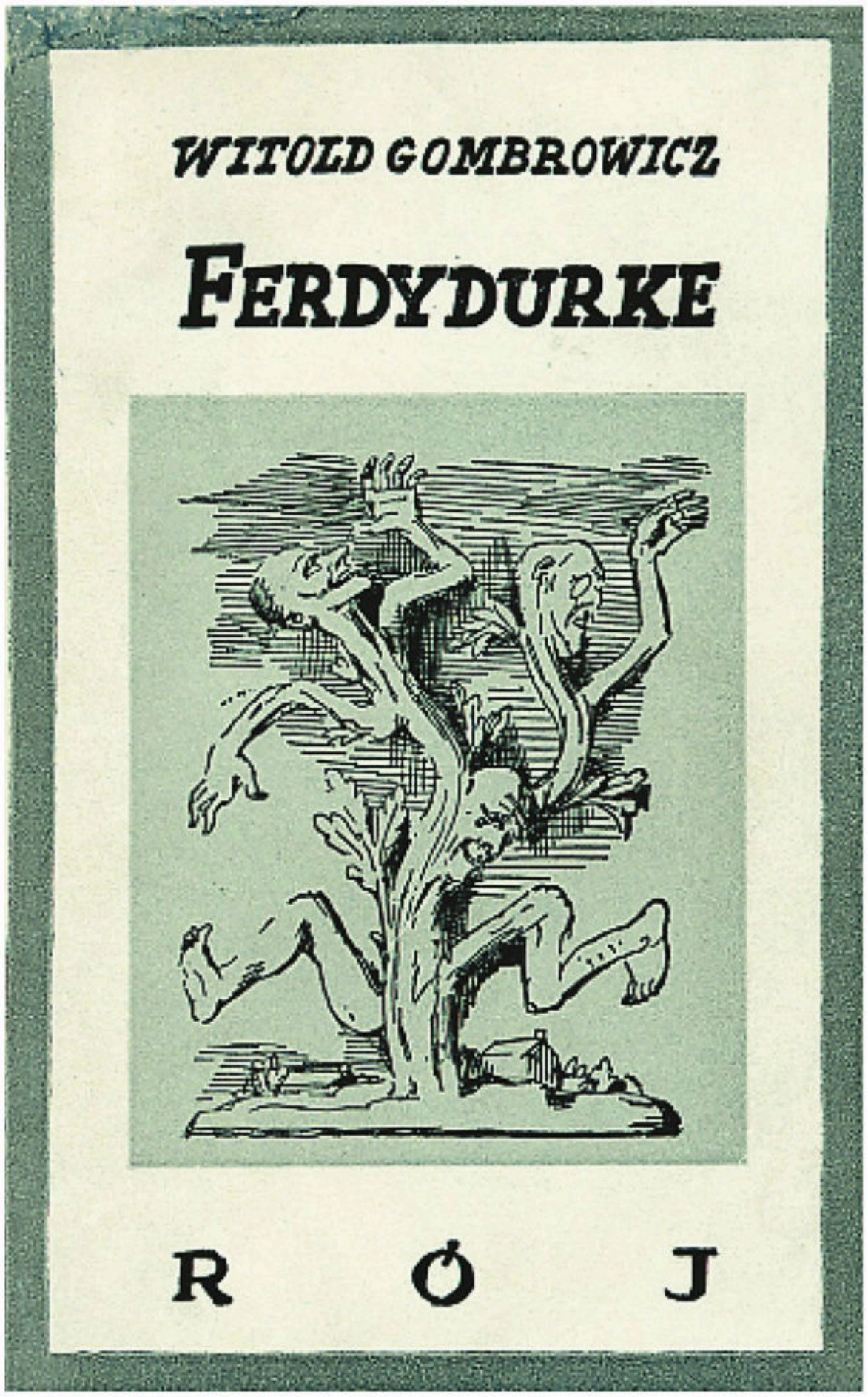
14. Czy szkoła rzeczywiście upupia? Uzasadnij swoją opinię.
15. Czy w życiu społecznym człowiek ma szansę na indywidualizm i samodzielność, czy musi ograniczyć się do ról i masek? Weź pod uwagę znaczenie, jakie ma gęba w powieści Gombrowicza. Uzasadnij swoje zdanie.

32 Przemoc symboliczna w *Ferdydurke*

Symbole są wykorzystywane nie tylko w literaturze i sztuce, lecz także w codziennym życiu. Każda grupa (naród, wspólnota, środowisko) ma własne symbole, z którymi się utożsamia i którym nadaje wartość. Symbolem religijnym jest np. krzyż, narodowym – flaga państwowa, grupowym – charakterystyczny strój informujący o przynależności do jakiegoś stowarzyszenia, np. jednej z organizacji harcerskich. Symbole kolektywne służą nie tylko integracji członków danej grupy i umocnieniu łączących ich więzi; mają za zadanie także odróżnić jedną zbiorowość od innych. Mogą być używane również w złych intencjach, np. żeby kogoś wykluczyć albo napiętnować. Na lekcji przeanalizujemy fragment *Ferdydurke*, ilustrujący zjawisko przemocy symbolicznej. Zastanowimy się, w jaki sposób symbole mogą być stosowane w celu podporządkowania sobie innych ludzi albo całych grup, a także – jak temu zapobiegać.

KONTEKST SPOŁECZNY

Przemoc symboliczna to rodzaj przemocy stosowanej w sferze kultury w celu upowszechnienia wartości i postaw aprobowanych przez grupę, która zajmuje pozycję dominującą w danym społeczeństwie czy środowisku. To pojęcie wprowadził francuski socjolog Pierre Bourdieu (czytaj: pier burdi**e**, 1930–2002). Wykazał on, że każde społeczeństwo wywiera nacisk na jednostkę, która musi zrezygnować z prawa do wyrażania pełnej indywidualności. W społeczeństwach obywatelskich ten nacisk jest „miękki"– polega na promowaniu przez instytucje państwowe symboli pożądanych idei i wartości kulturowych. W państwach niedemokratycznych, autorytarnych, pewne symbole są zakazane, inne zaś nadużywane – w celu narzucenia społeczeństwu jakichś treści. Przemoc symboliczna nierzadko poprzedza przemoc fizyczną wobec określonych jednostek lub grup obywateli. Mechanizm przemocy symbolicznej jest często wykorzystywany do utrzymania i oznaczenia uprzywilejowanej pozycji niektórych grup w danej kulturze.



Okładka pierwodruku *Ferdydurke*, 1937; autorem grafiki jest Bruno Schulz

? Jak sądzisz, które postaci powieściowe przedstawia rysunek Schulza?

? Spróbuj wyjaśnić sens grafiki. Jak rozumiesz przedstawione na okładce połączenie ludzi i natury?

Witold Gombrowicz

Ferdydurke (fragmenty)

Józio przybywa do szkoły.

[1] – Patrzcie! N o v u s k o l e g u s! Obskoczyli mnie, któryś wrzasnął:
– G w o l i ż j a k i m[1] z ł o ś l i w y m k a p r y s o m a u r y[2] w a s z m o ś ć d o b r o d z i e j a p e r s o n a[3] t a k p ó ź n o w b u d z i e s i ę p o j a w i a? Inny znowu pisnął, śmiejąc się kretynoidalnie:
– A z a ż[4] a m o r y d o j a k i e j p o d w i k i[5] w s t r z y m a ł y s z a n o w n u s a k o l e g u s a?
Z a l i ż[6] z a d u f a ł y k o l e g u s o p i e s z a ł y j e s t?
Słysząc tę pokraczną mowę, umilkłem, jakby mi kto język skręcił, oni zaś nie przestawali, jak gdyby nie mogli – lecz im okropniejsze były te wyrazy, z tym większą lubością, z maniackim uporem babrali w nich siebie i wszystko wokoło. I mówili – b i a ł o g ł o w a, n i e w i a s t a, p o d w i k a, b a l w i e r z[7], F e b u s[8], m i ł o s n e z a p a ł y, s k r z a t, p r o f e s o r u s, l e k c j u s p o l s k u s, i d e a ł u s, c h u t n i e[9]. [...]
[2] – Dlaczego mówicie d...? – zapytałem gorączkowo któregoś z kolegów. – Dlaczego mówicie to?!
– Milcz, szczeniaku! – odparł ordynus[10], dając mi kuksańca. – To wspaniałe słowo! Powiedz je natychmiast – syknął i nastąpił mi boleśnie na nogę. – Natychmiast powiedz je! To jedyna nasza obrona przed pupą! Nie widzisz, że wizytator jest za dębem i pupę nam robi? Ty, zdechlaku, francuski piesku, jeżeli zaraz nie powiesz największych świństw, zrobię ci korkociąg. Hej, Myzdral, chodź no, przypilnuj, żeby ten nowy zachował się przyzwoicie. A ty, Hopek, puść w kurs jaki pieprzny kawał. Panowie, ostro, bo pupę nam zrobi.
Wydawszy te rozkazy ordynarny łobuz, zwany przez innych Miętusem, podkradł się pod drzewo i wyrył na nim cztery litery w ten sposób, że były niewidoczne dla Pimki oraz dla matek za płotem.

Po pojedynku na miny Miętus „gwałci Syfona przez ucho".

[3] Miętus zaś zasiadł okrakiem na piersiach Syfona i zaczął się chełpić strasznie.
– No co, robaczku, ty Chłopię niewinne, ty myślałeś, że mnie zwyciężyłeś? Paluszek do góry i kontent[11], co? To ty, cacusiu (i użył najokropniejszych wyrażeń), łudziłeś się, że Miętus nie da sobie rady? [...]
– Puszczaj... – wyrzęził Syfon.
– Puścić! Zaraz cię wypuszczę! Zaraz wypuszczę, tylko nie wiem, czy zupełnie takim, jakim jesteś. Pogadamy sobie! Nadstaw uszko! Na szczęście jeszcze można dostać się do ciebie... na siłę... przez uszy... Już ja ci się dostanę do środka! Nadstaw, mówię, uszko! Poczekaj, niewiniątko, powiem ci coś...
Nachylił się nad nim i poszeptał – Syfon zzieleniał, kwiknął jak zarzynane prosię i rzucił się jak ryba wyjęta z wody. Miętus go przydusił! I wytworzyła się pogoń na podłodze, gdyż gonić zaczął ustami to jedno, to drugie znów ucho Syfona, który turlając głową, uciekał z uszami – i zaryczał, widząc, że nie

---

1 gwoliż jakim (daw.) – z powodu jakich.
2 aura – pogoda; także: nastrój panujący w jakimś miejscu lub towarzyszący jakimś wydarzeniom.
3 persona (z łac.) – osoba.
4 azaż (daw.) – czy, czyż.
5 podwika (daw.) – tu: kobieta. Podwikami nazywano też duże, najczęściej białe chusty na głowę, zasłaniające boki twarzy i szyję, noszone przez zamężne kobiety od czasów średniowiecza do XVI w.
6 zaliż (dawn.) – czy, czyżby.
7 balwierz (daw.) – fryzjer.
8 Febus – bóg słońca, utożsamiany z Apollinem.
9 chutnie (daw.) – chętnie, ochoczo.
10 ordynus – człowiek wulgarny i prostacki.
11 kontent (daw.) – zadowolony.

może uciec, zaryczał, by zagłuszyć zabójcze, uświadamiające słowa, i ryczał ponuro, okropnie, stężał, zapamiętał się w rozpaczliwym i pierwotnym wrzasku, aż wierzyć się nie chciało, iżby ideały wydać mogły ryk podobny dzikiemu bawołu na puszczy.

Józio „porywa" Zosię.

[4] Nie mogłem wytłumaczyć i wyjęzyczyć Zosi, co się stało we dworze, gdyż wstydziłem się, a zresztą nie znajdowałem słów. Ona zaś prawdopodobnie domyślała się mniej więcej, gdyż również wstydziła się i zgoła nie mogła wyjęzyczyć. Siedziała w trzcinie nadwodnej i pokasływała, wilgoć bowiem ciągnęła z szuwarów. Przeliczyłem pieniądze – miałem około 50 zł i jeszcze coś drobnymi. Teoretycznie biorąc, należało udać się na piechotę do którego z pobliskich dworów i tam szukać pomocy. Jakże jednak wyjęzyczyć się w takim dworze, jak przedstawić całą historię, wstyd nie dozwalał mówienia i wolałem raczej resztę życia spędzić w szuwarach, niż występować z tym przed ludźmi. Nigdy! Lepiej już przyjąć, że ją porwałem, że uciekamy razem z domu rodziców, to było znacznie dojrzalsze – łatwiejsze do przyjęcia. I przyjmując to, nie potrzebowałem nic jej wyjaśniać i tłumaczyć, gdyż kobieta zawsze przyjmuje, że się ją kocha. [...]
– Nie było innej rady, tylko porwać cię, Zosiu – mówiłem – uciec razem.
Z początku zdziwiła się nieco, ale po kwadransie oświadczyn zaczęła przybierać miny, spoglądać na mnie, ponieważ ja na nią spoglądałem, i przebierać palcami. O chłopach i anarchii we dworze zupełnie zapomniała, już jej się zdawało, iż rzeczywiście została przeze mnie porwana. Szalenie jej to pochlebiło, gdyż jak dotąd tylko robiła robótki albo studiowała, albo siedziała i gapiła się, albo nudziła się, albo chodziła na spacer, albo wyglądała oknem, albo grała na fortepianie, albo pracowała filantropijnie

Walentin Sierow, *Porwanie Europy*, 1910, Galeria Trietiakowska, Moskwa, Rosja



w instytucji „Społem”[1], albo zdawała egzaminy z hodowli warzyw, albo flirtowała i tańczyła przy dźwiękach muzyki, albo jeździła do uzdrowisk, albo uprawiała konwersację i patrzyła przez szyby w dal. Nie egzystowała aż dotąd w nadziei, że znajdzie się ktoś, kto ją posiędzie. I oto nie tylko znalazł się, ale w dodatku porwał! Więc zmobilizowała w sobie całą zdolność kochania i pokochała mnie – ponieważ ją pokochałem. [...] I podała mi gębę swoją. A mnie zbrakło sił, sen napadł jawę i nie mogłem – musiałem ucałować swoją gębą jej gębę, gdyż ona swoją gębą moją ucałowała gębę.

1 **„Społem”** – spółdzielnia założona przez drobnych wytwórców; taka forma własności była popularna w dwudziestoleciu międzywojennym.

ANALIZA

1. Wskaż w wypowiedziach uczniów przykłady archaizacji. W jakim celu Gombrowicz ją stosuje?
2. Jaką rolę w tekście odgrywają wulgaryzmy?
3. W jaki sposób przejawia się dominacja Syfona oraz Miętusa nad innymi uczniami? W odpowiedzi uwzględnij funkcje pełnione przez tych bohaterów w grupach chłopiąt i chłopaków.
4. Na czym polega „porwanie” Zosi? Jaką skutkuje interakcją między bohaterami?

INTERPRETACJA

5. Jak sądzisz, dlaczego uczniowie szkoły dyrektora Piórkowskiego przywitali nowego kolegę „pokraczną mową”? Czy był to wyraz przemocy symbolicznej? Odpowiedź uzasadnij.
6. Jak rozumiesz mechanizm „upupiania” uczniów w *Ferdydurke*? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.
7. Czy żargon uczniowski z powieści Gombrowicza można uznać za formę obrony przed przemocą symboliczną, stosowaną przez nauczycieli i rodziców? Opinię uzasadnij.
8. Co oznacza „gwałt przez uszy”? Jakie były jego skutki?
9. Który rodzaj przemocy dominuje w uczniowskiej rywalizacji miedzy Syfonem a Miętusem – fizyczny czy symboliczny?
10. Dlaczego Józio uznaje porwanie Zosi za najlepsze wyjście z sytuacji, w której oboje się znaleźli po ucieczce z dworu? Czy jest to przemoc – jeśli tak, to jakiego rodzaju? Uwzględnij wpływ normy obyczajowej na decyzję bohatera. Odwołaj się do tradycji literackiej (np. *Potopu* Henryka Sienkiewicza).

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Rozważ, jakie mogą być negatywne konsekwencje stosowania przemocy symbolicznej. Odwołaj się do *Ferdydurke*.
12. W jaki sposób zapobiegać przemocy symbolicznej, do której dochodzi np. w szkole? Jak szanować inność drugiego człowieka? Przedyskutujcie ten temat w klasie. Pamiętajcie o uzasadnianiu wyrażanych opinii.

POJĘCIA KLUCZOWE

ARCHAIZACJA – rodzaj stylizacji językowej; polega na wprowadzeniu do utworu elementów dawnej polszczyzny (archaizmów) zazwyczaj w celu odtworzenia kolorytu opisywanej epoki. W stylizacji tego typu najczęściej wykorzystuje się **archaizmy leksykalne**, tzn. wyrazy, które wyszły z użycia (np. *białogłowa*, *kajet*), oraz **archaizmy składniowe**, czyli wypowiedzenia o przestarzałej budowie (np. upodobnienia do składni łacińskiej i szyk przestawny).

WULGARYZM – wyrażenie o charakterze dosadnym lub obraźliwym, niestosowane w języku oficjalnym, rozpoznawalne jako łamiące zasady etykiety językowej i etyki wypowiedzi, mające odpowiednik neutralny stylistycznie. Poczucie wulgarności słowa jest zmienne i zależy od norm kulturowych i obyczajowych obowiązujących w danej społeczności.

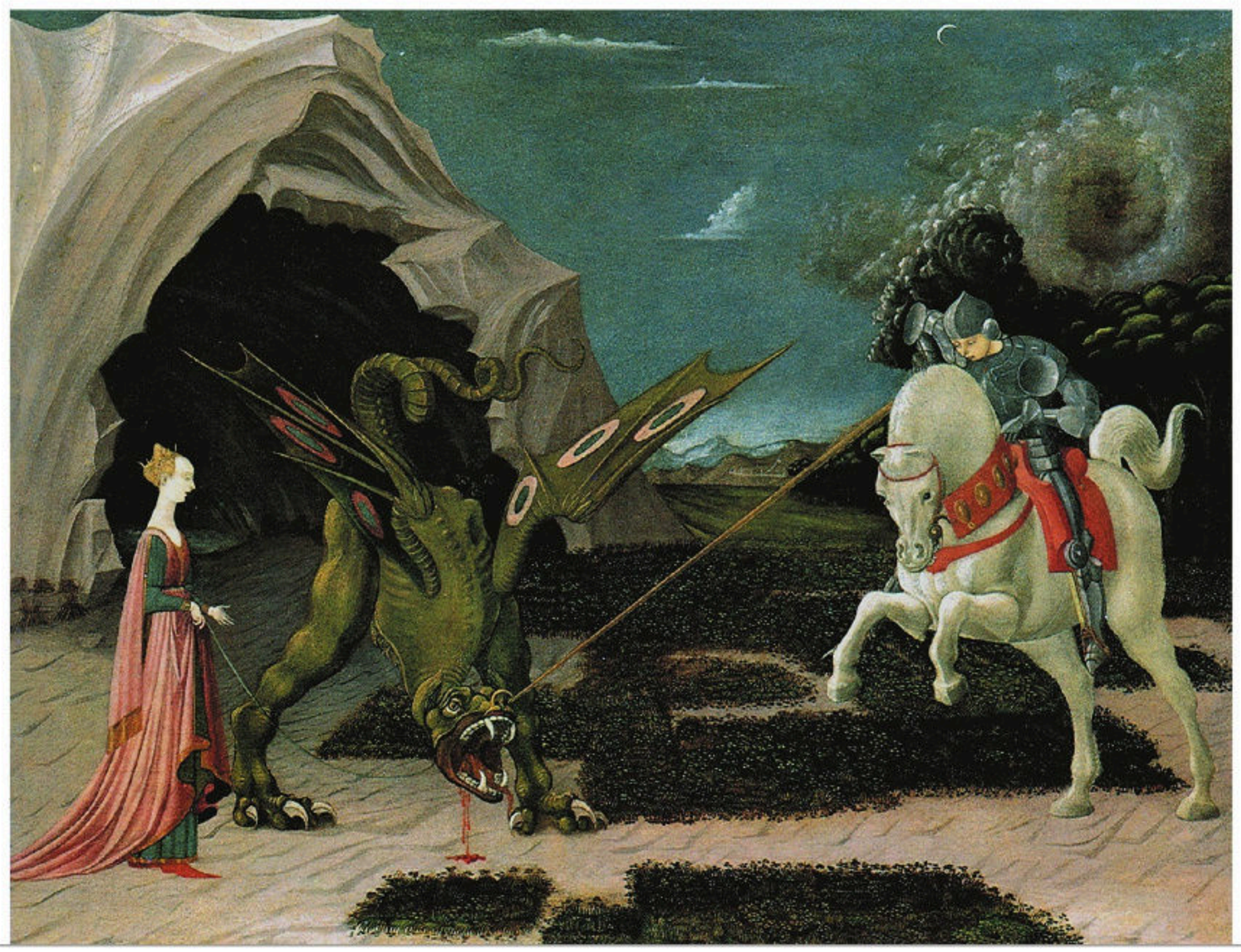
33 Nowe pojęcie męskości

W dawnych wiekach mężczyźni bywali myśliwymi, rycerzami i kapłanami. W męski etos wpisane były obowiązek obrony i ochrony słabszych, czuwanie nad bezpieczeństwem rodziny, społeczności i ojczyzny, niezłomność oraz silny charakter. Od mężczyzn wymagano odpowiedzialności, mądrości i odwagi. W czasach nowożytnych hasła „bądź mężczyzną" czy „zachowuj się jak mężczyzna" okazały się przymusem, z którym nie wszyscy potrafili sobie poradzić, czego przykładem jest Hamlet z tragedii Williama Szekspira – wahający się, nadwrażliwy, niepewny. Model męskiej wrażliwości w pełni wykreowała dopiero literatura i sztuka romantyzmu. Pozytywiści natomiast zaakceptowali równość i mądrość kobiet.

KONTEKST KULTUROWY

Men's studies to młoda dziedzina badań kulturowych, podejmująca refleksję nad skutkami funkcjonowania ideału „prawdziwej męskości". U jej podstaw leży przekonanie, że nie można wskazać jednego wzorca mężczyzny, męskość jest bowiem doświadczana na różne sposoby, w zależności od epoki, kontekstu kultury, przynależności klasowej i zawodowej, a nawet przekonań politycznych.

Polska kultura jest wyjątkowo przywiązana do dawnego ideału rycerskiego, wykształconego jeszcze w dobie sarmackiej. Słabość ówczesnego mieszczaństwa oraz kultury dworskiej sprawiła, że w Polsce obowiązywała norma męskiej waleczności. Trauma rozbiorów zakonserwowała wzorzec składający się z męstwa, gotowości do poświęceń dla ojczyzny, a także z męskiego braterstwa. Ten punkt widzenia był podtrzymywany przez powstania i martyrologię. Dlatego w XIX w. w polskiej szlacheckiej (rycerskiej) kulturze kupiectwo nie było uznawane za zajęcie godne prawdziwego mężczyzny (widać to np. w *Lalce* Bolesława Prusa). Mit założycielski II Rzeczypospolitej współformowała męskość ułańska.



Paolo Uccello (czytaj: uczczello), *Święty Jerzy i smok*, 1470, National Galery, Londyn, Wielka Brytania

? Czy dzieło można uznać za wczesnorenesansową groteskę? Zwróć uwagę na wyzbytą lęku królewnę, która trzyma na smyczy oswojonego smoka. Jaką funkcję w tym przedstawieniu pełni rycerz na białym koniu?

? Co łączy obraz włoskiego malarza i *Ferdydurke* Gombrowicza?

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Witold Gombrowicz nie nadawał się na żołnierza. Od dziecka chorował na astmę i nie mógł się pochwalić ani siłą fizyczną, ani odpornością. Lubił samotność i czytanie książek. I wojna światowa była dla niego doświadczeniem traumatycznym. Wstrząsnęły nim obrazy cierpienia i śmierci (koło Wsoli, gdzie mieszkał, przebiegał front walk). W czasie bitwy warszawskiej (1920), która zadecydowała o przebiegu wojny polsko-bolszewickiej, przygotowywał się w Warszawie do matury. Nie poszedł walczyć, w przeciwieństwie do większości swoich rówieśników, w związku z czym doświadczał niechęci, a nawet wykluczenia. W dwudziestoleciu międzywojennym z niepokojem obserwował rozwój ideologii totalitarnych. W 1939 r. wyruszył do Argentyny w inauguracyjny rejs transatlantycki polskiego statku pasażerskiego „Chrobry". Odmówił powrotu do kraju, gdy rozpoczęła się wojna. Z tego powodu oskarżano go o tchórzostwo i porzucenie ojczyzny.

Witold Gombrowicz
Ferdydurke (fragmenty)

Miętus, przywódca chłopaków, próbuje załagodzić spór z Syfonem, stojącym na czele chłopiąt.

[1] – Syfonie! Ty nam tego nie zrobisz! Cofnij i ja cofnę! Cofnijmy obaj, chcesz? Gotów jestem... przeprosić cię, gotów jestem zrobić wszystko... bylebyś tylko cofnął te słowa o tych chłopiętach... i dał się uświadomić. Cofnij o chłopiętach. Ja o chłopakach cofnę. To nie jest wyłącznie twoja osobista sprawa. Pylaszczkiewicz, zanim odpowiedział, zmierzył go spojrzeniem jasnym i łagodnym, ale pełnym wewnętrznej mocy. A z takim spojrzeniem nie mógł odpowiedzieć inaczej jak mocno. Odpowiedział tedy, cofając się o krok:
– Za ideały gotów jestem oddać życie!
Lecz Miętus już szarżował na niego z pięściami.
– Hajda! Hajda! Na niego, chłopaki! Bić chłopię! Bij, zabij, bijcie, zabijajcie chłopię!
[2] – Do mnie, chłopięta, do mnie! – krzyknął Pylaszczkiewicz. – Brońcie mnie, ja jestem nieuświadomiony, jestem wasze chłopię, brońcie mnie! – krzyczał przejmująco. I na to wezwanie wielu poczuło w sobie chłopię przeciw chłopakowi. Otoczywszy Syfona zwartym kołem stawili czoło poplecznikom Miętusa. Sypnęły się razy, a Syfon wskoczył na kamień i krzyczał podniecając opór – lecz miętusowcy poczęli brać górę, zastęp Syfona cofał się i łamał. Już się zdawało, że chłopię przepadło. Nagle Syfon, wobec świtającej klęski, zaintonował ostatkiem sił na nutę *Marsza Sokołów*[1].

Hej, bracia chłopięta, dodajcie mu sił,
By ocknął się z martwych, by powstał, by żył!

Pieśń, podchwycona zaraz, oczywiście rosła i wzbierała, ogromniała i płynęła falą. Śpiewali stojąc nieruchomo, z oczami za przykładem Syfona utkwionymi w jakąś daleką gwiazdę i w sam nos napastnikom. Napastnikom wobec tego opadły zaciśnięte pięści. Nie wiedzieli, jak się zabrać do nich, jak tu ich zaczepić i czym – tamci zaś śpiewali gwiazdą w nos coraz potężniej, coraz goręcej i żarliwiej. Ten i ów z miętusowców szepnął coś z cicha, pokręcił się, wykonał parę zbędnych ruchów i odszedł na stronę, a wreszcie i sam Miętus zmuszony był chrząknąć niepewnie i odejść. [...]

1 ***Marsz Sokołów*** – pieśń powstała w połowie XIX w., będąca hymnem młodzieżowej organizacji sportowej i patriotycznej „Sokół".



Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*, 1975, fragment stałej ekspozycji w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków

Po metaforę szkoły jako soczewki życia o wielu możliwych znaczeniach chętnie sięgali artyści w XX i XXI w. Tadeusz Kantor wykorzystał tę koncepcję w swoim najsławniejszym przedstawieniu.

Spór między chłopakami a chłopiętami przenosi się na kolejną przerwę między lekcjami.

[3] Zaledwie jednak ustąpił Bladaczka, problemat niewinności, stłumiony nudą wieszcza podczas lekcji, rozżarzył się na nowo. Uczniowie bezpośrednio z oficjalnych rojeń buchnęli twarzami w chłopię i w chłopaka, a rzeczywistość się pomału zmieniała w świat ideału, daj mi teraz marzyć, daj! [...] I oto ponownie w powietrzu dusznym i zgęszczonym zakwitły wypieki, spór się rozrastał – nazwiska licznych doktrynerów, rozmaite teorie wyskakiwały jak z procy, pędziły do boju, nad głowami rozgorączkowanych zmagały się światopoglądy, tam znowu hufiec dam uświadomionych i uświadamiających szarżował z zapalczywością neofitek[1] płciowych na obskurantyzm[2] prasy zachowawczej. „Endecja! – Bolszewizm! – Faszyzm! – Młodzież Katolicka! – Rycerze Miecza! – Lechici! – Sokoły! – Harcerze! – Czuj duch! – Czołem! – Czuwaj!" – padały słowa coraz wymyślniejsze.

[4] Okazało się, że każda partia polityczna faszerowała ich swoim specjalnym ideałem chłopca, a prócz tego poszczególni myśliciele nadziewali ich na własną rękę swoimi gustami i ideałami, poza tym zaś nadziani byli jeszcze kinem, romansem, gazetą. I dopieroż rozmaite typy chłopięcia, chłopaka, komsomolca[3], sportsmana, młodzika, miedzianka[4], łobuza, estety, filozofa, sceptyka wystrzelały nad pobojowiskiem i plwały na siebie, niesłychanie podrażnione i rozczerwienione, a z dołu dolatywały tylko jęki i okrzyki: „Tyś naiwny!" „Nie, to tyś naiwny!" Bo te ideały wszystkie bez wyjątku były bezmiernie skąpe, ciasne, nieporęczne i niewydarzone; wyrzucali je z siebie w ferworze dysputy i cofali się jak katapulta, przerażeni tym, co wyrzucili, nie mogąc już cofnąć słów niewypierzonych, które padły. Zatraciwszy wszelki kontakt z życiem i z rzeczywistością, prasowani przez wszystkie odłamy, kierunki i prądy, traktowani wciąż pedagogicznie, otoczeni fałszem, dawali koncert fałszu! I co rusz, to głupio! Fałszywi w patosie swoim, okropni w liryzmie, fatalni w sentymentalizmie, nieudolni w ironii, żarcie i dowcipie, pretensjonalni we wzlotach, obrzydliwi w swoich upadkach. I tak toczył się świat. [...]

[5] Zbliżyłem się do Kopyrdy. Stał w oknie patrząc na podwórko i gwiżdżąc przez zęby, w spodniach flanelowych, i zdawało się, że ten przynajmniej nie żywi w sobie żadnych ideałów. Jak zacząć?

---

1 neofita – osoba, która niedawno przyjęła jakąś wiarę albo ideologię.
2 obskurantyzm – ciemnota, brak wiedzy / wykształcenia.
3 komsomolec – członek sowieckiej organizacji młodzieżowej, tzw. Komsomołu, czyli Komunistycznego Związku Młodzieży.
4 miedzianek – młodzianek, młody człowiek.

– Oni chcą zgwałcić Syfona – rzekłem po prostu. – Może lepiej byłoby wyperswadować im. Jeżeli Miętus Syfona zgwałci, atmosfera w szkole stanie się zupełnie niemożliwa.
I z trwogą czekałem, jak zabrzmi, jak zadźwięczy, jaki głos wyda Kopyrda... Lecz Kopyrda nie odpowiedział ani słowa, tylko równymi nogami, jak stał, wyskoczył przez okno na podwórko. Na podwórku dalej pogwizdywał przez zęby.
Zostałem, zdezorientowany. Co to było? Uchylił się. Dlaczego wyskoczył zamiast odpowiedzieć? Nie było to normalne. I dlaczego nogi – dlaczego nogi w nim wysuwały się na plan pierwszy, na czoło? Nogi miał na czole.

ANALIZA

1. Wyjaśnij, czego dotyczy spór między chłopakami a chłopiętami.
2. Kogo naśladują Miętus i Syfon? Czyim językiem mówią? W akapitach 1.–2. rozpoznaj nawiązania do tradycji epopei oraz prozy historycznej. Czy umiesz wskazać cytaty?
3. Jakie ideały męskości wylicza narrator w akapicie 4.? Jak łączą się one z ideologiami, etosami i ruchami politycznymi wymienionymi w akapicie 3.?
4. Wytłumacz, odwołując się do całej powieści, dlaczego Józio uważa, że Kopyrda mógłby powstrzymać eskalację sporu. O czym świadczy reakcja bohatera na propozycję Józia?

INTERPRETACJA

5. Jakie ideały reprezentują chłopięta, a jakie – chłopaki? Czy dotyczą one jedynie wzorca męskości, czy mają szerszy zakres? Odpowiedź uzasadnij.
6. Jak myślisz, dlaczego nie powiodła się próba załagodzenia sporu między chłopakami a chłopiętami?
7. Co sprawia, że chłopięta Syfona zyskują przewagę nad chłopakami Miętusa (akapit 2.)?
8. Czy w zachowaniu którejś z rywalizujących grup można się dopatrzeć przejawów fanatyzmu? Odpowiedź uzasadnij.
9. Jak sądzisz, dlaczego uczniowski spór jest jedynie hałaśliwym wykrzykiwaniem haseł? Dlaczego brakuje prób porozumienia i współpracy?
10. Z jakim wzorem męskości polemizuje *Ferdydurke*? Uzasadnij swoje zdanie.

POJĘCIA KLUCZOWE

ETOS RYCERSKI – zespół norm etycznych określających zachowanie rycerza, zwłaszcza epoki średniowiecza. Rycerza obowiązywała zasada bezgranicznej lojalności wobec swojego suwerena, wierność podjętym przysięgom i zobowiązaniom. Winien on walczyć „z otwartą przyłbicą", a więc bez uciekania się do podstępu i zdrady, zachowywać szacunek wobec przeciwnika. Rycerz nade wszystko cenił swój honor, a śmierć na polu walki stanowiła dla niego zaszczyt i miała zapewnić mu zbawienie (dusze walecznych rycerzy miały iść wprost do raju). Zadaniem rycerza była obrona słabszych, uciskanych, także szerzenie chrześcijaństwa. Rozrywką zaś – miłość dworna i udział w turniejach.

FANATYZM – bezkrytyczna wiara w postulaty i nakazy wyznawanej religii lub ideologii. Wiąże się z gotowością do poświęcenia własnego dobra (w skrajnych wypadkach – życia) dla celów uznanych za nadrzędne. Prowadzi do nietolerancji wobec ludzi o innych poglądach oraz do walki w obronie zagrożonych – w mniemaniu fanatyków – ideałów.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Jakie są źródła i konsekwencje fanatyzmu? Odpowiedz, odwołując się do wiedzy z historii.
12. Jak dyskutować o ideach bez obrażania współrozmówców? Co zrobić, by osiągnąć porozumienie?
13. Jaki wzór mężczyzny uważasz za właściwy we współczesnym świecie? Dlaczego?

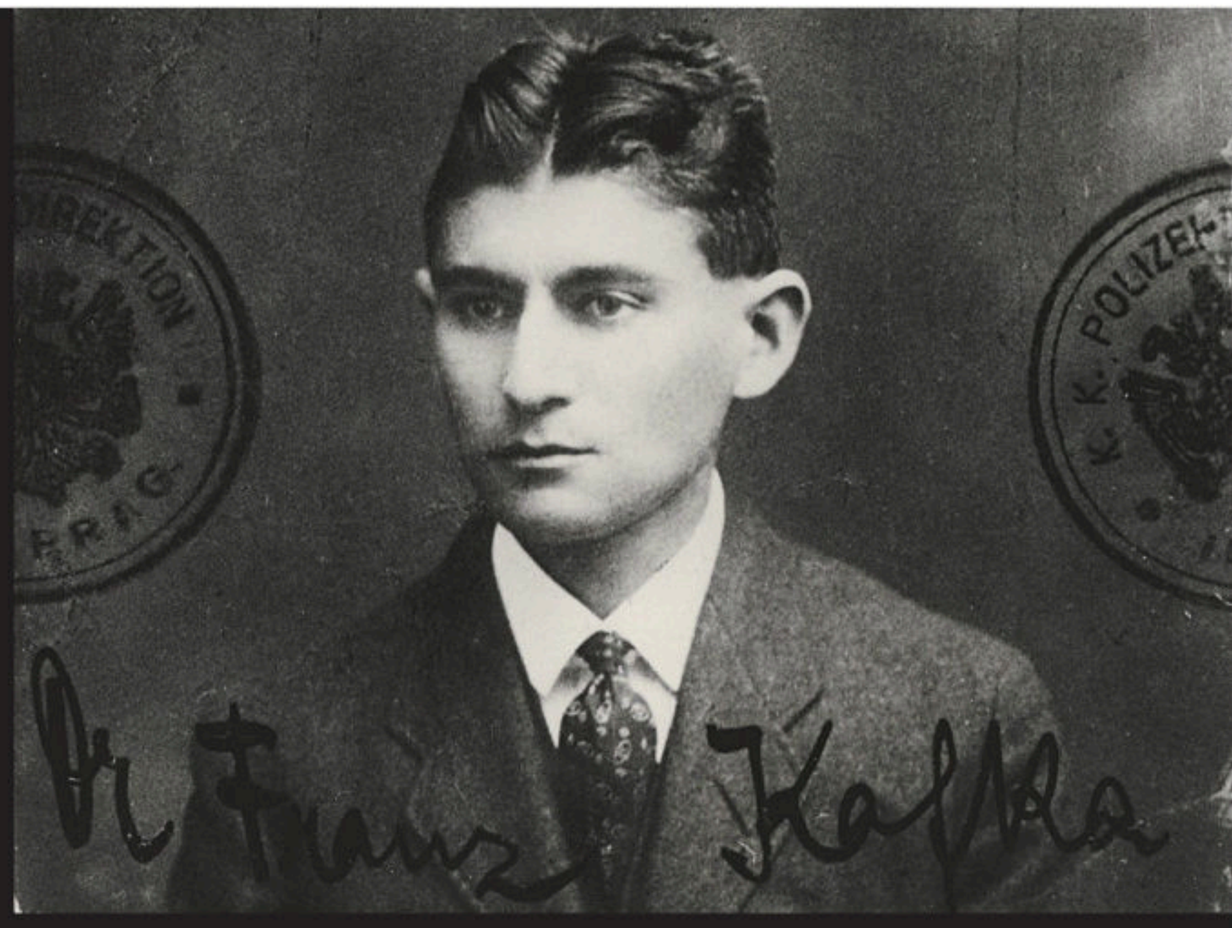
Awangarda w sztuce I

Surrealizm

– nurt artystyczny czerpiący inspiracje z teorii psychoanalizy Sigmunda Freuda. Celem surrealistów było ujawnienie tego, co ukryte w podświadomości, a także wyzwolenie wyobraźni. Postulowane przez nich wartości: kult wolności i sprzeciw wobec racjonalistycznej interpretacji rzeczywistości przejawiały się w odwołaniach do poetyki snu, niezwykłych skojarzeniach w obrazowaniu (np. łączeniu realizmu z baśnią, fantastyką), upodobaniu do groteskowej transformacji świata i czarnego humoru.



Salvador Dalí, El hombre invisible [Niewidzialny człowiek], 1929, Muzeum Narodowe Cenrtum Sztuki Królowej Zofii, Madryt, Hiszpania
Hiszpański malarz łączy w surrealistycznej wizji konwencje baśni, mitologii i demonologii (wierzeń ludowych dotyczących złych duchów). Tytułowy „niewidzialny człowiek" niejako rozpływa się w marzenia senne.



Franz Kafka, 1915–1916, fotografia paszportowa z autografem autora
Surrealistyczną wizję świata jako gmachu sądu, z labiryntem korytarzy i tajemnych przejść spotykamy w Procesie Franza Kafki.

Czysta forma

– koncepcja artystyczna stworzona przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). W jej myśl dzieło ma doprowadzić odbiorcę do estetycznego wstrząsu, dzięki któremu dozna on przeżycia metafizycznego. Zdaniem Witkacego można to osiągnąć dzięki nierealistycznemu przedstawieniu, łączącemu najróżniejsze skojarzenia i konwencje, co w efekcie tworzy nową zaskakującą jakość, działającą bezpośrednio na odbiorcę. Przykładem sztuki Czystej Formy jest obraz Witkacego *Kompozycja z postaciami kobiecymi*, 1917–1920.



LITERATURZE MIĘDZYWOJNIA

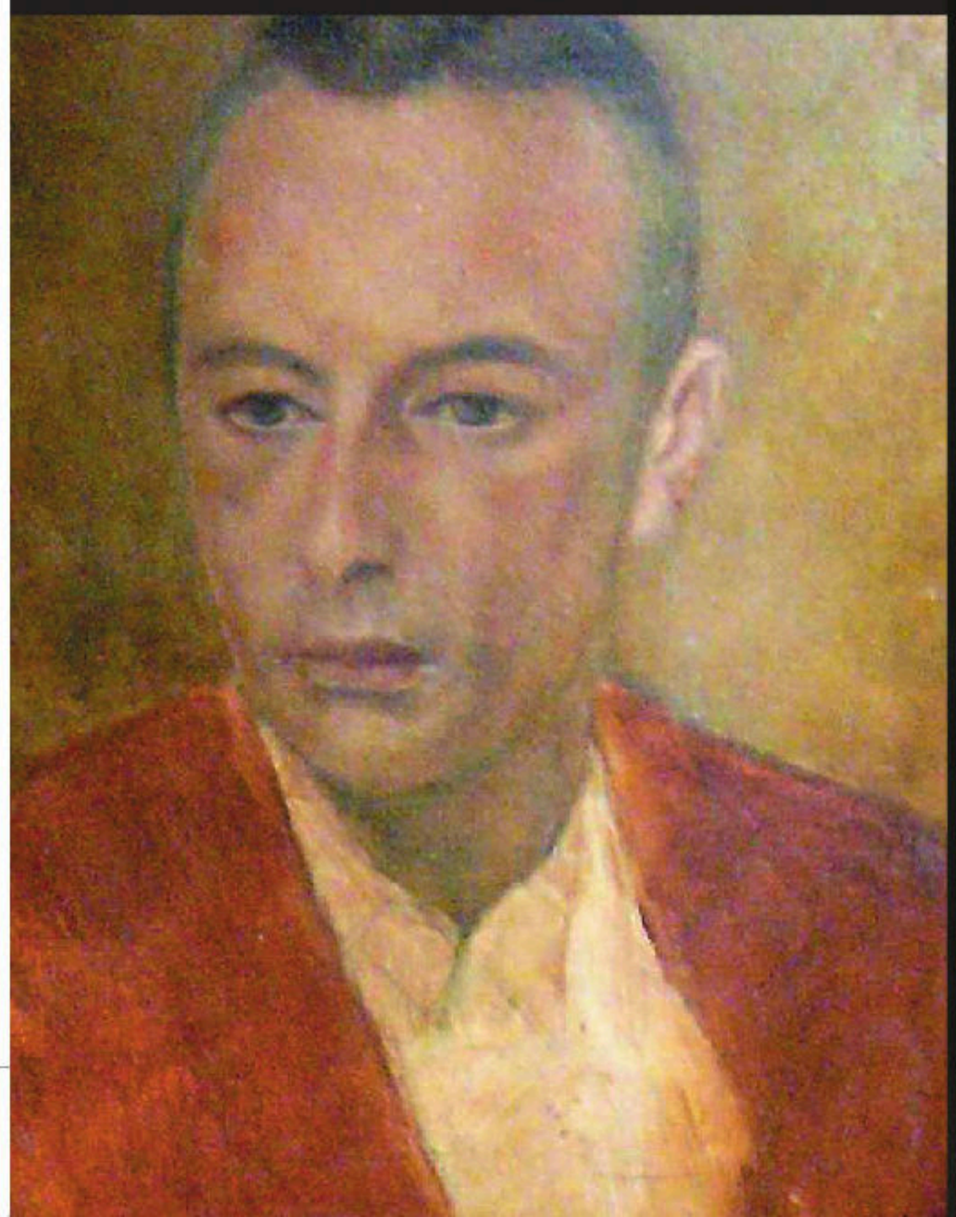
Oniryzm

– nurt nawiązujący do struktury i treści marzenia sennego: jego nieciągłości, niespójności i niejasności znaczeniowej oraz logicznej. Przedstawienia oniryczne korzystają z fantastyki obrazowania, nastroju dziwności i niezwykłości.

Bruno Schulz, Zaczarowane miasto II, Xięga bałwochwalcza, 1920–1922, Muzeum Literatury, Warszawa
We śnie możliwa jest ekspresja utajonych pragnień, fantazji. Także miasto z opowiadania Ulica Krokodyli Brunona Schulza jest przestrzenią oniryczną.



Portret Witolda Gombrowicza autorstwa Cecilii Benedit de Debenedetti, XX w.



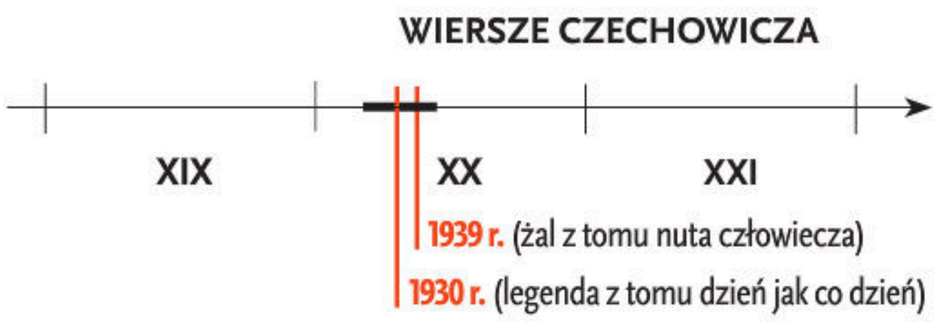


Groteska

– kategoria estetyczna charakteryzująca się upodobaniem do fantastyki, absurdu, przesady, osobliwości. Miesza w obrębie jednego dzieła odmienne normy estetyczne: komizm przeplata tragizmem, powagę – błazenadą, styl wysoki – niskim. Istnieje w sztuce od czasów antycznych, ale szczególne znaczenie zyskała w XX w., zwłaszcza wśród twórców awangardowych.

Wiesław Wałkuski na plakacie promującym IV Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski w Radomiu (1999) wykorzystał groteskowe symbole gęby i pupy – kluczowe dla wymowy *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza.

34 Katastrofizm w poezji



U schyłku epoki wrażliwi twórcy dwudziestolecia międzywojennego mieli przeczucie katastrofy. Przyszłość wyobrażali sobie jako czas apokalipsy, a wydarzenia w Europie w latach 30. XX w. tylko urealniały tę wizję. Czołowym przedstawicielem katastrofizmu w literaturze polskiej był Józef Czechowicz, jeden z najwybitniejszych reprezentantów tzw. drugiej Awangardy (patrz: miniprzewodnik, s. 56). Na lekcji przeanalizujemy jego wiersze zapowiadające wojnę.

KONTEKST KULTUROWY

Katastrofizm to przekonanie o schyłkowym charakterze cywilizacji i jej nieuchronnej zagładzie. Był charakterystycznym rysem wyobraźni twórców Młodej Polski (patrz: lekcje 27.–28. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). U progu dwudziestolecia międzywojennego wizję końca kultury europejskiej ukazał niemiecki filozof Oswald Spengler – *Zmierzch Zachodu* (wyd. 1918). Katastrofizm w literaturze był wyrażany w sposób ekspresjonistyczny – nawiązujący do obrazowania apokaliptycznego (patrz: pojęcia kluczowe, s. 160), znanego z biblijnej Apokalipsy świętego Jana – albo symboliczny, a także groteskowy lub surrealistyczny. Katastrofiści widzieli dwa główne źródła kataklizmu:

- kryzys tradycyjnych postaw i przekonań ludzi, upadek tradycyjnych wartości;
- inwazja ideologii totalitarnych, przegrana wojna.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Wiersz *legenda* Józefa Czechowicza pochodzi z tomu *dzień jak co dzień*, wydanego w 1930 r. *Żal* należy do zbioru *nuta człowiecza*, opublikowanego dziewięć lat później. Ten tomik jest uważany przez badaczy za najdojrzalszy w dorobku poety. W zgromadzonych tam utworach dominuje ton katastroficzny i obrazowanie apokaliptyczne.

FORMA GATUNKOWA

Czechowicz stosował **wiersz wolny**, w którym pauza wersyfikacyjna rozbija konstrukcje składniowe. Nie używał wielkich liter ani interpunkcji. Rozmywał granice składniowe między wypowiedzeniami i granice semantyczne między wersami a strofami. Przy tym, nawiązując do tradycji literackiej, nadawał swoim utworom wyraźną melodyjność.



Tadeusz Skwarczyński,
pomnik Józefa Czechowicza, 1969, Lublin
Rzeźba stoi w miejscu tragicznej śmierci poety i przedstawia jego głowę wtopioną w bryłę granitu.

KONTEKST LITERACKI

Tematykę katastroficzną podejmowali również inni poeci drugiej Awangardy – z ośrodka lubelskiego, skupionego wokół czasopisma „Reflektor", m.in. Józef Łobodowski, oraz z ośrodka wileńskiego, gdzie w grupie Żagary główną rolę grali Czesław Miłosz i Jerzy Zagórski. Zarówno przedstawiciele Awangardy Lubelskiej, jak i żagaryści nastroje katastroficzne wyrażali za pomocą metafor oraz nowatorskich konstrukcji literackich. Oprócz wymiaru totalnego przewidywana apokalipsa miała dla nich także aspekt jednostkowy, prywatny. Ukazywali cierpienie, lęk i śmierć pojedynczego człowieka, który staje się ofiarą wszechogarniających i zarazem destrukcyjnych mechanizmów rządzących światem. Ważnym źródłem odniesień dla wszystkich twórców katastroficznych, w tym dla poetów drugiej Awangardy, pozostawała Apokalipsa świętego Jana.

O TWÓRCY

JÓZEF CZECHOWICZ (1903–1939) – poeta, główny przedstawiciel Awangardy Lubelskiej, twórca oryginalnej postaci wiersza awangardowego. Z wykształcenia nauczyciel. Pracował w Polskim Radiu, był redaktorem wielu pism, w tym współtworzonego przez siebie „Reflektora". Jego debiutancki tomik, *Kamień*, ukazał się w 1927 r. i od razu został uznany za jeden z najważniejszych zbiorów poetyckich dwudziestolecia międzywojennego. Czechowicz wydał tomiki poetyckie, m.in. *ballada z tamtej strony* (1932), *nic więcej* (1936), *nuta człowiecza* (1939). Pisał również dramaty, prozę artystyczną oraz wiersze dla dzieci. Zginął w pierwszych dniach wojny podczas bombardowania Lublina.

Józef Czechowicz

legenda

spojrzeniem obłoki przebrał[1] trójkąt mądre oko boże[2]
księżyc kroplą ze srebra ciężył o tej porze

smolny swąd z czarnych lasów się dźwigał
nad miastami czerwono i dym i gaz
niebo chodziło kołem jak śmiga
zataczał się bo noc głucha czas

zwykłe słowa
mówi się zawsze zwykłym słowem
o inaczej zaczynać na nowo
otrząsnąć z gwiazd głowę

noc gwiazdy bulwary drzewa
wiatr nie tak szarpie mi kurtę jak niegdyś szarpał sukienkę
przedwiośnie nawet nie śpiewa
przerwało piosenkę

1 przebrał – tu: przejrzał.
2 Chodzi o symbol Boga i Bożej opatrzności, przedstawiany jako oko otoczone promieniami, zwykle zamknięte w trójkącie.

ciszą ty chcesz mnie przebić
w milczeniu słychać twe wieki
groźbą wołasz do siebie
boże daleki

szuka oko bystre
znalazłeś wstrzymałem oddech
wznoszą się ręce przeczyste
czekają kiedy się poddam

o daleki
słyszysz te wiersze
o daleki
nie będę twoim świerszczem

wzdychają miłością piersi
nie doczekasz się niebo przemian
niech się wiersz łamie jak pierścień
przybywaj ziemio

ziemia skała glina
a ja to mięśnie i kościec
kończy się co się zaczyna
nie może być jaśniej i prościej

ANALIZA

1. Wskaż w wierszu elementy obrazowania apokaliptycznego. Jaka wizja katastrofy się z nich wyłania?
2. Kim jest w *legendzie* Bóg? Jakie ma zamiary wobec świata?
3. Omów postawę osoby mówiącej wobec Boga, odwołując się do pojęć kluczowych. Uwzględnij sensy:
   a) pierwszego wersu;
   b) wersów 23.–26.;
   c) puenty.

INTERPRETACJA

4. Jak rozumiesz zmienność stosunku do Boga, zaprezentowaną przez osobę mówiącą? Weź pod uwagę katastroficzną wymowę utworu.

POJĘCIA KLUCZOWE

LEGENDA (łac. *legere* – ‘czytać’) – opowieść o fantastycznej treści, zawierająca elementy cudowności i niezwykłości, przedstawiająca zdarzenia przeszłe, chwalebne z punktu widzenia kultury, w której powstała. W średniowieczu słowem *legenda* określano utwory przeznaczone do głośnego czytania, np. zakonnikom – zazwyczaj były to umoralniające żywoty świętych, opisujące czynione lub doświadczane przez nich cuda.

OBRAZOWANIE APOKALIPTYCZNE – obrazowanie wizyjne, dynamiczne, barwne, pełne kontrastów i metaforyki; opis zagłady ludzkości oraz kosmicznej katastrofy przedstawiający rozległe przestrzenie, masy ludzi i potwornych stworzeń.

OPATRZNOŚĆ – w chrześcijaństwie (a także w judaizmie i islamie) to nieustanna opieka Boga nad światem. Bóg poprzez nieznane ludziom działania ingeruje w rzeczywistość ziemską (i tym samym w historię). Działania te mają wymierzać sprawiedliwość i prowadzić do określonego przez Boga celu ludzkich dziejów – Sądu Ostatecznego.



Paul Nash, *Krajobraz równonocy wiosennej III*, 1944, Szkocka Galeria Narodowa, Edynburg, Wielka Brytania

Pejzaż ukazany przez brytyjskiego malarza jest złowróżbny. Twórca użył zimnych i przygaszonych barw. Dwa zagajniki na drugim planie przypominają grzyby atomowe. Nadaje to dziełu – namalowanemu dwa lata przed z rzuceniem bomb nuklearnych na Hiroshimę i Nagasaki – charakter profetyczny. Pod tym względem obraz jest bliski wierszom Józefa Czechowicza.

5. Czy *legenda* oddaje przeżycie indywidualne, czy raczej wyraża przeświadczenia zbiorowości? Odpowiedz, uwzględniając perspektywę, z jakiej osoba mówiąca wypowiada się o mającej nastąpić katastrofie.
6. Jak sądzisz, do którego znaczenia pojęcia *legenda* odwołał się Czechowicz – dawnego czy współczesnego? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Co uważasz za katastrofę dla pojedynczego człowieka, a co – dla zbiorowości? Uzasadnij swoje zdanie.

Józef Czechowicz

żal

głowę która siwieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwają
niosę po dnach uliczek
jaskółki nadrzeczne
[5] świergocą to mało idźże

tak chodzić tak oglądać sceny sny festyny
roztrzaskane szybki synagog
płomień połykający grube statków liny
płomień miłości

[10] nagość

tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów
a to jest inny głos niż ludzi głodnych płacz

zniża się wieczór świata tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz

rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta[1]
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach[2]
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach

o żniwa
żniwa huku i blasków
czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwignią nade mną
naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej

1 Sens: prawnik przy pracy, studiujący księgi wielkich rozmiarów.
2 **stalle** – ławy kościelne blisko ołtarza, przeznaczone głównie dla duchowieństwa.

ANALIZA

1. Podziel wiersz na część dotyczącą teraźniejszości osoby mówiącej oraz część zapowiadającą przyszłość. Jakie obrazy zostały w nich ukazane?
2. Wskaż w tekście przykłady obrazowania apokaliptycznego. Określ jego rolę w obu planach czasowych utworu.

INTERPRETACJA

3. Zinterpretuj motyw jaskółki, na którym twórca oparł klamrową kompozycję *żalu*. Uwzględnij sens innych symboli obecnych w wierszu. W razie potrzeby skorzystaj ze słownika symboli.
4. Obserwator, mędrzec, prorok – które z tych określeń najlepiej charakteryzuje osobę mówiącą w wierszu? Uwzględnij oba plany czasowe przedstawienia. Odpowiedź uzasadnij.
5. Jak rozumiesz pytanie z wersów 29.–30.? Jaka wątpliwość dotycząca czasu po katastrofie została wyrażona w tym fragmencie? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Jaką rolę powinna odgrywać sztuka w obliczu katastrofy? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
7. Psycholodzy twierdzą, że optymiści żyją dłużej niż pesymiści. Do której grupy Ty się zaliczasz? W czym Ci pomaga, a w czym przeszkadza Twoje nastawienie do świata?
8. Jak postrzegasz przyszłość ludzkości? Czy widzisz w czymś zagrożenia? Jeśli tak, to w czym i jakie?

35 Poetyckie obrazy śmierci i przemijania



Na lekcji przeanalizujemy *balladę z tamtej strony* Józefa Czechowicza, wydaną w 1932 r. w zbiorze o tym samym tytule. Temat śmierci, często podejmowany przez poetę, miał m.in. podłoże biograficzne – Czechowicz jako dziewięciolatek stracił ojca, a kilka lat później pochował starszego brata, zmarłego na gruźlicę. Międzywojenny utwór zestawimy ze współczesnym wierszem o przemijaniu – *Fotografią szkolną* Józefa Barana, opublikowaną w 1994 r. w tomie *115 wierszy. Wiersze z lat 1985–1993*.

FORMA GATUNKOWA

W *balladzie z tamtej strony* Czechowicz podjął grę z tradycją ballady, którą do polskiej poezji wprowadził Adam Mickiewicz (zbiór *Ballady i romanse*, 1822; patrz: lekcja 16. w pierwszej części podręcznika dla klasy 2), a odkrył na nowo po niemal stu latach zapomnienia Bolesław Leśmian (patrz: lekcja 4.). Poeta Awangardy Lubelskiej nie respektował takich cech gatunku jak ludowość, synkretyzm rodzajowy, obecność stypizowanych bohaterów. Zachował za to charakterystyczną dla tej formy aurę tajemniczości oraz narracyjność – w *balladzie z tamtej strony* występuje szkicowo zarysowana fabuła.

KONTEKST KULTUROWY

Czechowicz w swojej balladzie nawiązał do toposu **życie – snem**. Jego nazwa pochodzi od tytułu XVII-wiecznego dramatu hiszpańskiego *Życie snem* Pedra Calderona de la Barca. Sens tego toposu jest wieloznaczny. Wskazuje on zarówno na iluzoryczność życia, jak i na zmienność ludzkich losów. Skoro, jak pisał Calderon, życie podlega nagłym, gwałtownym zmianom, a o losie decyduje przypadek, wszelkie decyzje należy podejmować z rozwagą, przewidując ich możliwe konsekwencje, by nie wybudzić się nagle z życia – snu. Pomimo niepewności egzystencji człowiek powinien jednak wierzyć w siłę wolnej woli i w kontaktach z innymi ludźmi kierować się dobrocią i łagodnością. Refleksje, że życie jest złudą, a ludzki los może się zmieniać jak w kalejdoskopie, pojawiały się w literaturze jeszcze przed Calderonem (np. w komedii *Sen nocy letniej* Williama Szekspira), ale hiszpański twórca nadał im najdojrzalszy kształt artystyczny. Topos życia jako snu funkcjonuje w kulturze po dziś dzień.



Roman Kramsztyk, portret Józefa Czechowicza, 1931, Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza, Lublin

Jeden z krytyków nazwał Czechowicza „poetą nocy, niespokojnych snów, duchów, lęków i ponurych kołysanek".

Józef Czechowicz

ballada z tamtej strony

panu wacławowi gralewskiemu[1]

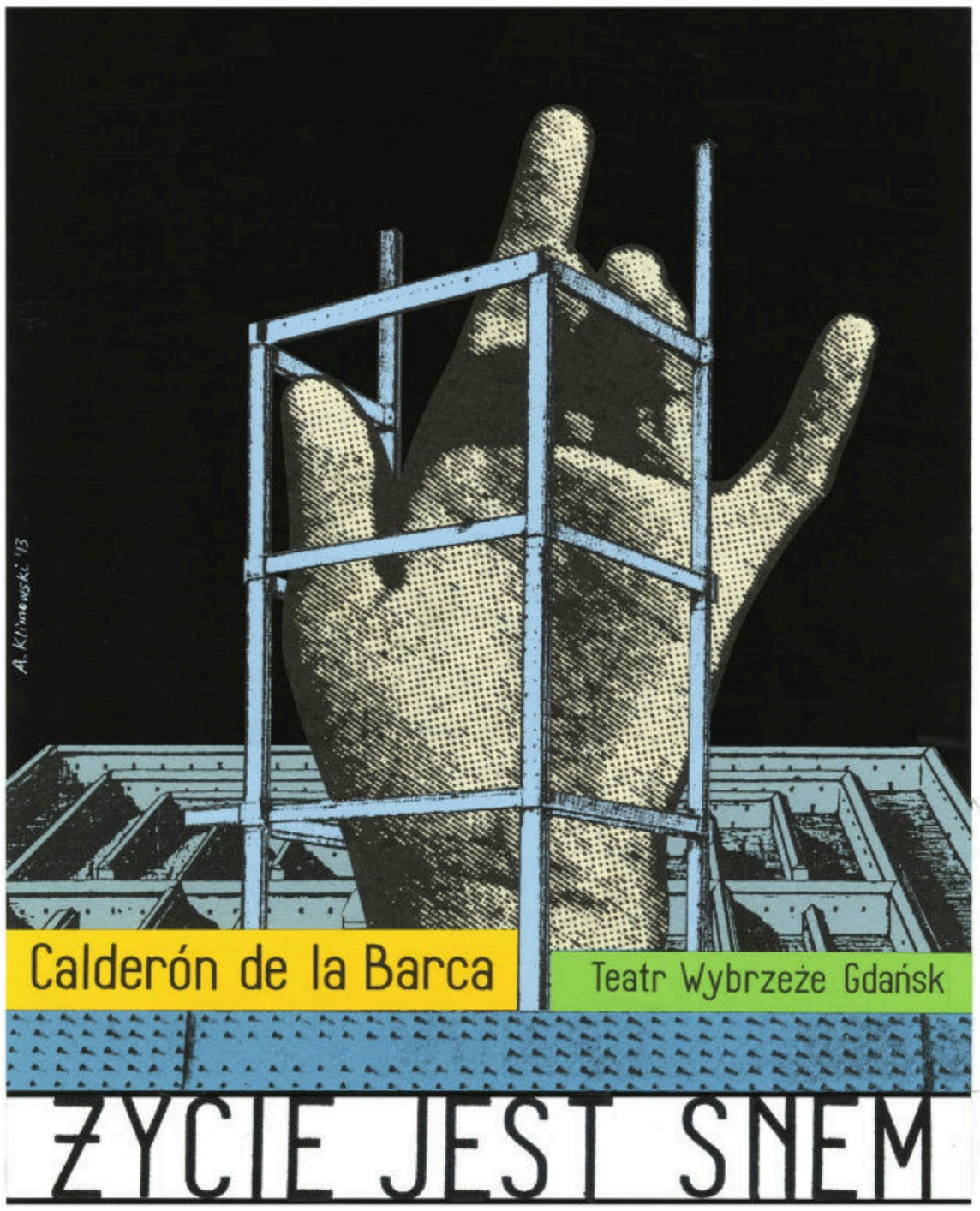
o śmierci nic już nie wiem

o czarne okna i powieki
trzepoce motylami
pachnie sośniną modrzewiem
dotyka co noc snami
zza cichej rzeki
gdzie mgła noga za nogą
wlecze się w ciemny zakąt
trzyma w skrzynce niebieskawy akord
skrzynki otworzyć nie mogąc

życie jest snem krótkim
mówi głos z prawej strony
życie snem krótkim
wtóruje ze smutkiem
głos lewy przyciszony
życie snem krótkim
to trzeci nieodgadniony

i wzbija się w szare niebo
mgła z nieznanego oblicza
a czas
a ziemia dziewicza

o dlaczego
wzrok twój nie schodzi
z przedmiotów pod oknem leżących na stole
z godziny w której żem się rodził
ze skrzynki zamkniętej jak boleść
z umarłych rąk czechowicza



Plakat teatralny, *Życie jest snem* (premiera: 2.03.2013), reż. Kuba Kowalski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk

Współczesny artysta, tworząc plakat do inscenizacji barokowego dramatu Calderona, wykorzystał motyw więzienia i labiryntu. Ręka – symbolizująca ludzką aktywność – została ukazana w klatce i na czarnym tle, mimo iż ostateczny wydźwięk sztuki jest optymistyczny.

? Jakie wspólne motywy występują na plakacie i w *balladzie z tamtej strony*? Odpowiedź uzasadnij.

1 **Wacław Gralewski** – poeta, dziennikarz, redaktor m.in. pisma „Reflektor", podczas II wojny światowej żołnierz Armii Krajowej.

ANALIZA

1. Wydziel w wierszu części poświęcone śmierci oraz życiu. Jak poeta charakteryzuje te stany? W odpowiedzi uwzględnij znaczenia wykorzystanych w opisie metafor.
2. W wersach 11.–17. znajdź odwołania do tradycji barokowej (patrz: *Kontekst kulturowy*) i romantycznej (III część *Dziadów*).
3. Do kogo osoba mówiąca kieruje pytanie z wersów 22.–27.? Co jest treścią tego pytania?

INTERPRETACJA

4. Jak sądzisz, dlaczego osoba mówiąca twierdzi, że nic nie wie o śmierci (wers 1.), a potem ją opisuje?
5. Jak rozumiesz obecność „głosów" i nawiązanie do toposu życia jako snu? W odpowiedzi uwzględnij informacje z *Kontekstu kulturowego*.
6. Zinterpretuj motyw skrzynki. Co może on symbolizować, Twoim zdaniem – poezję, tajemnicę, ludzką pamięć? A może jeszcze coś innego? Odpowiedź uzasadnij.
7. O czym jest ballada Czechowicza – o śmierci czy o życiu? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

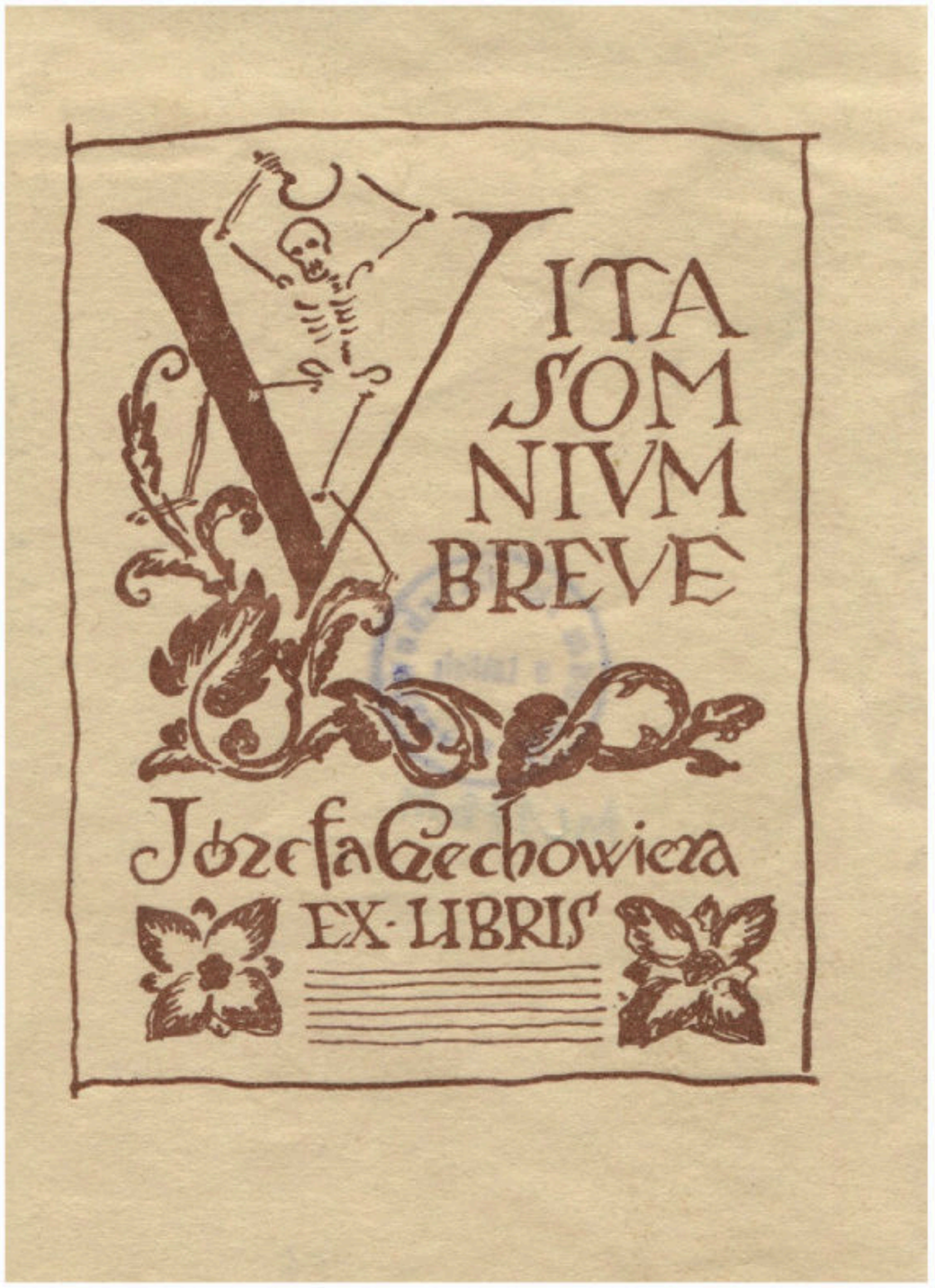
8. Czy zgadzasz się z twierdzeniem, że życie jest „snem krótkim"? Jak w związku z tym należy w nim postępować? Czego unikać, a o co zabiegać i dbać? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
9. Czy warto rozmyślać o śmierci? Jeśli tak, to z jakich perspektyw, by te rozważania były konstruktywne?

ZADANIE PROJEKTOWE

10. Stwórzcie prezentację multimedialną na temat: *Pokonać czas. Problematyka przemijania w literaturze i sztukach plastycznych od XVII w. do 1939 r.* Z przesłaniem wierszy, dramatów i powieści, powstałych w kolejnych epokach literackich, zestawcie inne teksty kultury (np. malarstwo, rzeźbę, muzykę).

POJĘCIA KLUCZOWE

TOPOS – stałe, niezmienne sformułowanie, powtarzający się odwieczny motyw, obraz literacki lub językowy. Pojęcie to wywodzi się ze starożytnej retoryki. Do toposów – swoistych skamielin językowych i obrazowych – sięgają zwłaszcza pisarze nurtów nawiązujących do antyku.



Juliusz Kurzątkowski, ekslibris Józefa Czechowicza, ok. 1926, Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza, Lublin

Ekslibris (znak własnościowy) księgozbioru poety stanowiło motto *Vita somnium breve* ('Życie krótkim snem').

Józef Baran

Fotografia szkolna

Gdzie okiem sięgnąć czas i czas
jesteśmy czasu milionerami

śmierć nie ocieniła jeszcze skrzydłem
tła fotografii
rozrzucamy czas
pełnymi garściami

w kieszeni brzęczy kluczy pęk
do stu nieznanych bram

życie świeci nam prosto w twarz
baśnią z tysiąca i jednej nocy
jest jeszcze świat
i wszystko
dosłownie wszystko
może się zdarzyć

O TWÓRCY

JÓZEF BARAN (ur. 1947) – poeta, prozaik, dziennikarz. Autor tomów wierszy, m.in. *Nasze najszczersze rozmowy* (1975), *W błysku zapałki* (1980), *Szczęście w czapce niewidce* (2015), oraz prozy, np. *Stan miłosny przerywany* (2019). Prowadzi gry z konwencjami językowymi i dialog z arcydziełami literatury. W swoich wierszach nawiązuje do formalnych rozwiązań awangardy, np. używając wiersza wolnego i nie stosując znaków interpunkcyjnych. Częstym tematem jego utworów są miłość, przemijanie (w tym śmierć i choroba), a także refleksje nad krajobrazem i prawami natury. Jest laureatem m.in. Nagrody Fundacji im. Kościelskich w Nowym Jorku.

ANALIZA

1. Znajdź w tekście metafory potwierdzające, że opisana fotografia ukazuje dzieciństwo / młodość utrwalonych na niej postaci. Określ funkcję i znaczenie tych metafor.
2. Odszukaj w wierszu idiomy. W jakim celu poeta je wykorzystuje?

INTERPRETACJA

3. Jak rozumiesz metaforę z wersów 5.–6.? Jaka jest jej rola?
4. Jak myślisz, dlaczego w puencie powtarza się słowo *wszystko*? Jak to wpływa na wymowę utworu?
5. Zinterpretuj przesłanie wiersza Józefa Barana; porównaj je z wymową *ballady z tamtej strony* Józefa Czechowicza. Jakie znajdujesz podobieństwa i / lub różnice? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem wyrażonym w puencie wiersza, że w życiu „wszystko / dosłownie wszystko" może się zdarzyć? Uzasadnij swoje zdanie.
7. Co uważasz za dobrze wykorzystany czas w życiu, a co – za stratę czasu? Dlaczego?

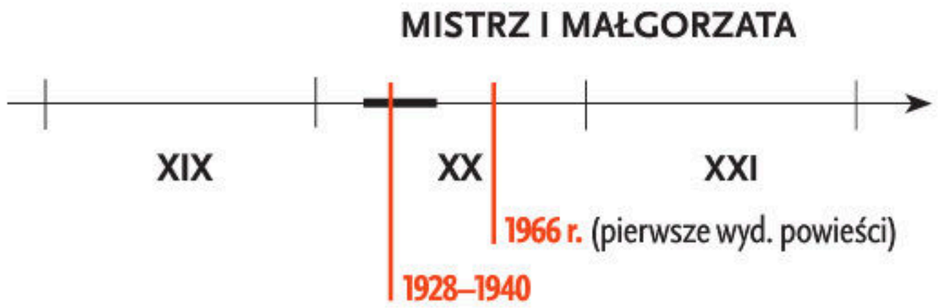
POJĘCIA KLUCZOWE

IDIOM (**frazeologizm**) – stały związek co najmniej dwóch wyrazów, stanowiący całość znaczeniową; w takim związku nie da się ani rozdzielić czy zastąpić elementów, ani też zmienić ich kolejności (np. *łabędzi śpiew* – 'ostatnie dzieło', 'utwór zamykający epokę'; *dawać się we znaki* – 'dokuczać').

PROBLEMATYKA EGZYSTENCJALNA – patrz: lekcja 3.

36 *Mistrz i Małgorzata* – sens powieści w powieści

R



Na lekcji poznamy powieść *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. To dzieło odznacza się szczególną kompozycją, zawiera bowiem dwie równoległe narracje. Pierwsza z nich ukazuje zdarzenia akcji właściwej, rozgrywającej się w Moskwie w latach 30. XX w. Druga narracja przedstawia fragmenty powieści pisanej przez bohatera – Mistrza. Akcja tego utworu toczy się prawie dwa tysiące lat wcześniej i stanowi parafrazę historii znanej z Nowego Testamentu. Obie narracje są paralelne, a ich sensy się wzajemnie dopełniają.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Pierwszą wersję *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakow napisał w 1928 r., ale tekst zniszczył. Nad powieścią pracował aż do swojej śmierci w 1940 r. Dzieło po raz pierwszy ukazało się w 1966 r. w wersji okrojonej przez cenzurę. Wydanie pełne opublikowano trzy lata później we Frankfurcie nad Menem. Polska pełna wersja powieści ukazała się dopiero w 1981 r.

FORMA GATUNKOWA

W obrębie akcji właściwej *Mistrz i Małgorzata* to **powieść społeczno-obyczajowa** ukazująca współczesną autorowi Moskwę i różne postawy mieszkańców tego miasta. Utwór ma także cechy **powieści fantastycznej** – w wątkach dotyczących Wolanda i jego świty. Natomiast fragmenty powieści autorstwa Mistrza są odmianą **powieści historycznej** o cechach **apokryfu biblijnego** (patrz: lekcja 8. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). Przedstawiają one literacką wizję wydarzeń ukazanych w Ewangeliach, a zarazem zawierają sensy polityczne, społeczne, egzystencjalne i moralne.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Zawarty w *Mistrzu i Małgorzacie* motyw tragedii artysty wyrasta z osobistych przeżyć Bułhakowa, który miał do czynienia z tendencyjną krytyką literacką i uciskiem władzy komunistycznej. W powieści znaleźć można także portret ówczesnego środowiska moskiewskich pisarzy. Pierwowzorem mieszkania nr 50, w którym rozgrywa się część akcji utworu, był lokal nr 50 w kamienicy



Głód w ZSRS, ok. 1922

Codzienność obywateli Związku Sowieckiego była trudna ekonomicznie i wypełniona strachem przed wszechobecną władzą.

przy ul. Bolszoj Sadowoj 10 w Moskwie, gdzie pisarz mieszkał w latach 20. XX w.

KONTEKST HISTORYCZNY

Sowiecka Rosja – powstała po rewolucji bolszewickiej (1917) – w 1922 r. stała się częścią Związku Socjalistycznych Republik Sowieckich (ZSRS). Ustrojem politycznym tego państwa była policyjna dyktatura nacechowana niemal religijnym kultem wodza i partii. Oficjalnie ateistyczne państwo ubóstwiało przywódcę i walczyło ze wszystkimi religiami, a zwłaszcza z prawosławnym chrześcijaństwem, które w imperium rosyjskim było wyznaniem dominującym. Do represjonowania obywateli uznanych za wrogów państwa służył centralny organ władzy – NKWD (Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych). W 1925 r. na czele Związku Sowieckiego stanął Józef Stalin, tyran i ludobójca, który przesiedlał i eksterminował całe narody, zamieszkujące sowieckie imperium. W latach 30. XX w. nastąpiło wzmożenie represji – okres ten zyskał później miano Wielkiego Terroru. Nasiliły się wówczas poszukiwania wrogów ustroju, co skutkowało falą aresztowań i politycznych procesów sądowych, eliminujących zarówno niewygodnych działaczy partii, jak i zwykłych obywateli. Powszechne było donosicielstwo, narastała atmosfera strachu. W latach 1932–1933 Stalin doprowadził do klęski głodu na Ukrainie (Wielki Głód, Hołodomor). Uważa się, że stalinizm pochłonął dziesiątki milionów ofiar.

Jednocześnie wielkie ośrodki miejskie, w tym stolica państwa – Moskwa, przeżywały okres wielkiej modernizacji technicznej i szybkiego rozwoju cywilizacyjnego. Rozwinął się publiczny transport miejski, w tym moskiewskie metro, następowało gwałtowne uprzemysłowienie, okupione jednak życiem setek tysięcy więźniów zmuszanych do niewolniczej, wyniszczającej pracy. Wzmożona migracja ludności ze wsi do miast powodowała jednak przeludnienie, dotkliwe zwłaszcza w Moskwie. Stłoczone rodziny żyły w znacjonalizowanych mieszkaniach komunalnych. Powszechne były niedobory w zaopatrzeniu sklepów i towarzyszące temu kolejki. Triumfy święciła wszechwładna państwowa biurokracja.

KONTEKST EWANGELIJNY

Powieść tytułowego Mistrza rozgrywa się w Jerozolimie (wówczas wchodzącej w skład rzymskiej prowincji Judei) u schyłku panowania cesarza Tyberiusza. Akcję rozpoczyna zatrzymanie Jeszui Ha-Nocri (czytaj: hanocri), wędrownego nauczyciela, uzdrowiciela i proroka, głoszącego, że wszyscy ludzie są dobrzy. Ta postać bardzo wyraźnie przypomina biblijnego Jezusa. Dwa rozdziały powieści Mistrza są parafrazą ewangelijnych opisów sądu nad Jezusem oraz Jego ukrzyżowania (Mt 27, 11–50; Mk 15, 1–37, Łk 23, 1–46; J 18, 28–40 i 19, 1–30). Ostatni rozdział, w którym Piłat zleca zgładzenie Judy z Kiriatu, jest w pełni apokryficzny (choć można dostrzec podobieństwo do biblijnego przekazu w miejscu pochodzenia bohatera – Kiriat jako wariant Kariotu, skąd pochodził ewangelijny Judasz – oraz w zapłacie za zdradę – trzydzieści tetradrachm, czyli srebrników).

Michaił Bułhakow

Mistrz i Małgorzata (fragmenty)

Po przesłuchaniu Jeszui Piłat nie znajduje w nim winy. Ma zamiar nie zatwierdzać wyroku śmierci wydanego przez Sanhedryn (z rozdziału II).

[1] [...] Procurator podniósł wzrok na więźnia i spostrzegł obok niego gorejący słup pyłu.
– To już wszystko? – zapytał sekretarza.
– Niestety, nie – nieoczekiwanie odpowiedział tamten i podał Piłatowi następny kawałek pergaminu.
– Cóż więc jeszcze? – zapytał Piłat i zasępił się.
Kiedy przeczytał podany mu pergamin, jego twarz zmieniła się jeszcze bardziej. Czy to ciemna krew napłynęła do szyi i twarzy, czy też stało się coś jeszcze innego, dość że skóra na twarzy procuratora

z żółtej stała się ziemista, a oczy jak gdyby się zapadły w głąb czaszki.

[2] Powodem tego była z pewnością jak zwykle krew, która napłynęła do skroni i łomotała w nich teraz, ale coś jednocześnie stało się ze wzrokiem procuratora. Przywidziało mu się, że głowa więźnia odpłynęła kędyś w bok, a na jej miejscu pojawiła się inna. Ta druga głowa, łysiejąca, okolona była wieńcem z niewielu złotych listków[1]. Na czole widniał okrągły wrzód, wyżartą skórę posmarowano maścią. Bezzębne usta były zapadnięte, dolna warga obwisła i kapryśna. Wydawało się Piłatowi, że znikły gdzieś różowawe kolumny tarasu i dalekie dachy Jerozolaim, widniejące zwykle w dole za ogrodami, że wszystko dokoła zatonęło w gęstej zieleni ogrodów Caprejów[2]. Ze słuchem także stało się coś dziwnego – jakby gdzieś w dali cicho, ale groźnie zagrały trąby i dobiegł wyraźny nosowy głos znacząco podkreślający słowa: „Ustawa o obrazie majestatu...".

[3] Pobiegły urywane, chaotyczne, niezwykłe myśli: „Zginął!...", a potem – „Zginęliśmy!..." I błysnęła wśród tych myśli jakaś zupełnie głupia, o jakiejś tam nieśmiertelności, przy czym ta nieśmiertelność, nie wiedzieć czemu, była przyczyną niezwykłego smutku.

[4] Piłat skupił wolę, odpędził widziadła, spojrzeniem powrócił na taras i znowu zobaczył przed sobą oczy więźnia.

– Słuchaj, Ha-Nocri – powiedział, dziwnie jakoś spoglądając na Jeszuę; twarz procuratora była surowa, ale w oczach czaiła się trwoga. – Czy kiedykolwiek mówiłeś coś o wielkim Cezarze? Odpowiadaj! Mówiłeś?... Czy też... nie... mówiłeś. – Słowo „nie" Piłat podkreślił nieco bardziej, niżby to wypadało na sądzie, a jego spojrzenie przekazywało więźniowi jakąś myśl, jakby chciał coś aresztowanemu zasugerować.

– Łatwo i miło jest mówić prawdę – zauważył Jeszua.

– Nie muszę wiedzieć – powiedział Piłat głosem gniewnym i przytłumionym – czy miło ci, czy niemiło mówić prawdę. Będziesz musiał ją powiedzieć. Mów, rozważ każde słowo, jeśli nie pragniesz śmierci nie tylko niechybnej, ale i okrutnej.

[5] Nikt nie wie, co się stało procuratorowi Judei, dość że pozwolił sobie na to, by podnieść rękę, jak gdyby osłaniając się przed palącym słońcem, i spod osłony dłoni, jak zza tarczy, przesłał więźniowi porozumiewawcze spojrzenie.

– A więc – mówił – czy znasz niejakiego Judę z Kiriatu i co mianowicie mówiłeś temu człowiekowi o Cezarze, jeśliś mówił?

– To było tak – skwapliwie zaczął opowiadać aresztowany. – Przedwczoraj wieczorem w pobliżu świątyni poznałem pewnego młodego człowieka, który przedstawił mi się jako Juda z Kiriatu. Zaprosił mnie do swojego domu w Dolnym Mieście i podejmował mnie tam...

– Czy to dobry człowiek? – zapytał Piłat i w jego oczach zabłysnął diabelski płomień.

O TWÓRCY

MICHAIŁ BUŁHAKOW (1891–1940) – rosyjski pisarz i dramaturg. Pochodził z rodziny inteligenckiej, z wykształcenia był lekarzem. Urodził się w Kijowie; od 1921 r. mieszkał w Moskwie. Wiódł skromne życie. Imał się różnych zajęć i publikował artykuły prasowe. Miał stałe kłopoty z wydawaniem swojej twórczości literackiej. Współpracował z moskiewskimi teatrami, dla których pisał sztuki owacyjnie przyjmowane przez publiczność, m.in. *Dni Turbinów* i *Mieszkanie Zojki* (obie wystawione w 1926 r.). Był również autorem powieści, m.in. *Biała gwardia* (1923–1924, wyd. pełne 1969), zbiorów opowiadań, m.in. autobiograficznych *Zapisków młodego lekarza* (1925–1926, wyd. 1962), a także książki biograficznej *Życie pana Moliera* (1933, wyd. 1962). Największym jego dziełem jest powieść *Mistrz i Małgorzata*.

---

1 Mowa o cesarzu Tyberiuszu. Wieniec ze złotych listków był w Rzymie typowym sposobem ukazywania majestatu cesarskiego.

2 Chodzi o Capri, wyspę na Morzu Tyrreńskim niedaleko Neapolu, cesarz Tyberiusz spędził tam ostatnie lata życia.





Z lewej: **cesarz Tyberiusz** (42 p.n.e.–37 n.e.), ostatnie lata jego panowania odznaczały się tyranią i terrorem; z prawej: **Józef Stalin**, który w Związku Sowieckim stworzył jedną z najkrwawszych dyktatur w dziejach ludzkości.

– Bardzo dobry i bardzo żądny wiedzy – przytaknął więzień. – Zainteresowały go bardzo moje przemyślenia, podjął mnie nader gościnnie...
– Zapalił świeczniki... – wtrącił przez zęby Piłat takim samym tonem, a jego oczy połyskiwały.
– Tak – ciągnął Jeszua, nieco zdziwiony, że procurator wiedział o tym. – Poprosił mnie, abym zapoznał go z mymi poglądami na władzę państwową. Te sprawy ogromnie go ciekawiły.
– Cóż wiec mu powiedziałeś? – zapytał Piłat. – Odpowiesz mi może, że nie pamiętasz, co mówiłeś? – ale w głosie Piłata nie było już nadziei.
– Mówiłem o wielu sprawach – opowiadał więzień – także i o tym, że wszelka władza jest gwałtem, zadawanym ludziom, i że nadejdzie czas, kiedy nie będzie władzy ani cesarskiej, ani żadnej innej. Człowiek wejdzie do królestwa prawdy i sprawiedliwości, w którym niepotrzebna już będzie żadna władza.
– Mów dalej! Co było potem?
– Nic już potem nie było – powiedział aresztowany. – Nagle wbiegli ludzie, związali mnie i poprowadzili do więzienia.
Sekretarz szybko kreślił, starając się nie uronić ani słowa.
– Nie było na świecie, nie ma i nie będzie żadnej władzy wspanialszej i lepszej dla ludzi niż władanie Cezara Tyberiusza! – zdarty i zbolały głos Piłata spotężniał. Procurator, nie wiedzieć czemu, patrzył z nienawiścią na sekretarza i na eskortę.
– I nie tobie o tym sądzić, szalony przestępco! [...]

Mistrz opowiada o swojej powieści poecie Iwanowi Bezdomnemu (z rozdziału XIII).

[6] – Powróciłem do życia, trzymając oburącz moją powieść, i wtedy moje życie się skończyło – wyszeptał Mistrz i zwiesił głowę, długo chwiała się żałobna czarna czapeczka z żółtą literą „M”.
Ciągnął dalej swoją opowieść, ale opowieść ta stała się nieco chaotyczna, jedno tylko można było z niej zrozumieć – gościowi Iwana przydarzyło się wówczas jakieś nieszczęście.

– Po raz pierwszy wkroczyłem do świata literatury, ale teraz, kiedy już jest po wszystkim i kiedy moja zagłada jest oczywista, wspominam to z przerażeniem! – uroczyście wyszeptał Mistrz i uniósł rękę: – Tak, on mną nadzwyczaj wstrząsnął, jak on mną wstrząsnął!

– Kto? – szepnął Iwan ledwie dosłyszalnie, nie chcąc przerywać zdenerwowanemu narratorowi.

[7] – No, redaktor, mówię przecież, że redaktor! Tak, przeczytał książkę. Tak na mnie patrzył, jakbym miał fluksję[1], patrzył w kąt i nawet chichotał ze zmieszania. Bez żadnej potrzeby miął maszynopis w palcach i chrząkał. Pytania, które mi zadawał, były, moim zdaniem, zupełnie obłąkańcze. Nie wspominając o treści książki, pytał, kim jestem i skąd się właściwie wziąłem, czy od dawna piszę i dlaczego dotąd o mnie nie słyszał, zadał nawet moim zdaniem zupełnie idiotyczne pytanie: kto mi podsunął pomysł napisania książki na tak niedorzeczny temat?

W końcu miałem tego dość i zapytałem go wprost, czy wydrukuje moją książkę.

On się na to zmieszał, zaczął coś mamrotać i oznajmił mi, że nie może rozstrzygnąć tej kwestii sam, że muszą się zapoznać z moim utworem także inni członkowie kolegium redakcyjnego, a zwłaszcza krytycy Łatuński i Aryman oraz literat Mścisław Laurowicz. Prosił, żebym przyszedł za dwa tygodnie.

Kiedy przyszedłem po dwóch tygodniach, przyjęła mnie jakaś pannica, która [...] starając się nie patrzeć mi w oczy, zakomunikowała, że redakcja ma dosyć materiału na najbliższe dwa lata i że w związku z tym problem druku mojej powieści, jak się wyraziła, upada. [...]

[8] Opowieść gościa Iwanowego stawała się coraz zawilsza, coraz więcej w niej było jakichś niedomówień. Mówił coś o zacinającym deszczu i o rozpaczy panującej w cichej piwnicznej przystani, o tym, że dokądś jeszcze chodził z rękopisem. [...] Iwan domyślił się z następnych niejasnych zdań, że jakiś inny redaktor wydrukował duży fragment powieści tego, który nazywał siebie mistrzem.

A potem nie minęło dwa dni, kiedy w innej gazecie ukazał się artykuł krytyka Arymana pod tytułem „Wróg pod skrzydłem redaktora", w którym Aryman przestrzegał wszystkich razem i każdego z osobna przed naszym bohaterem, jako przed tym, który usiłował przemycić na łamy prasy apologię Jezusa Chrystusa.

[9] Następnego dnia w innej gazecie ukazał się inny artykuł, podpisany przez Mścisława Laurowicza. Autor domagał się bezlitosnej rozprawy z piłatyzmem i z tym religianckim tandeciarzem, który umyślił sobie, że przemyci (znów to przeklęte słowo!) piłatyzm na łamy czasopism.

Osłupiały na widok tego niesłychanego słowa „piłatyzm" otworzyłem następny dziennik. Ten zamieszczał dwa artykuły, jeden z nich napisał Łatuński, drugi natomiast sygnowany był literkami „N.E". Zapewniam pana, że utwory Arymana i Laurowicza to było jeszcze nic w porównaniu z tym, co napisał Łatuński. Wystarczy, jeśli powiem, że tytuł artykułu Łatuńskiego brzmiał: „Starowier[2] wojujący". [...]

[10] [...] Artykuły ciągle się ukazywały. Pierwsze z nich kwitowałem śmiechem. Ale im więcej ich się pojawiało, tym gruntowniej zmieniał się mój do nich stosunek. Drugie stadium to było stadium zdumienia. Dosłownie w każdym wierszu tych artykułów wyczuwałem jakiś wyjątkowy fałsz i niepewność, mimo że ton tych tekstów był groźny i tchnął pewnością siebie. Nieustannie odnosiłem wrażenie – i nie mogłem się od tego wrażenia uwolnić – że autorzy owych artykułów piszą zupełnie co innego, niż chcieliby napisać, i że właśnie to jest powodem ich furii.

(tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

---

1 fluksja – ropień szczęki.

2 starowier – tu: człowiek o konserwatywnych i anachronicznych poglądach religijnych. Starowiercy (staroobrzędowcy) stanowili odłam rosyjskiego prawosławia, sprzeciwiający się jakimkolwiek zmianom religijnym i obrzędowym.

R

ANALIZA

1. Co było bezpośrednią przyczyną skazania Jeszui przez Piłata i ataku krytyków na Mistrza? Na czym polega podobieństwo losów obu postaci? W odpowiedzi odwołaj się do informacji z *Kontekstu historycznego*.
2. Wskaż cechy paraboli we fragmentach powieści Mistrza.
3. Omów wspólne sensy obu historii, ukazane dzięki zastosowaniu techniki kontrapunktu. Zwróć uwagę na:
   a) cechy ustrojów obu państw,
   b) postawy głównych bohaterów,
   c) działania ludzi, którzy denuncjują i osądzają innych.

POJĘCIA KLUCZOWE

KONTRAPUNKT – technika kompozytorska polegająca na zestawieniu w jednym utworze dwóch lub więcej odrębnych linii melodycznych, prowadzonych równolegle; w literaturze to kompozycja złożona z przeplatających się niezależnych narracji, różnych pod względem fabularnym i stylistycznym.

PRZYPOWIEŚĆ (parabola) – patrz: *Forma gatunkowa* w lekcji 8.

INTERPRETACJA

4. Czy Piłat rzeczywiście uznaje Jeszuę za „szalonego przestępcę”? Uzasadnij swoje zdanie.
5. Jak sądzisz, z czego wynika zachowanie redaktora (akapit 7.) – jego pytania, zmieszanie i decyzja o powierzeniu oceny powieści Mistrza innym członkom kolegium redakcyjnego?
6. Jak rozumiesz słowa o „fałszu i niepewności” ludzi osądzających i skazujących bohaterów obu historii? Odpowiedź uzasadnij.
7. Co łączy, Twoim zdaniem, władzę w cesarstwie rzymskim i w komunistycznej Rosji? Odpowiedz na podstawie powieści Bułhakowa.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. „Łatwo i miło jest mówić prawdę” twierdzi Jeszua (akapit 4.). Czy zgadzasz się z tym stwierdzeniem? Uzasadnij swoje zdanie, odwołując się do *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa.
9. Czy istnieją okoliczności dopuszczające ograniczanie wolności słowa? Jeśli tak, to kto powinien o tym decydować i jaki może być zakres takich ograniczeń?
10. Czy obowiązkiem etycznym świadomego obywatela powinien być sprzeciw wobec opresyjnej władzy? Odpowiedź uzasadnij.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Jednostka wobec tyranii – postawy bohaterów sprzeciwiających się despotycznej władzy. W pracy odwołaj się do *Mistrza i Małgorzaty* oraz innego utworu literackiego, a także do wybranych kontekstów.

37 Powieść o ludzkiej słabości

R

Bułhakow wyraża w *Mistrzu i Małgorzacie* uniwersalne prawdy o człowieku i odkrywa ważne sensy moralne. Przedstawia historię niewygodnych dla władzy bohaterów, których osądzają i skazują ludzie spełniający oczekiwania rządzących – z nadgorliwości, ale też z tchórzostwa. To strach przed władzą staje się głównym powodem zarówno ataków krytyków literackich na Mistrza, jak i wydania przez Piłata wyroku skazującego Jeszuę na śmierć. W obu sytuacjach dochodzi do zachowań dobrze znanych psychologii społecznej.

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

W systemach opresyjnych podwładni bywają bardziej okrutni od przełożonych – ze strachu, by sami nie zostali uznani za wrogów władzy. Drugim powodem tchórzliwych zachowań jest **konformizm**, czyli postawa podporządkowania się powszechnie obowiązującym normom, naśladowanie odgórnie narzuconych wzorców postępowania. W 1955 r. Solomon Asch (czytaj: asz) przeprowadził serię eksperymentów potwierdzających wpływ nacisku grupowego na zachowanie i przekonania jednostki. Grupa ochotników w kilkunastu różnych próbach wskazywała wśród czterech odcinków na płaszczyźnie dwa najbardziej do siebie podobne pod względem długości. W badaniu brali też udział aktorzy, którzy – począwszy od trzeciej próby – mieli udzielać błędnych odpowiedzi. Okazało się, że aż 75% uczestników badania przynajmniej raz dostosowało swoją ocenę do opinii grupy mimo wewnętrznego przekonania, że prawdziwa odpowiedź jest inna. Asch tłumaczył ten wynik lękiem przed odrzuceniem przez grupę oraz pragnieniem bycia akceptowanym.

Michaił Bułhakow

Mistrz i Małgorzata (fragmenty)

Koniec procesu Jeszui (z rozdziału II).

[1] Pierwszy zaczął mówić więzień:
– Widzę, że to, o czym mówiłem z tym młodzieńcem z Kiriatu, stało się przyczyną jakiegoś nieszczęścia. Mam takie przeczucie, hegemonie, że temu młodzieńcowi stanie się coś złego, i bardzo mi go żal.
– Myślę – odpowiedział procurator z dziwnym uśmiechem – że istnieje ktoś jeszcze, nad kim mógłbyś się bardziej użalić niż nad Judą z Kiriatu, ktoś, czyj los będzie znacznie gorszy niż los Judy!
...A więc Marek Szczurza Śmierć, zimny i pozbawiony skrupułów kat, i ci ludzie, którzy, jak widzę – tu procurator wskazał zmasakrowaną twarz Jeszui – bili cię za twoje proroctwa, i rozbójnicy Dismos i Gestas[1], którzy wraz ze swoimi kamratami zabili czterech moich żołnierzy, i ten brudny zdrajca Juda wreszcie – wszystko to są więc ludzie dobrzy?
– Tak – odpowiedział więzień.

---

1 Nawiązanie do dwóch złoczyńców, których – zgodnie z biblijnym przekazem – powieszono na krzyżach obok Jezusa; tradycja religijna jednemu z nich przypisuje imię Dyzmas.



Mikołaj Ge, *„Cóż to jest prawda". Chrystus przed Piłatem*, 1890, Galeria Trietiakowska, Moskwa, Rosja

? Jak rozumiesz gest Piłata przedstawiony na obrazie?

– I nastanie królestwo prawdy?
– Nastanie, hegemonie – z przekonaniem odparł Jeszua.
[2] – Ono nigdy nie nastanie – nieoczekiwanie zaczął krzyczeć Piłat, a krzyczał głosem tak strasznym, że Jeszua aż się cofnął. Takim głosem przed wieloma laty w Dolinie Dziewic wołał Piłat do swoich jezdnych: „Rąb ich! Rąb ich! Olbrzym Szczurza Śmierć jest otoczony!" Jeszcze podniósł zdarty od wywrzaskiwania komend głos, wykrzykiwał słowa tak, aby usłyszano je w ogrodzie: – Łotrze! Łotrze! Łotrze! [...]
[3] – A może byś mnie wypuścił, hegemonie – poprosił nagle więzień i w jego głosie zabrzmiał strach. – Widzę, że chcą mnie zabić.
Przez twarz Piłata przebiegł skurcz, zwrócił na Jeszuę przekrwione białka oczu i powiedział:
– Czy doprawdy sądzisz, nieszczęsny, że procurator rzymski puści wolno człowieka, który powiedział to, co ty mówiłeś? O, bogowie! Przypuszczasz może, że mam ochotę zająć twoje miejsce? Ja twoich poglądów nie podzielam! I zapamiętaj sobie, że jeśli powiesz od tej chwili choćby jedno słowo, jeśli będziesz z kimkolwiek rozmawiał – to strzeż się mnie! Powtarzam – strzeż się! [...]
Kiedy sekretarz i żołnierze eskorty powrócili na swoje miejsca, Piłat oznajmił, że zatwierdza wyrok śmierci wydany na przestępcę Jeszuę Ha-Nocri przez zgromadzenie Małego Sanhedrynu, a sekretarz zapisał to, co Piłat powiedział.

Poncjusz Piłat wciąż przeżywa wyrok skazujący Jeszuę na śmierć (z rozdziału XXVI).

[4] Może to właśnie ów mrok sprawił, że procurator tak bardzo się zmienił. Jak gdyby w oczach się postarzał, przygrabił, wydawać by się mogło, że ogarnia go trwoga. W pewnej chwili rozejrzał się i drgnął, nie wiedzieć czemu, kiedy spojrzał na pusty tron, na którego oparciu leżał płaszcz. Nadeszła świąteczna noc, grały swój koncert wieczorne cienie i zmęczonemu procuratorowi przywidziało się zapewne, że ktoś siedzi na tym pustym tronie. Procurator nie oparł się małoduszności, obmacał płaszcz, odłożył go i zaczął śpiesznie przechadzać się pod kolumnadą, to zacierał ręce, to podbiegał do stołu i chwytał puchar, to znów zatrzymywał się i bezmyślnie wpatrywał w mozaikę posadzki, jak gdyby usiłował odczytać z niej jakieś inskrypcje...

[5] Dzisiaj już po raz drugi ogarniał go taki smutek. Pocierając skroń, w której po piekielnym bólu porannym pozostało jedynie tępe, uwierające wspomnienie, procurator wciąż usiłował zrozumieć, skąd się biorą jego duchowe katusze. I zrozumiał to bardzo szybko, postarał się jednak oszukać siebie. Było dlań jasne, że dziś w dzień coś bezpowrotnie utracił, a teraz chce to naprawić jakimiś błahymi, mizernymi działaniami, i że, co najważniejsze, na wszystko jest już za późno. Zaś oszukiwanie samego siebie polegało na tym, iż procurator usiłował sobie wmówić, że te obecne, wieczorne jego działania[1] są nie mniej ważne niż wydany wyrok. Ale bardzo źle się to procuratorowi udawało. [...]
[6] Mniej więcej o północy sen użalił się wreszcie nad procuratorem. [...]
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 [pies] 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 szczególnie 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 mógł zostać stracony. Nie było kaźni! Nie było! Oto w czym tkwił urok tej wędrówki po drabinie księżyca.
[7] 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!
Oto, na przykład, nie stchórzyłeś, obecny procuratorze prowincji Judea, a ówczesny trybunie legionu wtedy, tam, w Dolinie Dziewic, kiedy tak niewiele brakowało, żeby rozwścieczeni Germanie zagryźli Olbrzyma Szczurzą Śmierć? Ale zechciej mi wybaczyć, filozofie! Czyżbyś ty, tak rozumny, mógł przypuścić, że z powodu człowieka, który popełnił przestępstwo przeciw cezarowi, procurator Judei zaprzepaści swoją karierę?
– Tak, tak... – jęczał i szlochał przez sen Piłat.
Jasne, że zaprzepaści. Rano by jej jeszcze nie zaprzepaścił, ale teraz, wieczorem, rozważywszy wszystko, zgadza się zaprzepaścić. Nie cofnie się przed niczym, aby tylko ocalić od śmierci szalonego marzyciela i lekarza, który doprawdy niczemu nie jest winien.

(tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

1 Mowa o zleceniu zabójstwa Judy z Kiriatu.

ANALIZA

1. Znajdź w tekście:
   a) wypowiedzi ujawniające lęk Piłata,
   b) opisy zachowań świadczących o strachu bohatera.
2. Jaki wewnętrzny dramat przeżywa prokurator Judei (akapity 4.–5.)? W odpowiedzi uwzględnij i racje, i emocje Piłata.
3. Na czym polega sprzeczność sądów prokuratora na temat tchórzostwa (akapit 7.)?

R

INTERPRETACJA

4. Jak myślisz, czego boi się Piłat?
5. Co, Twoim zdaniem, bohater „bezpowrotnie utracił" w dniu sądu nad Jeszuą?
6. Jak wyjaśnisz to, że Piłat – ryzykujący życiem w obronie przyjaciela – boi się uwolnić niewinnego Jeszuę i skazuje go na śmierć?
7. Co w powieści oznacza postawa Piłata? Spróbuj zdefiniować pojęcie *piłatyzm*, odwołując się do całego utworu.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy „wszyscy ludzie są dobrzy" (akapit 6.)? Rozważ problem, nawiązując do *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa.
9. Czym jest odwaga – brakiem lęku czy umiejętnością jego pokonania? Uzasadnij swoje zdanie.
10. Dlaczego człowiek w jednych sytuacjach potrafi wykazać się odwagą, a w innych ulega tchórzostwu i konformizmowi? Czy można temu zaradzić? Uzasadnij swoją opinię.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Dobro – odwaga przeciwstawienia się złu. W pracy odwołaj się do *Mistrza i Małgorzaty* oraz innego utworu literackiego, a także do wybranych kontekstów.

Katedra Sagrada Familia, fragment fasady Pasji, Barcelona

Rzeźby według projektu Antonia Gaudíego wykonał współczesny artysta Josep Maria Subirachs w latach 1987–2009; Gaudí pozostawił tylko szkic tej fasady kościoła, a większość jego rysunków spłonęła w czasie wojny domowej.

? Jakie emocje wyrażają twarze Jezusa (po lewej stronie) i Poncjusza Piłata?



38 Miejsce zła w świecie

R

Jednym z głównych bohaterów *Mistrza i Małgorzaty* jest Woland. Tym imieniem przedstawia się Mefistofeles w *Fauście* Johanna Wolfganga Goethego (scena *Noc Walpurgi*, wers 2028.; patrz też: lekcje 12.–13. w pierwszej części podręcznika dla klasy 2). Z *Fausta* niemieckiego twórcy pochodzi również motto powieści: „Więc kimże w końcu jesteś? / – Jam częścią tej siły, / która wiecznie zła pragnąc, / wiecznie czyni dobro". Rola Wolanda w powieści i sens motta wskazują na to, że problematyka etyczna zajmuje szczególne miejsce wśród znaczeń utworu Bułhakowa.

KONTEKST FILOZOFICZNY

Filozofowie rozpatrują zło w różnych kategoriach znaczeniowych.

- W sensie **etycznym** zło stanowi przeciwieństwo dobra rozumianego jako podstawowa wartość ludzkich działań. W systemach religijnych do zła prowadzi ignorowanie zakazów i nakazów danej wiary – w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie jest ono określane mianem grzechu. W systemach świeckich złe są czyny lub zaniechania niezgodne z normą moralną, obowiązującą w danej społeczności, lub z określonym systemem etycznym.
- W sensie **metafizycznym** zło to część albo brak bytu (tego, co istnieje). W koncepcjach dualistycznych (np. w manicheizmie – patrz: lekcja 43. części pierwszej podręcznika dla klasy 1) zło i dobro są równorzędnymi, wzajemnie dopełniającymi się pierwiastkami, tworzącymi świat (tak jak światło i ciemność, materia i duch, ciało i dusza). Święty Augustyn (IV–V w.) uważał jednak, że zło jest jedynie brakiem dobra. Thomas Hobbes (czytaj: hobz; XVII w.) twierdził przeciwnie – że człowiek jest z natury zły i tylko społeczna umowa oraz państwowe prawo powstrzymują go przed wyrażaniem agresji („człowiek człowiekowi wilkiem").
- W sensie **egzystencjalnym** złem są wszelkie nieszczęścia, które dotykają człowieka – cierpienie, choroba, strata, osamotnienie, śmierć.
- W sensie **społecznym** zło polega na cierpieniach zbiorowości i ujawnia się w organizacji społeczeństwa oraz relacjach międzyludzkich.

KONTEKST BIBLIJNY

Słowo *szatan* w języku hebrajskim oznacza przeciwnika, ale także prokuratora, który oskarża człowieka przed Bogiem (analogiczny sens ma greckie słowo *diabolos*). W Biblii jest on przedstawiany jako wcielenie bądź personifikacja zła. Po raz pierwszy pojawia się w Księdze Rodzaju (Rdz 3, 1–5) – przybrawszy postać węża, nakłania Ewę do zerwania owocu z drzewa poznania dobra i zła; w ten sposób przyczynia się do upadku pierwszych ludzi. W *Księdze Hioba* Bóg dwa razy dopuszcza szatana przed swoje oblicze i zawiera z nim umowę, by wykazać siłę wiary Hioba (Hi 1, 6–12; 2, 1–6). W Nowym Testamencie szatańskie kuszenie Jezusa na pustyni przygotowuje Go do wypełnienia zbawczej misji (Mt 4, 1–11).

KONTEKST LITERACKI

Od czasów średniowiecza szatan jest częstym bohaterem literackim. Początkowo wyobrażano go jako postać z orszaku Dionizosa – na pół zwierzęcą, o cechach Pana z mitologii greckiej (włochatego kozła na dwóch nogach). Szatan przybierał też formy hybrydalne (np. człowiek ze zwierzęcymi nogami i kopytami oraz ogonem) albo całkowicie antropomorficzne (choć nacechowane wyraźną brzydotą). W literaturze nowożytnej, m.in. w dramacie *Lucyfer* (1654) Joosta von den Vondela i poemacie *Raj utracony* (1667) Johna Miltona, jest on ukazany jako burzyciel boskiego ładu, ale nosi też znamiona tragizmu. Wbrew intencjom Miltona romantycy dostrzegli w jego szatanie buntownika w imię wolności. W *Fauście* Goethego, podobnie jak w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa, szatan ma postać ludzką, ale jest obdarzony ponadludzkimi możliwościami. To uczestnik wydarzeń, ważny dla rozwoju akcji, choć bardzo niewiele działań podejmuje sam. Najczęściej jest inspiratorem ludzkich poczynań albo

pomocnikiem bohaterów, działającym przez swoich podwładnych. Rola Mefista w upadku Małgorzaty z *Fausta* ogranicza się do zaaranżowania pierwszej schadzki kochanków. Do zguby dziewczyny doprowadza główny bohater. On też zabija brata Małgorzaty, a ona sama dokonuje matko- i dzieciobójstwa. W zakończeniu dramatu Goethego okazuje się, że Mefistofeles zjawił się na ziemi, by Faust mógł znaleźć odpowiedzi na fundamentalne pytanie o sens życia. Dzięki pomocy diabła bohater zrozumiał, że warto żyć i pracować dla innych ludzi. Motyw diabła pojawia się także w tekstach polskich romantyków, np. w III części *Dziadów* Mickiewicza, gdzie uosabia sprzeciw wobec Boga i Jego wizji losów świata.

Michaił Bułhakow

Mistrz i Małgorzata (fragmenty)

Rozstrzyga się los Mistrza; do Wolanda przybywa Mateusz Lewita, uczeń Jeszui (z rozdziału XXIX).

[1] 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[1] 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?

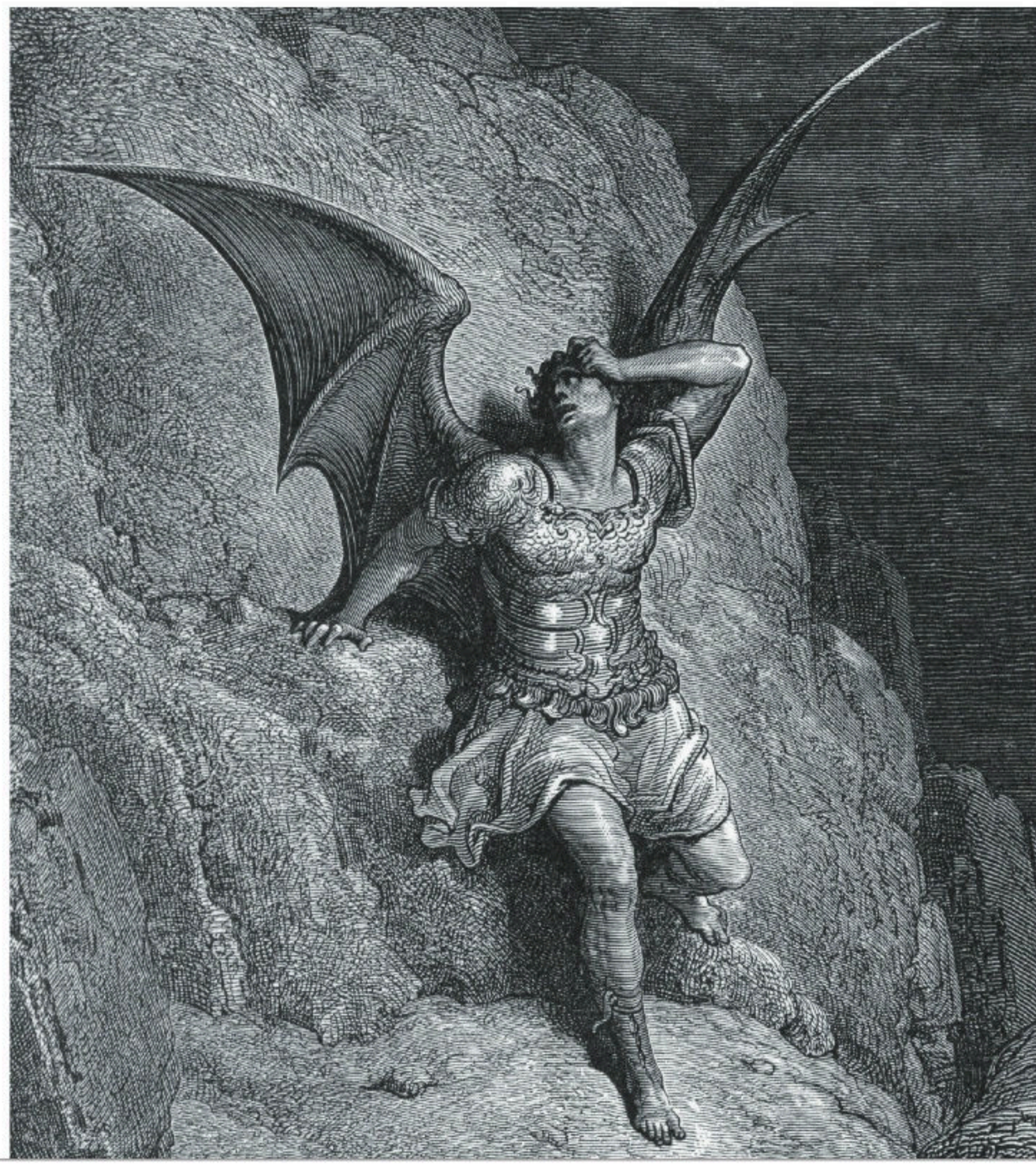
– Przybyłem do ciebie, duchu zła i władco cieni – odparł przybysz, nieprzyjaźnie patrząc spode łba na Wolanda.

– 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.

[2] – 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,

1 chiton (gr.) – okrycie używane w starożytnej Grecji; rodzaj peleryny spinanej na ramionach.



Gustave Doré, *Szatan*, 1866, ilustracja do *Raju utraconego* Johna Miltona

Upadły anioł, obdarzony heroicznymi rysami, jest przedstawiony jak postać nieomal tragiczna.

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.

[3] – Nie zamierzam z tobą dyskutować, stary sofisto[1] – 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?

[4] – 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.

(tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

1 sofista – tu: mędrek, pseudouczony.

ANALIZA

1. Scharakteryzuj postawę Matusza Lewity. Zwróć uwagę na jego stosunek do Wolanda.
2. Kim jest szatan w powieści Bułhakowa? W odpowiedzi uwzględnij informacje z *Kontekstu filozoficznego* oraz pierwsze słowa Mateusza Lewity (akapit 1.).
3. Na podstawie akapitu 2. określ, jak Woland rozumie miejsce zła w świecie. Na czym polega dualistyczny charakter tej koncepcji?

POJĘCIA KLUCZOWE

DUALIZM – pogląd filozoficzny uznający, że rzeczywistość, a w szczególności człowiek, ma naturę dwoistą: materialną i duchową. W świetle gnostyckich (a zwłaszcza manichejskich) poglądów religijnych dualizm oznacza równorzędne współistnienie w świecie pierwiastków dobra i zła.

INTERPRETACJA

4. Czy metafizyczna koncepcja dualizmu odpowiada porządkowi świata przedstawionego w powieści? Odpowiedź uzasadnij.
5. Jak sądzisz, dlaczego Mistrz „nie zasłużył na światłość", ale „zasłużył na spokój" (akapit 4.)? Odwołaj się do całej powieści.
6. Po co, Twoim zdaniem, Woland przybył na ziemię? Weź pod uwagę etyczną wymowę jego działań oraz skutki tej aktywności.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy zło jest potrzebne, byśmy mogli docenić dobro? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

39 Kobieta i jej cierpienie

R

Na lekcji przyjrzymy się postaci Małgorzaty Nikołajewny – ukochanej Mistrza. Bohaterka bez reszty angażuje się w skrywany związek z biednym literatem, dla niego jest gotowa porzucić dostatnie życie, powszechnie szanowanego męża i towarzystwo z wyższych sfer. W imię miłości nie tylko naraża się na społeczne potępienie, lecz także zawiera pakt z diabłem. By odzyskać i uratować Mistrza, akceptuje nawet swoją przemianę w wiedźmę i nagość na balu.

KONTEKST LITERACKI

Małgorzata z powieści Bułhakowa pod pewnymi względami przypomina główną postać kobiecą z *Fausta* Goethego. Bohaterki łączy imię, zaangażowanie w ukryty związek oraz głęboka miłość do wybranka. Obie Małgorzaty dla swoich ukochanych odrzucają obowiązujące normy społeczne i są gotowe do największych poświęceń. Ich życiowe i miłosne wybory są okupione ogromnym cierpieniem. Małgorzata z dramatu Goethego dla uczucia poświęca wszystko: swój los, szczęście, dobre imię, spokój sumienia i ostatecznie – życie. Cierpi nie tylko z powodu utraty kochanka, lecz także na skutek popełnionych zbrodni. Ma bowiem udział w śmierci matki, którą usypia (a w istocie uśmierca), by nie przeszkadzała w schadzce z ukochanym, oraz w śmierci brata, zabitego przez Fausta. Popełnia także dzieciobójstwo – zrozpaczona po porzuceniu przez kochanka, czując na sobie ciężar społecznej hańby. Bohaterka Goethego nie jest jednak w pełni autonomiczną osobą. Młoda, czternastoletnia, nieznająca świata ani mężczyzn, bez doświadczenia w jakimkolwiek związku uczuciowym, nie potrafi się przeciwstawić metafizycznemu złu. Staje się przedmiotem działań szatana i ofiarą erotycznej fascynacji Fausta. W tym względzie całkowicie różni się od Małgorzaty z powieści Bułhakowa – trzydziestoletniej, pewnej swoich wyborów i skoncentrowanej na osiągnięciu celu, jakim jest odzyskanie ukochanego i szczęśliwe życie u jego boku.

Michaił Bułhakow

Mistrz i Małgorzata (fragmenty)

Mistrz opowiada Iwanowi Bezdomnemu o pierwszym spotkaniu z Małgorzatą (z rozdziału XIII).

[1] [...] – Niosła obrzydliwe, niepokojąco żółte kwiaty. Diabli wiedzą, jak się te kwiaty nazywają, ale są to pierwsze kwiaty, jakie się wiosną pokazują w Moskwie. Te kwiaty rysowały się bardzo wyraziście na tle jej czarnego płaszcza. Niosła żółte kwiaty! To niedobry kolor! Skręciła z Twerskiej w zaułek i wtedy się obejrzała. No, Twerską chyba pan zna? Szły Twerską tysiące ludzi, ale zaręczam panu, że ona zobaczyła tylko mnie jednego i popatrzyła na mnie nie to, żeby z lękiem, ale jakoś tak boleśnie. Wstrząsnęła mną nie tyle jej uroda, ile niezwykła, niesłychana samotność malująca się w tych oczach. [...]
[2] [...] – 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! Ona zresztą utrzymywała później, że to nie było tak, że musieliśmy się kochać już od dawna, jeszcze się nie znając i zanim się jeszcze spotka-

liśmy, i że ona żyła z innym mężczyzną... a ja, tam, wtedy... z tą, no, jakże jej... [...] Z Warią... Z Manią... nie, z Warią... taka sukienka w paski, muzeum... Zresztą nie pamiętam. [...]

Mistrz pod wpływem prasowej krytyki pali rękopis swojej powieści. W tym czasie odwiedza go Małgorzata.

[3] [...] Krzyknęła cicho, wyciągnęła z pieca gołymi rękami ostatni jeszcze niespalony, zaledwie tlący się na krawędziach plik papierów i rzuciła go na podłogę. Dym natychmiast wypełnił pokój. Zadeptałem ogień, a ona opadła na kanapę i zaczęła płakać, niepohamowanie, spazmatycznie.
Kiedy się uspokoiła, powiedziałem:
– Znienawidziłem tę książkę i boję się. Jestem chory. Bardzo się boję.
[4] Wstała i powiedziała:
– Boże, jakiś ty chory. I za co to, za co? Ale ja cię uratuję, ja cię uratuję. Co to się dzieje?
Widziałem jej oczy opuchnięte od dymu i płaczu, czułem jej zimne dłonie przesuwające się po moim czole.
– Wyleczę cię, wyleczę – mamrotała. ściskając moje ramiona. – Napiszesz powieść od nowa. Jak mogłam, jak mogłam nie zostawić sobie choćby jednej kopii?
[5] Zaciskała zęby z wściekłości, mówiła coś jeszcze, czego nie zrozumiałem. A potem zacisnęła wargi i zaczęła zbierać i rozprostowywać nadpalone kartki. Był to któryś rozdział ze środka powieści, nie pamiętam już który. Starannie złożyła kartki, owinęła je w papier, przewiązała wstążką. Wszystko, co robiła, świadczyło o jej zdecydowaniu i o tym, że zdołała się opanować. Poprosiła, żebym dał jej wina, a kiedy wypiła, powiedziała już spokojniej:
– Oto jak trzeba płacić za kłamstwo – mówiła – nie chcę już dłużej kłamać. Zostałabym z tobą nawet teraz, od razu, ale nie chcę tego załatwiać w taki sposób. Nie chcę, żeby do końca życia pamiętał, że uciekłam od niego w środku nocy. Nigdy nie zrobił mi najmniejszej krzywdy... Wezwano go nagle, w fabryce, w której pracuje, wybuchł pożar. Ale niedługo wróci. Wytłumaczę mu wszystko jutro rano, powiem, że kocham innego, i wrócę do ciebie już na zawsze. Ale odpowiedz mi, może ty tego wcale nie chcesz?
[6] – Moja biedna, moja biedna – powiedziałem do niej. – Jednak nie dopuszczę do tego. Ze mną będzie źle i nie chcę, żebyś ginęła wraz ze mną.



Kisling, *Mimozy*, 1950, kolekcja prywatna

Mimoza ma drobne pierzaste listki, wątłe łodygi i kuliste różowofioletowe kwiaty (nie zaś żółte). Na obrazie Kislinga i w powieści Bułhakowa występuje inna roślina.

? „Niosła żółte kwiaty! To niedobry kolor!" – wyjaśnij symbolikę koloru żółtego, odwołując się do wybranych źródeł.

– Tylko o to ci chodzi? – zapytała i zajrzała mi z bliska w oczy.
– Tylko o to.
Ożywiła się ogromnie, przytuliła do mnie, objęła mnie za szyję i powiedziała:
– Zamierzam zginąć wraz z tobą. Rano tutaj przyjdę.

Małżeństwo Małgorzaty (z rozdziału XIX).

[7] [...] Trzydziestoletnia, bezdzietna Małgorzata była żoną wybitnego specjalisty, który w dodatku dokonał pewnego odkrycia o ogólnopaństwowym znaczeniu. Jej mąż był młody, przystojny, dobry, uczciwy i uwielbiał żonę. Małgorzata zajmowała z mężem całe piętro pięknej willi stojącej w ogrodzie przy jednej z uliczek w pobliżu Arbatu[1]. [...]
Małgorzacie nigdy nie brakowało pieniędzy. Mogła kupić wszystko, na co miała ochotę. Wśród znajomych jej męża było wielu intersujących ludzi. [...] Słowem... czy była szczęśliwa? Ani przez chwilę. Odkąd mając lat dziewiętnaście wyszła za mąż i trafiła do tej willi, nie zaznała szczęścia. [...] Czegóż jeszcze brakowało tej kobiecie, w której oczach jarzyły się nieustannie jakieś niepojęte ogniki? Czegóż jeszcze trzeba było tej leciutko zezującej wiedźmie, która wtedy, na wiosnę, niosła bukiet mimozy? Nie wiem, nie mam pojęcia. Mówiła zapewne prawdę – potrzebny był jej on, mistrz, a wcale nie żadna gotycka willa ani własny ogródek, ani pieniądze. [...]

Mistrz zniknął następnego dnia po decyzji Małgorzaty o wspólnym życiu. Próby odnalezienia ukochanego nie przyniosły żadnych rezultatów. Małgorzata wraca do męża i pozornie żyje jak wcześniej.

[8] Ale skoro tylko z trotuarów i z jezdni zniknął brudny śnieg, skoro tylko zadął w lufciki niespokojny, niosący lekki zapach zgnilizny, wiosenny wiatr, Małgorzata zatęskniła silniej niż w zimie. Często długo i gorzko płakała potajemnie. Nie wiedziała, kogo kocha – żywego czy zmarłego? A im więcej mijało rozpaczliwych dni, tym częściej, zwłaszcza o zmierzchu, powracała myśl, że jest związana z kimś, kto nie żyje. Musiała albo zapomnieć o nim, albo umrzeć sama. Przecież tak nie sposób żyć! Tak nie można! Zapomnieć o nim, za wszelką cenę zapomnieć! Ale nieszczęście na tym właśnie polega, że zapomnieć o nim nie umie. [...]

Małgorzata postanawia iść na spacer.

[9] W kilka chwil później siedziała już na ławce pod murem Kremla, usiadła tak, że mogła widzieć plac Manežu[2].
Mrużyła oczy w ostrym słońcu, rozpamiętywała swój dzisiejszy sen, wspominała, jak to przez równiutko rok dzień w dzień o tej samej godzinie siadywała na tejże ławce z Mistrzem. I zupełnie tak samo jak wtedy leżała na ławce obok niej czarna torebka. Mistrz nie siedział dziś obok niej, ale Małgorzata rozmawiała z nim w myślach: „Czemu nie dajesz o sobie znać? Przestałeś mnie kochać? Nie, jakoś nie mogę w to uwierzyć. A więc umarłeś... Jeśli tak, to proszę – zwolnij mnie, pozwól mi wreszcie żyć, oddychać!" Małgorzata sama sobie odpowiadała w zastępstwie Mistrza: „Jesteś wolna... czyż ja cię trzymam w niewoli?" A potem znów protestowała: „O nie, cóż to za odpowiedź? Odejdź z mojej pamięci, dopiero wtedy będę wolna..."

(tłum. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

1 Arbat – jedna z najbardziej reprezentacyjnych ulic Moskwy.
2 plac Manežu – plac w centrum Moskwy, nieopodal placu Czerwonego.

R

ANALIZA

1. Jak bohaterowie postrzegają swoją miłość? Czym jest dla nich to uczucie?
2. Z czego wynikają i czym się wyrażają cierpienia bohaterki po zaginięciu ukochanego? (akapity 8.–9.)?
3. Scharakteryzuj Małgorzatę. Uwzględnij jej postawę w czasie załamania psychicznego Mistrza (akapity 3.–6.) oraz wybory i decyzje, które podjęła w celu odzyskania utraconej miłości.

INTERPRETACJA

4. Jak sądzisz, co spowodowało, że Mistrz pokochał Małgorzatę? Spróbuj określić przyczyny tego uczucia.
5. Dlaczego, według Ciebie, bohaterka nie była szczęśliwa, dopóki nie poznała Mistrza? Czego jej brakowało?
6. Jak rozumiesz pragnienie bohaterki, wyrażone w ostatnim akapicie? Czego Małgorzata chce od Mistrza? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy istnieje miłość „od pierwszego wejrzenia”? W odpowiedzi odwołaj się do wybranych dzieł literackich i filmowych.
8. Czy zgadzasz się z Małgorzatą, że „trzeba płacić za kłamstwo”? Opinię uzasadnij.
9. Czy z miłości można się „zwolnić”? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Miłość – sposób na ocalenie człowieczeństwa? W pracy odwołaj się do *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa oraz innego utworu literackiego, a także do wybranych kontekstów.

Mistrz i Małgorzata (premiera: 27.09.2019), reż. Janusz Opryński, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole; w roli Małgorzaty – Magdalena Maścianica, w roli Mistrza – Michał Kitliński.

? Jakie uczucia wyrażają postacie ukazane na zdjęciu?



Dwudziestolecie międzywojenne

POWTÓRZENIE WIADOMOŚCI

NURT AWANGARDOWY DWUDZIESTOLECIA (1918–1939)

LITERATURA POWSZECHNA

Franz Kafka (1883–1924) R

Proces (wyd. pośmiertnie 1925)

- konwencja oniryczna
- surrealizm
- świat jako więzienie
- totalitaryzm
- parabola

Michaił Bułhakow (1891–1940) R

Mistrz i Małgorzata (1928–1940)

- powieść w powieści
- opresyjne państwo
- samotność jednostki
- problematyka moralna
- motyw Fausta

POLSKA PROZA

Maria Dąbrowska (1889–1965)

Noce i dnie (1931–1934)

- powieść rzeka
- saga rodzinna
- motyw śmierci

Zofia Nałkowska (1884–1954)

Granica (1935)

- powieść
- kompozycja achronologiczna
- determinizm biologiczno-środowiskowy
- problematyka moralna

Bruno Schulz (1892–1942) R

Sklepy cynamonowe (1933)

- opowiadania
- konwencja oniryczna
- mityzacja rzeczywistości
- nawiązania do surrealizmu
- groteska
- motywy: miasta, ojca

Maria Kuncewiczowa (1895–1989) R

Cudzoziemka (wyd. książkowe 1936)

- powieść psychologiczna
- retrospekcje i introspekcje

Witold Gombrowicz (1904–1969)

Ferdydurke (1937)

- powieść
- groteska
- metafory ciała
- motywy: szkoła, nowoczesność, dworek ziemiański

POLSKI DRAMAT

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) R

Szewcy (1948, wyst. 1957)

- teatr awangardowy
- sztuka Czystej Formy
- groteska i absurd
- mechanizmy rewolucji
- katastroficzna wizja przyszłości
- dialog z tradycją młodopolską

POLSKA POEZJA

Bolesław Leśmian (ok. 1878–1937)	
W malinowym chruśniaku; *Ty pierwej mgły dosięgasz* (1920, zbiór *Łąka*)	*Po ciemku, po ciemku łkasz...;* *Rok nieistnienia* (1920, *zbiór Łąka*)
▪ erotyki ▪ zmysłowe doświadczanie świata	▪ problematyka miłości i śmierci
Strój (1920, zbiór *Łąka*)	*Topielec* (1920, zbiór *Łąka*)
▪ ballada ▪ Leśmianowska wizja zaświatów ▪ nawiązanie do romantyzmu ▪ neologizmy artystyczne	▪ Leśmianowska wizja zaświatów ▪ panteizm ▪ neologizmy artystyczne

Tadeusz Peiper (1891–1969)
Miasto. Masa. Maszyna (1922, „Zwrotnica")
▪ esej programowy Awangardy Krakowskiej
Miasto (1924, zbiór *A*)
▪ wiersz wolny ▪ metafora awangardowa
Noga (1924, zbiór *Żywe linie*)
▪ wiersz awangardowy ▪ cechy gatunkowe hymnu ▪ ciało i cielesność w literaturze

Julian Przyboś (1901–1970)
Gmachy (1930, zbiór *Ponad*)
▪ krajobraz miejski ▪ wiersz awangardowy
Z Tatr (1938, zbiór *Równanie serca*)
▪ krajobraz górski ▪ wiersz awangardowy

Józef Czechowicz (1903–1939)
legenda (1930, zbiór *dzień jak co dzień*) *żal* (1939, zbiór *nuta człowiecza*)
▪ wiersz wolny ▪ katastrofizm ▪ obrazowanie apokaliptyczne
ballada z tamtej strony (1932)
▪ ballada ▪ motyw śmierci ▪ nawiązanie do toposu życie – snem

■ KSZTAŁCENIE LITERACKIE I KULTUROWE

groteska → s. 139
katastrofizm → s. 158
kompozycja achronologiczna → s. 68
metafora awangardowa → s. 48
obrazowanie apokaliptyczne → s. 160
oniryzm → s. 32 R
wiersz awangardowy→ s. 48

■ KSZTAŁCENIE JĘZYKOWE

illokucja → s. 89 R
innowacja językowa → s. 29
lokucja → s. 89 R
neologizm → s. 27
neosemantyzacja → s. 28
prelokucja → s. 89 R
sposoby wzbogacania leksyki → s. 28

Analiza tekstu nieliterackiego

SPRAWDZENIE UMIEJĘTNOŚCI

Jerzy Jarzębski

Anatomia Gombrowicza (fragmenty)

[1] Od początków istnienia własne ciało fascynuje człowieka. Będąc mu przedmiotem i podmiotem zarówno, staje się również modelem Wszechświata. Będąc z kolei Wszechświatem – obdarza każdą ze swych części symbolicznym i mitycznym znaczeniem. Ciało jako obraz Kosmosu musi być jak Kosmos *sensowne*, a zatem oplata się plątaniną zależności i powiązań między poszczególnymi elementami. [...]

Ciało ludzkie ma dla Gombrowicza szczególne znaczenie – jest czymś w rodzaju mikrokosmosu, gdzie przebiegają procesy podobne jak w makrokosmosie. Można posunąć się dalej i twierdzić, że każdą sytuację życiową Gombrowicz przenosi niejako na teren ciała i tam ją „rozwiązuje". [...]

[2] Zgadzając się na hipotezę, że ciało ludzkie jest u Gombrowicza symbolicznym mikrokosmosem, przyjmujemy na siebie obowiązek zbadania, z czego ów mikrokosmos się składa i jak funkcjonuje. To zadanie tylko pozornie wydaje się proste. Czytelników *Ferdydurke* uderzała od początku wyraźnie określona rola pewnych części ciała: „pupa" symbolizuje tam niedojrzałość, „noga" i „łydka" – młodość, „gęba" – nieautentyczność człowieka. Symbolika jest tu dość przejrzysta: pupa kojarzy się z jednej strony z witkacowskim „opupieniem", z drugiej – z pewną dla dziecka (szczególnie w analnej fazie rozwoju) niezmiernie ważną częścią ciała. Słowo ją określające znika następnie niemal zupełnie ze słownika dorosłych, zastąpione mianem dosadniejszym. Łydka – to z kolei część ciała eksponowana w latach trzydziestych raczej przez młodzież w szortach i krótkich spódniczkach. Niedawno uwolniona z długich do ziemi sukien, silna i jędrna – jest łydka symbolem sportu, nowego wychowania, swobody obyczajowej i seksualnej. Gęba na koniec – to odpowiednik antycznej „persony", zastygła mina – maska wtłoczona na twarz każdego człowieka – z wolą lub wbrew jego woli. Trójkąt części ciała, w jakim rozgrywa się *Ferdydurke*, pokrywa się z trójkątem sił ugniatających człowieka i odbierających mu autentyczność: z niedojrzałością, ze współczesną mitologią postępu oraz z anachroniczną mitologią konserwatywną. Każda z trzech części powieści ma swój leitmotiv – jest nim właśnie jedna z tych części ciała. [...]

[3] Zastanówmy się przede wszystkim, jaki jest rodowód znaczeń przypisywanych częściom ciała u Gombrowicza. Na wstępie konstatacja podstawowa: ciało ludzkie ukazane w literaturze nie jest ciałem abstrakcyjnym; poszczególne członki, po pierwsze, należą do konkretnych osób, po drugie, posiadają konkretną charakterystykę i nazwę, po trzecie, jawią się w pewnym kontekście. Ogólnie powiedzieć można, że części ciała zostają w określony sposób w tekście *zaprezentowane*. W poszukiwaniu warstwy – nośnika znaczeń zatrzymajmy się najpierw na owym sposobie prezentacji. Gra on największą rolę w charakterystyce zewnętrznej poszczególnych postaci.

[4] Zauważmy, że u Gombrowicza dobór słowa na oznaczenie części ciała niesie określony semantyczny ładunek. Czymś zasadniczo różnym są grube, ciężkie i toporne chamskie *łapska*, czymś innym – wydelikacone, pańskie *dłonie*. Podobna przepaść dzieli *gębę* i *twarz*, *paluch* i *palec*, *stąpory*[1] i *nogi*. Opisując „język " anatomiczny Gombrowicza, stajemy już na samym wstępie przed dwiema zasadniczym i „klasami" jego leksyki, odpowiadającymi znanej opozycji pojęciowej: wyższość – niższość. I tutaj odnosimy wrażenie, iż natknęliśmy się na opozycję pierwotną, wywodzącą się z najgłębszych pokładów podświadomości pisarza, a zatem istniejącą jeszcze, zanim Gombrowicz zajął się literaturą.

[5] W saloniku wdowy po bracie Witolda, Jerzym Gombrowiczu, wisi duży portret ojca pisarza. Przedstawia okazałego mężczyznę w sile wieku o wypielęgnowanej urodzie i eleganckim stroju. Sam Gombrowicz opisuje go tak:

---

1 stąpory – gwarowe określenie nóg.

„Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny – o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady”[1].
Ta świetna sylwetka, wcielenie „wyższości”, wycisnęła swoiste piętno na osobowości pisarza. Wszędzie, gdzie stykamy się z cechami zewnętrznymi postaci, przywodzącymi na myśl pana Jana Gombrowicza, wychodzi na jaw ukryta zaciekłość autora. Niewątpliwy chyba dla psychoanalityka kompleks Edypa każe pisarzowi znęcać się za każdym razem nad określonym w ten sposób bohaterem.

w: „Teksty” 1972, nr 1.

ZADANIE 1.

Co oznacza stwierdzenie autora, że ciało jest dla człowieka jednocześnie „przedmiotem i podmiotem” (akapit 1.)?

ZADANIE 2.

Kosmos, *mikrokosmos*, *makrokosmos* – zdefiniuj te pojęcia, wskaż ich powiązanie z sensami akapitu 1.

ZADANIE 3.

Zanalizuj budowę słowotwórczą i określ znaczenie neologizmu *opupienie* (akapit 2.). Jaką funkcję w tekście pełni odwołanie do Witkacego?

ZADANIE 4.

Jakie konotacje kulturowe przypisuje autor symbolicznym częściom ciała omówionym w akapicie 2.?

ZADANIE 5.

Podaj trzy antonimy do przymiotnika *abstrakcyjny* na podstawie myśli autora o tym, że ciało u Gombrowicza nie ma takiego charakteru (akapit 3.).

ZADANIE 6.

Jak w leksyce Gombrowicza realizuje się opozycja wyższość – niższość (akapit 4.)? Zilustruj każdy z członów tej opozycji trzema przykładami z tekstu.

ZADANIE 7.

W jakiej funkcji został przywołany w tekście Jarzębskiego portret ojca Witolda Gombrowicza? Jak ten portret rozumiał sam Gombrowicz (akapit 5.)?

ZADANIE 8.

Wyszukaj w tekście dwa nawiązania do koncepcji Zygmunta Freuda.

---

1 D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 8.

Tworzenie własnego tekstu

NOTATKA SYNTETYZUJĄCA

ZADANIE 1.

Na podstawie obu tekstów zredaguj notatkę syntetyzującą na temat: diagnoza rzeczywistości stawiana przez nadrealistów i ich program literacki. Twoja wypowiedź powinna liczyć 60–90 wyrazów.

Artur Hutnikiewicz
Nadrealizm

[1] U podstaw filozofii i poetyki nadrealizmu kryło się przeświadczenie o wciąż pogłębiającej się dezintegracji świata, uwikłanego w nieprzezwyciężalnych sprzecznościach, o społecznej i duchowej alienacji człowieka. Breton wielokroć to podkreślał, że pomiędzy człowiekiem a naturą stanęła jakaś przegroda nie do przebycia, która nie pozwala mu jej poznać, zrozumieć i zbliżyć się do istoty rzeczywistości. Konwencje i nawyki społeczne uczyniły nas niewolnikami działań, myśli i postępków, którym poświęcamy całe nasze istnienie, nie wiadomo po co i na co. Człowiek postępuje tak, jak postępować wypada, jak jest powszechnie przyjęte, ale ma niejednokrotnie świadomość, że to jego działanie jest w istocie absurdem.

[2] Ale nie tylko usankcjonowany powszechną umową ład i porządek społeczny wydaje się wątpliwej wartości; zawodzi również nauka, tak zawsze zdawałoby się obiektywna i tak godna tego, aby jej bez reszty zaufać. Tymczasem sztywny, schematyczny, skonwencjonalizowany język enuncjacji naukowych ukazuje nam równie konwencjonalny i schematyczny obraz rzeczywistości, obraz powierzchowny i jednostronny, niesłychanie daleki od autentycznego wyglądu rzeczy. Nie lepiej jest ze sztuką i literaturą. Ile razy artysta usiłuje ujawnić najgłębsze treści swych wewnętrznych doświadczeń, tylekroć napotyka na opór tego bezdusznego tworzywa, które służy mu za środek i narzędzie wypowiedzenia. Musi się chcąc nie chcąc poddać bezsensownym normom języka, chociaż wie doskonale, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". Tak więc udziałem każdego artysty jest tragiczna świadomość, że cokolwiek by powiedział i jak by powiedział, będzie to zawsze w stosunku do intencji niedoskonałe, błąkające się na granicy pozorów, kłamstwa i fałszu. Celem i ambicją nadrealizmu było odkrycie takich zasad poznania i twórczości, które pozwoliłyby przezwyciężyć sprzeczności świata, dotrzeć do jego wewnętrznej, tajemniczej istoty, uświadomić właściwy sens i znaczenie ludzkiej egzystencji oraz uwolnić poezję i wyobraźnię artystyczną od presji i tyranii estetycznych konwenansów w celu przywrócenia twórczej działalności człowieka cech autentyzmu. [...]

◀ **Pamiętaj**, że notatka syntetyzująca ukierunkowana tematycznie wymaga zwięzłego przedstawienia informacji istotnych dla obu tekstów. Powinna być napisana tekstem ciągłym.

- Dokładnie przeanalizuj temat notatki określony w zadaniu.
- Określ stanowisko każdego z autorów wobec zagadnienia wskazanego w temacie notatki. Porównaj te stanowiska ze sobą, znajdź punkty wspólne i / lub rozbieżności.

[3] Zakwestionowanie autorytetu myśli prowadziło do odrzucenia wszystkich konwencjonalnych kategorii opisu świata – przyczynowości, hierarchii zjawisk, czasu i przestrzeni. Pojęcie przyczynowości uznane zostało za fikcyjne i fałszywe. Nie ma żadnych przyczyn i żadnych skutków, ponieważ wszystko zależy nie od własnej struktury, ale od naszej podmiotowej oceny. Siłę kwalifikującą ma tylko ludzka świadomość. Nie wiemy jak jest w rzeczywistości. Rzeczywiste jest nasze widzenie.
[4] Nie ma też żadnej bezwzględnej hierarchii ważności, co więcej, gdyby się nawet przyjęło, jak to często się zdarza, że hierarchia taka rzeczywiście istnieje i obowiązuje, to byłaby ona grobem dla sztuki. „To co jest ważne w życiu, może być w sztuce niewarte jednego spojrzenia" [A. Breton].
[5] Podobnie czas i jego aspekty – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, to w pojęciu nadrealistów kategorie gramatyczne, którym nie odpowiada żaden obiektywny i stwierdzony stan rzeczy. [...] Przeszłość jest równoznaczna z teraźniejszością i przyszłością, zjawiska czasowo odległe sprowadzają się w istocie do jednego momentu.
[6] I wreszcie przestrzeń. W poetyce nadrealizmu traci ona zupełnie swoją spójność i normalny porządek swych wymiarów. W jednym zdaniu wyobraźnia przerzuca się z przedmiotu na przedmiot, każda rzecz jest równocześnie i tu, i tam, wszystko zbiega się i przecina na wspólnej płaszczyźnie świadomości.

w: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988.

◀ **Pamiętaj**, żeby uporządkować wnioski z przeprowadzonej analizy tekstów. Notatka powinna w syntetyczny sposób przedstawiać stanowiska obu autorów, a jednocześnie zawierać ogólne stwierdzenie na temat tego, w jaki sposób oba teksty odnoszą się do tematu.

- Zadbaj o logiczne powiązanie zdań notatki.
- Zapisz notatkę własnymi słowami, dzięki zastosowaniu np. synonimów, parafrazy czy uogólnienia treści.

Lesław Eustachiewicz

Nadrealizm

[1] André Breton, zbuntowany przeciw nihilizmowi dadaistów, znalazł w psychoanalizie inspiracje do kreowania poezji alogicznej, opartej o chwiejne struktury marzenia sennego, ale nie postulującej amorficzności[1], choć mającej sens wieloznaczny. [...] Dwie linie genetyczne – romantyzm i psychopatologia – zespoliły się z freudyzmem i wytworzyły poetykę, której zakres obejmuje wiele zjawisk lirycznych, ale sięga i do narracji, i do dramaturgii. W związku z nadrealizmem nastąpił zwrot ku gustom jarmarcznym; tłem pejzażowym stało się miasto, ale nie jako futurystyczna wizja (futuryzm w ogóle pozostał obcy poezji francuskiej), lecz w swej wielowarstwowości narosłych przez stulecia form. Nadrealizm korzystał ze stylistycznych środków poezji kubistycznej, takich jak elipsa, tzn. opuszczenie ogniw pośrednich między zdaniami, rozbicie tematu – przedmiotu na części autonomiczne, traktowane równolegle, nieciągłość tekstu i kompozycja otwarta. Obrazowanie nadrealistów mieszało człowieka ze zwierzętami, roślinami i światem nieorganicznym, tworząc kompleksy baśniowe i niekiedy odnawiając tą metodą tradycje alegoryzmu. [...]

1 amorficzność – brak uporządkowanej budowy.

[2] Liryki nadrealistów nie można sprowadzać do kwestii formalnych. Cechy stylistyczne wynikają z założeń ogólnych: poszukiwania autentycznych wartości życia, poczucia tragizmu losu ludzkiego i tragizmu sytuacji historycznej [...], egzaltowanego kultu wolności, zdecydowanej nieufności wobec zracjonalizowanej interpretacji świata, przekonania o poznawczej i moralnej sile wyobraźni. Na tych podstawach opiera się nadrealistyczna groteska, absurdalna deformacja i „czarny humor". Nadrealizm, uformowany we Francji, stał się z czasem prądem uniwersalnym (w liryce angielskiej np. reprezentuje go Dylan Thomas).

w: L. Eustachiewicz, *Obraz współczesnych prądów literackich*, Warszawa 1978.

◀ **Pamiętaj**, że notatka powinna być rzeczowa (czyli zgodna z treścią obu tekstów), zwięzła (mieścić się w podanym zakresie wyrazów) i spójna (logicznie powiązana), a także poprawna językowo, ortograficznie i interpunkcyjnie.

PRZYKŁADOWA NOTATKA SYNTETYZUJĄCA

Diagnoza rzeczywistości stawiana przez nadrealistów i ich program literacki

Nadrealiści, których prekursorem był André Breton, uważali, że rzeczywistości nie można poznać rozumowo. Przeszkodą w dotarciu do prawdy o świecie są konwencje społeczne i skonwencjonalizowany język nauki czy literatury, nieoddający różnorodności świata. Fałszywe rozumienie i ukazywanie rzeczywistości powoduje poczucie tragizmu ludzkiego losu. Niezgoda na to prowadziła nadrealistów do uznania za naczelną instancję twórczą gry wyobraźni i wolnych skojarzeń. Lesław Eustachiewicz wymienia wykorzystywane przez poetów środki wyrazu, np. elipsę, kompozycję otwartą i sposoby obrazowania, natomiast Artur Hutnikiewicz ukazuje nowatorskie traktowanie przez nadrealistów kategorii przyczynowości, czasu i przestrzeni.
[86 wyrazów]

SPRAWDŹ SIĘ

1. Artyści międzywojnia w poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Omów problem, odwołując się do wybranych tekstów kultury.
2. Jaką wizję natury zawarł w swojej poezji Bolesław Leśmian? Wskaż charakterystyczne cechy języka utworów tego autora.
3. Przedstaw program Awangardy Krakowskiej. W jaki sposób odzwierciedla się on w wierszach Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia?
4. Poeci dwudziestolecia wobec przeczucia katastrofy. Omów zagadnienie na wybranych przykładach.
5. Omów realizację konwencji onirycznej w wybranych tekstach dwudziestolecia. R
6. Scharakteryzuj *Proces* Franza Kafki jako powieść parabolę. R
7. Miasto jako obiekt fascynacji i przestrzeń zagrażająca człowiekowi. Omów problem na podstawie utworów z okresu dwudziestolecia międzywojennego.
8. Na czym polega mityzacja rzeczywistości w opowiadaniach Brunona Schulza? R
9. Prozaicy międzywojnia w poszukiwaniu prawdy o człowieku. Wypisz w punktach ich najważniejsze refleksje.
10. Przedstaw przejawy groteski w literaturze międzywojnia. Z jakich powodów twórcy tak często wykorzystywali tę kategorię estetyczną?
11. Wymień słowa klucze zawarte w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Omów ich znaczenie.
12. Przedstaw cechy teatru absurdu na podstawie *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza. R
13. Omów na przykładach warunki decydujące o skuteczności aktu mowy. R

Pomnik Powstania Warszawskiego według projektu Wincentego Kućmy i Jacka Budyna, 1989, plac Krasińskich, Warszawa

Monumentalny pomnik ku czci bohaterów powstania znajduje się w pobliżu włazu kanałowego, przez który we wrześniu 1944 r. powstańcy ewakuowali się ze Starego Miasta do Śródmieścia.

WOJNA I OKUPACJA W LITERATURZE

40 Inna wojna



W wyniku przegranej przez Polskę wojny obronnej (1 września – 6 października 1939 r.) ziemie II Rzeczypospolitej znalazły się pod okupacją Niemiec i ZSRS. Mimo okupacyjnego terroru na terenie Polski działały instytucje Polskiego Państwa Podziemnego, funkcjonowało tajne szkolnictwo, ukazywały się nielegalne czasopisma i książki, co zaprzeczało łacińskiej maksymie: *inter arma silent Musae* (czytaj: muze; 'w czasie wojny milczą muzy'). Literatura, którą poznamy w tej części podręcznika, stanowi świadectwo mrocznego czasu okupacji i wyraz przeżyć wojennego pokolenia polskich poetów i pisarzy.

KONTEKST HISTORYCZNY

Słowa wypowiedziane 5 maja 1939 r. w polskim sejmie przez ministra spraw zagranicznych Józefa Becka (czytaj: beka): „My w Polsce nie znamy pojęcia pokoju za wszelką cenę" wyrażały przekonania większości. Polacy, dumni z ojczyzny odrodzonej w 1918 r. i ufni w prawdziwość propagandowych haseł („Silni, zwarci, gotowi"), wierzyli w zwycięstwo. Liczyli ponadto na militarnych sojuszników – Wielką Brytanię i Francję. Ogół społeczeństwa nie zdawał sobie w pełni sprawy z technicznej przewagi niemieckiej armii oraz z faktu, że Francuzi i Anglicy nie zechcą „umierać za Gdańsk" (jak pisały we wrześniu brytyjskie i francuskie gazety). Wojska niemieckie zaatakowały Polskę rano 1 września, 17 września jej wschodnią granicę przekroczyła Armia Czerwona. Zaciekłe walki toczyły się ponad miesiąc – ostatnia bitwa wojny obronnej rozegrała się pod Kockiem 2–5 października.

OKUPACJA NIEMIECKA

Bezpośrednio do Rzeszy włączone zostały ziemie dawnego zaboru pruskiego – Wielkopolska i Pomorze Gdańskie, a także Górny Śląsk, natomiast z ziem dawnego zaboru rosyjskiego – północna część Mazowsza, Kujawy i okręg łódzki. Na pozostałym obszarze okupowanego kraju Niemcy utworzyli **Generalne Gubernatorstwo** – pozbawione suwerenności i zarządzane przez niemiecką administrację. Jego „stolicą" (siedzibą generalnego gubernatora i władz) był Kraków. Niemcy zamknęli polskie uniwersytety i średnie szkoły ogólnokształcące, pozostawili jedynie szkolnictwo elementarne i zawodowe. Zlikwidowali większość przedwojennych teatrów i czasopism, nieliczne działające wydawnictwa objęli kontrolą cenzorską. Okupant stosował bezwzględny terror i zasadę odpowiedzialności zbiorowej: ofiarami represji padały przypadkowe osoby. Na porządku dziennym były łapanki, egzekucje i tortury, a także więzienie w obozach koncentracyjnych. Polaków wywożono do obozów pracy przymusowej w Niemczech. Chłopom narzucono obowiązek dostarczania okupantowi wysokich kontyngentów (obowiązkowych dostaw żywności). Ewenementem na skalę światową było rozbudowane Polskie Państwo Podziemne, z wieloma instytucjami i urzędnikami, wspomagane finansowo i kierowane przez polski rząd na uchodźstwie (początkowo działający we Francji, a od czerwca 1940 r. – w Londynie). W okupowanym kraju istniał zorganizowany zbrojny ruch oporu przeciw okupantowi. Kolaboracja z Niemcami była zabroniona pod karą infamii (publicznego pozbawienia praw i czci) oraz śmierci; wyroki na kolaborantów wydawały podziemne sądy. Codzienna egzystencja

Polaków stała się bardzo trudna. Płace wyznaczane przez okupantów nie wystarczały na pokrycie kosztów utrzymania, a inflacja pożerała oszczędności. Jednym ze sposobów na przetrwanie był czarnorynkowy handel.

ZAGŁADA ŻYDÓW

Niemcy postrzegali Żydów jako wrogów narodu (patrz: *Kontekst polityczny* w lekcji 22.), dlatego zaplanowali ich izolację, a następnie eksterminację we wszystkich okupowanych krajach. Już jesienią 1939 r. zaczęto umieszczać osoby pochodzenia żydowskiego w gettach (odizolowanych dzielnicach, tworzonych w całej Europie Środkowo-Wschodniej – więcej patrz: lekcje 55.–56.). Radykalnym przejawem zbrodniczej ideologii nazistów było tzw. ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej (niem. *Endlösung der Judenfrage*), przyjęte przez hitlerowców w 1942 r. Plan zakładający wymordowanie wszystkich Żydów stał się obsesją Adolfa Hitlera i był konsekwentnie realizowany do końca istnienia Trzeciej Rzeszy. Jego wykonaniu służyły przede wszystkim obozy zagłady m.in. w Bełżcu, Chełmnie nad Nerem, Sobiborze, Treblince (więcej patrz: lekcje 46.–47.). Do końca wojny z rąk Niemców zginęło ok. 6 mln europejskich Żydów, w tym ok. 3 mln polskich (blisko 99% populacji). Była to największa w dziejach ludzkości zbrodnia ludobójstwa (ang. *genocide*), tzn. masowego, zorganizowanego mordu przedstawicieli określonej grupy narodowej, etnicznej lub religijnej. Określenie to stworzył po wojnie prawnik Rafał Lemkin, Polak

Agnieszka Rzeźniak, mural *Bitwa pod Osuchami*, 2018, Zamość

Graffiti upamiętnia bitwę rozegraną w Puszczy Solskiej 22–26 czerwca 1944 r. Zginęło wówczas około czterystu partyzantów Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich. Obraz powstał na murze więzienia, stąd drut kolczasty, który wzmacnia siłę ekspresji przekazu.

? Jaki efekt uzyskała artystka dzięki użyciu odcieni koloru zielonego?

? Oceń walor estetyczny i ideowy graffiti Agnieszki Rzeźniak.





Tadeusz Kantor, *Klęska wrześniowa*, 1990, Muzeum Armii Krajowej im. gen. Emila Fieldorfa „Nila", Kraków

Obraz Kantora, znanego głównie jako twórca teatru awangardowego, nawiązuje do symboliki chrześcijańskiej i stanowi zapis bolesnej pamięci.

żydowskiego pochodzenia, od 1941 r. przebywający w Stanach Zjednoczonych, jeden z oskarżycieli w procesie przywódców nazistowskich Niemiec w Norymberdze. Zagładę Żydów określa się jako **Holokaust** (nazwa ta ma znaczenie religijne i oznacza w judaizmie ofiarę całopalną), a także jako **Szoah** (co również pochodzi z judaistycznej terminologii religijnej i oznacza 'totalne wyniszczenie, zagładę').

Stosunek polskich sąsiadów do tragedii Zagłady był ambiwalentny. Z jednej strony trzeba odnotować codzienny heroizm wielu Polaków, którzy ratowali i ukrywali całe rodziny żydowskie (np. Irena Sendlerowa – „matka dzieci Holokaustu", rodzina Ulmów, siostry zakonne). Na okupowanych przez Niemcy ziemiach polskich za takie działania groziła odpowiedzialność zbiorowa i kara śmierci. W założonym po wojnie Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu (Yad Vashem) w Izraelu najwięcej drzewek upamiętniających Sprawiedliwych wśród Narodów Świata zostało posadzonych dla Polaków. Z drugiej strony nie sposób nie zauważyć częstej wówczas obojętności na los Żydów pod niemiecką okupacją; zdarzały się nawet przypadki rabunku mienia pożydowskiego i działalność tzw. szmalowników – Polaków utrzymujących się z tropienia i szantażowania Żydów ukrywających się poza gettami. Polskie władze podziemne piętnowały ten proceder i karały szmalowników śmiercią.

OKUPACJA SOWIECKA

Inaczej niż na terenach okupowanych przez Niemców wyglądała sytuacja społeczeństwa żyjącego na obszarach, które wcielono do ZSRS. Te obszary zostały poddane sowietyzacji, a także ukrainizacji i białorutenizacji. Oznaki polskości usuwano, eliminowano Polaków z życia kulturalnego i gospodarczego. Część polskich instytucji publicznych (szkoły, teatry, czasopisma) została zachowana. W zamian sowiecki okupant domagał się od ludzi kultury i nauki entuzjastycznej akceptacji nowego, komunistycznego porządku. Wymiernym znakiem polityki ZSRS było obligatoryjne przyznawanie Polakom sowieckiego obywatelstwa i zwalczanie aspiracji niepodległościowych. Sowiecka policja polityczna (NKWD) jeszcze we wrześniu

1939 r. aresztowała pod zarzutem działań antykomunistycznych, szpiegostwa itd. ponad 100 tys. Polaków. Trafili oni do więzień i łagrów. Polskim elitom politycznym i intelektualnym groziły więzienia, egzekucje i wywózki do obozów pracy – na Syberię i do Kazachstanu (patrz: lekcje 66.–70.). W głąb ZSRS wysiedlono w sumie ponad milion polskiej ludności. W Katyniu pod Smoleńskiem, a także m.in. w Charkowie, Kalininie (obecnie Twer), Kijowie i Mińsku dokonano – łamiąc zasady konwencji wojennej – zbiorowych mordów na polskich oficerach i policjantach z obozów jenieckich m.in. w Kozielsku, Starobielsku i Ostaszkowie. Odpowiedzialność za tę zbrodnię Rosjanie oficjalnie przyjęli dopiero po upadku Związku Sowieckiego w 1990 r. Życie pod okupacją sowiecką stało się łatwiejsze po agresji Niemiec na ZSRS (1941) – Polacy stali się dla Rosjan potencjalnym sojusznikiem wojskowym.

Na terenach kontrolowanych przez Związek Sowiecki współpraca Polaków z okupantem była częstsza niż pod okupacją niemiecką. Nowy porządek zaakceptowała część środowiska polskiej lewicy komunistycznej. Na wymuszoną współpracę zdecydowali się również tacy pisarze jak Tadeusz Boy-Żeleński, Julian Przyboś, Adam Ważyk czy Bruno Schulz.

KONTEKST KULTUROWY

Pod okupacją niemiecką oficjalnie ukazywały się jedynie gazety koncesjonowane (tzn. mające zezwolenie władz okupacyjnych) – nazywano je gadzinówkami. Drukowano polskojęzyczne książki, ale były to głównie romanse i powieści sensacyjne, pisane przez autorów ukrywających się pod pseudonimami. W repertuarach teatrów znajdowały się wyłącznie sztuki dla niemieckich widzów. Dopuszczono działalność polskich teatrzyków rewiowych, oferujących niewyszukaną rozrywkę. W kinach wyświetlano jedynie niemiecką produkcję propagandową. Pod okupacją sowiecką wydawano zaś (według klucza politycznego) polską klasykę i wybrane utwory współczesne oraz prasę.

Na ziemiach polskich okupowanych przez Niemców toczyło się także nieoficjalne życie kulturalne. W podziemiu ukazywało się ok. 1,5 tys. czasopism, m.in. „Sztuka i Naród", „Droga", „Płomienie", funkcjonowały też wydawnictwa i drukarnie (ok. 400). W prywatnych mieszkaniach dawano przedstawienia teatralne i koncerty muzyki poważnej. Działała tajna oświata wszystkich szczebli, również na poziomie uniwersyteckim (tzw. komplety).

Jerzy Święch

Wojny a „projekt nowoczesności" (fragmenty)

[1] Wiek XX puścił w obieg słowo, bez którego niepodobna się dzisiaj porozumieć w kwestiach wojny: wojna nowoczesna, zwana też przez niektórych wojną nowego typu lub – sięgając po dokładniejsze specyfikacje – wojną „materiałową", „maszynową" itp. Idea wojny wnika w ten sposób głęboko w samą istotę sporów o nowoczesność, wszak z określeń typu „materiałowa" czy „maszynowa" wynika, że wojna stanowi jeden z efektów, a szczególnie – dodajmy – niepokojących procesów modernizacyjnych, jakie objęły wiek XX. Zjawisko to znalazło swoje odzwierciedlenie w literaturze. Bardziej może niż gdzie indziej i kiedy indziej.

[2] Jak myśl nowoczesna radzi sobie z problemem wojny? Jak wygląda nowoczesny dyskurs o wojnie i kiedy się on zaczyna? Jeśli odrzucić cały dotychczasowy balast wyobrażeń o wojnie dawnego typu [...], to okaże się, że istota wojny nowego typu polega na

O TWÓRCY

JERZY ŚWIĘCH (ur. 1939) – literaturoznawca, specjalista od literatury polskiej XX i XXI w., wieloletni profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor wielu książek naukowych, w tym podręcznika akademickiego *Literatura polska w latach II wojny światowej* (1. wyd. 1997) oraz syntezy *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945* (1982). Wytrawny znawca poezji czasów wojny i okupacji, przede wszystkim wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

tym, że inaczej niż bywało kiedyś, wojna straciła [...] jakąś myśl porządkującą, nadającą jej sens, skoro teraz jawi się jako zjawisko z gruntu nieprzedstawialne i niepojmowalne. W pierwszym przypadku myślimy po prostu o tym, że wśród dzisiejszych wyobrażeń wojny trudno znaleźć takie, które pozwoliłyby odtworzyć jej obraz całościowy, niepodobna bowiem podać przykładu, który byłby dla niej dostatecznie reprezentatywny. Zawsze będą to obrazy cząstkowe, niepełne. Po drugie, że między pojęciem wojny a rzeczywistością otwiera się przepaść, istnieje jakby gra sprzecznych interesów między próbą uchwycenia sensu wojny a doświadczeniem, które poprzedza wszelką myśl o niej. W świecie sensu nie ma jakby miejsca na wojny, wszelkie kategoryzacje[1] wydają się zawodne. Można by zatem rzec, że wojna jest wyzwaniem rzuconym myśli, która odtąd będzie gorączkowo poszukiwać racjonalizacji[2] tego, co na pierwszy rzut oka wydaje się niepojęte. [...]

[3] Wojna odsłaniała horyzont spraw nieznanych lub niedostatecznie dotąd znanych, a dotyczy to zarówno wiedzy o człowieku, który w świetle doświadczenia wojennego okazywał się inny, niż się sobie dotąd wydawał, jak i wiedzy o społeczeństwie, które w obliczu wojny traci swoją stabilność, objawia się jako masa wewnętrznie zdezintegrowana, targana sprzecznymi prądami i konwulsjami, oparta na innym typie więzi międzyludzkich, w znacznie większym stopniu niż dotąd odpersonalizowanych i rzeczowych itd. Jest rzeczą znaną, że wojna nowego typu jest wyzwaniem rzuconym tradycyjnej psychologii, jakąż jednak nową, systematyczną wiedzę o przepastnych głębinach ludzkiej duszy da się wynieść z obserwacji, że człowiek jest istotą nieobliczalną? Mechanizm „ucieczki od wolności”[3] jest przecież tylko jedną z wielu możliwych diagnoz tego stanu, z jakim literatura nie potrafi sobie poradzić. Poczucie, że na tej wojnie jest „inaczej” wyraża tylko bezradność wobec potrzeby racjonalizacji zjawiska z istoty swojej irracjonalnego. [...]

[4] Wojna jako najdalej wysunięta w przyszłość forpoczta[4] nowoczesności przegrała najwcześniej, tryumf, którego nie zdążyła skonsumować, poniósł największą klęskę, strategie, którymi się tak pysznia, okazały się ze wszystkich najbardziej zawodne. Taki był wynik Pierwszej [...]. Była zamknięciem wieku XIX i wejściem w nową epokę, która gotowała kolejne nieszczęścia i klęski, ale nie przekraczała nadziei, że po tym, co zaszło, świat może stać się lepszy. Wiara w postęp, mimo ofiar jakie stały się udziałem Pierwszej, nie doznała większego uszczerbku, gdyż motorem postępu okazały się siły, które dalej pracowały, ale na rzecz pokoju, a nie wojny. Zakończeniu tamtej towarzyszyły euforia i zapał do pracy. Wszędzie, gdzie się otwierały perspektywy na lepszą przyszłość.

[5] [...] w stosunku do doświadczeń wyniesionych z wojny Drugiej, Pierwsza wydawała się zjawiskiem anachronicznym, przynależącym jakby do innego czasu, mimo narzucających się analogii. Druga, choć obfitowała wcale niemniej niż tamta w martyrologię i przynosiła nieznane dotąd w takiej skali ludobójstwo, zawierała paradoksalnie więcej momentów „rycerskich”, elementów prawdziwej bitwy, o której walczący na frontach tamtej zdawali się już zapomnieć. A jednocześnie nie pozostawiała już żadnych złudzeń co do kosztów, jakie pociąga za sobą realizacja „projektu nowoczesności”. [...]

[6] Wojna nowoczesna, tak jak wyobrażenia o niej kształtowały się pod wpływem doświadczeń wyniesionych z wojny Pierwszej i Drugiej, traciła niewątpliwie na znaczeniu w jednym aspekcie, mianowicie jako impuls dla sztuki nowoczesnej, awangardowej. Im bardziej słabł impuls awangardy, tym bardziej idea wojny schodziła nie tyle na peryferia – liczba dzieł poświęconych Drugiej przewyższa tamtą – ile kształtowała się w oparciu o zasady sztuki obce awangardzie.

---

1 kategoryzacja – podział rzeczy, zjawisk, osób na kategorie.
2 racjonalizacja – tu: wyjaśnienie, uzasadnienie.
3 Nawiązanie do książki Ericha Fromma (patrz: lekcja 41.)
4 forpoczta – najdalej wysunięta placówka.

ANALIZA

1. Jak autor wyjaśnia określenie „wojna nowoczesna”? Jakie miejsce przypisuje jej w procesach modernizacyjnych XX w.?
2. Czym się różni nowoczesny dyskurs o wojnie od ujęć tradycyjnych? Odpowiedz na podstawie akapitu 2.
3. Jakie miejsca zajmują obie wojny w modernizacyjnej przemianie świata?
4. Na czym polegała, według autora, różnica między pierwszą a drugą wojną?
5. Jakie konsekwencje przyniosła druga wojna dla sztuki awangardowej?

INTERPRETACJA

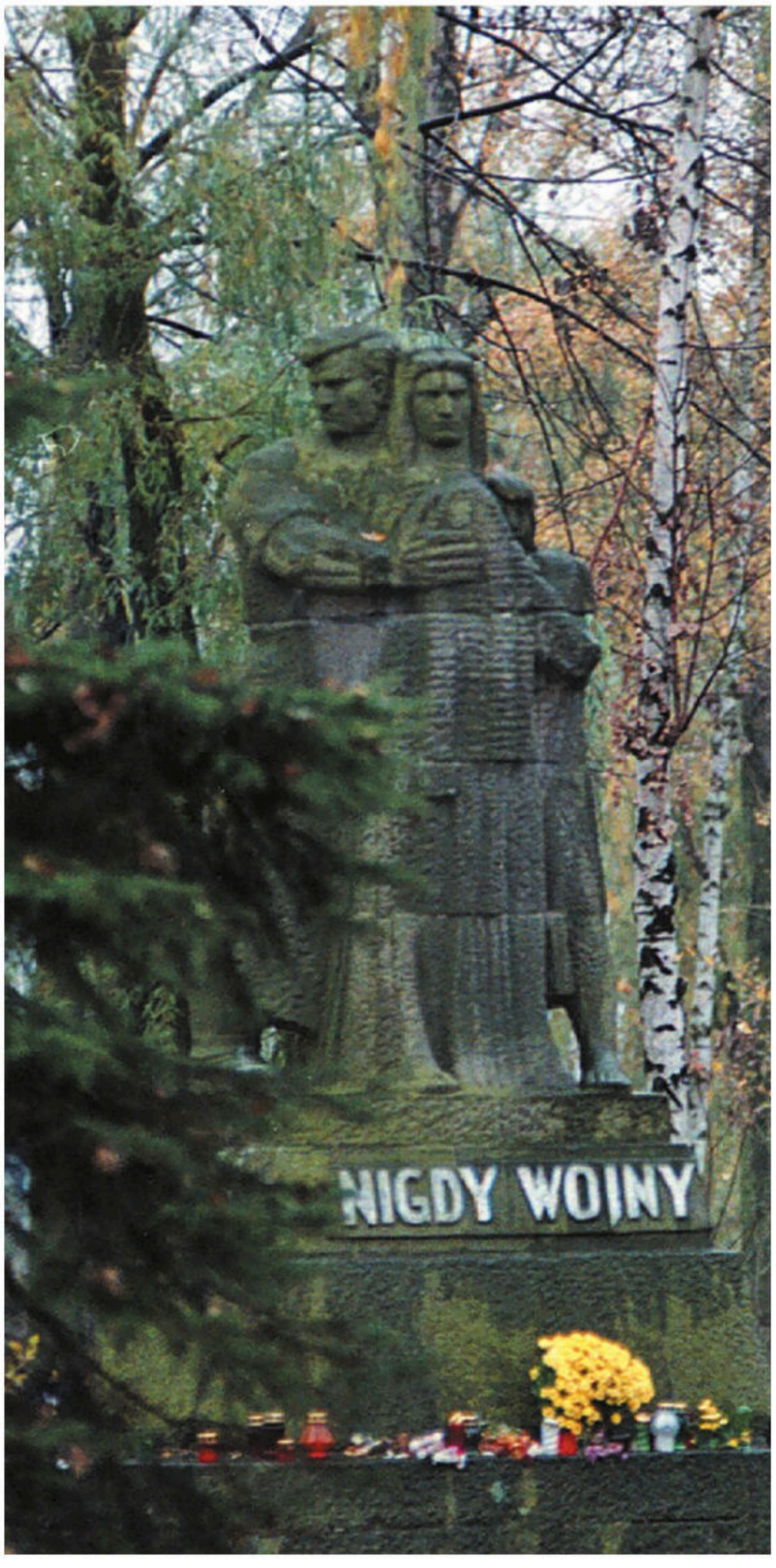
6. Jak rozumiesz stwierdzenia: „wojna jest wyzwaniem rzuconym myśli” (akapit 2.) i „wojna nowego typu jest wyzwaniem rzuconym tradycyjnej psychologii” (akapit 3.)?
7. Jak sądzisz, czy nowa postać wojny odpowiada zmianom w wyobrażeniu świata przez ludzi w XX w., czy raczej im przeczy? Czy jest zaburzeniem „projektu nowoczesności”, czy jego efektem? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Co znaczy, Twoim zdaniem, stwierdzenie autora, że druga wojna „zawierała paradoksalnie więcej momentów «rycerskich»” niż pierwsza?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Rozważ, co może sprawiać etyczne problemy podczas pisania o wojnie lub ukazywania jej obrazu w filmie?
10. Czy obie wojny czegoś ludzi nauczyły? Czy dzisiejsza idea pacyfistycznej Unii Europejskiej jest efektem tej lekcji?
11. Co może przekreślić marzenia o pokoju na świecie? Na co trzeba uważać, o co zadbać?

POJĘCIA KLUCZOWE

DYSKURS (łac. *discursus* – ‘bieganie tam i tu, badanie’) – w literaturze naukowej to wypowiedź, która w pierwszej kolejności interpretuje, a nie opisuje rzeczywistość; dyskurs odnosi się bardziej do podmiotu wypowiedzi i jego wyobrażeń o świecie niż do samego świata.



Pomnik *Nigdy wojny* według projektu Józefa Gosławskiego, 1956, Luboń koło Poznania

Monument znajduje się w Żabikowie (północno-zachodnia część Lubonia), w miejscu nazistowskiego obozu karno-śledczego, funkcjonującego w latach 1943–1945.

41 Skąd zło?



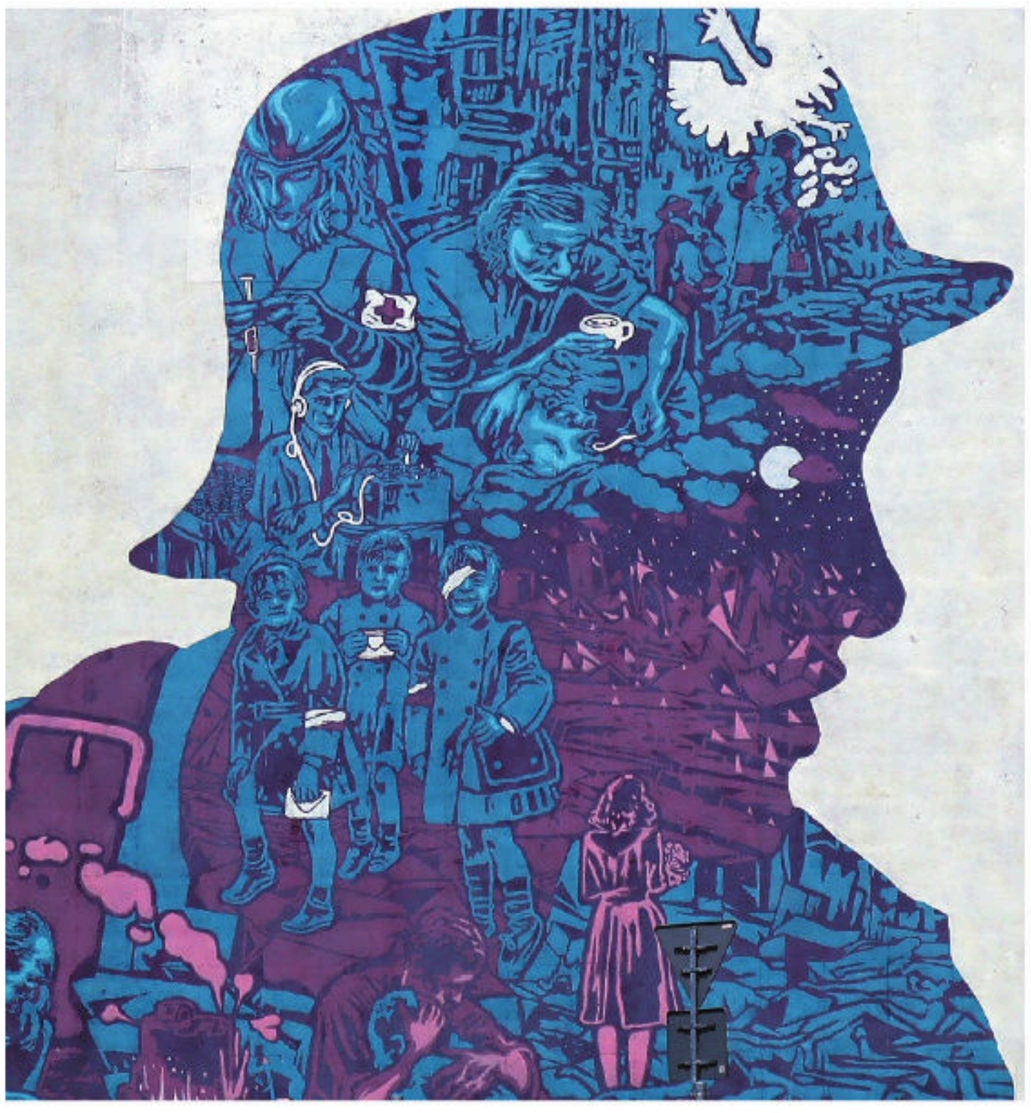
Pytanie o pochodzenie zła (łac. *unde malum?* – 'skąd zło') jest zadawane od początków istnienia kultury europejskiej. Za szczególny przejaw zła w nowoczesnej historii Europy uznano II wojnę światową, a zwłaszcza ówczesne akty ludobójstwa. Na lekcji omówimy dwa teksty historiozoficzne, będące próbą wyjaśnienia powodów tych zbrodni. Jeden z nich przedstawia przyczyny wojny w kategoriach metafizycznych, drugi – w kategoriach psychologicznych.

KONTEKST ETYCZNY

Zdaniem Hannah Arendt (czytaj: hana arent), XX-wiecznej amerykańskiej filozof i politolog żydowskiego pochodzenia, w czasie II wojny światowej zło zyskało cechę wcześniej ludzkości nieznaną – stało się powszednie i zwyczajne. Badaczka pisze o tym w książce *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* (1963), poświęconej procesowi hitlerowskiego zbrodniarza: „Jak w krajach cywilizowanych zakłada się, że głos sumienia mówi każdemu *Nie zabijaj*, mimo że naturalne pragnienia i skłonności człowieka mogą niekiedy mieć morderczy charakter, tak samo państwo Hitlera domagało się, aby głos sumienia powiedział wszystkim: *Zabijaj*, choć organizatorzy rzezi wiedzieli doskonale, że mordowanie jest sprzeczne z normalnymi pragnieniami i skłonnościami większości ludzi. Zło w Trzeciej Rzeszy utraciło tę cechę, po której większość ludzi je rozpoznaje – przestało być pokusą. Wielu Niemców i wielu nazistów – przypuszczalnie przeważająca ich większość – musiała odczuwać pokusę, żeby **nie** mordować, **nie** grabić, **nie** przypatrywać się obojętnie, jak ich sąsiedzi idą na zagładę (bo oczywiście wiedzieli, że Żydów wywozi się na zagładę, choć ponure szczegóły mogły być wielu z nich nieznane) i żeby nie przyjąć wspólnictwa w tych wszystkich zbrodniach przez czerpanie z nich korzyści" (tłum. Adam Szostkiewicz; wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorki).

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Filozofowie od czasów antycznych rozpatrują zło pod względem etycznym, metafizycznym, egzystencjalnym i społecznym (patrz: lekcja 38.). Psychologowie do tych kategorii dodają jeszcze jeden aspekt – zło jako wrogość, przemoc i okrucieństwo wobec drugiego człowieka. Do XIX w. za źródło pochodzenia tak rozumianego zła



Mural powstańczy według projektu Damiana Kwiatkowskiego, w dzielnicy Wola, Warszawa

Wojna nowoczesna przestała być domeną żołnierzy i toczy się nie tylko na polach bitew. Wkracza do domów ludności cywilnej, zmienia życie każdego człowieka.

uznawano działanie szatana. Współcześni badacze zjawisko przemocy wobec innych tłumaczą, odwołując się do wiedzy psychologicznej. Na przełomie XIX i XX w. rozpoznano, że na wolę i działania człowieka wpływają wychowanie i środowisko, a także genetycznie przekazywane cechy osobowe (patrz: lekcja 12.). W XX w., dzięki odkryciom Sigmunda Freuda (patrz: lekcja 1.), a później Konrada Lorenza (czytaj: lorenca; patrz: *Wiedzieć więcej* w pierwszej części podręcznika dla klasy 3), skłonność ludzi do przemocy opisano jako nieświadomy instynkt (Freud nazwał go instynktem śmierci, Lorenz – instynktem agresji wewnątrzgatunkowej). Pod koniec ubiegłego stulecia amerykańscy psychologowie społeczni dodali do przyczyn ludzkich okrucieństw jeszcze dwa czynniki – systemowy i okolicznościowy. Wykazali, że poczucie władzy oraz towarzyszące temu okoliczności mogą zmienić uczciwych i nieagresywnych na co dzień ludzi w bezwzględnych katów. Potwierdza to zwłaszcza słynny **stanfordzki eksperyment więzienny**, przeprowadzony w 1971 r. przez Philipa Zimbardo. Biorący w nim udział studenci odgrywali role więźniów oraz strażników. W trakcie eksperymentu (który szybko przerwano) okazało się, że młodzi ludzie pochodzący z tzw. dobrych domów potrafili być niezwykle okrutni, wręcz bestialscy dla kolegów odgrywających role osadzonych. Zimbardo wykazał, że głównym powodem takich zachowań jest przekazanie jakiejś grupie niekontrolowanej władzy nad innymi; wówczas dochodzi do dehumanizacji osób znajdujących się w pozycji podrzędnej – są oni pozbawieni ludzkiej godności i postrzegani jako obcy lub wrogowie. Zimbardo nazwał to zjawisko „efektem Lucyfera" i opisał w książce *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?* (2007).

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

W książce *Ucieczka od wolności*, wydanej w Wielkiej Brytanii w 1941 r., Erich Fromm próbował ustalić, skąd wzięła się niezwykła popularność ideologii nazizmu w kraju o wysokim poziomie kultury. Przyczyn akceptacji zła autor dopatrywał się zarówno w autorytarnym charakterze władzy Trzeciej Rzeszy, jak i w cechach osobowych ówczesnych obywateli.

Erich Fromm
Ucieczka od wolności (fragmenty)

[1] Miłość do mających władzę i nienawiść do pozbawionych jej, tak typowe dla sadomasochistycznego charakteru[1], w dużej mierze tłumaczą polityczne poczynania Hitlera i jego popleczników. [...]
[2] Lecz nie tylko sama ideologia hitleryzmu dawała zadowolenie niższym klasom średnim; praktyka polityczna urzeczywistniała to, co ideologia przyrzekała. Powstała hierarchia, w której każdy miał nad sobą kogoś, komu miał się podporządkować, i kogoś pod sobą, nad kim mógł czuć swoją władzę; człowiek u samej góry, wódz, miał nad sobą Los, Historię, Naturę, jako potęgę, której mógł się powierzyć. Tak więc ideologia hitleryzmu i jej praktyka zaspokajały pragnienia wynikające ze struktury charakteru części

1 Mowa o dewiacji psychicznej, polegającej na pragnieniu zadawania komuś bólu (sadyzm) i doznawania cierpienia (masochizm).

O TWÓRCY

ERICH FROMM (1900–1980) – niemiecki psycholog i filozof żydowskiego pochodzenia, od 1933 r. mieszkający w Stanach Zjednoczonych. Był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli psychoanalizy, odrzucił jednak biologiczne uwarunkowania natury człowieka i zastąpił je czynnikami społecznymi. Przyczyn deformacji osobowości doszukiwał się w złej organizacji społeczeństwa w dobie cywilizacji przemysłowej, która odbiera jednostce szansę na duchowy rozwój, skazuje ją na samotność i uniemożliwia realizację potrzeb uczuciowych. Oprócz *Ucieczki od wolności* do najważniejszych prac Fromma zalicza się *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* (1951) oraz *Mieć czy być* (1976).

ludności, wskazując zarazem drogę i kierunek tym, którzy, nieskorzy ani do władzy, ani do uległości, byli zrezygnowani i zatracili wiarę w życie, we własne postanowienia, w cokolwiek. [...]
[3] Faktu indywiduacji[1] człowieka [...] nie da się odwrócić. Proces rozpadu średniowiecznego świata trwał czterysta lat i dopełnia się w naszej epoce. Jeśli tylko cały system przemysłowy, cały sposób produkcji nie ulegnie zniszczeniu i nie wróci do poziomu preindustrialnego, człowiek pozostanie nadal jednostką, która całkowicie wynurzyła się z otaczającego ją świata. [...] człowiek nie może znieść tej wolności negatywnej[2]; [...] próbuje uciec w nowe więzy, mające zastąpić mu więzi pierwotne, których się wyrzekł. Jednak te nowe więzy nie sprzymierzają go naprawdę ze światem. Człowiek osiąga więc swoje nowe bezpieczeństwo za cenę rezygnacji z integralności[3] swojego „ja". Nie znika faktyczna dychotomia[4] między nim a nowymi siłami, które udaremniają i paraliżują jego życie, choćby nawet z własnej woli świadomie im uległ.

(tłum. Olga i Andrzej Ziemilscy)

1 indywiduacja – ujednostkowienie, które może oznaczać również wyobcowanie z grupy i ze społeczeństwa.
2 wolność negatywna – wolność od czegoś, zwłaszcza od przymusu grupy, społeczeństwa, państwa.
3 integralność – psychiczna spójność; świadomość własnych możliwości i ograniczeń oraz związków ze światem.
4 dychotomia – tu: różnica.

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Na czym polega, zdaniem autora, związek między postawami i działaniami zwolenników Hitlera a osobowością sadomasochistyczną (akapit 1.)?
2. W jaki sposób hierarchiczność nazistowskiego państwa odzwierciedlała psychiczne potrzeby ówczesnej niższej klasy średniej (akapit 2.)?
3. Na podstawie akapitu 3. przedstaw mechanizm „ucieczki od wolności". Uwzględnij jego historyczne przyczyny.
4. Czy uważasz, że mechanizm „ucieczki od wolności" trafnie wyjaśnia popularność nazizmu w hitlerowskich Niemczech? Uzasadnij swoją opinię.

WARTOŚCI I POSTAWY

5. Jak myślisz, czy istnienie autorytarnych systemów politycznych można tłumaczyć potrzebą więzi społecznych?
6. Co ważniejsze – wolność czy bezpieczeństwo? Przedyskutujcie ten problem w klasie.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Pamięć i tożsamość to esej historyczno-filozoficzny Jana Pawła II, opublikowany w 2005 r. Jest on wynikiem rozmów papieża z polskimi filozofami – ks. Józefem Tischnerem i Krzysztofem Michalskim. Podczas spotkań w Castel (czytaj: kastel) Gandolfo w 1993 r. rozmówcy starali się m.in. znaleźć odpowiedzi na pytania o przyczyny wybuchu II wojny światowej i wszechobecnego wówczas zła.

Jan Paweł II

Pamięć i tożsamość

(fragmenty)

[1] Właśnie *amor sui* – miłość własna – popchnęła pierwszych rodziców ku pierwotnemu nieposłuszeństwu, które dało początek rozszerzaniu się grzechu w całych dziejach człowieka. Odpowiadają temu słowa z Księgi Rodzaju: „Tak jak Bóg będziecie znali dobro i zło" (Rdz 3,5), czyli będziecie sami stanowić o tym, co jest dobrem, a co złem. [...]

[2] Skoro człowiek sam, bez Boga, może stanowić o tym, co jest dobre, a co złe, może też zdecydować, że pewna grupa ludzi powinna być unicestwiona. Takie decyzje, na przykład, były podejmowane w Trzeciej Rzeszy przez osoby, które po dojściu do władzy na drodze demokratycznej uciekały się do nich, aby realizować przewrotny program ideologii narodowego socjalizmu, inspirującej się przesłankami rasowymi. Podobne decyzje podejmowała też partia komunistyczna w Związku Radzieckim i w krajach poddanych ideologii marksistowskiej. [...]

[3] Dane mi było doświadczyć osobiście „ideologii zła". To jest coś, czego nie da się zatrzeć w pamięci. Najpierw nazizm. To, co się widziało w tamtych latach, było okropne. [...] Żyliśmy pogrążeni w jakimś wielkim „wybuchu" zła i dopiero stopniowo zaczęliśmy sobie zdawać sprawę z jego rzeczywistych wymiarów. [...]

[4] Później, już po zakończeniu wojny, myślałem sobie: Pan Bóg dał hitleryzmowi dwanaście lat egzystencji i po dwunastu latach system ten się zawalił. Widocznie taka była miara, jaką Opatrzność Boża wyznaczyła temu szaleństwu. Prawdę mówiąc, to było nie tylko szaleństwo – to było jakieś „bestialstwo" [...]. A więc Opatrzność Boża wymierzyła temu bestialstwu tylko dwanaście lat. [...]

[5] Tym, który może wyznaczyć ostateczną miarę złu, jest sam Bóg. On bowiem jest samą Sprawiedliwością. Jest nią, ponieważ jest Tym, który za dobro wynagradza, a za zło karze, z doskonałą zgodnością z rzeczywistością. Chodzi tutaj o wszelkie zło moralne, chodzi o grzech.

O TWÓRCY

JAN PAWEŁ II (właśc. **Karol Wojtyła**, 1920–2005) – papież i święty Kościoła rzymskokatolickiego; teolog, filozof i pisarz. W 1938 r. rozpoczął na Uniwersytecie Jagiellońskim studia polonistyczne, które wskutek wybuchu II wojny światowej musiał przerwać. W czasie okupacji niemieckiej pracował fizycznie, współtworzył podziemny Teatr Rapsodyczny i tajnie studiował teologię. Po wojnie kontynuował studia w Rzymie, gdzie uzyskał stopień doktora teologii. W późniejszej pracy naukowej koncentrował się na filozofii, którą wykładał na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od 1958 r. był biskupem krakowskim, od 1967 r. – kardynałem, w latach 1978–2005 – papieżem. Jako głowa Kościoła rzymskokatolickiego dokonał wielu zmian i zapoczątkował przełomowe wydarzenia w życiu Kościoła – z okazji Wielkiego Jubileuszu Roku 2000 przeprosił za grzechy Kościoła, złożył pierwszą papieską wizytę w synagodze (1986), zrehabilitował Galileusza (1992). Wywarł wpływ na polityczne losy Europy Środkowo-Wschodniej: inspirował i wspierał wielki ruch „Solidarności" w Polsce w latach 1980–1989.

Jan Paweł II jest autorem wielu encyklik, m.in. *Redemptor hominis* (1979) poświęconej godności człowieka, *Laborem exercens* (1981) na temat ludzkiej pracy oraz *Fides et ratio* (1998) dotyczącej relacji wiary i rozumu. Do jego najważniejszych dzieł filozoficznych należą *Osoba i czyn* (1969) oraz *Elementarz etyczny* (1983), a literackich – dramaty *Brat naszego Boga* (1949), *Przed sklepem jubilera* (1960) oraz poemat *Tryptyk rzymski* (2003). W 2011 r. Kościół rzymskokatolicki ogłosił Jana Pawła II błogosławionym, a w 2014 r. – świętym.



Salvador Dalí, *La Cara de la Guerra* [*Oblicze wojny*], 1940, Muzeum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandia

? W jaki sposób hiszpański surrealista zobrazował wojenne okrucieństwo ludzi?

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Jak Jan Paweł II uzasadnia istnienie zła w świecie? Do czego się odwołuje, gdy wyjaśnia jego pochodzenie? Odpowiedz na podstawie akapitów 1. i 2.
2. Jak rozumiesz wizję praw historii przedstawioną w akapitach 2. i 3.?
3. Czym, zdaniem autora, był nazizm?
4. Jak papież wyjaśnia to, że hitleryzm trwał dwanaście lat?
5. W czyjej gestii, według autora, znajduje się wyznaczanie miary złu i wymierzanie za nie kary?

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Skąd, Twoim zdaniem, bierze się przemoc wobec innych? Czy można takiemu złu przeciwdziałać? Jeśli tak, to w jaki sposób?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

7. Człowiek – zły czy dobry z natury? W pracy odwołaj się do wiersza *Unde malum* Czesława Miłosza, dowolnej lektury obowiązkowej oraz wybranych kontekstów.



Czesław Miłosz[1]

Unde malum

Skąd się bierze zło?
jak to skąd

z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka

Tadeusz Różewicz

Niestety panie Tadeuszu
dobra natura i zły człowiek
to romantyczny wynalazek
gdyby tak było
[5] można by wytrzymać
ukazuje pan w ten sposób głębię
swego optymizmu

wystarczy pozwolić człowiekowi
wytruć swój rodzaj
[10] a nastąpią niewinne wschody słońca
nad florą i fauną wyzwoloną

na pofabrycznych pustkowiach
wyrosną dębowe lasy
krew rozszarpanego przez wilki jelenia
[15] nie będzie przez nikogo widziana
jastrząb będzie spadać na zająca
bez świadków

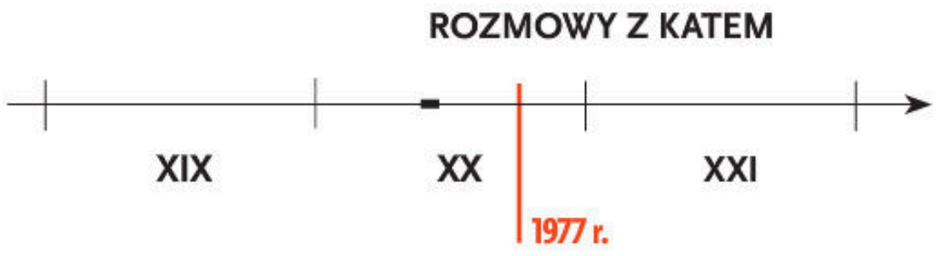
zniknie ze świata zło
kiedy zniknie świadomość

[20] rzeczywiście panie Tadeuszu
zło (i dobro) bierze się z człowieka

Copyright © 2000 by the Czeslaw Milosz Estate

1 *O twórcy* – patrz: lekcja 58.

42 Portret nazisty



Kazimierz Moczarski – polski patriota, w czasie wojny walczący z Niemcami jako kapitan Armii Krajowej – przez komunistyczne władze został oskarżony o faszyzm i zdradę narodową. Przez wiele miesięcy przebywał w jednej celi z niemieckimi zbrodniarzami wojennymi. Na lekcji poznamy fragmenty książki *Rozmowy z katem,* będącej efektem tego doświadczenia.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Moczarski spędził w komunistycznym więzieniu lata 1946–1956. Wielokrotnie go przesłuchiwano i poddawano torturom. Został skazany na śmierć, ostatecznie tę karę zamieniono na dożywotnie więzienie. Od 2 marca do 11 listopada 1949 r. dzielił celę z oficerem SS (uzbrojonej formacji partii hitlerowskiej) Jürgenem Stroopem (czytaj: jurgenem sztropem) i policjantem Gustawem Schielkem (czytaj: szilkem). Moczarski swoją relację spisał już po wyjściu z więzienia. Na wolności prowadził badania archiwalne, by zweryfikować uzyskane od Stroopa informacje. Książka *Rozmowy z katem* była drukowana w odcinkach we wrocławskim czasopiśmie „Odra" w latach 1972–1974. W całości została wydana już pośmiertnie: w 1977 r. ukazała się w wersji okrojonej przez cenzurę, a w 1992 r. – w wersji pełnej.

FORMA GATUNKOWA

Rozmowy z katem zalicza się do **literatury faktu**. Ten dział piśmiennictwa, obecnie należący do najbardziej poczytnych, zawiera elementy typowe dla literatury i dziennikarstwa. Przedstawia autentyczne postacie i zdarzenia, a więc ma charakter dokumentalny, lecz dzięki ujęciu stylistycznemu może mieć walory artystyczne. Literatura faktu łączy gatunki literackie – takie jak kronika, pamiętnik, dziennik, list – z gatunkami dziennikarskimi, takimi jak relacja, reportaż i wywiad. Daje świadectwo historii, dlatego jest ważnym źródłem wiedzy o opisywanych zdarzeniach i postaciach. Cechy literatury faktu to brak fikcji oraz dążenie do bezstronnego i wiernego opisu przedstawianych miejsc, wydarzeń i osób.

KONTEKST IDEOLOGICZNY

W machinę propagandową, tłumaczącą agresywny ekspansjonizm Trzeciej Rzeszy, naziści wprzęgli zmanipulowaną myśl Friedricha Nietzschego (patrz: lekcja 2. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Kult nadczłowieka, zasadę moralności panów, ideę woli mocy sprowadzono do haseł imperialnego nacjonalizmu i rasizmu. Naziści dosłownie odczytali aforyzm Nietzschego „Bóg umarł"; odrzucili chrześcijaństwo, a skłaniali się ku przywróceniu panteonu bogów starogermańskich, postrzeganych przez pryzmat dramatów muzycznych Richarda Wagnera. Naziści opracowali także program zachowania „czystości rasy aryjskiej", który polegał na tworzeniu ludzi doskonałych (eugenika) oraz eliminacji (poprzez sterylizację i eksterminację) ras uznanych za podrzędne – zaliczano do nich Żydów, Romów i Sinti oraz Słowian.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Jürgen Stroop należał do najbardziej brutalnych dowódców SS. Ciążyły na nim zbrodnie wojenne i zbrodnie przeciwko ludzkości. Był dowódcą oddziałów tłumiących powstanie w getcie warszawskim w 1943 r. Na jego rozkaz esesmani mordowali żydowską ludność cywilną, a po stłumieniu powstania wysłali dziesiątki tysięcy Żydów do obozu zagłady w Treblince. Stroop został schwytany po wojnie przez Amerykanów i wydany polskim władzom. Jego proces odbył się przed sądem w Warszawie; 23 lipca 1951 r. orzeczono wyrok śmierci przez powieszenie. Stroop został stracony 6 marca 1952 r. w więzieniu mokotowskim w Warszawie.

Kazimierz Moczarski

Rozmowy z katem (fragmenty)

[1] Cela miała jedno łóżko, które można było podnosić i przytwierdzać na dzień do ściany (w żargonie więziennym zwane legimatą). Dotychczas spał na nim Stroop, a Schielke rozkładał siennik na podłodze. Przy końcu dnia musieliśmy ustalić nowy system spania. Stroop zwrócił się wtedy do mnie:
– Idę na podłogę. Panu przysługuje łóżko, ponieważ pan jest członkiem narodu tu rządzącego i zwycięskiego, a więc narodu panów. (Powiedział: „Herrenvolk[1]").
Osłupiałem. To nie była ze strony Stroopa komedia, poza lub grzeczność. On po prostu ujawnił swój pogląd na stosunki między ludźmi. Wylazły z niego wpajane od dzieciństwa: kult siły i służalstwo – nieuchronny produkt ślepego posłuszeństwa.

O TWÓRCY

KAZIMIERZ MOCZARSKI (1907–1975) – dziennikarz, pisarz. Ukończył prawo i dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim; biegle władał językiem niemieckim. W czasie okupacji hitlerowskiej był zaangażowany w konspirację, brał udział w powstaniu warszawskim. Po wojnie przebywał w komunistycznym więzieniu. Oczyszczony z zarzutów i zrehabilitowany w 1956 r. pracował jako dziennikarz m.in. w „Kurierze Polskim". Jego najważniejszą książką są *Rozmowy z katem* (1977), tłumaczone na wiele języków.

[2] Ponieważ w wielu kartach ewidencyjnych Stroopa, w aktach śledczych polskich i amerykańskich oraz w teczkach więziennych i sądowych, a ponadto w niektórych publikacjach Stroop figuruje jako człowiek z wyższym wykształceniem, stwierdźmy (na podstawie rozmów ze Stroopem i posiadanych dowodów pisemnych), że Józef (Jürgen)[2] Stroop posiadał niższe wykształcenie. Zaczął bowiem pracować w urzędzie katastralnym[3] po Schulentlassung[4], mając czternaście i pół roku. Wszystkie inne „studia" były dokształcającymi, krótkimi kursami, tak w zakresie mierniczym, jak i policyjno-partyjnym SS. [...]

Stroop – nakłoniony przez Moczarskiego do szczerych wyznań – wspomina swoją przeszłość. Opowiada, jak po ślubie z panną z bogatego domu wszedł w posiadanie ogromnej biblioteki rodzinnej.

[3] Napisałem do antykwariatu w Bielefeld[5]. To była uczciwa firma i przysłała swego agenta-rzeczoznawcę. Siedział tydzień. Wszystko spisał, duplikat dla mnie i po rozmowie telefonicznej ze swym szefem zaproponował dobre kilka tysięcy marek[6]. Ucałowałem żonę ze szczęścia i czym prędzej wziąłem zaliczkę. Następnego dnia przyjechała ciężarówka, załadowali książki, ale przedtem je popakowali, każdą z osobna. Nigdy nie myślałem, że taki szajs[7] może być tyle wart.
– A czy tam były rzadko spotykane książki?
– Czy ja wiem? Nie znam się na tym. Ale były jakieś religijne czy filozoficzne szpargały z XVII wieku. I starsze również. [...]

---

1 Herrenvolk (czytaj: herenfolk; niem.) – 'rasa panów'.
2 Stroop zdecydował się na zmianę imienia na Jürgen. Imię Józef (Josef) – noszone przez biblijnego patriarchę – wydawało mu się mniej aryjskie.
3 urząd katastralny – urząd podatkowy, zajmujący się nieruchomościami.
4 Schulentlassung (czytaj: szulenglasung; niem.) – 'ukończenie szkoły'.
5 Bielefeld – miasto w północno-zachodniej części Niemiec, w pobliżu Detmold, rodzinnego miasta Stroopa.
6 W latach 30. XX w. była to znaczna suma. W 1936 r. większość robotników w Niemczech zarabiała 125 marek miesięcznie; pobory dobrze opłacanych urzędników sięgały ok. 250 marek.
7 szajs (z niem.) – coś niewiele wartego, byle co.



Rozmowy z katem, reż. Maciej Englert, Teatr Telewizji, 2016;
w roli Moczarskiego – Andrzej Zieliński, w roli Stroopa – Piotr Fronczewski.

Stroop mówi o swoich przekonaniach religijnych. Wspomina, że jego matka była żarliwą katoliczką i wychowywała go w duchu religijnym.

[4] I zdołałem – tu wypiął pierś – po żołniersku wyzwolić się z niewoli katolicyzmu.
– Ale pan wierzy w Boga?
– Jasne. Lecz wierzę w prawdziwych bogów, w bogów naszych przodków germańskich. Oni kierują każdym czynem Niemca i nad nim czuwają.
– Czy nad panem także?
Nie odpowiedział.
[5] Stroop wygłaszał również swe poglądy na temat chrystianizmu, który (według niego) „jest nie tylko zespołem religii przesiąkniętych judaizmem, ale instytucją powstałą z inspiracji żydowskiej".
– A Chrystus? – pytam.
– Chrystus, bardzo mądry człowiek. Filozof, romantyk. Rasowo: północnodyk. Matka jego służyła przy świątyni i była popierana przez ważnego kapłana. Zaszła w ciążę z jasnowłosym Germaninem, jednym z żołnierzy plemion germańskich, które wędrowały trasą na północ od Karpat aż do Azji Mniejszej. Stąd Chrystus był blondynem i innym psychicznie od Żydów, którzy jego nauki „ufryzowali", przykroili do swych celów, a potem puścili na rynek międzynarodowy, aby upodlić i zmiękczyć człowieka przez wpajanie mu poczucia winy[1]. [...]

Stroop wstąpił do NSDAP (Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników).

[6] To chyba w Münsterze[2] nastąpił u Stroopa początek szybkiego procesu deformacji, który bywa obserwowany tam, gdzie zjawia się błyskawiczna poprawa warunków bytowych, przyznawana ludziom

1 Naziści gotowi byli uznać Jezusa za Aryjczyka, odwołując się do prac angielskiego uczonego i filozofa Hustona Chamberlaine'a (czytaj: czemberlena).
2 Münster – miasto w Westfalii, w północno-zachodnich Niemczech.

o słabym intelekcie, wahliwym rozsądku i nie najtwardszym charakterze; poprawa o cechach uprzywilejowania i separacji od dotychczasowych środowisk.
– Nic tak nie izolowało hitlerowców, a szczególnie sztabowców z SS, od społeczeństwa – wyraził swój pogląd Schielke – jak guma opon samochodowych. Auto nie było wtedy przedmiotem powszechnego użytku w Rzeszy, a oni nic, tylko samochodami stale się rozjeżdżali.

Stroop wspomina zjazdy partyjne, połączone z uroczystymi defiladami.

[7] Pierwszy maszerował Heinrich Himmler[1] z osobistym sztabem. W odległości kilkudziesięciu kroków – ja. Za mną prostokąt, blok pocztów sztandarowych w szeregach jak struny. Chorążowie, chłopy wielkie, specjalnie dobrani. Nad nimi sztandary – chmura czerni, bieli, czerwieni, swastyk i orłów... [...] Pięknie było w Norymberdze[2]. Mundur paradny. Długie, błyszczące buty. Hełm. Głowa do góry. Wszyscy świeżo podstrzyżeni, krótko, po prusku. Idziemy jednym krokiem. Trąby, piszczałki, werble grają, ot tak!
Stroop podniecił się. Gestykuluje. Nagle zaczyna maszerować pruskim krokiem defiladowym. W celi!!
– Tak, Herr Moczarski! Tak się szło! Parademarsch[3]! – krzyczy, wyrzucając nogi niemal do wysokości nosa. [...] – Maszerujemy jak machina! Wszystko musi ustąpić! Wyrzucam z gardła komendę. Oddaję honory szpadą. Adolf Hitler nas pozdrawia salutem ramienia. [...] Minęliśmy wodza. Prujemy, jak grzmot, wśród zapchanych ulic Norymbergi. Wszystko udekorowane. Tłok nawet w oknach. [...]
Próbowałem zagadywać Stroopa o polityczną stronę Parteitagu[4], o obyczajową, socjologiczną itp.
Ale nigdy nie dostałem odpowiedzi. On nic, tylko: Marsz, marsz! Parademarsch! Führer, siła, zwartość, porządek. [...]

Moczarski pyta o przekonania moralne Stroopa.

[8] – Litość i współczucie są szkodliwe?
– W wojsku, polityce i życiu publicznym na pewno tak! – stwierdził tonem graniczącym z pychą.
– A konieczność postępowania moralnego?
– Nakazem działań patriotycznych, narodowych, jest skuteczność, a nie tak zwana moralność – wyrecytował jednym tchem.
– Więc nie uznaje pan miłości bliźniego i uczuć samarytańskich?
– Uznaję, ale tylko wobec Niemców, którzy budowali z nami Rzeszę Adolfa Hitlera! [...]

Stroop uznawał stłumienie powstania w getcie warszawskim za swoją największą „zasługę" wojenną. Wyjaśnia Moczarskiemu powody własnej bezwzględności.

[9] Żydzi to naprawdę nie ludzie w naszym pojęciu. Powiem inaczej: Żydzi, Cyganie i rozmaite Mongoły[5] są w rozumieniu prawdziwej nauki prawie zwierzętami albo niepełnymi ludźmi. Małpa jest także, według Darwina, zaczątkiem człowieka. A jednak do małp strzelamy i futra z nich noszą najinteligentniejsze kobiety. Kochamy psy. Ja również miałem ulubionego wilczura alzackiego, ale gdy się rzucił na mnie i rozdarł spodnie, to go zastrzeliłem, właśnie jak psa, a nie jak człowieka. Nasi biologowie i chirurdzy stwierdzili, że krew i tkanki Żydów są zupełnie inne niż „aryjczyków". A przecież „aryjczycy" są wzorem prawdziwego człowieka.

---

1 Heinrich Himmler – jeden z głównych przywódców nazistowskich Niemiec, kontrolujący policję. Był odpowiedzialny za eksterminację Żydów w Europie.
2 Norymberga – miasto w Bawarii, na południu Niemiec. Naziści uznawali Norymbergę za symboliczną stolicę; organizowano tam centralne zjazdy partii hitlerowskiej oraz ogłaszano ważne ustawy.
3 Parademarsch (czytaj:parademarsz; niem.) – marsz defiladowy.
4 Parteitag (niem.) – zjazd partyjny. Chodzi o hitlerowską partię NSDAP.
5 Mongoł – tu: pogardliwie o mieszkańcu Azji.

ANALIZA

1. Jaką postawę przyjmuje autor przedstawiający współwięźniów i relacjonujący zdarzenia?
2. Zbadaj język *Rozmów z katem*. Zwróć uwagę na styl, środki językowe i słownictwo.
3. Scharakteryzuj postać Stroopa. Weź pod uwagę:

   a) poglądy religijne i przekonania ideowe,

   b) wpływ szkolenia wojskowego na postawę zbrodniarza,

   c) wychowanie i wykształcenie, stosunek do wiedzy (w tym pozyskanej w wyniku małżeństwa biblioteki).
4. Wymień pseudonaukowe twierdzenia, którymi Stroop uzasadnia nazistowski rasizm.
5. Określ relacje między Stroopem a Moczarskim. Dlaczego Stroop podporządkowuje się Moczarskiemu w celi, ustępuje mu miejsca i udziela odpowiedzi na pytania?

INTERPRETACJA

6. Na podstawie zamieszczonych fragmentów *Rozmów z katem* spróbuj odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w Niemczech narodził się i skrystalizował nazizm. Co ta zbrodnicza ideologia oferowała zwykłym Niemcom? Dlaczego wydawała im się atrakcyjna?
7. Jak sądzisz, dlaczego niewykształcony i niezbyt inteligentny Stroop został oficerem SS?
8. Z jakiego powodu Stroop zapamiętał ze zjazdów partii tylko defilady, a nie program ideologiczny (akapit 7.)?
9. Jak myślisz, dlaczego tak łatwo przyszło nazistom zdehumanizować człowieka i przeprowadzić – przy społecznej aprobacie – szeroko zakrojoną akcję eksterminacyjną?

POJĘCIA KLUCZOWE

ETNOCENTRYZM (gr. *éthnos* – 'lud, rasa, plemię, naród') – postrzeganie i wartościowanie świata z wąskiej perspektywy własnej kultury etnicznej lub narodowej; uznanie za gorsze wszystkiego, co reprezentuje inne kultury.

INDOKTRYNACJA – celowy proces wpajania ludziom określonych przekonań ideologicznych. Odbywa się za pomocą propagandy, wykorzystującej system oświatowy i środki masowego przekazu.

INNY (pisane wielką literą) – w refleksji kulturowej to ktoś, kto z różnych powodów: religijnych, narodowych, rasowych, seksualnych, nie przystaje do powszechnie uznawanej, zakorzenionej w tradycji normy. Poziom otwartości i tolerancji danej kultury mierzy się stopniem akceptacji Innego.

RASIZM – przekonanie, że określona rasa ludzka jest lepsza niż inne. Jego zwolennicy wierzą w wyższość własnej rasy, natomiast przedstawicieli innych ras uważają za gorszych i – w skrajnych przypadkach – pozbawiają ich człowieczeństwa (dehumanizują), co łączy się z przyzwoleniem na przemoc.

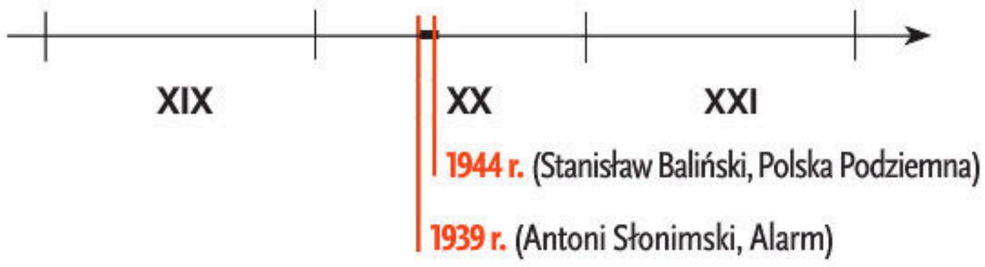
WARTOŚCI I POSTAWY

10. Czy każdego da się zindoktrynować? Co chroni ludzi i narody przed takim zagrożeniem, jakiemu ulegli Niemcy w latach 30. i 40. XX w.? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
11. Czy zbrodnicze ideologie, które proponują uproszczoną wizję świata i tworzą iluzję łatwych rozwiązań społecznych, wciąż są zagrożeniem? Jak się przed nimi uchronić?
12. Jak przekonywać ludzi do aprobaty inności? Kto powinien to robić: rodzina, szkoła, politycy, media? Uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Człowiek jako ofiara przemocy. W pracy odwołaj się do *Rozmów z katem* Kazimierza Moczarskiego, innego utworu literackiego oraz wybranych kontekstów.

43 Walka przegranych



W okupowanym kraju wielu Polaków było czynnie zaangażowanych w ruch oporu, zarówno zbrojny (w organizacjach konspiracyjno-wojskowych i oddziałach partyzanckich), jak i cywilny. Już od pierwszych dni wojny Polaków wspierali poeci, których twórczość miała podtrzymać wolę walki oraz wiarę w jej sens.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Alarm Antoniego Słonimskiego to reakcja na zbombardowanie Warszawy we wrześniu 1939 r. Został odczytany we francuskim radiu w grudniu tamtego roku, a drukiem ukazał się w 1940 r. w Nowym Jorku. Podczas wojny był wielokrotnie publikowany na łamach polskiej prasy podziemnej. Natomiast wiersz *Polska Podziemna* Stanisława Balińskiego został opublikowany w 1944 r. w Londynie w lutowym numerze miesięcznika „Nowa Polska".

KONTEKST HISTORYCZNY

Obrona Warszawy i postawa jej prezydenta Stefana Starzyńskiego to symbol oporu przeciwko najeźdźcom. Prezydent odmówił ewakuacji i pozostał w stolicy. Przez kilkanaście dni wygłaszał radiowe przemówienia, zagrzewające Polaków do walki. Po wkroczeniu Niemców do Warszawy został aresztowany. Stracono go w grudniu 1939 r.

KONTEKST LITERACKI

Tradycję poezji zaangażowanej w obronę ojczyzny i propagującą bezkompromisowy heroizm rozpoczynają wiersze starożytnego poety greckiego Tyrtajosa (patrz: lekcja 17. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). **Poezja tyrtejska** ma w Europie bogatą reprezentację. W literaturze polskiej jej przejawy można dostrzec w czasach renesansu (np. *Pieśń o spustoszeniu Podola* Jana Kochanowskiego). Przed II wojną światową najwięcej utworów zagrzewających do walki z wrogiem powstało jednak w epoce romantyzmu, gdy Polska znajdowała się pod zaborami. Taki charakter mają np. wiersze *Śmierć pułkownika* i *Reduta Ordona* Adama Mickiewicza czy *Bogarodzica* Juliusza Słowackiego. Do najbardziej znanych utworów wzywających do obrony ojczyzny we wrześniu 1939 r. oprócz *Alarmu* Antoniego Słonimskiego należą wiersze *Bagnet na broń* Władysława Broniewskiego i *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.



Adam Siemaszko, *Do broni*, plakat wojenny z 1939 r.
W 1939 r. powstawały plakaty nawołujące do zjednoczonej walki z okupantem i do obrony stolicy.

Antoni Słonimski

Alarm

„Uwaga! Uwaga! Przeszedł!
Koma trzy[1]!”
Ktoś biegnie po schodach,
Trzasnęły gdzieś drzwi.
Ze zgiełku i wrzawy
Dźwięk jeden wybucha i rośnie,
Kołuje jękliwie,
Głos syren – w oktawy[2]
Opada – i wznosi się jęk:
„Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy!”
I cisza.
Gdzieś z góry
Brzęczy, brzęczy, szumi i drży.
I pękł
Głucho w głąb.
Raz, dwa, trzy.
Seria bomb.
To gdzieś dalej. Nie ma obawy.
Pewnie Praga.
A teraz bliżej, jeszcze bliżej.
Tuż, tuż.
Krzyk jak strzęp krwawy.
I cisza, cisza, która się wzmaga.
„Uwaga! Uwaga!
Odwołuję alarm dla miasta Warszawy!”
Nie, tego alarmu nikt już nie odwoła.
Ten alarm trwa.
Wyjcie syreny!
Bijcie werble[3], płaczcie dzwony kościołów!
Niech gra
Orkiestra marsza spod Wagram,
Spod Jeny[4].
Chwyćcie ten jęk regimenty[5],
Bataliony, armaty i tanki[6],

O TWÓRCY

ANTONI SŁONIMSKI (1895–1976) – poeta, felietonista, satyryk, debiutujący w dwudziestoleciu międzywojennym. Pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Urodził się i zmarł w Warszawie. W latach 1939–1951 przebywał na emigracji w Paryżu i Londynie. Należał do założycieli poetyckiej grupy Skamander. Wydał m.in. tomy poetyckie, np. *Sonety* (1918), *Z dalekiej podróży* (1926), *Okno bez krat* (1935). W swoich wierszach, utrzymanych w klasycystycznej formie, nawiązywał do tradycji romantycznej; bliska była mu także postawa moralisty.

---

1 koma trzy – kryptonim kierunku, z którego nadchodził atak, podawany obronie przeciwlotniczej stolicy.
2 oktawa – rozpiętość między pierwszym a ostatnim dźwiękiem pełnej gamy muzycznej.
3 werbel – mały bęben używany przez wojsko.
4 Wagram i Jena to miejsca bitew, w których wojska napoleońskie – w tym żołnierze polscy – pokonały armię austriacką i pruską. O bitwach tych pisze Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* (brał w nich udział Ksiądz Robak).
5 regiment – liczny oddział wojskowy, pułk.
6 tank – czołg.

Niech buchnie,
Niech trwa
W płomieniu świętym „Marsylianki”[1]!
Kiedy w południe ludzie wychodzą z kościoła,
Kiedy po niebie wiatr obłoki gna,
Kiedy na Paryż ciemny spada sen,
Któż mi tak ciągle nasłuchiwać każe?
Któż to mnie budzi i woła?
Słyszę szum nocnych nalotów.
Płyną nad miastem. To nie samoloty.
Płyną zburzone kościoły,
Ogrody zmienione w cmentarze,
Ruiny, gruzy, zwaliska,
Ulice i domy znajome z dziecinnych lat,
Traugutta i Świętokrzyska,
Niecała i Nowy Świat.
I płynie miasto na skrzydłach sławy,
I spada kamieniem na serce. Do dna.
Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy.
Niech trwa!

Paryż 1939

1 ***Marsylianka*** – pieśń rewolucji francuskiej; od końca XIX w. hymn Francji.

ANALIZA

1. Wydziel w wierszu trzy części znaczeniowe. Ustal, jaki charakter ma każda z nich – opisowy, refleksyjny czy retoryczny. Uzasadnij swoje zdanie.
2. O czym jest mowa w poszczególnych częściach wiersza? Określ, jakie środki retoryczne i stylistyczne służą do wyrażenia tych treści.
3. Wskaż w tekście odwołania do historii i kultury. Jaka jest ich rola?
4. Na czym polega realizacja tyrtejskiego wzorca poezji w wierszu Słonimskiego? Odwołaj się do informacji z *Kontekstu literackiego*.

INTERPRETACJA

5. Jak myślisz, do kogo zwraca się osoba mówiąca w wierszu? Odpowiedź uzasadnij.
6. Czy słowo *Warszawa* pełni w *Apelu* funkcję synekdochy? W odpowiedzi odwołaj się do pojęcia kluczowego. R
7. Jak rozumiesz puentę wiersza? Uzasadnij swoje zdanie.

POJĘCIA KLUCZOWE

RETORYKA LITERACKA – rodzaj wypowiedzi literackiej służącej przekonaniu odbiorcy do określonych racji, opinii czy postaw.

SYNEKDOCHA – rodzaj metafory polegającej najczęściej na określeniu całości przez jej część, np. *łza zamiast łzy* w stwierdzeniu *łza się w oku kręci*. Czasem występuje także w odmianie całość za część, np. *złoto* zamiast złote przedmioty w przysłowiu *nie wszystko złoto, co się świeci*.

R

8. Jaki rodzaj patriotyzmu wyraża *Alarm* Słonimskiego? Weź pod uwagę oczekiwania i żądania osoby mówiącej w tym tekście.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Jakie obowiązki w czasie zagrożenia bytu ojczyzny mają twórcy literatury i sztuki? Odpowiedź uzasadnij.
10. Na czym polegają obowiązki obywateli wobec ojczyzny? Co jest niezmienne w czasie pokoju i w sytuacji zagrożenia?

POJĘCIA KLUCZOWE

PATRIOTYZM (z łac. *patria* – 'ojczyzna') to:
1) uczucie miłości do ojczyzny; emocjonalny stosunek do własnego kraju i jego tradycji, historii, języka (lub języków, w przypadku państw wielojęzycznych, jak Kanada czy Szwajcaria), a także mieszkańców;
2) postawa zaangażowania w sprawy ojczyzny i współodpowiedzialności za dobro wspólne, działanie na rzecz swojego kraju i jego mieszkańców, gotowość do poświęceń w imię tych interesów, a także przestrzeganie prawa i wykonywanie obowiązków (np. uczestnictwo w wyborach czy płacenie podatków).

O TWÓRCY

STANISŁAW BALIŃSKI (1899–1984) – poeta, prozaik, tłumacz, od 1920 r. sympatyzujący z grupą poetycką Skamander (obecnie uważany za ostatniego skamandrytę). Debiutował tomem opowiadań fantastycznych *Miasto księżyców* (1924), cztery lata później wydał tom poetycki *Wieczór na Wschodzie*. Był dyplomatą i pracownikiem Ministerstwa Spraw Zagranicznych (od 1922 r.), w związku z czym wiele podróżował. Podczas wojny pracował w rządzie na uchodźstwie w Londynie; po wojnie pozostał w Wielkiej Brytanii. Jego późne tomy poetyckie to m.in. *Wielka podróż* (1941) i *Wiersze emigracyjne* (1981).

Stanisław Baliński

Polska Podziemna

Moją ojczyzną jest Polska Podziemna,
Walcząca w mroku, samotna i ciemna.
Moim powietrzem jest wicher bez nieba,
Moim pokarmem jest krew w garści chleba,
A moim światłem, co płonie z daleka,
Jest nasze prawo i prawo człowieka.
Może mnie dławić ten bunt wiecznie żywy,
Ale bez niego nie będę szczęśliwy.
Mogę uciekać przed zmagań żałobą,
Ale już nigdy nie ujdę przed sobą.
Wśród wielu ojczyzn, co płyną w mgle cudnej,
Ja chcę tej jednej, tej wolnej, tej trudnej.

Cóż mi po wszystkich słońcach tego świata,
Jeżeli światło zaciemnia mi krata.
Cóż mi po wszystkich urokach tej ziemi,
Jeśli mi serce pchnięto do podziemi.
O bracia moi, a kto bez wolności,
Niech w ciemność idzie i walczy w ciemności.

Moją ojczyzną jest Polska Podziemna,
Walcząca w mroku, samotna i ciemna.
Czy tam, czy tutaj, to jedno nas łączy.
Nurt nieśmiertelny, co we krwi się sączy
I każe sercu taką moc natężyć,
Że wbrew rozumom musimy zwyciężyć.

ANALIZA

1. Wskaż w wierszu część będącą autocharakterystyką osoby mówiącej oraz fragment stanowiący apel do „braci” w niewoli.
2. Określ uczucia osoby mówiącej, jej sytuację egzystencjalną, ideały i pragnienia. W tym celu wyjaśnij sens użytych w wierszu metafor.
3. Czego dowiadujemy się z tekstu o Polsce Podziemnej? Ustal, jakie cechy jej przypisano.

INTERPRETACJA

4. *Polska Podziemna* to wiersz o jednostce czy o pokoleniu Polaków? Odpowiedź uzasadnij.
5. Jak myślisz, z czego bierze się wyrażona w tekście wola walki, podejmowanej „wbrew rozumom” (wers 24.)?
6. Zinterpretuj cztery wersy kończące utwór.
7. Heroiczny manifest niezłomności czy wyraz cierpienia pokonanych – jak odbierasz wiersz Balińskiego? W odpowiedzi uwzględnij wymowę puenty.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Maria Konopnicka pisała „contra spem spero” (‘mam nadzieję wbrew nadziei’; patrz: lekcja 44. w drugiej części podręcznika dla klasy 2). Stanisław Baliński wierzył w zwycięstwo „wbrew rozumom”. Jakie okoliczności zobowiązują do walki, nawet jeśli jest ona skazana na klęskę?
9. Kiedy trzeba walczyć „do ostatniej kropli krwi”? Co wymaga takiej ofiary?



Bolesław Surałło, *Wara!*, plakat wojenny z 1939 r.
Praca Surałły to prawdopodobnie ostatni polski plakat rozwieszany na ulicach miast we wrześniu 1939 r.

44 Historia człowieka – historia wojen



Na lekcji poznamy dwa utwory zawierające refleksje na temat niszczycielskich skutków wojen. Oba są zapisem doświadczeń z początków II wojny światowej.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Wiersz Leopolda Staffa *Pierwsza przechadzka* powstał jesienią 1939 r. i odnosi się oblężenia Warszawy i jej zbombardowania przez niemieckie lotnictwo. Został opublikowany w 1942 r. w podziemnej antologii poetyckiej *Słowo prawdziwe*, a później trafił do zbioru poezji Staffa *Martwa pogoda*, wydanego w 1946 r. Natomiast *Rozmowa z Historią* Władysława Broniewskiego powstała na początku 1940 r. w sowieckim więzieniu we Lwowie, gdzie poeta został osadzony na cztery miesiące. Aresztowano go we Lwowie w lutym 1940 r. wraz z innymi przedstawicielami polskiej kultury. Do Lwowa Broniewski trafił we wrześniu 1939 r., gdy zmierzał z Warszawy do Zbaraża, gdzie został skierowany po zgłoszeniu się do służby jako kapitan rezerwy.

KONTEKST LITERACKI

Motyw wojny jest tak stary jak literatura. Występuje już w *Iliadzie* Homera – wielkim dziele literackim kultury śródziemnomorskiej, poświęconym wojnie trojańskiej. Wojenne czyny opiewało wielu starożytnych poetów (np. Tyrtajos w Grecji, Wergiliusz w Rzymie). Literatura średniowiecza obfituje w rycerskie opowieści (np. *Pieśń o Rolandzie*). Renesansowe i barokowe eposy sławią dawnych i ówczesnych bohaterów (np. *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa, *Wojna chocimska* Wacława Potockiego). Wojenne i powstańcze czyny są tematem literatury polskiego (np. *Konrad Wallenrod* Mickiewicza) i europejskiego (np. *Giaur* Byrona) romantyzmu oraz XIX-wiecznej powieści historycznej (np. *Potop* Sienkiewicza). Autorzy podejmujący tematykę wojenną zwykle starali się odkryć sens dziejów oraz zrozumieć i uzasadnić obecność wojen w historii świata.

KONTEKST KULTUROWY

W kulturze polskiej w XVII w. zaczęto postrzegać Rzeczpospolitą jako „przedmurze chrześcijaństwa", a prowadzone przez nią wojny z Turcją – jako obronę cywilizacji zachodniej i religii chrześcijańskiej przed islamem. Polacy, otoczeni również przez prawosławnych i protestanckich sąsiadów, czuli się obrońcami katolicyzmu także w wojnach prowadzonych z Rosją i Szwecją. Z kolei XIX-wieczne powstania oraz wojny, w których Polacy brali udział, miały na celu odzyskanie niepodległości. Nowy stosunek do wojny przyniosła rzeczywistość po I wojnie światowej (patrz: lekcja 52. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Pojawił się nawet, wyraźnie obecny w Europie, nurt antywojenny – np. gorzkie *Na Zachodzie bez zmian* francuskiego twórcy Ericha Marii Remarque'a (czytaj: remarka), prześmiewcze *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* czeskiego prozaika Jaroslava Haška (czytaj: chaszka) czy powieść polskiego pisarza Józefa Wittlina *Sól ziemi* (1935). Przebieg II wojny światowej, ogrom dokonanych zniszczeń oraz cierpienia ludności cywilnej znów wywołały pytania o sens wojny. Tym razem jednak wojna nie tylko budziła sprzeciw, lecz także – w kontekście niebywałego okrucieństwa – zmuszała do pytań o sens całej dotychczasowej historii ludzkości.

Leopold Staff

Pierwsza przechadzka

Żonie

Będziemy znowu mieszkać w swoim domu,
Będziemy stąpać po swych własnych schodach.
Nikt o tym jeszcze nie mówi nikomu,
Lecz wiatr już o tym szepcze po ogrodach.

Nie patrz na smutnych tych ruin zwaliska.
Nie płacz. Co prawda, łzy to rzecz niewieścia.
Widzisz: żyjemy, choć śmierć była bliska.
Wyjdźmy z tych pustych ulic na przedmieścia.

Mińmy bezludne tramwajów przystanki...
Nędzna kobieta u bramy wyłomu
Sprzedaje chude, blade obwarzanki...
Będziemy znowu mieszkać w swoim domu.

Wystawy puste i zamknięte sklepy.
Życie się skryło chyba w antypodach.
Z pudłem grzebyków stoi biedak ślepy...
Będziemy stąpać po swych własnych schodach.

Ty drżysz, od chłodu. Więc otul się szalem.
Bez nóg, bez ramion, w brunatnej opończy
Młodzi kalecy siedzą przed szpitalem.
Widzisz: już pole. Tu miasto się kończy.

Zwalone leżą dokoła parkany,
Dziecko się bawi gruzem na chodniku,
Kobieta pierze w podwórku łachmany
I kogut zapiał krzykliwie w kurniku.

Kot się pod murem przeciąga leniwo,
Na rogu człowiek rozmawia z człowiekiem...
Znowu w sklepiku zjawi się pieczywo
I znów zabrzęczą rano bańki z mlekiem.

Przejdą dni ciężkie klęski i rozgromu
I zapomnimy o ranach i szkodach...
Będziemy znowu mieszkać w swoim domu,
Będziemy stąpać po swych własnych schodach.

O TWÓRCY

LEOPOLD STAFF (1878–1957) – poeta, dramaturg, tłumacz. Ukończył filozofię i romanistykę na Uniwersytecie Lwowskim. Debiutował tomikiem poetyckim *Sny o potędze* (1901). W okresie młodopolskim (patrz: lekcje 29.–30. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3) wydał m.in. zbiory *Ptakom niebieskim* (1905), *Gałąź kwitnąca* (1908), a w dwudziestoleciu międzywojennym m.in. *Ścieżki polne* (1919) i *Wysokie drzewa* (1932). Skamandryci uważali go za patrona. Okres okupacji spędził w Warszawie, brał udział w tajnym nauczaniu. Po powstaniu warszawskim do 1949 r. mieszkał w Krakowie. Staff to klasyk poezji polskiej całego XX w. i różnych jej nurtów, mistrz harmonii i umiaru, podejmujący dialog z kulturą epok dawnych. Tłumaczył na język polski arcydzieła literatury antyku (np. *Myśli* Epikura), średniowiecza (np. *Kwiatki* św. Franciszka z Asyżu), renesansu (np. pisma Leonarda da Vinci i poezje Michała Anioła), romantyzmu (np. *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego), a także dzieła Friedricha Nietzschego.

ANALIZA

1. Wskaż w utworze antytezy. Wyjaśnij ich sensy.
2. Znajdź fragmenty, w których jest mowa o przyszłości. Jaki jej obraz został przedstawiony?
3. Określ intencję komunikacyjną oraz treść wypowiedzi zawartej w drugiej strofie.
4. Znajdź w tekście informacje na temat wojennych realiów i codziennego życia mieszkańców Warszawy. Czemu służą te fragmenty? O czym świadczą?

INTERPRETACJA

5. Jakie znaczenie ma kompozycja klamrowa *Pierwszej przechadzki*? Jak wpływa na wymowę wiersza?
6. Skąd poeta czerpie nadzieję na powrót normalności? W uzasadnieniu swojego zdania odwołaj się do tekstu.
7. Jaką rolę odgrywa w wierszu wskazany przez twórcę adresat? Odpowiedź uzasadnij.
8. Jak rozumiesz przesłanie wiersza Staffa? Czy *Pierwsza przechadzka* jest dla Ciebie wyrazem wiary w historyczną sprawiedliwość, czy też przejawem nieuzasadnionej nadziei na lepsze jutro? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Co sądzisz na temat postawy optymizmu, wyrażanego mimo nieszczęść i cierpień dotykających ludzi? Przedstaw i uzasadnij swoją opinię.
10. Jak przezwyciężać zło opresyjnej rzeczywistości?

POJĘCIA KLUCZOWE

ANTYTEZA – patrz: lekcja 29.

INTENCJA KOMUNIKACYJNA – cel wypowiedzi, zawierający intencje nadawcy w stosunku do treści wypowiedzi lub do odbiorcy, np. orzekanie, pytanie, wyrażanie emocji, ocenianie, prośba, nakaz lub zakaz itp. Intencja może być ukryta i niezgodna z powierzchniowym sensem zdania, np. pytanie „Czy może mi pan podać sól?" oznacza w istocie prośbę.

Julien Bryan, zdjęcie dokumentujące zniszczenie Warszawy we wrześniu 1939 r., Kolekcja Juliena Bryana w Warszawie, Archiwum IPN Mieszkańcy odgruzowują ruiny po bombardowaniu.



Władysław Broniewski

Rozmowa z Historią

Mistrzyni życia, Historio[1],
zachciewa ci się psich figlów:
zza kraty podgląda Orion[2],
jak siedzimy razem na kiblu[3].

Opowiadasz mi stare kawały
i uśmiechasz się, na wpół drwiąca,
i tak kiblujemy pomału –
ty od wieków, ja od miesiąca.

O nieśmiertelna, skądże
ta skłonność do paradoksów,
i powiedz mi – czy to mądrze
całemu światu krew popsuć?

Bo skoro na całym świecie,
jak nie wojna, to stan wojenny –
Historio, powiedz mi przecie:
po diabła tu kiblujemy?

Rewolucyjny poeta[4]
ma zginąć w tym mamrze sowieckim?!
Historio, przecież to nietakt,
ktoś z nas po prostu jest dzieckiem!

Więc wstydź się, sędziwa damo,
i wypuść z Zamarstynowa[5]...
(Na kryminał zaraz za bramą
zasłużymy sobie od nowa.)

Lwów-Zamarstynów kwiecień 1940

O TWÓRCY

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI (1897–1962) – poeta i tłumacz; żołnierz Legionów Polskich i uczestnik wojny polsko-bolszewickiej w 1920 r., odznaczony orderem Virtuti Militari i czterokrotnie Krzyżem Walecznych. W okresie międzywojennym związał się z grupą poetów proletariackich, czego pokłosiem były tomy wierszy, m.in. *Wiatraki* (1925), *Troska i pieśń* (1932). Podczas II wojny światowej był więziony przez Sowietów we Lwowie, później przeszedł szlak bojowy z armią gen. Władysława Andersa; w tym czasie opublikował tomy *Bagnet na broń* (1943) i *Drzewo rozpaczające* (1945). Do Polski wrócił w 1945 r. i zajął się twórczością polityczno-propagandową, ale pisał też wiersze refleksyjne na kanwie osobistych przeżyć, m.in. tomik *Anka* (1956), poświęcony przedwcześnie zmarłej córce. Tłumaczył klasyków rosyjskich XIX i XX w. Broniewski chętnie odwoływał się do stylu mowy potocznej, inspirowała go ideologia lewicowa, ale bliska mu była także estetyka romantyzmu. W poezji tworzonej pod koniec życia nawiązywał również do *Trenów* Jana Kochanowskiego.

1 Wers 1. to tłumaczenie łacińskiej sentencji Cycerona *Historia magistra vitae*.
2 **Orion** – jeden z gwiazdozbiorów; jest położony w obszarze równika niebieskiego, więc we Lwowie widać go od października do lutego.
3 Sens (w gwarze więziennej): siedzimy w więzieniu.
4 Nawiązanie do biografii autora, który przed wojną był zaangażowany w ruch socjalistyczny.
5 **Zamarstynów** – dzielnica Lwowa; tam znajdowało się więzienie, w którym osadzono Broniewskiego.

ANALIZA

1. Scharakteryzuj upersonifikowaną postać Historii. Zwróć uwagę na jej cechy i zachowanie.
2. Jak ocenia Historię osoba mówiąca w wierszu?
3. Wskaż w tekście przejawy czarnego humoru. Określ ich funkcję.
4. Znajdź w wierszu kolokwializmy. Dlaczego poeta je zastosował?

INTERPRETACJA

5. Jak rozumiesz fragment o tym, że Historia i poeta razem „kiblują” w więzieniu?
6. Na czym polega paradoks zawarty w wersach 13.–16.?
7. Zinterpretuj wersy 17.–20.? Co poeta zarzuca Historii?
8. Jaką wymowę dotyczącą wojen i historii ludzkości odczytujesz z wiersza Broniewskiego?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Jak można zachować godność w obliczu siły i w sytuacji opresji?
10. Czy historia się powtarza? Czy ludzie uczą się na błędach wcześniejszych pokoleń? Rozważ problem, odwołując się do przykładów.

POJĘCIA KLUCZOWE

CZARNY HUMOR – specyficzna odmiana komizmu; polega na ukazywaniu motywów powszechnie uznanych za przerażające czy budzące odrazę (np. śmierć, zwłoki ludzkie, kalectwo) w sposób zabawny. Artyści stosujący czarny humor podejmują zwykle temat morderstwa czy wojny.

KOLOKWIALIZM – wyrażenie pochodzące z potocznego języka mówionego, nieużywane w wypowiedziach oficjalnych; w literaturze jest stosowany jako element stylizacji potocznej, czyli naśladowania języka codziennej, nieformalnej komunikacji.

PARADOKS – patrz: lekcja 1.

PERSONIFIKACJA (łac. *persona* – ‘osoba’) – uosobienie przedstawianych zjawisk lub przedmiotów spoza świata człowieka – przyrodniczych albo abstrakcyjnych; w personifikacji dane zjawisko, przedmiot lub pojęcie przybiera cechy fizyczne i psychiczne charakterystyczne jedynie dla człowieka. Personifikacja jest rodzajem metafory.

45 Partyzanci w poezji

Na lekcji poznamy dwa wiersze upamiętniające walkę z Niemcami prowadzoną przez ruch oporu – walkę partyzancką. Utwór Stanisława Balińskiego *Polskie lasy* pochodzi z 1944 r. i został napisany z perspektywy świadka czasów wojny. *Leśni* Stanisława Grochowiaka to wiersz ponad trzydzieści lat późniejszy.

KONTEKST HISTORYCZNY

Już w trakcie kampanii wrześniowej rozproszone polskie pododdziały przechodziły do działań partyzanckich. Słynny major Henryk Dobrzański „Hubal" nie złożył broni, munduru nie zdjął i z podkomendnych ułanów oraz ochotników sformował Odział Wydzielony Wojska Polskiego. Do wiosny 1940 r. kontynuował walkę w lasach Gór Świętokrzyskich. Od 1942 r. na skutek niemieckich akcji pacyfikacyjnych wojna partyzancka stała się powszechną formą samoobrony. Pod okupacją niemiecką oddziały partyzantów działały głównie na Lubelszczyźnie (Puszcza Solska, Lasy Janowskie, Lasy Parczewskie) i na Kielecczyźnie (Lasy Suchedniowskie, Puszcza Jodłowa). W szczytowym momencie, w połowie 1944 r., walki partyzanckie objęły prawie cały obszar dawnej II Rzeczypospolitej, w tym Wołyń i Wileńszczyznę. Partyzanci, głównie z ugrupowań Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich, nękali wroga, organizując zasadzki i niszcząc szlaki komunikacyjne prowadzące na front wschodni (niemiecko-sowiecki); na Wołyniu chronili polską ludność cywilną przed oddziałami ukraińskich nacjonalistów. O partyzantach często mawiano „leśni", gdyż miejscem ich stacjonowania i odwrotu były lasy.



Bronisław Chromy, pomnik Czynu Partyzanckiego, 1974, Porytowe Wzgórze w Lasach Janowskich, okolice Janowa Lubelskiego

Pamiątkowy pomnik odsłonięto w 30. rocznicę bitwy na Porytowym Wzgórzu, stoczonej 14 czerwca 1944 r. Była to jedna z największych bitew partyzanckich II wojny światowej. Przeciwko ok. 30 tys. Niemców stanęło ok. 3,5 tys. polskich i sowieckich partyzantów. Bitwa pochłonęła wiele ofiar po obu stronach, ale partyzantom udało się wyrwać z okrążenia.

Stanisław Baliński

Polskie lasy

Gdybyście mówić chciały,
lasy zielone, polskie,
gdybyście mówić umiały,
Bory Tucholskie,
Puszczo Jodłowa,
Kampinosie,
Zamojszczyzno –
niosłyby się po rosie
salwy w waszych słowach
i szept ostatni:
„Dla Ciebie,
Ojczyzno...".

Drgałyby wasze drzewa,
jak napięte struny,
nutą partyzanckich pieśni,
komendą: „Lewa",
grzmotem, jakby waliły pioruny,
jękiem, co niósł się boleśnie
w daleką, rodzinną stronę,
gdzie ściany zostały swojskie.

Lasy zielone,
polskie,
niech się wasz liść kołysze
nad tysiącami miejsc, gdzie wrzos

ma barwę inną – już na zawsze.
Otulcie partyzancki los
w dywany liści najłaskawsze,
opatrzcie watą miękkich mchów,
otoczcie tchnieniem zielnej woni
i choć nie znacie naszych słów
nućcie tym, którzy wśród ustroni
waszych zostali – piosenkę cichą
także i od nas,
po wsze czasy.

Lasy zielone.
Polskie lasy.

POJĘCIA KLUCZOWE

ANTROPOMORFIZACJA – patrz: lekcja 11.

GLORYFIKACJA – nadanie cech wielkości, a nawet świętości bohaterowi lub jego czynom; uwznioślenie. W literaturze dokonuje się jej m.in. dzięki zastosowaniu stylu wysokiego i słownictwa nacechowanego emocjonalnie, wykorzystaniu patosu i odwołań do sfery *sacrum*, a także dzięki zestawieniu bohatera z inną, ogólnie szanowaną osobą.

MARTYROLOGIA (z łac. *martyrologium* – 'okoliczności męczeństwa świętych') – w średniowieczu to pojęcie odnoszono do męczenników za wiarę. Współcześnie oznacza ono zbiorowe cierpienie i męczeństwo z powodu religii lub wyznawanych wartości, np. za ojczyznę.



Grób polskiego partyzanta z II wojny światowej, Kampinoski Park Narodowy, Izabelin (województwo mazowieckie)

ANALIZA

1. Określ geograficzne położenie lasów wymienionych w pierwszej strofie. Jaki sens ma to wyliczenie? Czy jest zamknięte, czy otwarte? Odpowiedź uzasadnij.
2. Znajdź w wierszu realia partyzanckiej walki. W jakim celu zostały przywołane?
3. Na czym polega zastosowana przez autora antropomorfizacja lasów?
4. Jakie prośby do lasów formułuje osoba mówiąca? Określ funkcję tych fragmentów.
5. Wskaż wersy o wymowie martyrologicznej. Czemu służą?

INTERPRETACJA

6. Jak myślisz, kim jest nadawca tekstu?
7. Czy uważasz wiersz Balińskiego za gloryfikację walki partyzanckiej? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Czy wyrażone w wierszu emocje mają charakter indywidualny i prywatny, czy raczej są powszechne i narodowe? Uzasadnij swoją opinię.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Jak myślisz, dlaczego ludzie postrzegają przyrodę jako świadka lub pamiątkę swoich dramatów i szukają w niej pocieszenia? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

Stanisław Grochowiak

Leśni

Poszli na grzyby. Nazbierali... Białych,
Już oskrobanych, suszących się słodko.
Wiatr ich powlekał szlachetną pozłotką,
Cierpliwe ptaki w słońcu obracały.

Po chrust pobiegli. Naszli[1] całe zwały:
Gałązek kruchych. (Starczy, abyś dotknął,
Już w garść popiołu zamieniasz je wiotką)
Dym z tych gałązek wpisano w chorały[2].

Lasy twe dobre, drzwi lasów otwarte,
Muzea lasów pełne starej broni,
W salonach lasów wachlarz się przydarzy.

Badam najczulszym węchem mojej dłoni
Tę sonetami zadymioną kartę,
Z jakich jest desek strugana i twarzy?...

O TWÓRCY

STANISŁAW GROCHOWIAK (1934–1976) – poeta, prozaik, dramaturg. W swojej twórczości (m.in. tomy poetyckie *Ballada rycerska*, 1956; *Menuet z pogrzebaczem*, 1958; *Agresty*, 1963) dawał wyraz fascynacji kulturą baroku i środkami wyrazu charakterystycznymi dla literatury XVII w., takimi jak kontrast, koncept, groteska. Chętnie poruszał problematykę przemijania i stosował estetykę turpizmu.

1 naszli – znaleźli.
2 chorał – uroczysta pieśń religijna śpiewana przez chór.

ANALIZA

1. Co znaleźli przedstawieni w wierszu ludzie, zbierający grzyby i chrust w lesie?
2. Czym przejawia się turpizm obrazowania w wierszu Grochowiaka? Zwróć uwagę na określenia dotyczące „grzybów" i „chrustu".
3. Co osoba mówiąca postrzega jako elementy żywej przyrody? Na czym polega subiektywność takiego przedstawienia lasu?

INTERPRETACJA

4. Jak rozumiesz metafory synestezyjne z wiersza? Czemu służy zastosowanie w *Leśnych* synestezji?
5. Zinterpretuj trzecią strofę utworu. Czym jest w taki sposób ukazany las?
6. Jak sądzisz, dlaczego poeta wykorzystał formę sonetu? W odpowiedzi odwołaj się do cech tego gatunku.
7. *Leśni* to wiersz o przyrodzie, historii czy kulturze? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że historia jest zapisana w przyrodzie? Uzasadnij swoje zdanie.
9. Na czym polega wartość bezimiennej ofiary życia w wojnie o wolności ojczyzny? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Heroizm walki podziemnej. W pracy odwołaj się do wybranej lektury obowiązkowej, sensu wiersza *Polskie lasy* Stanisława Balińskiego oraz wybranych kontekstów.

POJĘCIA KLUCZOWE

PEJZAŻ MENTALNY (pejzaż wewnętrzny) – przedstawienie przyrody splecionej z przeżyciem wewnętrznym osoby mówiącej; ukazanie uczuć i stanów wewnętrznych bohatera przez opis natury.

SONET – gatunek literacki, powstały w XIII w., wymagający od twórcy zwięzłości i precyzji słowa Składa się z 14 rymowanych wersów, zwykle tworzących cztery strofy. Dwie pierwsze to czterowersy o rymach okalających (abba abba), dwie ostatnie są najczęściej trzywersowe. Zwrotki czterowersowe są zazwyczaj opisowe, a zwrotki krótsze – refleksyjne i stanowią podsumowanie myśli zawartych w wierszu. Tematem sonetu była pierwotnie wzniosła, uduchowiona miłość do kobiety.

SYNESTEZJA – łączenie wrażeń zmysłowych doświadczanych różnymi narządami zmysłów, np. *miękki głos* (dotyk i słuch), *chłodny kolor* (dotyk i wzrok), *srebrzystoturkusowa cisza* (wzrok i słuch), *słodkie wonie* (smak i węch). Po metaforykę synestezyjną chętnie sięgali symboliści, np. Arthur Rimbaud przypisał określone barwy poszczególnym samogłoskom (a – czarne, e – białe, i – czerwone, u – zielone, o – niebieskie), a także impresjoniści, np. Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

TURPIZM (łac. *turpis* – 'brzydki') to nurt w estetyce polegający na włączaniu do sztuki motywów brzydoty, brudu, kalectwa, rozkładu. Artyści podejmują tematykę turpistyczną nie tylko po to, by zaszokować, lecz także aby poszerzyć kanon piękna, odkryć jego nieklasyczny model. Wprowadzanie elementów brzydoty służy też prezentacji nieupiększonego obrazu człowieka i jego egzystencji. Pojęcie *turpizm* stworzył Julian Przyboś (*Oda do turpistów*). Miało to być określenie deprecjonujące, z czasem nabrało jednak neutralnego charakteru.

46 Obóz – fabryka śmierci



Na lekcji poznamy opowiadania Tadeusza Borowskiego będące zapisem doświadczeń autora – więźnia niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady Auschwitz-Birkenau (czytaj: ałszwic byrkenał). Borowski trafił do Auschwitz w 1943 r. Później był przenoszony do innych obozów. Na końcu przebywał w obozie koncentracyjnym w Dachau (czytaj: dachał) w Niemczech – do czasu wyzwolenia przez armię amerykańską.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego po raz pierwszy ukazały się w 1946 r. w książce *Byliśmy w Oświęcimiu*, wydanej wspólnie z Januszem Nelem-Siedleckim i Krystynem Olszewskim (m.in. opowiadania *Proszę państwa do gazu* i *Ludzie, którzy szli*). W 1948 r. Borowski opublikował zbiór *Pożegnanie z Marią*, w którym pojawiły się opowiadania z 1946 r. oraz nowe teksty. Inne opowiadania obozowe uzupełniły drugie wydanie tego zbioru.

FORMA GATUNKOWA

Opowiadania ze zbiorów *Byliśmy w Oświęcimiu* i *Pożegnanie z Marią* mają charakter autobiograficzny – ich źródłem są osobiste przeżycia pisarza. Główny bohater – narrator opowiadań – nosi imię autora (Tadek). Jego ukochaną, Marię, można skojarzyć z Marią Rundo – narzeczoną Borowskiego, która była więźniarką obozu Birkenau. Nie należy jednak tych utworów traktować jako zapisu czysto dokumentarnego, ponieważ zawierają one oprócz realistycznego obrazu obozowej rzeczywistości również fikcję literacką. Prozę tę można określić jako **quasi-dokumentarną** (czytaj: kwaz-i – ‘niby, pozornie’).

KONTEKST HISTORYCZNY

Obóz Auschwitz został utworzony przez Niemców w połowie 1940 r. na przedmieściach Oświęcimia, czyli na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy. Początkowo miał być kolejnym obozem koncentracyjnym, przeznaczonym dla masowo aresztowanych Polaków – więźniów politycznych (tę funkcję pełnił przez cały okres swojego istnienia). W 1942 r. obóz stał się równocześnie jednym z wielu ośrodków nazistowskiego planu „rozwiązania kwestii żydowskiej” (patrz: *Zagłada Żydów* w lekcji 40.). Na terenie sąsiadującej z Oświęcimiem wsi Brzezinka, z której wysiedlono polską ludność, naziści utworzyli obóz zagłady Birkenau, gdzie dokonywano natychmiastowej eksterminacji (uśmiercenia) głównie Żydów i Romów, ale również mniejszości seksualnych i osób niepełnosprawnych oraz chorych. W latach 1942–1944 Niemcy zaczęli tworzyć także podobozy wykorzystujące niewolniczą pracę więźniów; największy z nich powstał niedaleko Auschwitz. Wszystkie obozy i podobozy Niemcy odizolowali i otoczyli ogrodzeniem z drutu kolczastego. Teren był kontrolowany przez wyszkolonych i zindoktrynowanych członków SS, znanych z bezwzględności i posłuszeństwa w wykonywaniu rozkazów.

W Auschwitz-Birkenau zginęło około 1 mln kobiet, mężczyzn i dzieci; w zdecydowanej większości (ponad 90%) byli to Żydzi. Wśród pozostałych ofiar byli Polacy, Romowie, a także jeńcy sowieccy i więźniowie innych narodowości.

W 1979 r. Auschwitz-Birkenau został wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO – jako jedyny niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady. W uzasadnieniu tej decyzji, zacytowanym na stronie internetowej

Muzeum Auschwitz-Birkenau, można przeczytać, że obóz to „pomnik siły ludzkiego ducha, który pomimo poddania przerażającej próbie, nie ugiął się wobec działań niemieckiego reżimu nazistowskiego, zmierzających do pozbawienia wolności i ograniczenia wolnej myśli oraz do starcia z powierzchni ziemi całych ras. Miejsce to jest dla całego rodzaju ludzkiego centralnym miejscem pamięci o Holokauście, polityce rasizmu i barbarzyństwie; to miejsce naszej zbiorowej pamięci o mrocznym rozdziale w historii ludzkości; miejsce, w którym pamięć przekazywana jest młodszym pokoleniom; miejsce stanowiące znak ostrzegający przed wieloma zagrożeniami i tragicznymi konsekwencjami wynikającymi z radykalnych ideologii i odmowy prawa do godności ludzkiej".

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Współcześnie również istnieją obozy pracy przymusowej, gdzie odbywa się indoktrynacja polityczna więźniów i łamane są podstawowe prawa człowieka, np. w Rosji, Korei Północnej, Wietnamie, na Kubie. W zachodniej części Chin przedstawiciele tamtejszej mniejszości etnicznej – Ujgurzy – są na masową skalę wtrącani do obozów pracy przymusowej. Ich dzieci są zamykane w sierocińcach i poddawane indoktrynacji, mającej na celu zmianę ich tożsamości narodowej.

Tadeusz Borowski

Ludzie, którzy szli (fragmenty)

Tadek pracuje w obozie kobiecym.

[1] [...] Kobiety leżały piętrami na buksach[1], głowa przy głowie. W nieruchomych twarzach świeciły się wielkie oczy. W obozie zaczynał się już głód. Ruda blokowa[2] łaziła między buksami i zagadywała kobiety, aby nie myślały. Wyciągała z buks śpiewaczki i kazała śpiewać. Tancerki i kazała tańczyć. Deklamatorki i kazała mówić wiersze.

– Ciągle, ciągle pytają mnie, gdzie są ich matki, ojcowie. Proszą, żeby do nich napisać.

– Mnie też proszą. Trudno.

– Ciebie! Ty przyjdziesz i pójdziesz, a ja? Proszę ich, błagam, która ciężarna, niech się nie zgłasza do lekarza, która chora, niech siedzi w bloku! Myślisz, że wierzą? Przecież człowiek chce tylko ich dobra. Ale jak im pomóc, kiedy same pchają się do gazu!

[2] Jakaś dziewczyna śpiewała na piecu modny przebój. Gdy skończyła, kobiety z buks zaczęły klaskać. Dziewczyna uśmiechała się i kłaniała. Ruda blokowa chwyciła się za głowę.

O TWÓRCY

TADEUSZ BOROWSKI (1922–1951) – poeta, prozaik i publicysta. Urodził się w Żytomierzu w Związku Sowieckim (obecnie na terenie Ukrainy). Już w dzieciństwie zetknął się z represjami – jego ojciec w 1926 r. został wywieziony do sowieckiego łagru, matkę w 1930 r. zesłano na Syberię. Po uwolnieniu rodzina Borowskich osiedliła się w Warszawie. Borowski zdał maturę na tajnych kompletach w 1940 r., po czym rozpoczął studia polonistyczne na działającym w podziemiu Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1943–1945 był więźniem niemieckich obozów koncentracyjnych. Debiutował konspiracyjnie wydanym tomikiem wierszy *Gdziekolwiek ziemia...* (1942). Zginął śmiercią samobójczą, gdyż nie mógł sobie poradzić z obozowymi wspomnieniami, a zarazem był głęboko rozczarowany komunistyczną rzeczywistością, w której budowanie zaangażował się po wojnie.

1 buksy – dwupiętrowe prycze w obozowym bloku, czyli baraku mieszkalnym dla więźniów.
2 blokowa – więźniarka pełniąca funkcję przełożonej kobiet osadzonych w danym bloku.



Barak kobiecy w Auschwitz-Birkenau

Nazistowski obóz uprzedmiotawiał ludzi we wszystkich sferach ich życia. Na pryczach w barakach więźniowie musieli spelniać niemal wszystkie funkcje życiowe.

– Ja już nie mogę dłużej! Przecież to wstrętne – syknęła i wskoczyła na piec. – Złaź! – krzyknęła do dziewczyny.

Na bloku zrobiło się cicho. Blokowa podniosła rękę.

– Cicho! – krzyknęła, choć nikt nie wymówił słowa. – Pytałyście mnie, gdzie są wasi rodzice i wasze dzieci. Nie mówiłam wam, bo mi was żal. Teraz wam powiem, żebyście wiedziały, bo i z wami zrobią to samo, jeśli zachorujecie! Wasze dzieci, mężowie i rodzice nie są wcale w innym obozie. Zapchali ich do piwnicy i udusili gazem! Rozumiecie, gazem! Jak miliony innych, jak moich rodziców! Oni palą się na stosach i w krematoriach[1]. Ten dym, który widzicie nad dachami, to wcale nie z cegielni, jak wam mówią. To z waszych dzieci! A teraz śpiewaj dalej – rzekła spokojnie do wystraszonej śpiewaczki, zeskoczyła z pieca i wyszła z bloku.

---

1 krematoria – piece przeznaczone do palenia ciał.

[3] Wiadomo, że Oświęcim i Birkenau szły od złego do dobrego. Najpierw bili i zabijali na komandach[1] nagminnie, potem sporadycznie. Najpierw ludzie spali na podłodze bokiem i obracali się na komendę, potem na pryczach, jak kto chciał, i nawet pojedynczo na łóżkach. Wpierw ludzie stali po dwa dni na apelu, potem tylko do drugiego gongu, do godziny dziewiątej. W pierwszych latach nie wolno było przysyłać paczek, później pozwolono na pięćset gram, wreszcie – ile chcesz. Nie wolno było mieć kieszeni, później pozwolono nawet na ubrania cywilne na terenie Birkenau. W obozie było „coraz lepiej". Po trzech czy czterech latach nikt nie wierzył, że mogłoby być po dawnemu, i był dumny, że przeżył. Im gorzej Niemcom na froncie, tym lepiej jest w obozie. [...]
[4] [...] Kobiety pożądliwie chłeptały zupę, której u nas na blokach nikt nie jadł. Śmierdziały potem i krwią kobiecą. Od godziny piątej rano stały na apelu. Zanim je policzono, była prawie dziewiąta. Wtedy dostawały zimną kawę. O trzeciej po południu zaczynały apel wieczorny i dostawały kolację: chleb i dodatki do chleba. Ponieważ nie pracowały, nie przysługiwała im culaga – dodatek za pracę. Czasem wypędzano je z bloków w dzień na apel nadprogramowy. Ustawiały się ciasno piątkami i jedna za drugą wchodziły do bloku. Rozłożyste blondyny, esmanki w butach z cholewami, wyciągały z szeregów chudsze, brzydsze, brzuchate i wrzucały do środka „oka". „Oko" – były to sztubowe[2] trzymające się za ręce. Tworzyły zamknięte koło. Napełnione kobietami „oko" posuwało się jak makabryczny taniec pod bramę obozu i wsiąkało w „oko" ogólne. Pięćset, sześćset, tysiąc wybranych kobiet. Szły wszystkie – tą drogą. [...]
[5] [...] Przez dnie i noce ludzie szli – tą i tamtą drogą. [...]. Na rampę[3] nieprzerwanie podjeżdżały wagony i – ludzie szli dalej. Często staliśmy rano, nie mogąc wyjść do pracy, bo drogi były przez nich zatarasowane. Szli powoli, luźnymi gromadami i trzymali się za ręce. Kobiety, starcy, dzieci. Szli za drutami, zwracając ku nam milczące twarze. Patrzyli na nas z litością i rzucali nam chleb przez druty. Kobiety zdejmowały z rąk zegarki i ciskały nam pod nogi, gestami pokazując, że możemy wziąć. Orkiestra pod bramą grała fokstroty i tanga. Obóz patrzył na idących. Człowiek posiada małą skalę reagowania na wielkie uczucia i gwałtowne namiętności. Wyraża je tak samo jak drobne, zwykłe okruchy. Używa wtedy tych samych prostych słów.
– Iluż ich już przeszło? Od połowy maja prawie dwa miesiące, licz po dwadzieścia tysięcy dziennie... Koło miliona!

1 komando – oddział roboczy w obozie.
2 sztubowa – więźniarka pełniąca funkcję nadzorcy sztuby, czyli części bloku.
3 rampa – podwyższenie na stacji kolejowej służące do rozładunku towarów; w obozach zagłady było to miejsce selekcji więźniów.

Tadeusz Borowski

Proszę państwa do gazu (fragmenty)

Przybywa kolejny transport więźniów.

[1] [...] 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.



Krysia Trześniewska zginęła w obozie Auschwitz-Birkenau w 1940 r.

Masowość hitlerowskich zbrodni dokumentują zdjęcia wykonane każdej ofierze. Więzień obozu otrzymywał też indywidualny numer, tatuowany na przedramieniu. Ten sposób oznaczania ludzi, ułatwiający ich policzenie, podkreśla dehumanizacyjny (odczłowieczający), a nawet reifikujący (urzeczowiający) stosunek nazistów do swoich ofiar.

– Wody! Powietrza! – zerwały się głuche, rozpaczliwe okrzyki. [...] 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[1]. Ten powoli ściągnął automat z ramienia, złożył się i przeciągnął serią po wagonach. Ucichło. [...]
[2] Auta odjeżdżają i wracają, bez odpoczynku, jak na potwornej taśmie. Bez przerwy jeździ karetka Czerwonego Krzyża. Olbrzymi krwawy krzyż wymalowany na masce motoru[2] roztapia się w słońcu. Niezmordowanie jeździ karetka Czerwonego Krzyża: to właśnie w niej wozi się gaz, gaz, którym trują tych ludzi. [...]
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*[3]. [...]
[3] Transporty rosną w tygodnie, miesiące, lata. Gdy skończy się wojna, będą liczyć spalonych. Naliczą cztery i pół miliona. Najkrwawsza bitwa wojny, największe zwycięstwo solidarnych i zjednoczonych Niemiec. *Ein Reich, ein Volk, ein Führer*[4] – i cztery krematoria. Ale krematoriów będzie w Oświęcimiu szesnaście, zdolnych spalić pięćdziesiąt tysięcy dziennie. [...]

---

1 post (niem.) – 'strażnik'.
2 motor – tu: silnik.
3 Czytaj: ortnun mus zejn – 'porządek musi być'; niemieckie przysłowie wykorzystywane jako slogan partii hitlerowskiej.
4 Czytaj: ajn rajś, ajn folk, ajn fire – 'jedna Rzesza, jeden naród, jeden wódz', hasło niemieckich nazistów.

ANALIZA

1. Opisz, w jaki sposób blokowa pomagała więźniarkom, które jej podlegały (akapity 1.–2. pierwszego opowiadania).
2. Przedstaw warunki bytowe panujące w niemieckim obozie koncentracyjnym, odwołując się do poznanych opowiadań Tadeusza Borowskiego. Na czym polegała dehumanizacja więźniów?
3. Wskaż w cytowanych fragmentach opisy zbiorowe ludzi. Scharakteryzuj przedstawione w nich grupy więźniów.
4. Co o niemieckich obozach koncentracyjnych mówią fragmenty, w których podano liczby ofiar?
5. Wskaż opis, który świadczy o reifikacji ludzi.

INTERPRETACJA

6. Co myślisz na temat blokowej z pierwszego opowiadania? Z jakich powodów, Twoim zdaniem, pomagała współwięźniarkom?
7. Jak sądzisz, dlaczego więźniowie z czasem uznali, że warunki w obozie zmieniły się na lepsze? O czym to świadczy?
8. Jak rozumiesz w kontekście obozu symbol drogi i idących nią ludzi?
9. Rozważ, czemu miały służyć porządek i systematyczna organizacja nazistowskiego obozu. Przedstaw swoje zdanie na ten temat.
10. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że niemieckie obozy można nazwać fabrykami śmierci? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Dlaczego dehumanizacja jest bezwzględnym złem? Przedyskutujcie ten temat w klasie.
12. Podaj argumenty uzasadniające słuszność braku przedawnienia zbrodni ludobójstwa.

POJĘCIA KLUCZOWE

DEHUMANIZACJA (**odczłowieczenie**) – pozbawienie godności określonej grupy ludzi lub poszczególnych jednostek; zanegowanie ich ludzkich cech i wartości człowieczeństwa. Jest psychologicznym warunkiem okrucieństwa wobec innych, odbiera bowiem oprawcom wrażliwość na los drugiego człowieka.

LUDOBÓJSTWO – masowe zabijanie ludzi ze względu na rasę, wyznanie czy narodowość. Przez współczesne kodeksy karne jest uznawane za jedną z nielicznych zbrodni, które nie ulegają przedawnieniu. Zostało zdefiniowane w 1948 r. na skutek ustaleń procesów norymberskich, w których sądzono nazistów.

REIFIKACJA (od łac. *res* – ‘rzecz’) – urzeczowienie, uprzedmiotowienie człowieka, radykalny sposób jego dehumanizacji.



Muzeum – Miejsce Pamięci w Bełżcu, wybudowany w latach 2002–2004 pomnik-cmentarz na terenie byłego niemieckiego nazistowskiego obozu zagłady

W obozie w Bełżcu (na południu województwa lubelskiego) zginęło ok. 450 tys. Żydów z Polski i innych państw Europy. Szczelina pośrodku cmentarza, pokrytego warstwą szaro-czarnego wielkopiecowego żużlu i wyjałowionej ziemi, jest symbolem drogi, którą pędzono nagich ludzido komór gazowych.

47 Człowiek zlagrowany

Sposób organizacji zakładanych przez hitlerowców obozów był najokrutniejszym, a zarazem najbardziej wymownym przykładem działania totalitaryzmu Trzeciej Rzeszy (patrz: *Kontekst polityczny* w lekcji 22.). Na tym przykładzie doskonale widać zhierarchizowany i bezwzględny system nadzoru, prowadzący do pełnej i niczym nieograniczonej kontroli nad życiem i śmiercią ofiar. By przeżyć, więźniowie musieli przyjąć bestialskie reguły siły i dominacji, a nawet się z nimi utożsamić.

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Opowiadania Tadeusza Borowskiego są wstrząsające nie tylko z powodu opisanych nieludzkich warunków życia obozowego i systemu zabijania ludzi na masową skalę, lecz także ze względu na ukazane zachowania więźniów. Zaskakują przystosowawcze możliwości ludzkiej psychiki. Osadzeni w obozie stają się odporni na zdehumanizowaną rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Wprzęgnięci przez hitlerowskich oprawców w machinę represji, potrafią pełnić wobec swoich współtowarzyszy nadzorcze i kierownicze funkcje, nierzadko uciekając się do przemocy. Cynizm systemu stworzonego przez Niemców polegał na przenoszeniu części odpowiedzialności za zbrodnie na wybranych więźniów. Syndrom psychicznego dostosowania do warunków obozowych określono mianem postawy **człowieka zlagrowanego** (z niem. *Lager* – 'obóz').

Tadeusz Borowski

Proszę państwa do gazu (fragmenty)

Grupa więźniów i strażnicy z obozu czekają na kolejny transport.

[1] Wyciągamy boczek, cebulę, otwieramy puszkę skondensowanego mleka. Henri, wielki i ociekający potem, marzy głośno o francuskim winie przywożonym przez transporty ze Strasburga, spod Paryża, z Marsylii...

– Słuchaj, *mon ami*[1], jak pójdziemy znów na rampę, przyniosę ci oryginalnego szampana. Pewnie nigdy nie piłeś, nieprawda?

– Nie. Ale przez bramę nie przeniesiesz, więc nie bujaj. Zorganizuj lepiej buty, wiesz, takie dziurkowane z podwójną podeszwą, a o koszulce już nie mówię, dawno mi obiecałeś.

– Cierpliwości, cierpliwości, jak przyjdą transporty, przyniosę ci wszystko. Znów pójdziemy na rampę.

– A może już nie będzie transportów do komina? – rzuciłem złośliwie. – Widzisz, jak zelżało na lagrze, nieograniczona ilość paczek, bić nie wolno. Pisaliście przecież listy do domu... Rozmaicie mówią o rozporządzeniach, sam przecież gadasz. Zresztą, do cholery, ludzi zabraknie.

---

1 Czytaj: mąnami; franc. – 'mój przyjacielu'.

Syn Szawła, reż. László Nemes (czytaj: laslo nemesz), 2015; w roli Szawła – Géza Röhring (czytaj: rering).

Przejmujący węgierski dramat filmowy został skrojony na wzór tragedii antycznej. Bohater próbuje odnaleźć i pogrzebać – wbrew obowiązującym w obozie regułom – ciało swojego syna.



[2] – Nie gadałbyś głupstw – usta otyłego, o uduchowionej jak z miniatur Coswaya[1] twarzy marsylczyka (jest moim przyjacielem, ale imienia jego nie znam) zapchane są kanapką z sardynkami – nie gadałbyś głupstw – powtórzył, przełykając z wysiłkiem („poszło, cholera!") – nie gadałbyś głupstw, ludzi nie może zabraknąć, bobyśmy pozdychali w lagrze. Wszyscy żyjemy z tego, co oni przywiozą.
– Wszyscy, nie wszyscy. Mamy paczki...
– To masz ty i twój kolega, i dziesięciu twoich kolegów, macie wy, Polacy, i to nie wszyscy. Ale my, Żydki, ale Ruskie? I co, gdybyśmy nie mieli co jeść, *organisation*[2] z transportów, tobyście tam te swoje paczki tak spokojnie jedli? Nie dalibyśmy wam.
– Dalibyście albo byście zdychali z głodu jak Grecy. Kto ma żarcie w obozie, ten ma siłę. [...]
[3] – Kanada[3]! *Antreten*[4]! Ale szybko! Transport przychodzi!
– Wielki Boże! – wrzasnął Henri, zeskakując z buksy. Marsylczyk zadławił się pomidorem, chwycił marynarkę, wrzasnął ,,raus"[5] do siedzących na dole i już byli we drzwiach. Zakotłowało się na innych buksach. Kanada odchodziła na rampę.
– Henri, buty! – krzyknąłem na pożegnanie.

---

1 Odwołanie do Richarda Coswaya, angielskiego malarza z przełomu XVIII i XIX w., autora akwarelowych, miniaturowych portretów dworskich, charakteryzujących się ciepłymi barwami i miękką linią konturu.
2 Czytaj: organizasią; franc. – 'organizowanie, załatwianie'; mowa o pozyskiwaniu dóbr z transportów nowo przybyłych więźniów.
3 **Kanada** – komando pracujące przy rozładowywaniu transportów więźniów.
4 ***antreten*** (niem.) – 'wychodzić, wyruszać'.
5 ***raus*** (niem.) – 'wynocha'.

– *Keine Angst*[1]! – odkrzyknął mi już z dworu. Opakowałem żarcie, owiązałem sznurami walizę, w której cebula i pomidory z ojcowskiego ogródka w Warszawie leżały obok portugalskich sardynek, a boczek z lubelskiego „Bacutilu" (to od brata) mieszał się z najautentyczniejszymi bakaliami z Salonik. Owiązałem, naciągnąłem spodnie, zlazłem z buksy.
– *Platz*[2]! – wrzasnąłem, przeciskając się między Grekami. Odsuwali się na bok. We drzwiach natknąłem się na Henriego.
– *Allez, allez, vite, vite*[3]!
– *Was ist los*[4]?
– Chcesz iść z nami na rampę?
– Mogę pójść.
– To jazda, bierz marynarkę! Brakuje paru ludzi, rozmawiałem z kapem[5] – i wypchnął mnie z bloku.
[4] Stanęliśmy w szeregu, ktoś spisał nam numery, ktoś od czoła wrzasnął „marsz, marsz" i podbiegliśmy pod bramę, odprowadzani okrzykami różnojęzycznego tłumu, który już zapędzono bykowcami[6] do bloków. Nie każdy może iść na rampę... Już żegnano ludzi, już jesteśmy pod bramą. – *Links, zwei, drei, vier! Mutzen ab*[7]! – Wyprostowani, z rękami sztywno przyłożonymi do bioder, przechodzimy przez bramę raźno, sprężyście, nieomal z gracją. Zaspany esman, z wielką tabliczką w ręku, liczy ospale, oddzielając w powietrzu palcem każdą piątkę. [...]
[5] Rozstawiają się posty na szynach, na belkach, pod zielonym cieniem śląskich kasztanów, ścisłym kołem otaczają rampę. Ocierają pot z czoła, piją z manierek. Upał ogromny, słońce stoi nieruchomo na zenicie. – Rozejść się! – Siadamy w skrawkach cienia pod szynami. Głodni Grecy (zaplątało się ich paru, diabli wiedzą, jakim sposobem) myszkują wśród szyn, ktoś znajduje puszkę konserw, spleśniałe bułki, niedojedzone sardynki. Jedzą.
– *Schweinedreck*[8] – spluwa na nich młody, wysoki post, o bujnych płowych włosach i niebieskim, marzącym spojrzeniu – przecież zaraz będziecie mieli tyle do żarcia, że nie przeżrecie. Odechce się wam na długo. – Poprawił automat, otarł twarz chustką.
– To bydło – potwierdzamy zgodnie.
– Te, gruby – but posta dotyka lekko karku Henriego. – *Pass mal auf*[9], chce ci się pić?
– Chce, ale nie mam marek – odpowiedział fachowo Francuz.
– *Schade*[10], szkoda.
– Ależ *Herr Posten*[11], czy moje słowo nic już nie znaczy? Nie handlował *Herr Posten* ze mną? *Wieviel*[12]?
– Sto. *Gemacht*[13]?
– *Gemacht*.
[6] Pijemy wodę, mdła i bez smaku, na konto pieniędzy i ludzi, których jeszcze nie ma.
– Te, uważaj – mówi Francuz, odrzucając pustą butelkę, aż pryska gdzieś dalej na szynach – forsy nie bierz, bo może być rewizja. Zresztą na cholerę ci forsa, i tak masz co jeść. Ubrania też nie bierz, bo to jest podejrzenie o ucieczkę. Koszulę bierz, ale tylko jedwabną i z kołnierzykiem. Pod spód gimnastyczna. A jak znajdziesz coś do picia, to mnie nie wołaj. Dam sobie radę, i uważaj, żebyś nie oberwał.

---

1 Czytaj: kajne agnst (niem.) – 'bez obaw'; tu: nie martw się.
2 Czytaj: plac (niem.) – 'miejsce'.
3 Czytaj: ale, wit (franc.) – 'chodźcie, chodźcie, szybko, szybko'.
4 ***was ist los?*** (niem.) – 'co się dzieje?'
5 **kapo** – więzień pełniący funkcję nadzorcy komanda.
6 **bykowce** – bicze, pejcze.
7 Czytaj: links, cwaj, draj, fir, mucen ab (niem.) – 'lewa, dwa, trzy, cztery, czapki zdjąć'.
8 Czytaj: szwajnedrek (niem.) – 'świńskie łajno'.
9 ***pass mal auf*** (niem.) – 'uważaj, słuchaj'.
10 Czytaj: szade (niem.) – 'szkoda'.
11 ***Herr Posten*** (niem.) – 'panie strażniku'.
12 Czytaj: wifil (niem.) – 'ile'.
13 ***gemacht*** (niem.) – tu: zgoda.

ANALIZA

1. Zanalizuj rozmowę więźniów z pierwszych dwóch akapitów tekstu. Określ:
   a) na co więźniowie czekają,
   b) w jaki sposób obozowe zadania zwiększają szansę na ich przeżycie,
   c) jak sytuacja w obozie wpływa na postrzeganie ludzi przybywających w transportach.
2. Pod jakimi względami zachowania więźniów łamią zasady moralności?
3. Wskaż w cytowanych fragmentach przykłady dehumanizacji człowieka.
4. Wymień wszystkie grupy ludzi, które są w obozie dehumanizowane, oraz tych, którzy pozbawiają innych godności. Odwołaj się do całego opowiadania.
5. Scharakteryzuj człowieka zlagrowanego na podstawie poznanych opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego. Uwzględnij:
   a) wrażliwość na przejawy przemocy i okrucieństwa wobec innych więźniów oraz na cierpienie i śmierć;
   b) moralność (co jest najważniejszym celem i największym dobrem w obozie);
   c) stosunek do obozowych reguł i obowiązującej hierarchii;
   d) stosunek do godności osobowej innych więźniów.

INTERPRETACJA

6. Odwołaj się do teorii determinizmu biologiczno-środowiskowego i zinterpretuj zachowania więźniów jako przejaw mechanizmu adaptacyjnego (przystosowawczego). Co podlega przystosowaniu do warunków obozowych?
7. Czemu, według Ciebie, służyła formalna i nieformalna hierarchia w obozie?
8. Jak sądzisz, dlaczego więźniowie przyjmowali zasady tej hierarchii?
9. Rozważ, dlaczego więźniowie godzili się na dehumanizację – swoją i innych? Czy mogli się zbuntować? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Czy można usprawiedliwić niemoralne zachowania więźniów, odwołując się do naturalnego dążenia człowieka do przetrwania? Przedyskutujcie ten problem w klasie.
11. „Moralność jest wynikiem życia w społeczeństwie i poza społeczeństwem jej nie ma” – w jaki sposób przykłady z życia społecznego w obozie koncentracyjnym potwierdzają tezę postawioną w Granicy Zofii Nałkowskiej?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

12. Jak ocalić człowieczeństwo w warunkach ekstremalnych? W pracy odwołaj się do opowiadań Tadeusza Borowskiego, innej lektury obowiązkowej oraz wybranych kontekstów.

POJĘCIA KLUCZOWE

DETERMINIZM BIOLOGICZNO-ŚRODOWISKOWY – patrz: lekcja 12.

GODNOŚĆ LUDZKA (**godność osobowa człowieka**) – podstawowa, przyrodzona i niezbywalna wartość przypisywana w myśli humanistycznej każdemu człowiekowi bez względu na pochodzenie, status społeczny, stan zdrowia, płeć, rasę itp. Wartość ta stała się podstawą praw człowieka zapisanych w *Powszechnej deklaracji praw człowieka*, uchwalonej przez Zgromadzenie Ogólne ONZ (1948).

48 Przemoc w języku

Język jest nie tylko środkiem komunikacji, przez który można wywierać wpływ na ludzi (szeroko rozumiana perswazja), lecz także narzędziem bezpośredniego działania. Słowem można człowieka pocieszyć, uspokoić, przywrócić mu równowagę psychiczną i nadzieję, ale można też zdenerwować, obrazić, dotknąć, skrzywdzić, a nawet zniszczyć. Szczególnie wyraźnie widać to w sytuacjach, w których przemoc jest wszechobecna – tak jak w niemieckich obozach koncentracyjnych.

AGRESJA JĘZYKOWA

Mimo że tradycyjnie przeciwstawiano słowo (myśl) – działaniu (czynom), to granica między nimi jest łatwa do przekroczenia. Słowo może stać się aktem przemocy. Agresja językowa, podobnie jak agresja fizyczna, jest formą ataku na drugiego człowieka. Polega na dosadnym wyrażaniu negatywnej oceny i złych emocji wobec odbiorcy, tematu wypowiedzi albo jakichś elementów rzeczywistości. Wynika z wrogiej postawy wobec ludzi i/lub świata. Od krytyki czy zwykłego wyrażania emocji różni się m.in. intensywnością, nastawieniem oraz treścią. Negatywna ocena jest krytyką, jeśli dotyczy czyjegoś działania lub jego efektu i ma na celu skłonienie odbiorcy do poprawienia tego, co zostało skrytykowane, czyli służy osiągnięciu jakiegoś dobra (ogólnego lub osobistego osoby krytykowanej). Natomiast aktem agresji językowej będzie poniżająca lub obraźliwa ocena osoby, wyrażająca pogardę i nienawiść, podająca w wątpliwość czyjąś wartość jako człowieka. Taka agresja może mieć charakter **jawny** – wówczas nadawca używa środków językowych nacechowanych negatywnie (np. podniesionego tonu głosu, wulgaryzmów i słownictwa silnie nacechowanego typu *osioł, kretyn,* uogólnień *ty zawsze.../nigdy...*, gróźb), a także nie dopuszcza rozmówcy do głosu, ignoruje jego słowa lub wykorzystuje je przeciwko niemu, przeinacza sens wypowiedzi albo je wyśmiewa. Agresja językowa może mieć też charakter **ukryty** – gdy przejawia się w tekstach pozornie neutralnych, ale zawierających treści deprecjonujące i w swej intencji obraźliwe, raniące czyjeś uczucia, np. ironia, sarkazm, fałszywe współczucie. Pogardę, wrogość i brak szacunku można wyrazić również za pomocą szyderstwa i ośmieszenia drugiej osoby (o agresji i przemocy w języku patrz także: lekcja 27. w drugiej części podręcznika dla klasy 1).

Wpływ agresji językowej na ludzką psychikę, a zwłaszcza na rozwój emocjonalny dzieci i młodzieży, jest poważny. Do jej skutków można zaliczyć pogorszenie samopoczucia i obniżenie samooceny atakowanej osoby, a nawet jej wykluczenie z grupy rówieśniczej.

AGRESJA JĘZYKOWA –
poniżająca lub obraźliwa ocena osoby, wyrażająca pogardę i nienawiść, podająca w wątpliwość czyjąś wartość jako człowieka.

jawna

- używanie środków językowych nacechowanych negatywnie (np. wulgaryzmy, groźby, uogólnienia)
- niedopuszczanie rozmówcy do głosu
- ignorowanie lub wyśmiewanie czyichś słów
- przeinaczanie sensu wypowiedzi
- wykorzystywanie słów rozmówcy przeciwko niemu

ukryta

- używanie środków językowych nacechowanych neutralnie, by przekazać treści w swej intencji obraźliwe
- ironia
- sarkazm
- fałszywe współczucie



Jerzy Krawczyk, *Przesyłka bez wartości*, 1964, Muzeum Sztuki, Łódź

Praca Krawczyka jest protestem przeciw dehumanizacji więźniów w niemieckich nazistowskich obozach zagłady.

Tadeusz Borowski

Proszę państwa do gazu (fragmenty)

Przed przyjazdem transportu jeden z esesmanów instruuje, jak się zachować podczas rozładunku.

[1] – Kto weźmie złoto albo cokolwiek innego nie do jedzenia, będzie rozstrzelany jako złodziej własności Rzeszy. Zrozumiano? V*erstanden*[1]?
– *Jawohl*[2]! – wrzaśnięto nierówno i indywidualnie, aczkolwiek z dobrą wolą.
– *Also loos*[3]! 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? [...]
[2] Wylewa się z wagonu różnobarwna fala, objuczona, podobna do ogłupiałej, ślepej rzeki, która szuka nowego koryta. Ale zanim oprzytomnieją, uderzeni świeżym powietrzem i zapachem zieleni, już im pakunki wyrywa się z rąk, ściąga się palta, kobietom wyrywa się torebki, odbiera parasole.
– Panie, panie, ale to od słońca, ja nie mogę...

---

1 Czytaj: wersztanden (niem.) – 'zrozumiano'.
2 Czytaj: jawol (niem.) – 'tak jest'.
3 Czytaj: alzo luz (niem.) – 'więc ruszajcie'.

– *Verboten*[1] – szczeka się przez zęby, sycząc głośno. Za plecami stoi esman, spokojny, opanowany, fachowy.
– *Meine Herrschaften*[2], moi państwo, nie rozrzucajcie tak rzeczy. Trzeba okazać trochę dobrej woli. – Mówi dobrotliwie, a cienka trzcina gnie mu się nerwowo w rękach. [...]
[3] Oto idzie szybko kobieta, śpieszy się nieznacznie, ale gorączkowo. Małe, kilkuletnie dziecko o zarumienionej, pyzatej twarzy cherubinka biegnie za nią, nie może nadążyć, wyciąga rączki z płaczem:
– Mamo! mamo!
– Kobieto, weźże to dziecko na ręce!
– Panie, panie, to nie moje dziecko, to nie moje! – krzyczy histerycznie kobieta i ucieka, zakrywając rękoma twarz. Chce skryć się, chce zdążyć między tamte, które nie pojadą autem, które pójdą pieszo, które będą żyć. Jest młoda, zdrowa, ładna, chce żyć.
Ale dziecko biegnie za nią, skarżąc się na cały głos:
– Mamo, mamo, nie uciekaj!
– To nie moje, nie moje, nie...!
[4] Aż dopadł ją Andrej, marynarz z Sewastopola. Oczy miał mętne od wódki i upału. Dopadł ją, zbił z nóg jednym zamaszystym uderzeniem ramienia, padającą chwycił za włosy i dźwignął z powrotem do góry. Twarz miał wykrzywioną wściekłością:
– Ach, ty, *jebit twoju mat'*[3], *blad' jewrejskaja*[4]! To ty od swego dziecka uciekasz! Ja tobie dam, ty kurwo! – Chwycił ją wpół, zadławił łapą gardło, które chciało krzyczeć, i wrzucił ją z rozmachem jak ciężki wór zboża na auto.
– Masz! Weź i to sobie! Suko! – i cisnął jej dziecko pod nogi.
– *Gut gemacht*[5], tak należy karać wyrodne matki – rzekł esman, stojący przy samochodzie. – *Gut, gut* Ruski.
– *Małczy*[6]! – warknął przez zęby Andrej i odszedł do wagonów.

---

1 Czytaj: feboten (niem.) – 'zabronione'.
2 Czytaj: majne herszaften (niem.) – 'moi państwo'.
3 Rosyjskie przekleństwo.
4 ***blad' jewrejskaja*** (ros.) – 'kurwo żydowska'.
5 ***gut gemacht*** (niem.) – 'dobra robota; brawo'.
6 ***małczy*** (ros.) – 'milcz'.

ANALIZA

1. Wskaż w akapicie 1. bezosobowe formy czasowników . . Jaką pełnią funkcję?

2. Które zdanie z akapitu 1. ma charakter groźby? W jaki sposób wyraża się w nim agresja językowa?

3. W czym przejawia się agresja fizyczna i językowa Andreja wobec matki uciekającej przed dzieckiem (akapit 3.)?Znajdź fragmenty, w których opisano inne przejawy przemocy fizycznej i słownej.

INTERPRETACJA

4. Dlaczego esesmani używają bezosobowych form czasowników, zwracając się do więźniów? A czemu służą takie formy w opisie zachowania esesmanów?

5. Jak interpretujesz powody uprzejmości esesmana (akapit 2.)?

6. Z jakiego powodu esesman chwali Andreja?

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy rosyjski więzień miał prawo zastosować przemoc wobec matki, która nie chciała się przyznać do własnego dziecka? Odpowiedź uzasadnij.

8. Czy są sytuacje, w których agresja językowa jest usprawiedliwiona? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

9. Jak przeciwstawiać się przemocy słownej? Przedyskutujcie na ten temat w klasie.

49 Heroizm w nieludzkim świecie

Czy w nieludzkim świecie, takim jak zlagrowana rzeczywistość obozów koncentracyjnych, możliwe jest ocalenie człowieczeństwa? Na to pytanie odpowiada Jan Józef Szczepański w eseju *Święty*, analizującym historię niezwykłego poświęcenia jednego z więźniów Auschwitz – ojca Maksymiliana Marii Kolbego.

KONTEKST HISTORYCZNY

Maksymilian Maria Kolbe (właśc. Rajmund Kolbe, 1894–1941) to polski franciszkanin, ksiądz i misjonarz. Jako więzień obozu Auschwitz ofiarował swoje życie za współwięźnia – gdy esesmani wybierali dziesięć ofiar na śmierć głodową w związku z ucieczką z obozu trzech więźniów, zgłosił się dobrowolnie za skazanego Franciszka Gajowniczka. Kolbe zareagował w ten sposób na rozpacz nieznanego mu wojskowego i ojca rodziny. Zmarł śmiercią męczeńską w bunkrze głodowym. Gajowniczek przeżył obóz. Ojciec Maksymilian Maria Kolbe został przez Kościół katolicki kanonizowany w 1982 r.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Święty pochodzi ze zbioru esejów Jana Józefa Szczepańskiego pt. *Przed nieznanym trybunałem* (1975). W tym tomie autor poddaje refleksji fundamentalne kwestie etyczne – pojęcia dobra i zła, postawy odpowiedzialności, bohaterstwa, przyczyny zła – na przykładach współczesnych mu zdarzeń. Odwołuje się do twórczości Josepha Conrada, a zwłaszcza jego powieści *Lord Jim*, a osobny esej poświęca postaci i heroicznemu czynowi ojca Maksymiliana Marii Kolbego.

FORMA GATUNKOWA

Święty jest **esejem**, czyli utworem z pogranicza literatury, nauki, filozofii i dziennikarstwa. Do tego gatunku zalicza się teksty będące próbą zrozumienia jakiegoś istotnego problemu. Eksponują one podmiotowy punkt widzenia autora i wyrażają jego indywidualny stosunek do opisywanych i analizowanych zagadnień. Teksty tego gatunku cechuje wykorzystanie literackich środków językowych, a także dbałość o oryginalny sposób przekazu. Nie zachowują one naukowych rygorów wywodu, ale prowadzą do ważkich wniosków.



Maksymilian Maria Kolbe, witraż, kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, Jawornik koło Myślenic

Witrażowe przedstawienie ojca Kolbego może przypominać postać średniowiecznego męczennika. To podobieństwo ukazuje ciągłość wartości męczeństwa – ofiary za innych i dla innych.

? Na czym polega uniwersalizm ofiary świętego?

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Psychologowie społeczni rozważali, czy człowiek może przeciwstawić się złu, jeśli sam podlega przemocy, a otaczający go ludzie przystosowali się do okrucieństwa. **Philip Zimbardo** (patrz: lekcja 41.) zdefiniował heroizm jako działanie, które jest dobrowolne, związane z ryzykiem lub poświęceniem podjętym dla dobra innego człowieka lub społeczeństwa, a zarazem nie przynosi działającemu osobistych korzyści. Taki heroizm jest niezależny od cech osobowych. Zimbardo dowiódł, że ludzie nie są źli ani dobrzy z natury, a niektórzy potrafią przeciwstawić się przemocy i okrucieństwu. Badacz wyróżnił trzy główne typy bohaterstwa: wojskowe, cywilne i społeczne. W tym ostatnim wskazał m.in. działania ludzi, którzy podejmują się pomocy innym mimo grożącego im niebezpieczeństwa. Zachowania takie nazwał „banalnością heroizmu" (w nawiązaniu do określenia „banalność zła" Hannah Arendt – patrz: lekcja 42.). Zdaniem Zimbardo każdy w pewnych sytuacjach może zachować się bohatersko. W książce *Efekt Lucyfera* (2007) badacz pisze: „Banalność heroizmu oznacza, że my wszyscy jesteśmy bohaterami oczekującymi na swoją kolej. Jest to wybór, którego być może wszyscy, w pewnym momencie, będziemy musieli dokonać" (tłum. Józef Radzicki).

Koncepcja banalności heroizmu zdaje się przeczyć tradycyjnemu postrzeganiu bohaterów jako ludzi obdarzonych nadzwyczajnymi zdolnościami lub nadludzką siłą. Bohaterskie czyny zwyczajnych ludzi zasługuje na szczególny szacunek.

Jan Józef Szczepański
Święty (fragmenty)

[1] Obozy koncentracyjne służyły nie tylko represji i eksterminacji „elementów niepożądanych". Ich zadaniem było między innymi wskazanie fikcyjności etyki ludzkiego braterstwa – zasady podważającej najoczywiściej roszczenia rasowego elitaryzmu[1]. Podludzie[2] powinni byli ginąć wdeptywani w błoto jak robaki – masowo, lecz samotnie, anonimowo, bez godności należnej ofiarniczemu cierpieniu, w upodleniu i hańbie, o ile możności przykładając się sami do własnej zagłady. Tylko w ten sposób tryumf nadludzi[3] zyskać mógł moralne uzasadnienie. Tylko w ten sposób hasło ludzkości mogło być zdemaskowane jako „judeo-chrześcijańskie" kłamstwo, przeciwstawiane jedynemu, rzeczywistemu prawu do życia i panowania, jakim jest siła. Wyznawcy mistyki siły uważali szermowanie hasłem ludzkości za wybieg tchórzostwa. Stąd szczególna pogarda, z jaką odnosili się do wszelkich głosicieli humanitaryzmu. Intelektualiści, księża,

O TWÓRCY

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI (1919–2003) – prozaik, eseista, reportażysta, tłumacz. Uczestnik kampanii wrześniowej 1939 r. (temu żołnierskiemu doświadczeniu dał wyraz w powieści *Polska jesień*, 1955), oficer Armii Krajowej, w 1944 r. walczył w partyzantce. Po wojnie był związany ze środowiskiem „Tygodnika Powszechnego" i działał w opozycji antykomunistycznej. W latach 1980–1983 pełnił funkcję prezesa Związku Literatów Polskich, a następnie prezesa Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (1989). Tworzył prozę historyczną – m.in. *Ikar* (1966) i *Wyspa* (1968) o losach uczestnika powstania styczniowego. Był autorem scenariuszy filmowych, m.in. *Westerplatte* (1967) i *Hubal* (1972). Pisał reportaże ze swoich podróży, m.in. *Zatoka Białych Niedźwiedzi* (1960); *Koniec westernu* (1971).

1 elitaryzm – przekonanie o wyższości pewnych grup społecznych (elit) nad innymi; tu: przeświadczenie o wyższości rasy aryjskiej.
2 podludzie – w ideologii nazistowskiej przedstawiciele „niearyjskich" grup etnicznych i narodów, m.in. Żydzi i Słowianie.
3 nadludzie – w ideologii nazistowskiej Aryjczycy, a zwłaszcza Niemcy; ideologicznie zdeformowany termin zaczerpnięty z filozofii Friedricha Nietzschego.



Zdzisław Beksiński, obraz AB80, 1980, Muzeum Historyczne, Sanok

Mroczne obrazy Beksińskiego często ukazują świat przepełniony wszechobecnym strachem, okrucieństwem, bólem i śmiercią. W tej apokaliptycznej rzeczywistości bezradny człowiek doświadcza moralnego upadku i zniszczenia społecznego ładu.

przedstawiciele doktryn politycznych, opartych na założeniach uniwersalizmu, poddawani byli w obozach specjalnemu reżimowi poniżeń. Bo to była próba prawdy. „I gdzie wasza ludzkość? Gdzie się podziała, kiedy skaczecie sobie do gardeł o skórkę chleba, kiedy na rozkaz kapo okładacie się kijami?" W pewnym sensie obozy koncentracyjne były fragmentem ostatecznej światopoglądowej debaty.

[2] Karl Fritzsch[1] na pewno nie bez powodu zajmował stanowisko lagerführera[2] w Oświęcimiu. Wśród wyznawców mistyki siły należeć musiał do najgorliwszych prominentów[3]. Jako strona w debacie rozporządzał poza tym atutem absolutnej władzy nad życiem i śmiercią oświęcimskich häftlingów[4]. Zważywszy te okoliczności, należałoby się spodziewać, że jeśli przyjął wyzwanie więźnia Kolbego, to tylko po to, aby przekreślić je pogardliwą drwiną. Nie obwiązywał go żaden kodeks moralny, nakazujący dochowania warunków umowy. Dlaczego zgodził się oszczędzić sierżanta Gajowniczka – owego rozpaczającego skazańca? Logika terroru i logika pogardy podsuwały inne, „naturalniejsze", rozwiązanie: przyjęcie ofiary z równoczesnym unicestwieniem jej skutku. Niech giną obaj. Heroizm bezcelowy byłby tylko obłędem.

[3] Jedno jest jasne: Karl Fritzsch nie przewidywał konsekwencji swojej decyzji. A nie przewidywał ich chyba tylko dlatego, że uważał debatę za definitywnie rozstrzygniętą. W jego przekonaniu teza, której służył, już zwyciężyła. Dawne wartości przestały się liczyć raz na zawsze. Nikt nie podejmie już więcej argumentów pokonanej strony. I – tak czy owak – nie będzie świadków. Bo ten tłum jeszcze oddychających, jeszcze poruszających się ciał w brudnych pasiakach był niczym innym, jak kontyngentem zwłok czekających tylko swojej kolejki do pieca. Szanse życia liczyło się dla nich na tygodnie, w najlepszym razie na miesiące. Nie istniała żadna przyszłość, która mogłaby potwierdzić jakieś ich racje. Jakież znaczenie mogą mieć gesty ludzkości, świadczone sobie przez trupy? [...] Ale Karl Fritzsch się mylił. Był po prostu zbyt prymitywny, zbyt ograniczony, żeby pojąć, że oto teraz nadeszła próba prawdy i że przegrał – on i cały jego pusty świat gwałtu. [...]

[4] Świat Karla Fritzscha mógł zwyciężyć tylko za cenę unicestwienia ludzkiej solidarności. Miało się to dokonać w ten sposób, że wszyscy wyłączeni poza nawias przywilejów człowieczeństwa pozbawieni

---

1 Karl Fritzsch (czytaj: fricz) – od czerwca 1940 do lutego 1942 kierownik obozu, zastępca komendanta Auschwitz-Birkenau; zbrodniarz hitlerowski, który osobiście wybierał więźniów do celi śmierci w opisywanych wydarzeniach.

2 lagerführer (czytaj: legefire, niem.) – 'dowódca obozu'.

3 prominent – tu: ważna postać, dostojnik.

4 häftling (czytaj: heftlin; niem.) – 'więzień'.

zostaną poczucia doniosłego sensu swego życia. Że staną się jedynie narzędziami woli swych panów i że u kresu służebnych trudów będą zdychać jak niepotrzebne już bydlęta. W obozach koncentracyjnych wypróbowywano ten nowy model świata. Izolacja tych miejsc zapewniała eksperymentowi sprzyjające warunki. Akty samozaparcia i bohaterstwa, które zdarzały się mimo wszystko, gasły bez rezonansu w czadzie krematoryjnych dymów.

[5] Czyn ojca Maksymiliana Kolbego stał się wstrząsającym przełomem. Przede wszystkim przez swoją natychmiastową i oczywistą skuteczność. Kosztem dobrowolnej ofiary z życia, złożonej przez jednego człowieka, ocalony został drugi człowiek. Obcy. Niepowiązany ze swym wybawcą innymi więzami, jak tylko więzy ludzkiego braterstwa. Abstrakcyjne hasło ludzkości odzyskiwało widomą treść. Życie okupione śmiercią znów nabierało ceny. Śmierć owocująca życiem traciła cechy rozpaczliwego bezsensu. I to długie umieranie na oczach całego obozu[1] – nie w hańbie, lecz w najwyższym skupieniu, w godności świadomie uczynionego wyboru...

1 Ojciec Maksymilian Maria Kolbe umierał w celi śmierci przez 10 dni, modląc się głośno.

ANALIZA

1. Co, zdaniem autora eseju, chcieli udowodnić ludzkości naziści, zakładając obozy koncentracyjne (akapit 1.)? W jaki sposób usiłowali to zrobić? W odpowiedzi uwzględnij znaczenie wyrażeń „mistyka siły" i „hasło ludzkości".

2. Z jakich powodów Szczepański w akapicie 2. uznaje za zaskakującą zgodę Fritzscha na ofiarę ojca Kolbego?

3. Dlaczego, zdaniem autora tekstu, Karl Fritzsch zgodził się na zamianę więźniów (akapit 3.)?

POJĘCIA KLUCZOWE

HEROIZM – bohaterska postawa, której często towarzyszy maksymalizm etyczny, wyrażający się gotowością do poświęcenia siebie i rezygnacją z osobistych zamierzeń na rzecz wyższego celu.

DEHUMANIZACJA – patrz: lekcja 46.

4. Jaki związek między ludzką solidarnością a indywidulanym poczuciem sensu życia wskazuje Szczepański w akapicie 4.?

5. Jak autor tłumaczy to, że czyn ojca Kolbego stał się „wstrząsającym przełomem" (akapit 5.)?

INTERPRETACJA

6. Czy zgadzasz się z wnioskami autora na temat decyzji Fritzscha? Odpowiedź uzasadnij.

7. Jak rozumiesz zdanie z akapitu 5.: „Życie okupione śmiercią znów nabierało ceny"? Dlaczego ofiara ojca Kolbego miała tak wielkie znaczenie w oporze przeciw nazistowskiemu systemowi dehumanizacji człowieka?

8. Jaka była, Twoim zdaniem, motywacja czynu ojca Kolbego? Czy chodziło tylko o ofiarę dla Franciszka Gajowniczka? Co ojciec Kolbe chciał ocalić, czego dowieść, co osiągnąć dla innych?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Co sprawia, że niektórzy ludzie potrafią przeciwstawić się złu? Jakie umiejętności należy w sobie kształtować, by zdobyć się na heroizm, gdy zajdzie taka potrzeba?

10. Dlaczego ocalenie ludzkiej godności jest warunkiem zwycięstwa nad przemocą? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie.

50 Głos pokolenia wojennego



Wskutek wojny twórcy młodego pokolenia, urodzeni i wychowani w wolnej Polsce, odczuli dramatyczny rozpad uporządkowanego świata. Bestialstwo okupantów i masowe cierpienia Polaków nie tylko przekreśliły ich młodzieńcze plany i marzenia, lecz także obnażyły fałsz wyobrażeń o wojnie i walce, ukształtowanych głównie pod wpływem literatury romantycznej. Młodzi ludzie, dopiero wchodzący w dorosłe życie, musieli odpowiedzieć na wyzwanie patriotycznego wychowania i określić powinności wobec ojczyzny. Wojna zmuszała także do refleksji nad zasadami etyki i nakazami religii.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Do **pokolenia wojennego**, czyli generacji Polaków urodzonych ok. 1920 r. należeli m.in. poeci Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy (patrz: lekcja 53.), a także Tadeusz Borowski. Generacja ta bywa też nazywana **pokoleniem Kolumbów** – od głośnej w swoim czasie książki Romana Bratnego *Kolumbowie rocznik 20* (wyd. 1957) – albo **pokoleniem apokalipsy spełnionej**. Tym drugim określeniem posługiwał się badacz literatury XX w., Jerzy Kwiatkowski. Wielu przedstawicieli pokolenia wojennego zaangażowało się w antyniemiecką konspirację i w budowanie struktur Polskiego Państwa Podziemnego (m.in. Krzysztof Kamil Baczyński – żołnierz AK). Wielu z nich zginęło w 1944 r. w powstaniu warszawskim.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Wiersz *Pokolenie* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jest sygnowany datą 22 lipca 1943 r. Powstał zatem po stłumieniu powstania w getcie warszawskim (patrz: lekcja 56.) i zniszczeniu dzielnicy żydowskiej, a także dzień po aresztowaniu brata matki poety. Adam Zieleńczyk, znany i ceniony filozof i pedagog, zasymilowany Żyd, w czasie okupacji ukrywał się wraz z rodziną po aryjskiej stronie. Został rozstrzelany w ruinach getta warszawskiego. Baczyński odczuł wówczas bezpośrednie zagrożenie własnego życia.

KONTEKST LITERACKI

Identyczny tytuł – *Pokolenie* – ma również wiersz rozpoczynający się od słów: „Do palców przymarzły struny…" napisany przez Baczyńskiego w listopadzie 1941 r. W tamtym okresie twórca poszukiwał własnego języka poetyckiej ekspresji i inspirował się twórczością Drugiej Awangardy, a zwłaszcza Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza.

POJĘCIA KLUCZOWE

POKOLENIE – grupa ludzi w podobnym wieku, połączonych tym samym doświadczeniem historycznym i mających wspólny kod kulturowy, czyli zestaw ważnych dla nich symboli i elementów kultury. Pokolenie ma świadomość własnej odrębności, którą wyraża w postawie wobec świata.

Krzysztof Kamil Baczyński
Pokolenie

Wiatr drzewa spienia. Ziemia dojrzała.
Kłosy brzuch ciężki w górę unoszą
i tylko chmury – palcom czy włosom
podobne – suną drapieżnie w mrok.

Ziemia owoców pełna po brzegi
kipi sytością jak wielka misa.
Tylko ze świerków na polu zwisa
głowa obcięta strasząc jak krzyk.

Kwiaty to krople miodu – tryskają
ściśnięte ziemią, co tak nabrzmiała,
pod tym jak korzeń skręcone ciała,
żywcem wtłoczone pod ciemny strop.

Ogromne nieba suną z warkotem.
Ludzie w snach ciężkich jak w klatkach krzyczą.
Usta ściśnięte mamy, twarz wilczą,
czuwając w dzień, słuchając w noc.

Pod ziemią 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.

O TWÓRCY

KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI (1921–1944) – poeta i prozaik. Pochodził z rodziny o tradycjach patriotycznych (jego ojciec był żołnierzem Legionów Polskich, a także uznanym krytykiem literackim). Studiował polonistykę na tajnych kompletach Uniwersytetu Warszawskiego i planował naukę w Akademii Sztuk Pięknych (miał także talent plastyczny). Utwory poetyckie drukował pod pseudonimem Jan Bugaj w wydanych w podziemiu antologiach *Słowo prawdziwe* (1942) i *Pieśń niepodległa* (1942) oraz w konspiracyjnych pismach „Droga" i „Płomienie". Za życia opublikował dwa zbiory poezji *Wiersze wybrane* (1942) i *Arkusz poetycki* (1944). Poległ w walce w pierwszych dniach powstania warszawskiego – 4 sierpnia 1944 r. Pośmiertny zbiór jego wierszy – *Śpiew z pożogi* – został wydrukowany w 1947 r.

1 troglodyta – jaskiniowiec, człowiek pierwotny.



Mural Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, upamiętniający 100. rocznicę urodzin poety, 2021, Warszawa; autorem projektu jest Bartosz Kosowski, realizatorem – Good Looking Studio.

Mural na warszawskim Solcu został zainspirowany fragmentem wiersza Baczyńskiego *Spojrzenie*: „I jeden z nas – / to jestem ja, / którym pokochał. Świat mi rozkwitł / jak wielki obłok, ogień w snach / tak jak drzewo jestem – prosty".

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 czerwca 1943

ANALIZA

1. Wydziel w wierszu trzy części kompozycyjne. Określ, jakie tematy zostały w nich poruszone.
2. Wskaż w *Pokoleniu* elementy obrazowania apokaliptycznego. Jaki obraz świata i człowieka tworzą?
3. Wyjaśnij funkcję anafory z drugiej części wiersza
4. Ustal na podstawie wiersza, jaką naukę odebrało wojenne pokolenie. W odpowiedzi odwołaj się do etosu rycerskiego.

INTERPRETACJA

5. Zinterpretuj obraz przyrody ukazany w trzech pierwszych strofach. Czy jest to przykład pejzażu mentalnego osoby mówiącej, czy raczej obraz ogólnych relacji między człowiekiem a naturą? Uzasadnij swoje zdanie.
6. Jak myślisz, skąd u poety pewność, że jego pokolenie zwycięży w tej wojnie?
7. Jak rozumiesz puentę wiersza? Czego obawia się poeta? Dlaczego?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Czy okrucieństwo wroga pozwala na pozostanie przy rycerskich ideałach? Czy w walce ze złym przeciwnikiem trzeba przyjąć jego zasady? Rozważ i uzasadnij swoje zdanie.
9. Czy obawy wyrażone przez Baczyńskiego w puencie wiersza były słuszne? W uzasadnieniu odpowiedzi uwzględnij symboliczne znaczenia krzyży stawianych dziś na grobach żołnierzy poległych w II wojnie światowej.

POJĘCIA KLUCZOWE

ANAFORA – powtórzenie tego samego wyrażenia lub słowa na początku kolejnych elementów wypowiedzi, zwłaszcza na początku wersów (w wierszu) lub zdań (w prozie). Służy tworzeniu konstrukcji paralelnych, segmentacji i rytmizacji tekstu. Anafora spójnikowa jest charakterystyczną cechą stylu biblijnego.

ETOS RYCERSKI – patrz: lekcja 33.

OBRAZOWANIE APOKALIPTYCZNE – patrz: lekcja 34.

PEJZAŻ MENTALNY – patrz: lekcja 45.

FORMA GATUNKOWA

Poezja czasów wojny nie zawsze miała charakter intelektualny. Powstawały wówczas także utwory nieskomplikowane i wyrażające powszechne uczucia. Taką funkcję pełniła **piosenka żołnierska**, do której tworzono melodie. Ten typ utworów charakteryzuje się prostotą środków wyrazu, a często również refrenicznością i marszowym rytmem. Nie przedstawia dylematów moralnych, lecz ukazuje wyrazisty obraz rzeczywistości i zachęca do wspólnej walki. Ma więc niektóre cechy **poezji tyrtejskiej** (patrz: lekcja 43.), ale w przeciwieństwie do niej unika patosu. Jest bliska realiom żołnierskiego życia – teksty piosenek mówią np. o braterstwie, tęsknocie za ukochaną, trudach służby. W czasie II wojny światowej poezję żołnierską tworzył m.in. Krzysztof Kamil Baczyński. Największą sławę wśród twórców tego gatunku zdobyła jednak Krystyna Krahelska.

O TWÓRCY

KRYSTYNA KRAHELSKA (1914–1944) – poetka, harcerka, żołnierz Armii Krajowej. Studiowała historię i geografię, a następnie etnografię na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. W pierwszych latach wojny przebywała na Lubelszczyźnie, gdzie pracowała m.in. jako pielęgniarka i konspiratorka. W 1943 r. wróciła do Warszawy. W powstaniu warszawskim służyła jako sanitariuszka. Zmarła drugiego dnia powstania w wyniku ran odniesionych podczas ratowania rannego kolegi. Oprócz *Hej, chłopcy, bagnet na broń!* jest autorką takich piosenek, jak *Kołysanka* i *Kujawiak*, a także wierszy *Polska*, *Modlitwa* i *Wiersz o Tobruku*. Po wojnie wydano dwa zbiory jej wierszy i piosenek – *Smutna rzeka* (1964) i *Wiersze* (1978).

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Piosenka żołnierska Krystyny Krahelskiej *Hej, chłopcy, bagnet na broń!* powstała w grudniu 1942 r. w Pieszowoli (koło Włodawy), gdzie w dworze zaprzyjaźnionych ziemian poetka ukrywała się przed Niemcami. Krahelskiej przypisuje się również stworzenie muzyki do tego tekstu. Utwór stał się nieformalnym hymnem zarówno Polskiego Państwa Podziemnego, jak i powstania warszawskiego w 1944 r.

Krystyna Krahelska

Hej, chłopcy, bagnet na broń!...

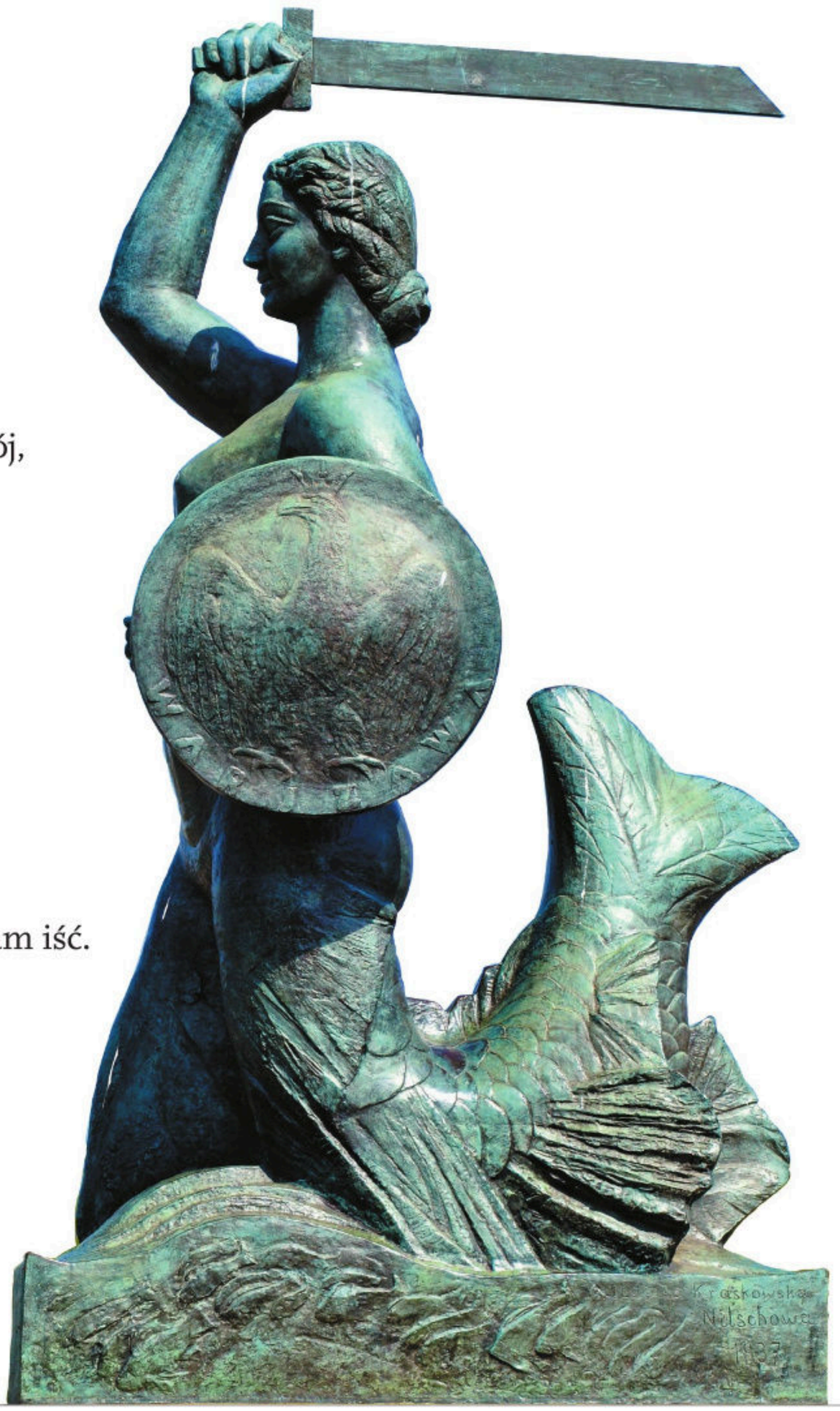
Hej, chłopcy, bagnet na broń!
Długa droga, daleka przed nami,
mocne serce, a w ręku karabin,
granaty w dłoniach i bagnet na broni!

Jasny świt się roztoczy,
wiatr owieje nam oczy
i odetchnąć da płucom, i rozgorzeć da krwi,
i piosenkę jak tęczę nad ziemią roztoczy
w równym rytmie marsza: raz, dwa, trzy...

Hej, chłopcy, bagnet na broń!
Długa droga, daleka, przed nami trud i znój,
po zwycięstwo my młodzi idziemy na bój,
granaty w dłoniach i bagnet na broni!

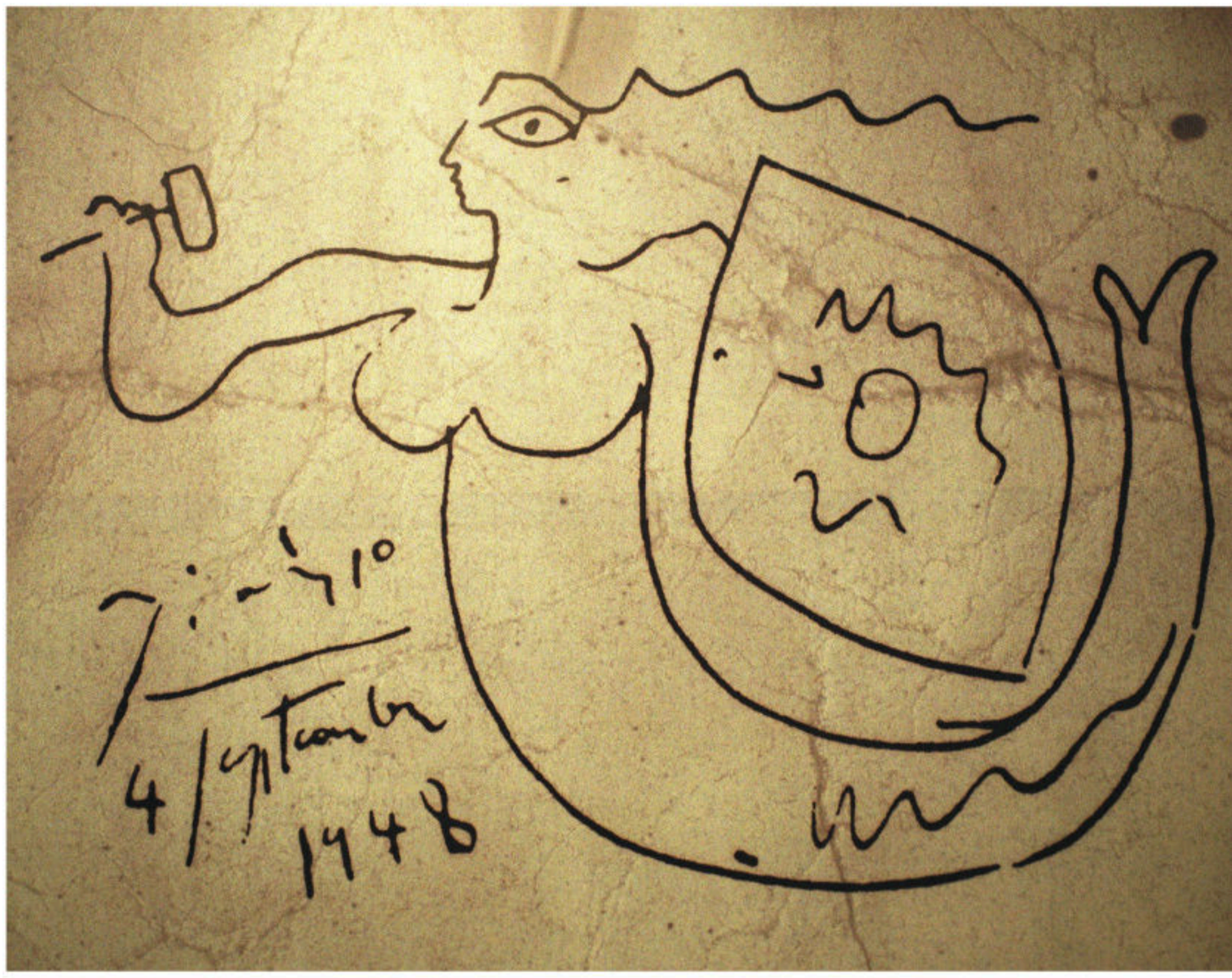
Ciemna noc się nad nami roziskrzyła gwiazdami,
Białe wstęgi dróg w pyle, długie noce i dni,
nowa Polska zwycięska jest w nas i przed nami
w równym rytmie marsza: raz, dwa, trzy...

Hej, chłopcy, bagnet na broń!
Bo kto wie, czy to jutro, pojutrze, czy dziś
przyjdzie rozkaz, że już, że już trzeba nam iść.
Granaty w dłoniach i bagnet na broni.



Ludwika Nitschowa (czytaj: niczowa), *Syrenka*, 1939, Warszawa

Do rzeźby artystce pozowała Krystyna Krahelska (ale twarz Syrenki nie jest jej). Los sprawił, że modelka dzieła symbolizującego waleczność stolicy sama stała się symbolem walki. Rzeźba – co jest wyjątkiem w historii Warszawy – przetrwała w stanie niemal nienaruszonym czas okupacji i powstania.



Pablo Picasso, rysunek Syrenki, fotografia z wernisażu wystawy *Pablo Picasso Przemiany*, Muzeum Narodowe, Warszawa

W czasie wizyty w Polsce w 1948 r. Picasso, wzorując się na rzeźbie Ludwiki Nitschowej, wykonał węglem rysunek Syrenki na ścianie prywatnego mieszkania w warszawskiej dzielnicy Wola. Syrenka nie trzymała miecza, lecz młot, co miało symbolizować wysiłek odbudowy Warszawy po wojnie. Niestety, rysunek uległ zniszczeniu w 1953 r. w okresie stalinowskim, kiedy nie ceniono sztuki nowoczesnej. Z inicjatywy nowego właściciela mieszkania rysunek został odtworzony w 2019 r. na podstawie zdjęć (trwalszą niż węgiel farbą akrylową).

ANALIZA

1. W czyim imieniu wypowiada się osoba mówiąca w tekście? Wskaż fragmenty chrakteryzujące tę grupę.
2. Jakie elementy żołnierskiego losu i żołnierskiej codzienności przedstawiono w wierszu?
3. Wskaż w tekście obrazy przyrody. Określ ich funkcję.
4. Znajdź w utworze cechy poezji tyrtejskiej.

INTERPRETACJA

5. Jaki typ patriotyzmu (patrz: lekcja 43.) i wspólnoty odnajdujesz w utworze? Jak sądzisz, z czego to wynika?
6. Czy utwór Krahelskiej wyraża wiarę w zwycięstwo? A może radość z odzyskanej godności? Uzasadnij swoje zdanie, przywołując cytaty z wiersza.

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy uważasz, że Ciebie i Twoich rówieśników łączą jakieś wydarzenia, które można uznać za doświadczenie pokoleniowe? Odpowiedź uzasadnij.
8. Jaką rolę w wydarzeniach masowych odgrywają piosenki o wyraźnym przesłaniu i chwytliwej melodii? W odpowiedzi odwołaj się do własnych doświadczeń.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

9. Wspólne przeżywanie ważnych wydarzeń jako fundament tożsamości pokoleniowej. W pracy odwołaj się do dowolnego utworu romantycznego, wiersza *Pokolenie* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz wybranych kontekstów.

51 Poetyckie świadectwa wojny



Apokalipsa przeczuwana przez poetów dwudziestolecia międzywojennego stała się faktem dla pokolenia wojennego. Spełniała się w okupacyjnej codzienności, przy czym miała aspekt zarówno materialny (zniszczenia i śmierć), jak i moralny (upadek wartości etycznych). Wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stanowią poetycki zapis tej katastrofy.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Na światopogląd Baczyńskiego wpłynęło wiele czynników. Jego ojciec był z przekonań socjalistą, skłaniającym się ku poglądom ateistycznym. Matka – urodzona w zasymilowanej rodzinie żydowskiej – była z wyboru żarliwą katoliczką. Poecie bliskie były ideały ojca. Przed wojną Krzysztof Kamil należał do półjawnych organizacji socjalistycznych. Wojenne i okupacyjne okoliczności skłoniły go jednak do refleksji na temat wiary. Zastanawiał się nad rolą Boga w okrutnej historii i w codzienności naznaczonej wszechobecną śmiercią; stawiał Mu pytania o odpowiedzialność za wojnę. Raziła go jednak dewocyjna religijność; pisał: „ach, wy chrześcijanie, śpiewający puściej / w najpełniejszych kościołach" (*Poemat o królu bez berła*). Nie lubił liturgicznych gestów oraz modlitw, które łączyły religię i patriotyzm. W swoich poszukiwaniach szedł śladem romantyków, zwłaszcza Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida. Widział w Stwórcy siłę przenikającą cały byt. Odrzucał jakąkolwiek postać mesjanizmu. Jego Bóg ma więcej cech Jahwe ze Starego Testamentu niż miłosiernego Ojca z Ewangelii. Chrystus, który pojawia się niekiedy w jego wierszach, ma ludzką naturę. Wyzbyty zbawczej siły, współtowarzyszy ziemskiemu cierpieniu człowieka.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Terror hitlerowski w okupowanej Polsce wzmógł się jesienią 1941 r. Od tego czasu utwory Baczyńskiego zaczynają dokumentować zjawisko nazwane przez historyka i krytyka literatury Kazimierza Wykę „porażeniem okupacyjnym". Przykładem takiej postawy jest wiersz *Ten czas*, datowany 10 września 1942 r. Z kolei utwór zaczynający się od słów „Byłeś jak wielkie, stare drzewo" powstał w kwietniu 1943 r. i był reakcją poety na wybuch powstania w getcie warszawskim.

POJĘCIA KLUCZOWE

HISTORIOZOFIA – filozofia historii; ogólna refleksja nad prawami, które rządzą dziejami ludzkości.

MIT – opowieść o charakterze sakralnym (religijnym), odwołująca się do odległej przeszłości. Celem mitu jest wyjaśnianie obowiązujących praw natury oraz wyrażanie ważnych, uniwersalnych prawd moralnych i egzystencjalnych. Czas mityczny jest zaprzeczeniem czasu historycznego. Ma cykliczny charakter – wciąż powracają te same sytuacje, a ludzie odgrywają te same mityczne role.

MITYZACJA HISTORII – nadanie cech mitycznych historycznym zdarzeniom i postaciom. Pamięć mityczna obejmuje prawdę niepełną, jest jednak procesem nieuchronnym, gdyż każda zbiorowość (naród, grupa etniczna) potrzebuje opowieści mitycznych w celu wzmocnienia grupowej tożsamości (np. mit założycielski, mit heroiczny, mit ofiary, mit wodza).

Krzysztof Kamil Baczyński

Ten czas

Miła moja, kochana. Taki to mroczny czas.
Ciemna noc, tak już dawno ciemna noc, a bez gwiazd,
po której drzew upiory wydarte ziemi – drżą.
Smutne nieba nad nami jak krzyż złamanych rąk.
Głowy dudnią po ziemi, noce schodzą do dnia,
dni do nocy odchodzą, nie łodzie – trumny rodzą,
w świat grobami odchodzą, odchodzi czas we snach.
A serca – tak ich mało, a usta – tyle ich.
My sami – tacy mali, krok jeszcze – przejdziem w mit.
My sami – takie chmurki u skrzyżowania dróg,
gdzie armaty stuleci i krzyż, a na nim Bóg.
Te sznury, czy z szubienic? długie, na końcu dzwon –
to chyba dzwon przestrzeni. I taka słabość rąk.
I ulatuje – słyszę – ta moc jak piasek w szkle
zegarów starodawnych. Budzimy się we śnie
bez głosu i bez mocy i słychać, dudni sznur
okutych maszyn burzy. Niebo krwawe, do róży
podobne – leży na nas jak pokolenia gór.
I płynie mrok. Jest cisza. Łamanych czaszek trzask;
i wiatr zahuczy czasem, i wiek przywali głazem.
Nie stanie naszych serc. Taki to mroczny czas.

10 września 1942



Ślub powstańczy sanitariuszki Alicji Treutler i podchorążego Bolesława Biegi, 1944

ANALIZA

1. W imieniu jakiej zbiorowości wypowiada się osoba mówiąca? Do kogo się zwraca?
2. Jak osoba mówiąca postrzega swoje pokolenie?
3. Znajdź w tekście elementy obrazowania apokaliptycznego. Jaką pełnią funkcję?

INTERPRETACJA

4. Jak rozumiesz zwrot z 1. wersu? Wyjaśnij związek między miłością a obrazami zagłady ukazanymi w utworze.
5. Jaka historiozofia wyłania się z wiersza? Jaki wpływ na historię ma Bóg, a jaki – człowiek? Uzasadnij swoje zdanie.
6. Ja sądzisz, dlaczego w wierszu Baczyńskiego pojawiają się odwołania do mitu? W odpowiedzi uwzględnij funkcję tego zabiegu.
7. Jak poeta postrzega możliwość odrodzenia świata po katastrofie? Jaką przyszłość wróży świadkom apokalipsy? Zinterpretuj dwa ostatnie wersy utworu.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Stare przysłowie, przypisywane Konfucjuszowi, mówi: „Obyś żył w ciekawych czasach”. Czy jest to, według Ciebie, szczere życzenie czy raczej przekleństwo? Odpowiedź uzasadnij.

Krzysztof Kamil Baczyński

[Byłeś jak wielkie, stare drzewo...]

Byłeś jak wielkie, stare drzewo,
narodzie mój jak dąb zuchwały,
wezbrany ogniem soków źrałych[1]
jak drzewo wiary, mocy, gniewu.

I jęli ciebie cieśle orać
i ryć cię rylcem u korzeni,
żeby twój głos, twój kształt odmienić,
żeby cię zmienić w sen upiora.

Jęli ci liście drzeć i ścinać,
byś nagi stał i głowę zginał.

Jęli ci oczy z ognia łupić,
byś ich nie zmienił wzrokiem w trupy.

Jęli ci ciało w popiół kruszyć,
by wydrzeć Boga z żywej duszy.

I otoś stanął sam, odarty,
jak martwa chmura za kratami,
na pół cierpiący, a pół martwy,
poryty ogniem, batem, łzami.

W wielości swojej – rozegnany,
w miłości swojej – jak pień twardy,
haki pazurów wbiłeś w rany
swej ziemi. I śnisz sen pogardy.

Lecz kręci się niebiosów zegar
i czas o tarczę mieczem bije,
i wstrząśniesz się z poblaskiem nieba,
posłuchasz serca: serce żyje.

I zmartwychwstaniesz jak Bóg z grobu
z huraganowym tchem u skroni,
ramiona ziemi się przed tobą
otworzą. Ludu mój! Do broni!

czerwiec 1943

1 źrały (daw.) – dojrzały.

POJĘCIA KLUCZOWE

PERSONIFIKACJA – patrz: lekcja 44.

PORÓWNANIE HOMERYCKIE – rodzaj porównania o bardzo rozbudowanym członie porównującym; służy plastycznemu obrazowaniu postaci, a zwłaszcza oddaniu stanów psychicznych bohaterów.

TOPIKA RELIGIJNA – znajdujące się w tekstach kultury odwołania do słów czy zwrotów z Biblii, modlitw i liturgii. Stanowi nawiązanie do sfery *sacrum*, ale nie musi być wyrazem światopoglądu religijnego twórcy. Przez topikę religijną bywają wyrażane również treści egzystencjalne i psychologiczne.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

W 1965 r. pamięć o wojnie i powstaniu warszawskim była bardzo intensywna, ponieważ żyło jeszcze wielu uczestników i świadków tamtych wydarzeń. Ówczesnym hołdem dla bohaterów i ofiar była piosenka *Wiersze wojenne*, zbudowana z wybranych fragmentów dzieł Baczyńskiego – napisana przez kompozytora Zygmunta Koniecznego i wykonana w ekspresyjny sposób przez pieśniarkę Ewę Demarczyk. Ten utwór pełnił funkcję popkulturowego *requiem* (czytaj: rekwiem) dla zmarłych.

ANALIZA

1. W jaką rolę wciela się osoba mówiąca w wierszu? W odpowiedzi uwzględnij stylistykę i topikę religijną. Wskaż dawne, uroczyste wyrażenia oraz porównanie homeryckie.
2. Do kogo wiersz jest adresowany? Jaki apel zawiera?
3. Czemu służy obecna w utworze personifikacja?

INTERPRETACJA

4. Jak sądzisz, do którego narodu i ludu zwraca się poeta w drugim i ostatnim wersie – polskiego czy żydowskiego? A może do całej ludzkości? Uzasadnij swoje zdanie. Uwzględnij czas powstania wiesza.
5. Co symbolizuje dąb z utworu? Dlaczego do tego właśnie drzewa porównywany jest naród?
6. Jak rozumiesz sens 8. wersu? W odpowiedzi uwzględnij przenośne znaczenie tego fragmentu.
7. Jak myślisz, dlaczego poeta przywiązuje tak dużą wagę do walki zbrojnej?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Jedno powstanie czy dwa powstania warszawskie? Jak należy traktować zryw w getcie? Przedstaw i uzasadnij swoją opinię.
9. Czy mityzacja przeszłości jest nadużyciem, czy też stanowi zabieg potrzebny do zachowania tożsamości narodowej? Uzasadnij swoje zdanie.

MINIPRZEWODNIK
KATASTROFIZMY LITERACKIE

KATASTROFIZM DEKADENCKI – wyrażał się w dziełach z końca XIX w. Nastroje schyłku stulecia, zapisane m.in. w wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Koniec wieku XIX*, *Dziś*, *Evviva l'arte!*) były spowodowane poczuciem kresu kultury europejskiej, zmierzchu mieszczańskiej cywilizacji i upadku człowieka. Dostrzegano wówczas głęboki kryzys nauki, religii, etyki, estetyki. Dekadent przeżywał katastrofę w wymiarze indywidualnym, nie podejmował żadnej aktywności. Przekonany, że nie można ocalić świata, uciekał w stronę sztuki, nirwany, sztucznych rajów i idealizowanej natury.

KATASTROFIZM EKSPRESJONISTYCZNY – zaznaczył się w literaturze w pierwszych latach XX w. (w Polsce najpełniej w *Hymnach* Jana Kasprowicza, 1902); pogłębiły go doświadczenia I wojny światowej. Ekspresjoniści buntowali się przeciwko zdehumanizowanemu, stechnicyzowanemu porządkowi świata, który skazał człowieka na samotność, a także na poczucie pustki i bezsensu egzystencji. Katastrofizm ekspresjonistyczny cechuje się silnym emocjonalizmem (tzw. poetyka krzyku) oraz dynamiką obrazów poetyckich, często nawiązujących kolorystyką i ukształtowaniem przestrzeni do Apokalipsy świętego Jana.

KATASTROFIZM AWANGARDOWY – w latach 30. XX w. był wyrazem przeczuć kolejnej wojny. Jego przykładem w poezji polskiej są apokaliptyczne wiersze Józefa Czechowicza i dzieła poetów należących do wileńskiej grupy „Żagary", w tym Czesława Miłosza. Zapowiadały one katastrofę totalną, powszechną, cywilizacyjną. Odmianę tego katastrofizmu, wyrażającą się lękiem przed powszechną mechanizacją i ujednoliceniem świata, można odnaleźć w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (np. *Szewcy*, 1934).

KATASTROFIZM WOJENNY – zaznaczył się w poezji z lat 40. XX w.; poeci czasu apokalipsy spełnionej (np. Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy – patrz: lekcja 53.) koniec świata zobaczyli przede wszystkim w upadku wartości i norm moralnych. Poeci byli zdania, że po okrucieństwach II wojny światowej świat na zawsze pozostanie okaleczony. Język katastrofizmu wojennego był pełen patosu. Twórcy posługiwali się nie tylko symbolem, lecz także drastycznym konkretem wojennej rzeczywistości.

52 Miłość w cieniu apokalipsy



Mimo poczucia zagrożenia, niepewności jutra i niebezpieczeństw konspiracji ludzie podczas wojny nie tylko walczyli, lecz także kochali się i zawierali związki małżeńskie. Świadectwem tej strony życia pod okupacją są erotyki Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Wiersz *Biała magia* jest sygnowany datą 4 stycznia 1942 r. Jego bohaterka liryczna ma cechy Barbary Drapczyńskiej, którą poeta poznał miesiąc wcześniej. Ożenił się z nią w czerwcu 1942 r. Barbara była dla Baczyńskiego nie tylko partnerką życiową, lecz także muzą i pierwszą czytelniczką. To również adresatka wiersza *Niebo złote ci otworzę* datowanego 15 czerwca 1943 r., czyli miesiąc po upadku powstania w getcie warszawskim i zrównaniu tego terenu z ziemią. Młodzi małżonkowie dzielili los swojego pokolenia – studiowali na tajnych kompletach, brali udział w pracy konspiracyjnej. Oboje zginęli w powstaniu warszawskim. Barbara miesiąc później niż Krzysztof; była wtedy w ciąży.

KONTEKST OBYCZAJOWY

W okupowanej Warszawie toczyło się życie codzienne. W prywatnych domach, a także w instytucjach, urzędach i klasztorach odbywały się półlegalne i nieoficjalne przedstawienia artystyczne. Nie zamarło życie muzyczne, grywano w kawiarniach, restauracjach czy po prostu na ulicach. Działały wydawnictwa konspiracyjne.



Diego Velázquez, *Wenus z lustrem*,| 1648–1650, National Gallery, Londyn

Kobieta przy lustrze była częstą bohaterką obrazów europejskich malarzy doby nowożytnej. W takich przedstawieniach można doszukiwać się różnych znaczeń symbolicznych: od kontemplacji doskonałego piękna i proporcji ciała, przez refleksję nad upływającym czasem, aż po moralną przestrogę przed próżnością. Baczyński był poetą obdarzonym malarską wyobraźnią, co pozwala na porównywanie jego wierszy i dzieł sztuki plastycznej.

Wykształciła się okupacyjna moda, popularna zwłaszcza wśród młodych ludzi, do jej elementów należały oficerki (wysokie buty), długie marynarki, wąskie spodnie. Dla kobiet dbałość o strój stanowiła „manifestację godności narodowej" – jak pisze historyk Tomasz Szarota (*Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, 1978). Znakiem czasu okupacji były także śluby młodych, nawet bardzo młodych ludzi. Powszechna konspiracja sprzyjała kontaktom, szybko nawiązywane przyjaźnie i miłości. Obniżenie wieku zamążpójścia wynikało z szybszego dojrzewania, ze świadomości codziennego zagrożenia i było próbą stworzenia namiastki normalnego, szczęśliwego życia. Dzieci rodziło się jednak zdecydowanie mniej niż w czasach pokoju.

Krzysztof Kamil Baczyński

Biała magia

Stojąc przed lustrem ciszy
Barbara z rękami u włosów
nalewa w szklane ciało
srebrne kropelki głosu.

I wtedy jak dzban – światłem
zapełnia się i szkląca
przejmuje w siebie gwiazdy
i biały pył miesiąca.

Przez ciała drżący pryzmat
w muzyce białych iskier
łasice się prześlizną
jak snu puszyste listki.

Oszronią się w nim niedźwiedzie,
jasne od gwiazd polarnych,
i myszy się strumień przywiedzie
płynąc lawiną gwarną.

Aż napełniona mlecznie,
w sen się powoli zapadnie,
a czas melodyjnie osiądzie
kaskadą blasku na dnie.

Więc ma Barbara srebrne
ciało. W nim pręży się miękko
biała łasica milczenia
pod niewidzialną ręką.

stycznia 1942 r., 3 w nocy

POJĘCIA KLUCZOWE

EROTYK – wiersz o tematyce miłosnej. Ma on tak długą tradycję jak cała poezja. Potrafił wyrażać miłość duchową (np. wiersze Dantego, Naborowskiego, Słowackiego, Asnyka) i zmysłową (np. twórczość Safony, Anakreonta, Morsztyna, sonety odeskie Mickiewicza). Łączył często uczucie ziemskie z treściami religijnymi (*Pieśń nad Pieśniami*, sonety Petrarki i wiersze poetów metafizycznych). Przyjmował najczęściej postać wyznania, bezpośredniego zwrotu do adresata lub sięgał po obraz metaforyczny przedstawiający erotyczną treść.

ANALIZA

1. Jaką rolę przyjmuje osoba mówiąca w wierszu?
2. Określ nastrój utworu. Co go tworzy?
3. Jakie barwy przybiera ciało kobiety widziane w lustrzanym odbiciu? Które z tych barw dominują? Zwróć uwagę na epitety i przenośnie.
4. Wskaż w tekście przykłady synestezji (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 43.). Określ jej funkcję.
5. Znajdź w wierszu porównania. Czemu służą?

INTERPRETACJA

6. Jaki wygląd opisywanej kobiety odczytujesz z wiersza? Uwzględnij tytuł oraz symbolikę barw dominujących w poetyckim obrazie (pojęcie *symbol* – patrz: lekcja 2.).
7. Określ stosunek autora do opisywanej kobiety – czy to fascynacja, zachwyt, czułość? A może jeszcze coś innego? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Jak sądzisz, dlaczego w wierszu w ogóle nie ma odwołań do sytuacji okupacyjnej?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czy miłość w trudnych czasach jest, według Ciebie, możliwa? Przedstaw swoją opinię na ten temat.

Krzysztof Kamil Baczyński

Niebo złote ci otworzę...

Niebo złote ci otworzę,
w którym ciszy biała nić
jak ogromny dźwięków orzech,
który pęknie, aby żyć
zielonymi listeczkami,
śpiewem jezior, zmierzchu graniem,
aż ukaże jądro mleczne
ptasi świt.

Ziemię twardą ci przemienię
w mleczów miękkich płynny lot,
wyprowadzę z rzeczy cienie,
które prężą się jak kot,
futrem iskrząc zwiną wszystko
w barwy burz, w serduszka listków,
w deszczów siwy splot.

I powietrza drżące strugi
jak z anielskiej strzechy dym
zmienię ci w aleje długie,
w brzóz przejrzystych śpiewny płyn,



Krzysztof Kamil Baczyński, *Poeta przy biurku*, bez daty, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa

[20] aż zagrają jak wiolonczel
żal – różowe światła pnącze,
pszczelich skrzydeł hymn.

Jeno wyjmij mi z tych oczu
szkło bolesne – obraz dni,
[25] które czaszki białe toczy
przez płonące łąki krwi.
Jeno odmień czas kaleki,
zakryj groby płaszczem rzeki,
zetrzyj z włosów pył bitewny,
[30] tych lat gniewnych
czarny pył.

15 czerwca 1943 r.

ANALIZA

1. Co jest treścią pierwszych strof, a co – ostatniej? Określ nastrój obu części wiersza.
2. Wskaż w utworze elementy arkadyjskie. Czemu służą?
3. Znajdź w tekście określenia kolorystyczne i dotyczące zmysłu dotyku. Objaśnij ich symbolikę.
4. Wskaż w ostatniej strofie powody, które sprawiają, że arkadia jest niemożliwa.

INTERPRETACJA

5. Czy wiersz należy odczytać jako obietnicę miłosną? Uzasadnij swoje zdanie.
6. W czym wyraża się kreacjonizm w wierszu Baczyńskiego?
7. Jakie warunki muszą zostać spełnione, by możliwa stała się metaforyczna przemiana świata przedstawiona w wierszu?
8. Zinterpretuj sens prośby z ostatniej strofy.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Dlaczego artyści tworzą sztukę nawet w mrocznych i niespokojnych czasach?
10. Czy, według Ciebie, piękne słowa, obrazy, dźwięki potrafią zmniejszyć strach i rozbudzić nadzieję?

POJĘCIA KLUCZOWE

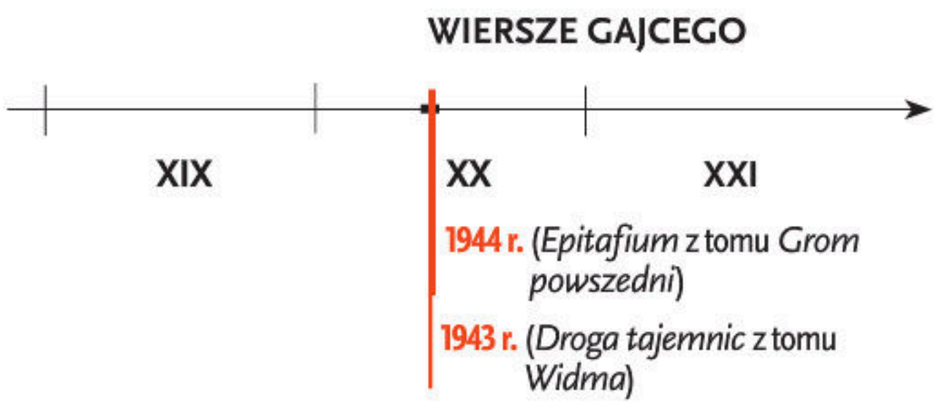
ARKADIA – topos literacki wywodzący się z antycznej poezji sielankowej Teokryta i Wergiliusza, wyrażający tęsknotę człowieka za życiem w scenerii pięknej przyrody, nieskażonej cywilizacją, a także za prostotą i naturalnością. Arkadia to idealizowana kraina położona na Peloponezie, w południowej Grecji, odznaczająca się, zdaniem poetów antycznych, hojnością i łagodnością natury. Jej mieszkańcy – pasterze, ale też postaci mitologiczne, np. swawolni faunowie (lub satyrowie) – wiodą proste życie w harmonii z przyrodą, a ich głównymi zajęciami są miłość i śpiew.

KREACJONIZM (łac. *creatio* – 'tworzyć') – postawa estetyczna uznająca dzieło sztuki za wytwór wyobraźni, intuicji i uczucia twórcy. Talent (czy też wrażliwość, natchnienie, geniusz) pozwala artyście stwarzać w sztuce nowe światy. Kreacjonizm jest odwrotnością **imitowania** (łac. *imitatio*) rzeczywistości, jej prostego odwzorowywania.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Jak przeżywanie miłości zmienia sposób postrzegania świata i kochanego człowieka? W pracy odwołaj się do erotyku barokowego, wiersza *Biała magia* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz wybranych kontekstów.

53 Historiozofia czasów wojny



Na lekcji poznamy kolejnego poetę z pokolenia wojennego – Tadeusza Gajcego. Jego sugestywne, wizyjne wiersze zawierają pytania o znaczenie śmierci, która podczas wojny zabrała tak wiele istnień. W twórczości Gajcego refleksje nad sensem dziejów są nieodłącznie związane z rozważaniami na temat pośmiertnych losów człowieka.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Gajcego łączyła z Baczyńskim wspólnota generacyjna. Również zdał maturę w Warszawie w roku wybuchu wojny i studiował polonistykę na tajnych kompletach (od 1941 r.). On także porzucił studia, by poświęcić się poezji i konspiracji. Tak samo jak Baczyński debiutował wierszami publikowanymi przez warszawskie wydawnictwa konspiracyjne. Należy do grona poetów **apokalipsy spełnionej** (patrz: lekcja 50.). Jego *Droga tajemnic* pochodzi z debiutanckiego tomu poetyckiego *Widma* (1943), a *Epitafium* – ze zbioru *Grom powszedni* (1944). Wiersze Gajcego są utrzymane w poetyce wizji pełnych grozy i śmierci. Często obecne są w nich obrazy zaświatów oraz pośmiertnej wędrówki tych, którzy zginęli podczas wojny. Wizyjność tych wierszy jest podporządkowana problematyce historiozoficznej. Śmierć najlepszych przedstawicieli swojego pokolenia Gajcy postrzegał jako nieuchronne przeznaczenie i nadawał jej mistyczny sens ofiary poniesionej dla Polski i Polaków.

KONTEKST LITERACKI

Styl wizjonersko-symboliczny badacze literatury wskazują także w części twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. W utworach o takim charakterze poeta operował niespójnym obrazowaniem, jakby zaczerpniętym z marzeń sennych, i symboliką religijną. Baczyński w części dzieł posługiwał się stylem intelektualno-dyskursywnym, który nie występuje w twórczości Gajcego. W takich tekstach poeta grał pojęciami, przewartościowując ich sensy pod wpływem wojennych doświadczeń.

O TWÓRCY

TADEUSZ GAJCY (pseud. **Karol Topornicki**, **Roman Oścień**, **Witold Orczyk**, 1922–1944) – poeta, dramatopisarz, eseista, tłumacz. Członek podziemnej organizacji Konfederacja Narodu, żołnierz Armii Krajowej. Współtworzył i redagował konspiracyjny miesięcznik literacki „Sztuka i Naród", na którego łamach debiutował. Pod pseudonimem wydał w podziemiu poemat katastroficzny *Widma* (w zbiorze poetyckim o tym samym tytule, 1943) i tomik wierszy *Grom powszedni* (1944). Jest autorem dramatów poetyckich *Homer i Orchidea* (wyst. 1946) i *Misterium niedzielne* (1943). Zginął w 16 dniu powstania warszawskiego.

POJĘCIA KLUCZOWE

WIZJA (z łac. *visio* – 'widzenie, zjawisko, idea', w tym 'widzenie nadprzyrodzone') – widzenie, wyobrażenie, obraz wytworzony w wyobraźni; wizja prorocza obejmuje przedstawienie wydarzeń mających się rozegrać w przyszłości, zawiera sensy filozoficzne i religijne, wyjaśniające istotę rzeczywistości i historii.

Tadeusz Gajcy

Droga tajemnic

Błękitniejący umarłych proch
rośnie w ziemi mocny jak żywioł
i na oczach pisze co noc
kręte znaki jak mróz na szybie.

Białą czaszką kołysze księżyc,
stosy planet utkanych z kości,
zagubisz się, pomylisz – w tym tokowisku[1] zwierząt
szklistym włosem porosłych.

Łasi się grom i ciemność
do twych stóp: skuś się tylko i poddaj,
a zarośniesz jak liściem – ziemią
i zaleje cię ogień i woda.

Usta z lęku zwiotczałe jak gąbka
schylisz, poznasz: misterny znak
pisze w oczach ręką jak lotka,
który kości umarłych zna.

Będzie syczeć wapno i fosfor,
każdy ślad twój pokryje węgiel,
ale gwiazdy w kopule nocy
wzejdą bliskie i jakże piękne.

I wywiedzie cię z trwogi gęstej,
w zimnej skórze zamkniętego jak w łusce,
który ognia lub kwiatu szelestem
sen odmyka – jakże obcy i pusty.

1 tokowisko – miejsce godów zwierząt, zwłaszcza ptaków.

ANALIZA

1. W czyim imieniu wypowiada się osoba mówiąca w wierszu? Kim jest adresat tej wypowiedzi?
2. Określ funkcje zawartych w tekście obrazów umarłych. Jakie barwy i kształty dominują w tych wizjach?
3. Z jakich cech składa się „misterny znak" z 14.wersu? Czego jest zapowiedzią?
4. Określ treść elementów przeciwstawionych sobie w piątej strofie. Wyjaśnij znaczenie tej antytezy (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 29.).
5. Wskaż w ostatniej strofie określenia dotyczące adresata wiersza. Czemu one służą?

INTERPRETACJA

6. Jak rozumiesz trzecią strofę wiersza? Zwróć uwagę na znaczenie gromu i ciemności oraz sens poddania się pokusie.
7. Zinterpretuj symbol gwiazd z wersów 19.–20. – czy oznacza on bohaterstwo, nieśmiertelność, czy jeszcze coś innego? W uzasadnieniu swojego zdania odwołaj się do sensu antytezy zawartej w piątej strofie.
8. Jak sądzisz, dokąd prowadzi tytułowa „droga tajemnic"? Weź pod uwagę sens ostatniej strofy.
9. Jaka jest, Twoim zdaniem, śmierć ukazana w wierszu Gajcego – konieczna czy niepotrzebna, piękna czy brzydka? Uzasadnij swoją opinię, przywołując odpowiednie cytaty.
10. Jak odczytujesz wizję zawartą w *Drodze tajemnic*? Jakich moralnych obowiązków i historycznej konieczności dotyczy ona według Ciebie? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Kiedy ofiara z życia ma sens? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie. Odwołaj się do wybranych utworów literackich.
12. Śmierć bohaterów ojczyzny jako droga do gwiazd – jak odbierasz taką wizję? Czy ma ona jedynie charakter agitacyjny, czy służy czemuś więcej? Odpowiedź uzasadnij.

FORMA GATUNKOWA

Epitafium (łac. – 'pogrzebowy') to krótki napis nagrobny, najczęściej wierszowany, a także utwór poetycki sławiący zmarłego. Mówi o jego zasługach lub zaletach, ale nigdy bezpośrednio o jego śmierci. O tym, że bohater tekstu nie żyje, informuje tylko zwyczajowa formuła *Hic iacet* (łac., czytaj: hik jacet – 'tu leży'), która rozpoczyna utwór, często adresowany do przypadkowego „przechodnia". Epitafium odznacza się zwięzłością i wyrazistością stylistyczną. Jego odmianą jest **autoepitafium**, czyli utwór służący wykreowaniu własnego wizerunku twórcy, adresowany do potomnych. Pisywano również epitafia utrzymane w tonie żartobliwym. Dedykowano je nie tylko ludziom, lecz także ukochanym zwierzętom. Epitafia tworzyli najwybitniejsi poeci wszystkich epok, m.in. Wergiliusz, w polskiej poezji – Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska.

Tadeusz Gajcy

Epitafium

Przechodniu, powiedz[1] imię,
a poznamy miejsce
marzenia, które niesie
bezpiecznie i lekko.
[5] Nad nami niebo rośnie
i wspina się w dymie
pozostawiona dalekość.

1 Aluzja do epitafium upamiętniającego Spartan poległych pod Termopilami, autorstwa Symonidesa z Keos: „Przechodniu!, powiedz Sparcie, tu leżym jej syny, / Prawom jej wierni do ostatniej godziny" (tłum. Jan Czubek).

Były lata nad nami i są.
Ty zabierzesz nieświadomą stopą
pręcik ziemi otulony mgłą,
co nazywa się dla ust tak prosto,
a jest głosem, co zaciska krtań
i wołaniem z samotnego dna.

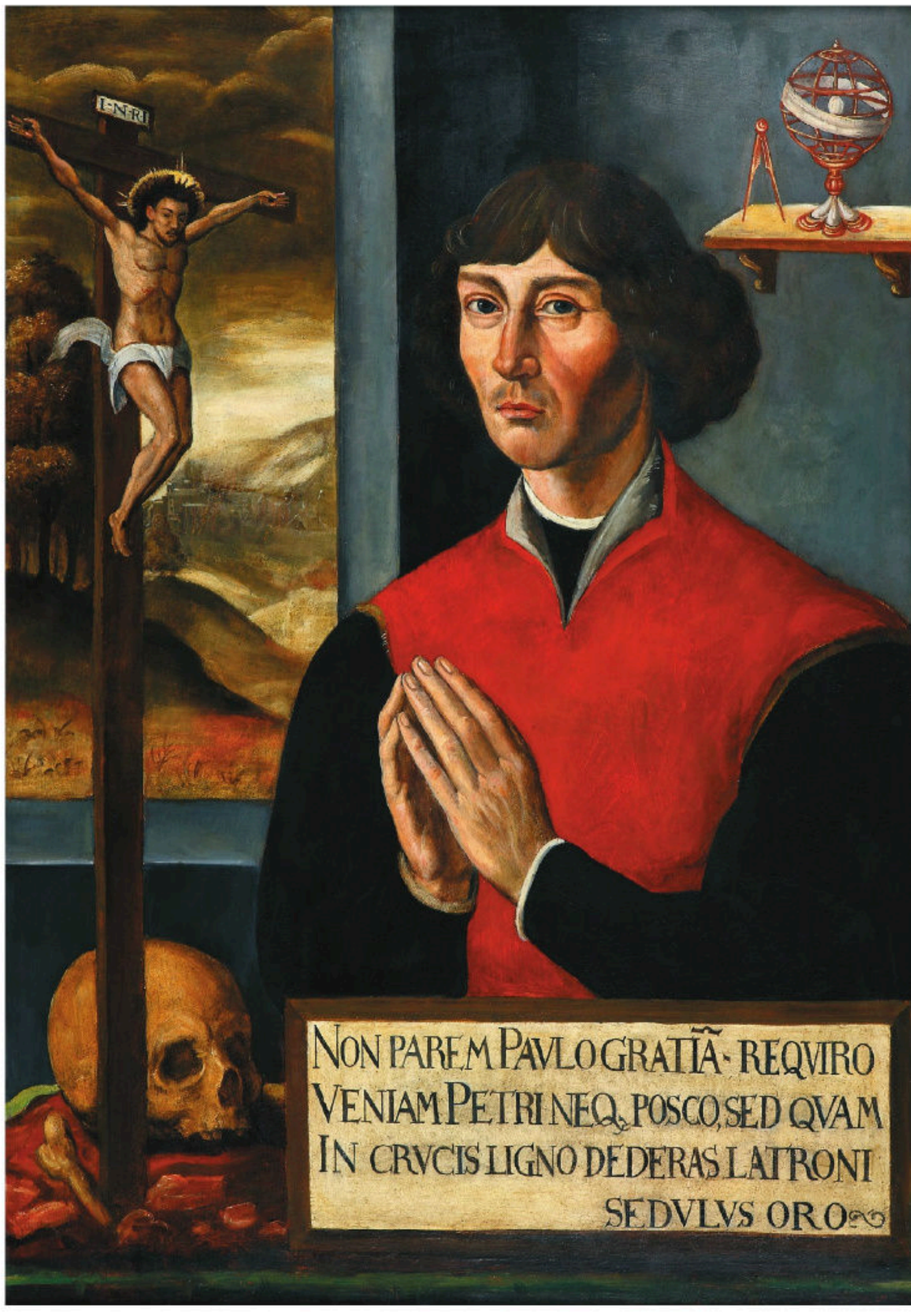
Nie zapomnisz, bo woda oparzy
wargi pyszne, i zadusi kłos.
Kraj ten mamy w oczach jak ołtarzyk
z gajem dymów świecących jak kość.
Twarz ukryjesz. Biodra matki suche
nie wydadzą ziarna, gdyby po nas
wawrzyn[1] zostać miał mały jak uśmiech
i jak dłoń albo serce – historia.

Taka miłość. Jak kamień przygniata
ręce nasze przebite na przestrzał
ułożone miłośnie na kwiatach
i żelazie bogatym jak wieńcach.

Nie zapomnisz, bo miłość ta
da ci oczy niezwykłe i zmarszczkę,
i zobaczysz się, wolny, pod kaskiem
z bronią naszą w twych spokojnych snach.

---

1 wawrzyn (inaczej laur) – symbol sławy, a także zwycięstwa.



Epitafium Mikołaja Kopernika – środkowa część, bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty, Toruń

Odpowiednikiem epitafiów poetyckich są nagrobki o rzeźbiarskiej, a nierzadko także malarskiej formie, spotykane w starych kościołach. Autorem XVI-wiecznego epitafium Kopernika jest prawdopodobnie szwajcarski malarz Tobias Stimmer (czytaj: sztimer). Łacińska inskrypcja: „Nie proszę o łaskę równą łasce św. Pawła, ani o przebaczenie, jakie otrzymał św. Piotr, tylko o takie, jakiego na drzewie krzyża udzieliłeś łotrowi, ustawicznie błagam" to słowa Eneasza Sylwiusza Piccolominiego – włoskiego humanisty i poety, biskupa warmińskiego, następnie papieża Piusa II.

ANALIZA

1. W czyim imieniu wypowiada się osoba mówiąca w wierszu? Co o tym świadczy?
2. Do kogo utwór jest skierowany? Scharakteryzuj odbiorcę na podstawie odnoszących się do niego fragmentów.
3. Spróbuj objaśnić symbole nieba i ziemi zawarte w dwóch pierwszych strofach. Do czego się odnoszą?
4. Jaki kraj przedstawiono w trzeciej strofie?
5. O jakiej miłości mówią dwie ostatnie strofy? Odpowiedź uzasadnij.

INTERPRETACJA

6. Zinterpretuj tytuł wiersza. Czyje to epitafium?
7. Czy wiersz mówi o przemożnym wpływie historii na los człowieka, czy raczej jest zapisem imperatywu moralnego? Odpowiedź uzasadnij.
8. Jak rozumiesz wymowę historiozoficzną wiersza?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Patriotyzm to świadomy wybór czy efekt wychowania? Uzasadnij swoje zdanie.

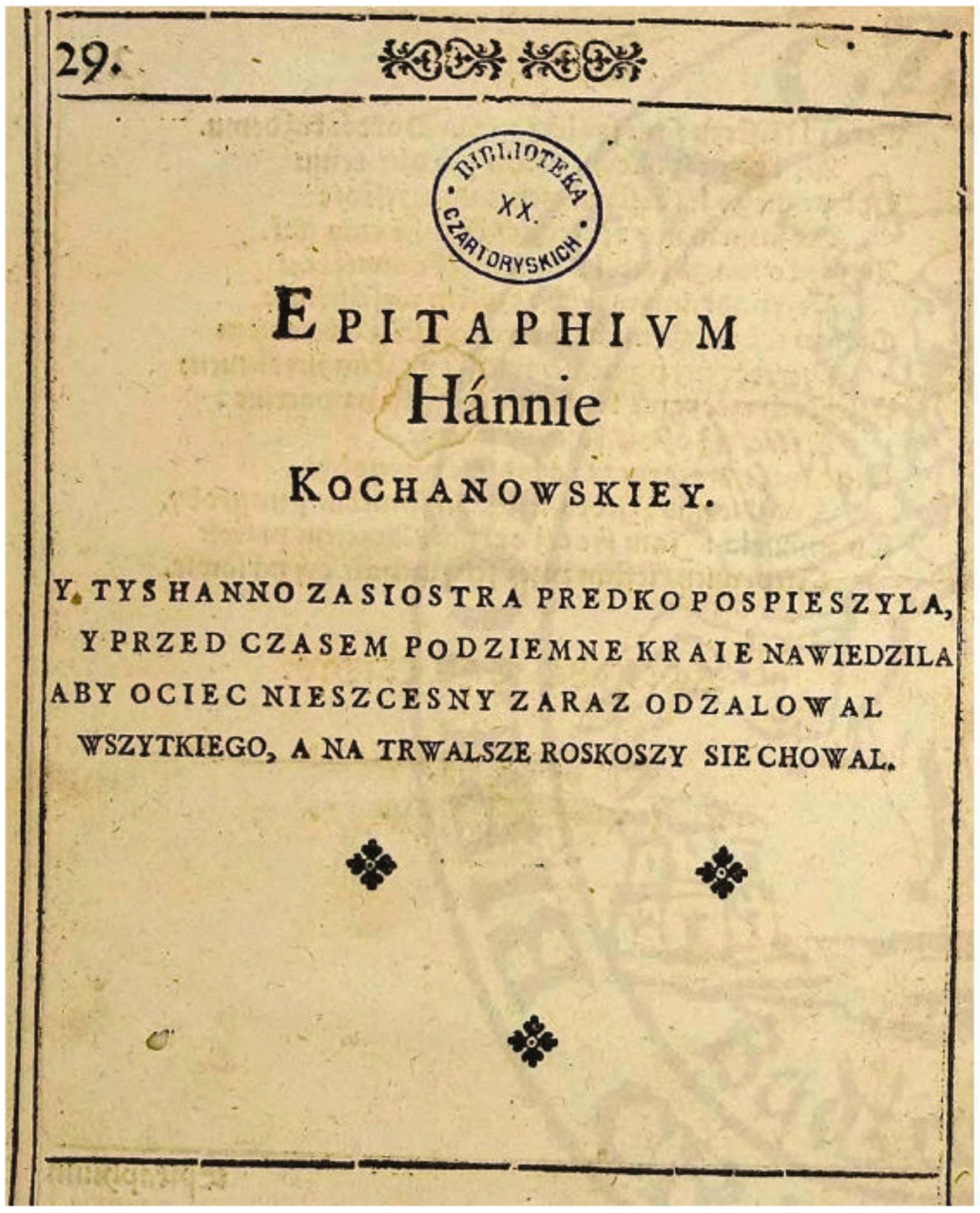
WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Historiozofia pisarzy pokolenia wojennego. W pracy odwołaj się do wiersza Tadeusza Gajcego *Droga tajemnic*, innego wiersza z lektury obowiązkowej oraz do wybranych kontekstów.

POJĘCIA KLUCZOWE

IMPERATYW MORALNY – nakaz, któremu trzeba się podporządkować; niepodlegająca dyskusji zasada postępowania, wywiedziona z powszechnie obowiązujących zasad etyki.

SYMBOL – patrz: lekcja 2


29.

BIBLIOTEKA XX. CZARTORYSKICH

EPITAPHIVM
Hánnie
KOCHANOWSKIEY.

Y, TYS HANNO ZASIOSTRA PREDKO POSPIESZYLA,
Y PRZED CZASEM PODZIEMNE KRAIE NAWIEDZILA
ABY OCIEC NIESZCESNY ZARAZ ODZALOWAL
WSZYTKIEGO, A NA TRWALSZE ROSKOSZY SIE CHOWAL.

Jan Kochanowski, Epitafium Hannie Kochanowskiej, ok. 1580
Czterowersowe epitafium poświęcone pamięci Hanny, siostry Urszuli, również zmarłej w dzieciństwie, zostało dołączone do drugiego wydania Trenów w 1583 r.

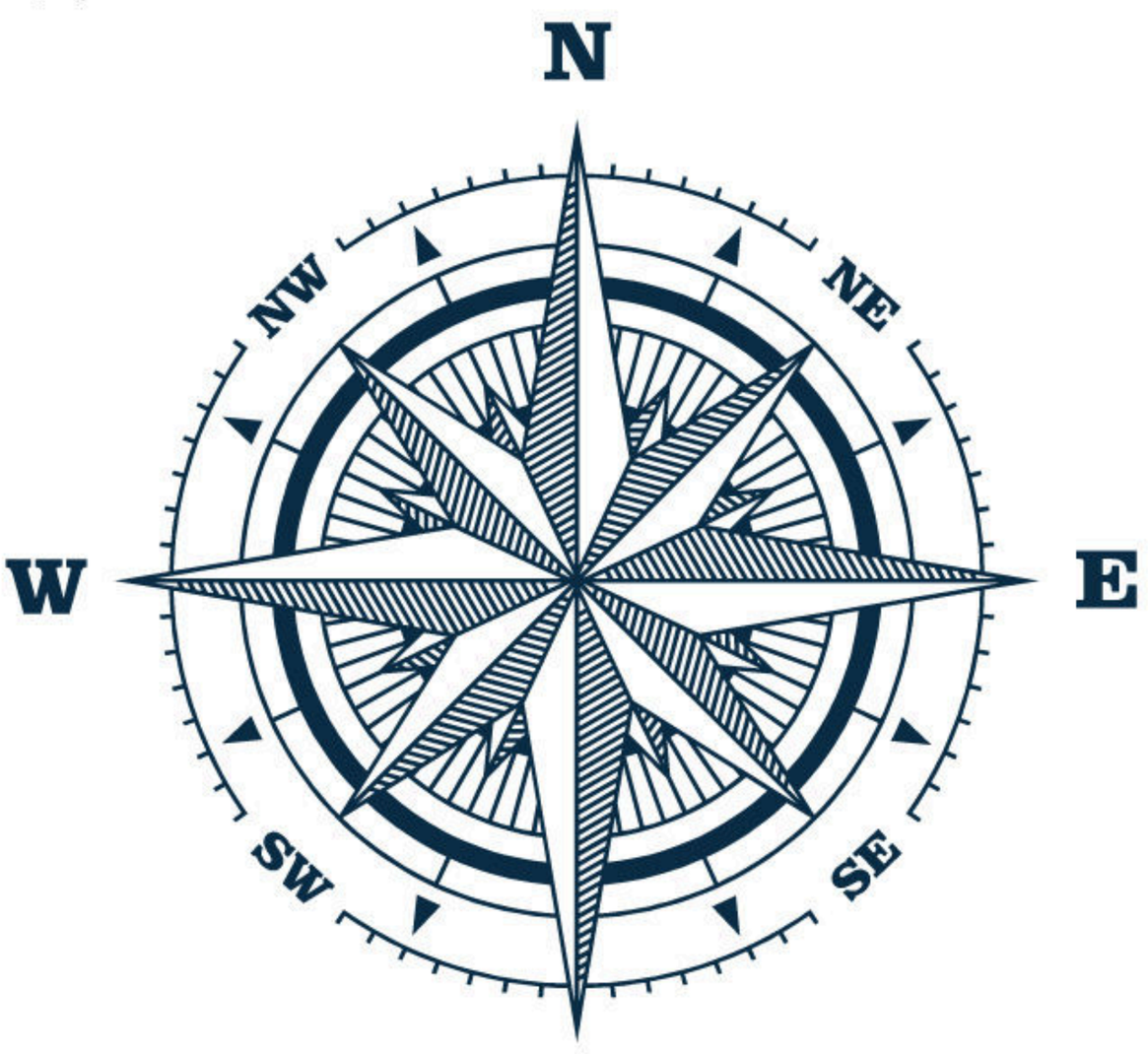
54 Los wojennej emigracji



Po klęsce wrześniowej Polskę opuściła znaczna część elity kulturalnej. Jednym z jej przedstawicieli był skamandryta Kazimierz Wierzyński, który – jak wielu ówczesnych uchodźców – nie wrócił już do ojczyzny. Na lekcji poznamy wiersze napisane przez niego na emigracji.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Wróć nas do kraju pochodzi z tomu *Ziemia–Wilczyca*, wydanego w 1941 r. w Londynie. Utwór *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny* ukazał się rok później w Nowym Jorku w zbiorze *Róża wiatrów*. Ten tytuł odwołuje się do rysunków przedstawiających kierunki według stron świata, które umieszczano na dawnych mapach morskich. Można to uznać za aluzję do emigracyjnej drogi poety, który nim osiadł w Stanach Zjednoczonych, przebywał w Rumunii, Francji, Portugalii i Brazylii.



KONTEKST KULTUROWY

W czasie II wojny światowej polskie ośrodki kulturalne powstawały w kolejnych miejscach pobytu uchodźców z Polski. Najpierw w Rumunii, następnie na Węgrzech. Ukazywało się tam ok. 30 czasopism, działały też polskie instytucje i stowarzyszenia. Następnie przybraną ojczyzną Polaków stała się Francja. Po jej klęsce w czerwcu 1940 r. funkcję polskiego ośrodka politycznego i kulturalnego przejął Londyn. W lipcu 1940 r. Mieczysław Grydzewski, redaktor przedwojennych „Wiadomości Literackich", zaczął tam wydawać „Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie". W tym periodyku swoje utwory zamieszczali m.in. Kazimierz Wierzyński i Jan Lechoń (obaj przebywający w Nowym Jorku) oraz Stanisław Baliński i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (mieszkający w Anglii). Od 1942 r. w Londynie ukazywał się też redagowany przez Antoniego Słonimskiego miesięcznik „Nowa Polska", gdzie publikował m.in. Julian Tuwim (przebywający w latach 1942–1946 w Nowym Jorku). Lechoń i Wierzyński wydawali w Nowym Jorku czasopismo kulturalno-literackie „Tygodnik Polski". Wielu twórców żyło na wychodźstwie z dala od większych emigracyjnych ośrodków kulturalnych, np. Witold Gombrowicz, mieszkający w Argentynie, czy Kazimiera Iłłakowiczówna, która całą wojnę spędziła w Rumunii.

Kazimierz Wierzyński

Wróć nas do kraju

Wróć nas do kraju, gdzie wiejskie figury[1]
O deszcz za czasu posuchy się modlą,
Ty, coś zbawiennej poskąpił nam chmury
I ani jedną nie wzmogłeś nas kroplą,

By wodne nurty wezbrały i strzegły
Ziemi bezbronnej, omdlałej od spieki[2],
Gdy suchą stopą w równinie rozległej
Wróg przez wyschnięte przeprawiał się rzeki[3].

Wróć nas do kraju, gdzie lud bogobojny
W głośnych i śpiewnych modlitwach się troska,
By od powietrza, od głodu i wojny[4]
Twoja go ręka chroniła ojcowska.

Wróć nas do kraju, gdzie ściany kościołów,
Święte od westchnień, pachnące kadzidłem,
Rozbijał ogień z wysoka i ołów,
A śmierć po wieżach włóczyła się skrzydłem.

Wróć nas do kraju, gdzie jeśli kto spyta,
Jak ludzkim pojąć to wszystko rozumem,
Pustka mu tylko odpowie rozbita
I wiatr w ruinach zakłębi się szumem.

Wróć nas do kraju, gdzie nikt ci nie bluźni,
Jeśli w bezradnej udręce się zbliża
Do starych proroctw i prędzej czy później
Losy ojczyste porówna do krzyża.

O TWÓRCY

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI (1894–1969) – poeta, prozaik, krytyk, dziennikarz sportowy, współtwórca grupy poetyckiej Skamander. Urodził się w Drohobyczu. Studiował w Krakowie i Wiedniu. Do 1939 r. mieszkał w Warszawie. Zasłynął wierszami o tematyce sportowej (w 1927 r. zdobył I nagrodę za zbiór *Laur olimpijski* w konkursie literackim podczas IX Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie). Inne ważne tomy jego poezji to: *Wiosna i wino* (1919), *Wielka Niedźwiedzica* (1923), *Kurhany* (1938), *Czarny polonez* (1968). Istotnym dla Wierzyńskiego źródłem inspiracji była tradycja romantyczna, a od połowy lat 40. XX w. – także wydarzenia polityczne w Polsce. Podczas II wojny światowej wyemigrował do USA. Pięć ostatnich lat życia spędził w Rzymie i Londynie.

POJĘCIA KLUCZOWE

MODLITWA POETYCKA – utwór zawierający bezpośredni zwrot do Boga (lub innej istoty ponadnaturalnej). Osoba mówiąca w takim tekście zachowuje postawę afirmującą, dziękczynną lub błagalną, ale w modlitwie poetyckiej dopuszczalne są też elementy negacji lub sprzeciwu wobec Boga.

1 Mowa o krzyżach przydrożnych.
2 spieka – spiekota.
3 Wersy 2.–8. to nawiązanie do suszy panującej latem 1939 r. Istotnie, niski poziom wody w rzekach uniemożliwiał wykorzystanie ich w celach obronnych, m.in. bezużyteczna była flotylla wojenna na rzece Prypeć (środkowy wschód ówczesnej Polski).
4 Nawiązanie do modlitewnej suplikacji (pieśni błagalnej) *Święty Boże, Święty Mocny*: „Od powietrza, głodu, ognia i wojny / Wybaw nas, Panie!". Pierwsza z plag to morowe powietrze, czyli dżuma, a ogólnie – wszelkie pandemie.

ANALIZA

1. W czyim imieniu wypowiada się poeta?
2. Kto jest adresatem utworu? O co go prosi osoba mówiąca? Jakie mu stawia zarzuty?
3. Wskaż w wierszu cechy modlitwy poetyckiej.
4. Jaki obraz przeszłości został ukazany przez poetę? Czemu to służy?
5. Jakie zachowania i postawy ludzi zostały przedstawione jako charakterystyczne dla teraźniejszości? Jak myślisz, dlaczego?
6. Jakie sensy zawiera puenta wiersza?

INTERPRETACJA

7. Czy wiersz *Wróć nas do kraju* jest inspirowany tradycją romantyczną? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Jak sądzisz, czym jest spowodowana wyrażona w wierszu chęć powrotu do ojczyzny?
9. Jak interpretujesz wiersz Wierzyńskiego – jako wyraz nadziei czy rozpaczy? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Modlitwa za ojczyznę to ważny składnik polskiej religijności. Jaką funkcję pełniła ona w przeszłości? Czy pełni ją nadal?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Polski krajobraz w kulturze. W pracy odwołaj się do wierszy emigracyjnych Kazimierza Wierzyńskiego oraz do wybranych kontekstów, również malarskich (np. obrazów Józefa Chełmońskiego).

Przydrożne krzyże, czyli „wiejskie figury", jak pisał Kazimierz Wierzyński, to do dziś tradycyjne elementy polskiego pejzażu



Kazimierz Wierzyński

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny[1]

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny
Wstąp tu, gdzie czekam po kryjomu:
W ugornej[2] pustce jałowizny
Będziemy razem nie mieć domu.

Kto się zapatrzył w tamte strony,
Gdzie dotąd niebo nocą ciemną
Od łuny drży nieugaszonej,
Niech w noc tę głębiej idzie ze mną.

Komu się śnią włóczone kości
Przez psy na polach, gdzie rozpaczą
Brzozy odarte jeszcze płaczą,
Niech mi to wyzna w samotności.

Bo z mgieł jesiennych, przez ścierniska,
W badylach, perzu[3], kłębem pnączy
Szept jakiś z trudem się przeciska
I w samo serce, w krew się sączy.

Bo nie ma ziemi wybieranej,
Jest tylko ziemia przeznaczona,
Ze wszystkich bogactw – cztery ściany,
Z całego świata – tamta strona.



David Shterenberg, *Emigrant*, między 1913–1914, Muzeum Narodowe, Kijów

1 Tytuł i pierwsza strofa nawiązują do wersów 387.–390. aktu I *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego: „Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi / i smucisz się i czoło kryjesz / z rękoma w krzyż załamanymi, / biadasz, – przybywaj tu, – odżyjesz!"

2 ugorny – nieuprawny, pusty (od słowa *ugór* – 'ziemia nieuprawna, pozostawiona odłogiem').

3 perz – pospolity chwast.

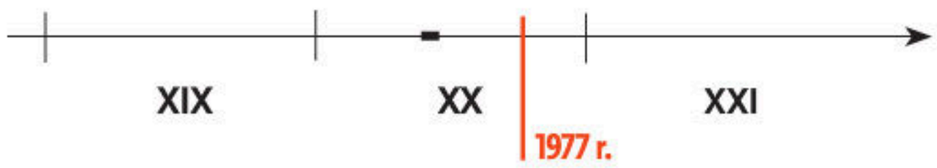
ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Co się składa na ojczysty krajobraz ukazany w wierszu?
2. Jaki nastrój został wywołany przez rodzimy pejzaż?
3. Jak poeta określa swoje obecne miejsce zamieszkania? O czym to świadczy?
4. Zrekonstruuj proces myślowy poety. Wskaż w tekście trzy argumenty i ich przesłanki oraz wniosek ogólny. Czy tak skonstruowany utwór można uznać za przykład retoryki literackiej (patrz: lekcja 43.)?
5. Znajdź w wierszu synekdochy (patrz: lekcja 43.). Jaki jest, Twoim zdaniem, ich sens? R

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem z wersów 17.–18., że ojczyzny nie można sobie wybrać, że jest ona człowiekowi przeznaczona? Odpowiedź uzasadnij.
7. Czy można nie identyfikować się z żadnym państwem lub narodem? Uzasadnij swoje zdanie.

55 Codzienność w getcie



Poruszającym świadectwem losu polskich Żydów podczas II wojny światowej jest książka Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Ma ona formę wywiadu rzeki z Markiem Edelmanem – jednym z przywódców powstania w getcie warszawskim (1943). Utwór po raz pierwszy został opublikowany w 1977 r. Wspomnienia z getta przeplatają się w nim z wątkami współczesnymi – relacjami Edelmana o pracy kardiologa. Powracanie w tym tekście do niektórych tematów wynika z wielości przeprowadzonych rozmów i dystansu czasowego między nimi.

FORMA GATUNKOWA

Wywiad rzeka to obszerna rozmowa z osobą ważną dla określonej społeczności, np. artystą, naukowcem, politykiem. Zazwyczaj jest publikowany jako osobna książka. Tego typu utwory zalicza się do **literatury faktu** (patrz: *Forma gatunkowa* w lekcji 42.).

KONTEKST JĘZYKOWY

Wyraz *getto* pochodzi z języka włoskiego (*ghetto*) i początkowo nazywał dzielnicę Wenecji zamieszkaną wyłącznie przez Żydów. W polszczyźnie to określenie funkcjonuje od XVI w. w znaczeniu: ‘część miasta zamieszkana przez mniejszość narodową, kulturową bądź religijną’. W czasie II wojny światowej za sprawą polityki Trzeciej Rzeszy wobec Żydów słowo to zyskało nowe znaczenie: ‘przymusowo zamknięta, strzeżona dzielnica, założona przez nazistów w celu wyizolowania ludności żydowskiej’.

KONTEKST HISTORYCZNY

Getto warszawskie było największą spośród wyodrębnionych dzielnic żydowskich zorganizowanych przez Niemców w okupowanej Europie. Zostało utworzone 2 października 1940 r. Półtora miesiąca później władze niemieckie oficjalnie ogłosiły zamknięcie obszaru getta. Od reszty miasta odgrodził je mur, wysoki na trzy metry i zakończonym drutem kolczastym. W getcie panowało skrajne przeludnione. W szczytowym momencie (kwiecień 1941 r.) na obszarze ok. 3 km^2 przebywało ok. 450 tys. Żydów – głównie mieszkańców Warszawy, a także przymusowych przesiedleńców m.in. z podwarszawskich miasteczek i północnego Mazowsza. Według różnych szacunków na jedną izbę przypadało od trzech do ośmiu osób. Największą bolączką ludzi stłoczonych na obszarze tzw. dzielnicy zamkniętej był głód. Średni dzienny przydział reglamentowanej żywności na osobę nie przekraczał 400 kalorii (a w niektórych okresach był nawet znacznie niższy). Z trudem funkcjonowały niektóre żydowskie instytucje, jak szpitale, szkoła pielęgniarek czy dom sierot. Część mężczyzn była zatrudniona w tzw. szopach – zakładach produkcyjnych działających głównie na potrzeby armii niemieckiej. Za pracę dostawali oni minimalne przydziały żywności i niewielkie wynagrodzenie. Mimo głodu, nędzy i szerzących się chorób w getcie istniały do czasu kina i eleganckie restauracje, których bywalcami byli Żydzi zajmujący się nielegalnym handlem i przemycaniem na teren getta brakujących tam towarów (głównie żywności). Administracją dzielnicy zajmowała się Rada Żydowska (Judenrat), bezpośrednio podległa władzom niemieckim. W ramach realizacji planu zagłady europejskich Żydów naziści rozpoczęli w lipcu 1942 r. systematyczną likwidację warszawskiego getta. Mieszkańcy byli siłą zapędzani na Umschlagplatz (czytaj: umszlagplac; z niem. ‘plac przeładunkowy’) przy bocznicy kolejowej. Stamtąd transportowano ich pociągami do obozu zagłady w Treblince. W sumie liczbę ofiar warszawskiego getta szacuje się na blisko 400 tys. osób, z czego ok. 300 tys. zamordowano w Treblince, a ponad 90 tys. zmarło w wyniku głodu i chorób.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Marek Edelman (1919–2009) to ostatni przywódca powstania w getcie warszawskim oraz uczestnik powstania warszawskiego. Zdał maturę w 1939 r., w młodości był socjalistą. Należał do współzałożycieli Żydowskiej Organizacji Bojowej (ŻOB). W getcie pracował w szpitalu. W 1951 r. ukończył Akademię Medyczną w Łodzi, później uzyskał stopień doktora nauk medycznych z zakresu kardiologii. Cieszył się międzynarodowym autorytetem, co wykorzystywał w działalności politycznej. Był m.in. członkiem opozycji demokratycznej wobec władz komunistycznych w Polsce – Komitetu Obrony Robotników (KOR) od 1976 r. i działaczem „Solidarności". Uczestniczył w konwoju z pomocą humanitarną w czasie wojny domowej w Jugosławii (1993).

Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem (fragmenty)

Wspomnienie z początków niemieckiej okupacji Warszawy.

[1] Widziałem kiedyś na Żelaznej[1] 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.

[2] 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 się wepchnąć na beczkę. Nigdy, przez nikogo. Rozumiesz? [...]

Głód w getcie.

[3] Czarni i brzydcy leżą osłabli z głodu w wilgotnej pościeli i czekają, aż ktoś przyniesie im owies na wodzie albo coś ze śmietnika. Wszystko jest tam szare – twarze, włosy, pościel. Oszczędnie palą

O TWÓRCY

HANNA KRALL (ur. 1937) – pisarka i dziennikarka pochodzenia żydowskiego. Od ponad 40 lat tworzy literaturę faktu poświęconą przede wszystkim Zagładzie. Poza *Zdążyć przed Panem Bogiem* do jej najważniejszych utworów należą m.in. *Sublokatorka* (1985), *Portret z kulą w szczęce i inne historie* (2008), *Biała Maria* (wyd. uzupełnione 2013). Mają one najczęściej charakter wywiadów ze świadkami Holokaustu – zarówno Żydami, jak i Polakami. Krall wiernie przedstawia wizerunki psychologiczne swoich rozmówców, uwypukla emocjonalny i jednocześnie dokumentalny charakter ich relacji, bardzo oszczędnie operuje odautorskim komentarzem. Zderza grozę wojny z codziennością życia.

1 Mowa o warszawskiej ulicy, którą przed wojną zamieszkiwali Żydzi i Polacy. Jesienią 1940 r. znalazła się ona niemal w całości w granicach getta.



Korczak, reż. Andrzej Wajda, 1990; w roli tytułowej – Wojciech Pszoniak.

Janusz Korczak był wybitnym pedagogiem, twórcą nowoczesnych koncepcji wychowawczych, a zarazem autorem poczytnych książek dla dzieci i młodzieży. Filmowy kadr przedstawia Korczaka i jego podopiecznych – dzieci z domu dziecka – w drodze na Umschlagplatz. Tak zapamiętał ten moment Władysław Szpilman, autor wspomnień pt. *Pianista*: „Chyba 5 sierpnia [1942 r.] [...] przypadkowo stałem się świadkiem wymarszu Janusza Korczaka i jego sierot z getta [...]. Spędził z nimi długie lata swojego życia i teraz, w ich ostatniej drodze, nie chciał ich zostawiać samych. Chciał im tę drogę ułatwić. Wytłumaczył sierotom, że mają powód do radości, bo jadą na wieś [...]. Gdy spotkałem ich na Gęsiej, dzieci, idąc, śpiewały chórem, rozpromienione, mały muzyk im przygrywał, a Korczak niósł na rękach dwoje najmłodszych, także uśmiechniętych, i opowiadał im coś zabawnego".

karbidówkę[1]. Ich dzieci wyrywają na ulicy przechodniom paczki z rąk w nadziei, że tam jest chleb, i natychmiast wszystko pożerają. W szpitalu dają spuchniętym z głodu dzieciom po pół jajka w proszku i po pastylce cebionu[2] dziennie – to już dzielą lekarze, bo nie można narażać salowej, która też jest spuchnięta, na mękę dzielenia. (Tylko biały personel szpitalny ma przydział żywności: po pół litra zupy i sześć deka chleba na osobę. Na specjalnym zebraniu postanowiono zrezygnować z dwustu gramów zupy i dwóch deka chleba i podzielić to wśród palaczy i salowych. W ten sposób wszyscy mieli jednakowo: po trzysta gramów zupy i cztery deka chleba na osobę.) Na Krochmalnej 18 trzydziestoletnia kobieta, Rywka Urman, odgryzła kawałek swojego dziecka, Berka Urmana, lat dwanaście, zmarłego z głodu poprzedniego dnia. Ludzie otaczali ją na podwórku w ciszy, w całkowitym milczeniu. Miała szare, potargane włosy, szarą twarz i obłąkane oczy. Potem przyjechała policja i spisała protokół. [...]

---

1 karbidówka – lampa, w której źródłem światła jest palący się acetylen; ze względu na nieprzyjemny zapach karbidówki były tanie i używali ich najubożsi.
2 cebion – nazwa handlowa witaminy C.



Żydowscy sprzedawcy na zrujnowanej ulicy getta warszawskiego, ok. 1940

[4] Ludzi prowadzi się do łaźni na odwszenie. Przed łaźnią na Spokojnej ludzie czekali na ulicy dzień i noc, a kiedy rano przywieziono zupę tylko dla dzieci, trzeba było sprowadzić policję, żeby odgoniła tłum, który wyrywał tym dzieciom jedzenie. [...]

Edelman wspomina pytanie zadane mu po wojnie przez francuskiego dziennikarza.

[5] No więc Francuz pytał cię...
– ...czy ludzie się kochali. Otóż być z kimś to była w getcie jedyna możliwość życia. Człowiek zamykał się gdzieś z drugim człowiekiem – w łóżku, w piwnicy, gdziekolwiek, i do następnej akcji już nie był sam.
Jednemu zabrali matkę, drugiemu ojca zastrzelili na miejscu, siostrę wywieźli w transporcie, więc jeśli ktoś cudem uciekł i jeszcze żył, to musiał przylgnąć do innego żywego człowieka.
Ludzie garnęli się wtedy do siebie jak nigdy przedtem, jak nigdy w normalnym życiu. Podczas ostatniej likwidacyjnej akcji biegli do gminy, szukając jakiegoś rabina czy kogokolwiek, kto im da ślub, i szli na Umschlagplatz już jako małżeństwo.
[6] Siostrzenica Tosi poszła ze swoim chłopakiem na Pawią – pod pierwszym mieszkał jakiś rabin, dał im ślub i prosto z tego ślubu zgarnęli ją Ukraińcy[1], a jeden przystawił jej lufę do brzucha. To on, jej mąż, odsunął lufę i zasłonił jej brzuch swoją ręką. Ona zresztą i tak poszła na Umschlagplatz[2], a on z urwaną dłonią uciekł na aryjską stronę i zginął potem w powstaniu warszawskim.
O to właśnie chodziło: żeby był ktoś, kto gotów jest zasłonić twój brzuch własną ręką, jeśli zajdzie potrzeba.

---

1 Mowa o działających w getcie militarnych formacjach ukraińskich podporządkowanych SS.
2 Sens: została zamordowana w obozie zagłady w Treblince (patrz: *Kontekst historyczny*).

ANALIZA

1. Na czym polega dehumanizacja starego Żyda z akapitu 1. (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 46.)?
2. Jak głód w getcie wpływał na relacje międzyludzkie? Odwołaj się do przykładów z całej lektury.
3. Czym Edelman tłumaczy potrzebę miłości odczuwaną przez mieszkańców getta (akapit 5.)?

INTERPRETACJA

4. Zinterpretuj symboliczny sens sceny z Żydem na beczce. Odwołaj się do późniejszych wyborów moralnych Edelmana.
5. Co zachowania mieszkańców getta żyjących w ekstremalnie trudnych warunkach mówią o naturze człowieka? Czy to optymistyczna czy pesymistyczna konstatacja? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Czy można usprawiedliwić – zgodnie z założeniami relatywizmu etycznego (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 13.) – nieludzkie czyny w nieludzkich czasach? A może nie mamy prawa wydawać sądów etycznych o zachowaniach mieszkańców getta, skoro nie doświadczyliśmy życia w ekstremalnych warunkach? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.
7. Czy związki miłosne zawarte z powodu samotności albo lęku przed przyszłością mają sens? Uzasadnij swoją opinię.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Opowiadanie *Dżem* Etgara Kereta pochodzi ze zbioru *Siedem dobrych lat*, wydanego w Polsce w 2013 r. Główną osią tematyczną dzieła jest ojcostwo – siedem części zbioru odpowiada siedmiu pierwszym latom życia syna narratora, którego można utożsamiać z autorem. Prozatorskie miniatury Kereta, napisane zwykle w sposób humorystyczny lub ironiczny, zawierają obrazki z życia ojca, syna, męża, pisarza.

Etgar Keret

Dżem (fragmenty)

[1] Kelnerka w warszawskiej kawiarni pyta, czy jestem turystą.
– Prawdę mówiąc – odpowiadam i wskazuję na róg najbliższej ulicy – mój dom jest tuż obok. Zaskakujące, jak mało czasu zabrało mi nazwanie „domem" przestrzeni o szerokości metr dwadzieścia, w obcym kraju, którego języka nie znam, ale w tym długim i wąskim miejscu, gdzie spędziłem ostatnią noc, naprawdę czuję się jak w domu. Jeszcze trzy lata temu ten pomysł wydawał mi się najwyżej niezbyt udanym telefonicznym naciąganiem. Na moją komórkę zadzwonił ktoś mówiący

O TWÓRCY

ETGAR KERET (ur. 1967) – współczesny izraelsko-polski prozaik i reżyser filmowy. Jego ulubionymi formami literackimi są krótkie, często bardzo lapidarne opowiadania i nowele. Polski czytelnik mógł się z nimi zapoznać w takich zbiorach, jak np. *8% z niczego* (2006), *Rury* (2007), *Tęskniąc za Kissingerem* (czytaj: kisindżerem; 2008), *Siedem dobrych lat* (2013). Za reżyserię filmu *Meduzy* (2008) został uhonorowany nagrodą na festiwalu w Cannes (czytaj: kan). Jest też laureatem wielu prestiżowych nagród literackich. W 2016 r. otrzymał polskie obywatelstwo.

po angielsku z silnym polskim akcentem, przedstawił się jako Jakub Szczęsny i powiedział, że jest polskim architektem.
– Któregoś dnia – mówił – przechodziłem ulicą Chłodną[1] i zobaczyłem wąską szczelinę między dwoma budynkami. Ta szczelina mówiła mi, że muszę ci zbudować dom.
– Super – odparłem, starając się, by mój głos brzmiał poważnie. – Zawsze warto robić to, co ci mówi szczelina.
[2] Dwa tygodnie po tej dziwacznej rozmowie, którą zaklasyfikowałem w pamięci pod hasłem „nagabywanie telefoniczne nie wiadomo o co", odebrałem kolejny telefon od Szczęsnego. Tym razem, okazało się, dzwonił z Tel Awiwu[2]. Przyjechał tu, żeby się spotkać osobiście, bo we wcześniejszej rozmowie wyczuł, że nie potraktowałem go wystarczająco poważnie. Podczas spotkania w kawiarni przy [ulicy] Ben Jehuda wyjaśnił mi bliżej swój pomysł zbudowania dla mnie domu w Warszawie: ma mieć proporcje moich opowiadań, być minimalistyczny i najmniejszy ze wszystkich. I pokazał mi projekt wąskiego trzypiętrowego budyneczku.
[3] Wziąłem od niego wizualizację projektu i prosto ze spotkania pojechałem do rodziców. Moja matka urodziła się w Warszawie w 1934 roku. Kiedy zaczęła się wojna, razem z rodziną trafiła do getta. Jako dziecko znalazła sposób, żeby wyżywić swoich rodziców i młodszego brata. Dzieci były w stanie wydostawać się z getta, a następnie przemycać tam jedzenie drogami, którymi dorośli nie mieli najmniejszej szansy się przedostać. W czasie wojny straciła matkę i brata. Później również ojca i została zupełnie sama na świecie. [...]
[4] Kiedy nieoczekiwanie zaczęto tłumaczyć moje książki, w dwóch krajach odniosłem jako pisarz największy sukces: w Polsce i w Niemczech. [...] Mama nigdy nie wróciła do Polski, ale moje powodzenie w kraju, w którym się urodziła, było dla niej bardzo ważne, nawet ważniejsze od sukcesu w Izraelu. Pamiętam, że po przeczytaniu pierwszego tomiku w polskim przekładzie, powiedziała: „Ty wcale nie jesteś pisarzem izraelskim. Jesteś pisarzem polskim na wygnaniu". [...]
[5] Kiedy wracam z kawiarni, czeka na mnie przy wejściu starsza kobieta ze słoikiem w ręku. Starsza nawet od mojej matki. Mieszka naprzeciwko, słyszała o wąskim domu i chciała podjąć nowego izraelskiego sąsiada słoikiem dżemu własnej roboty. Dziękuję jej i wyjaśniam, że mój pobyt w domu będzie

1 W latach 1940–1943 ul. Chłodna częściowo była włączona w obręb getta.
2 Tel Awiw – stolica państwa Izrael.



Dom Kereta, funkcjonalna instalacja artystyczna (pracownia i miejsce działań kulturalnych) w pobliżu skrzyżowania ulic Chłodnej i Żelaznej, zaprojektowana przez Jakuba Szczęsnego, Warszawa

Dwupiętrowy obiekt, który pisarz otrzymał od władz miasta Warszawy w 2012 r., jest uważany za jeden z najwęższych domów na świecie. Formalnie nie jest budynkiem mieszkalnym. Fotografia ukazuje fragment wnętrza: sypialnię i stolik do pracy, przy którym siedzi pisarz.

ograniczony w czasie i symboliczny. Ona kiwa głową i nie bardzo mnie słucha. Młody człowiek, którego zatrzymałem na ulicy i który tłumaczył z polskiego na angielski to, co mówiła, przestaje tłumaczyć moją odpowiedź i mówi mi przepraszającym tonem, że wydaje mu się, że ona niezbyt dobrze słyszy. Ponownie jej dziękuję i odwracam się, żeby wejść do domu. Staruszka chwyta mnie za rękę i zaczyna tak szybko mówić, że młody człowiek, tłumacząc na angielski, ma kłopot z dotrzymaniem jej tempa.
[6] – Ona mówi – mamrocze – że kiedy była dziewczynką, miała dwie koleżanki z klasy, które mieszkały niedaleko stąd. Obie były Żydówkami. I kiedy Niemcy zajęli miasto, musiały się przenieść do getta. Zanim się wyprowadziły, jej mama przygotowała dwie kanapki z dżemem i poprosiła, żeby im dała. Dziewczynki wzięły kanapki, podziękowały, i od tamtej pory ich nie widziała.
Staruszka kiwa głową, jakby potwierdzając wszystko, co młody człowiek mówił mi po angielsku, i kiedy skończył, dorzuca jeszcze kilka zdań, które on pośpiesznie tłumaczy.
– Ona mówi, że dżem, który panu dała, to dokładnie taki sam dżem, jakim matka posmarowała kanapki dla dziewczynek. Ale że teraz są inne czasy i ona ma nadzieję, że nikt pana nie zmusi do wyjazdu stąd.
Staruszka nadal kiwa głową i ma łzy w oczach. Przytulam ją, co z początku budzi jej niepokój, ale ostatecznie cieszy.
[7] Wieczorem siedzę w kuchni wąskiego domu, piję herbatę i jem kromkę chleba z dżemem słodkim od szczodrości i kwaśnym od wspomnień. Zanim skończyłem kromkę, moja komórka zaczęła wibrować na stole. Patrzę na wyświetlacz. To moja mama.
– Gdzie jesteś? – pyta takim samym zatroskanym głosem, jakiego używała, gdy byłem dzieckiem i spóźniałem się z powrotem do domu od kolegi.
– W domu, mamo – odpowiadam jej zduszonym głosem. – Jestem w naszym domu w Warszawie.

(tłum. Agnieszka Maciejowska)

ANALIZA

1. W jaki sposób los pisarza wiąże się w opowiadaniu z wojennymi losami jego rodziny?
2. Wskaż paralelizmy znaczeniowe (patrz: lekcja 2.) między współczesnym pobytem pisarza w Warszawie a wojenną przeszłością. Zwróć uwagę na wspomnienia staruszki i znaczenie ofiarowanego przez nią dżemu.
3. Znajdź w opowiadaniu elementy humoru. Określ ich rolę.
4. Jaką funkcję – w sensie realistycznym i symbolicznym – pełni młody człowiek służący za tłumacza?

INTERPRETACJA

5. W jakim sensie autor używa wyrazu *dom* w akapicie 1., a w jakim – w akapicie ostatnim? O czym to świadczy?
6. Jak rozumiesz słowa: „Ty wcale nie jesteś pisarzem izraelskim. Jesteś pisarzem polskim na wygnaniu" (akapit 4.)?
7. Jak sądzisz, dlaczego dla Kereta tak ważna jest opinia matki o jego pisarstwie?
8. Czym jest dżem dla staruszki, a czym – dla pisarza (akapit 7.)? Zinterpretuj dżem jako symbol.
9. Zinterpretuj ostatnie zdanie opowiadania (akapit 7.). Dlaczego bohater mówi „zduszonym głosem"?
10. Co, Twoim zdaniem, opowiadanie Kereta mówi o pamięci osób, które przeżyły getto – zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie muru? Weź pod uwagę zachowania i słowa matki pisarza oraz staruszki.

WARTOŚCI I POSTAWY

11. Co sprawia, że przynależność kulturowa, np. matki pisarza do polskiej kultury, nie daje się usunąć z tożsamości człowieka?

56 Getto warszawskie walczy

Powstanie w getcie warszawskim to jedna z nielicznych w okupowanej Europie prób walki prześladowanych Żydów z Niemcami. Wynik był z góry przesądzony. Powstańcy traktowali czyn zbrojny jako symboliczny akt obrony godności. Był to zarazem apel do świata o zwrócenie uwagi na tragiczną sytuację europejskich Żydów podczas II wojny światowej.

KONTEKST HISTORYCZNY

Powstanie w getcie trwało od 19 kwietnia do 16 maja 1943 r. Zostało rozpoczęte przez Żydowską Organizację Bojową (ŻOB) i Żydowski Związek Wojskowy na wieść o planowanej przez niemieckie władze likwidacji getta. W jego granicach mieszkało wówczas – po systematycznych transportach więźniów do obozu zagłady w Treblince – ok. 50–60 tys. ludzi. Przywódcą powstania był Mordechaj Anielewicz. Po jego śmierci (8 maja) dowództwo przejął Marek Edelman. W walkach w getcie wzięło udział (według różnych szacunków) od 500 do 1000 słabo uzbrojonych powstańców. Żołnierzy niemieckich, wspartych bronią pancerną, było ponad trzykrotnie więcej; dowodził nimi Jürgen Stroop (patrz: lekcja 42.). W pierwszych pięciu dniach powstania trwały walki uliczne. Od 24 kwietnia powstańcy bronili bunkrów, w których ukrywała się ludność cywilna. Wojska SS używały artylerii i gazów trujących. Zabito ok. 7 tys. ludzi, a ponad 6 tys. spłonęło żywcem podczas akcji systematycznego palenia i burzenia getta. Symbolicznym ostatnim aktem walk było wysadzenie w powietrze Wielkiej Synagogi. Pozostałą przy życiu ludność wywieziono do obozu zagłady w Treblince. Mieszkańcom getta starała się nieść pomoc Rada Pomocy Żydom „Żegota", utworzona w 1942 r. przy Delegaturze Rządu RP na Kraj. Dostarczano m.in. fałszywe dokumenty i ukrywano dzieci żydowskie.



Likwidacja getta warszawskiego, wstrząsające zdjęcie znalezione po wojnie w albumie Jürgena Stroopa

Historycy ustalili tożsamość wszystkich osób obecnych na fotografii poza przerażonym chłopcem na pierwszym planie. *Getto boy* – jak go nazwano – nie został zidentyfikowany...

Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem (fragmenty)

Narada młodych Żydów – uczestników ruchu oporu – na wieść o planach ostatecznej likwidacji getta.

[1] Różne mieliśmy pomysły. [...] Większość była za powstaniem. Przecież ludzkość umówiła się, że umieranie z bronią jest piękniejsze niż bez broni. Więc podporządkowaliśmy się tej umowie. Było nas wtedy w ŻOB-ie już tylko dwustu dwudziestu. Czy to w ogóle można nazwać powstaniem? Chodziło przecież o to, żeby się nie dać zarżnąć, kiedy po nas z kolei przyszli. Chodziło tylko o wybór sposobu umierania. [...]

Edelman opowiada o getcie.

[2] I jeszcze coś potrafiłem. Powiedzieć chłopcu, który prosił mnie o adres po aryjskiej stronie, „Nie czas. Jeszcze za wcześnie". Stasiek nazywał się... Widzisz, nie pamiętam nazwiska. „Marek" (mówił) „przecież jest TAM jakieś miejsce, dokąd mógłbym pójść...". Miałem mu powiedzieć, że nie ma takiego miejsca? Więc powiedziałem: „Jeszcze za wcześnie...".
– Czy zza muru widać było coś po aryjskiej stronie?
– Tak. Mur sięgał tylko pierwszego piętra. Już z drugiego widziało się TAMTĄ ulicę. Widzieliśmy karuzelę, ludzi, słyszeliśmy muzykę[1] i strasznie żeśmy się bali, że ta muzyka zagłuszy nas i ci ludzie niczego nie zauważą, że w ogóle nikt na świecie nie zauważy – nas, walki, poległych... Że ten mur jest tak wielki – i nic, żadna wieść nigdy się o nas nie przedostanie.
Ale powiedzieli z Londynu, że Sikorski[2] nadał pośmiertnie Krzyż Virtuti Militari Michałowi Klepfiszowi[3]. Chłopakowi, który na naszym strychu zasłonił sobą karabin maszynowy, żebyśmy się mogli przedrzeć. [...]

Refleksje Edelmana o powstaniu w getcie i rok późniejszym powstaniu warszawskim.

[3] Pokazywali dziś w telewizji Krystynę Krahelską[4]. Miała jasne włosy. Pozowała Nitschowej do pomnika Syreny, pisała wiersze, śpiewała dumki[5] i zginęła w warszawskim powstaniu wśród słoneczników. Jakaś pani opowiadała o niej – że biegła przez ogrody, a była tak wysoka, że nie mogła, nawet pochylona, w tych słonecznikach się schronić.
Był zatem ciepły, sierpniowy dzień. Ona upięła sobie z tyłu długie, jasne włosy. Napisała *Hej, chłopcy, bagnet na broń*, opatrzyła rannego i pobiegła w słońcu.
Cóż to za piękne życie i piękna śmierć. Tylko tak należy umierać. Ale tak żyją i umierają piękni i jaśni ludzie. Czarni[6] i brzydcy żyją i umierają nieefektownie: w strachu i ciemności.

---

1 Mowa o karuzeli, zainstalowanej przez Niemców tuż za murami getta w dniu wybuchu powstania i funkcjonującej co najmniej do 25 kwietnia 1943 r. (patrz: lekcja 58.).

2 Generał Władysław Sikorski był pierwszym premierem Rządu RP na uchodźstwie (w latach 1939–1943) i Naczelnym Wodzem polskich wojsk. Żydowskie organizacje bojowe uznawały zwierzchnictwo Polskich Sił Zbrojnych.

3 Michał Klepfisz, chemik, dzięki pomocy AK założył w getcie konspiracyjną wytwórnię materiałów wybuchowych, przerzucał też do getta broń. Zginął bohatersko drugiego dnia powstania. W rzeczywistości pośmiertne odznaczenie przyznał mu w 1944 r. gen. Kazimierz Sosnkowski. Nie był też „chłopakiem" – miał żonę i córkę.

4 Krystyna Krahelska – patrz: lekcja 50.

5 dumka – ludowa pieśń ukraińska lub białoruska. Krahelska, jako absolwentka etnografii, przed wojną zbierała pieśni ludowe na Kresach Wschodnich i popularyzowała je w Polskim Radiu.

6 Mowa, zapewne w tonacji gorzko-ironicznej, o śniadej zwykle karnacji Żydów.

Fragment powieści w oryginale napisanej po polsku w języku ...

– Widzisz, od geografii to pierwsze, co mi zostało: bukoszerwy czarodziej i ziebuszko biały. Zupełnie w europejskich słowach, na przykład w Niemczech z najwyższym trudem i zmianom odjęcia jak ewangelia rodzina.

Widzi, że ojciec był zdumiony, to nie lekcja, tylko przykład mądrości przyszłości, o której nie wiedział zdumienie. Chciałby jej powiedzieć, gdyby mógł, trochę cierpliwości, bo jej wszystkiego nie nauczy się nie nauczy.

Wuja powtarza to inny zwrócił, wszystko jedno kto.

– Ale? – mówi – Bardzo możliwe. Tylko nie wszystko widział żadnych wojen dawno. Bardzo powinno się zastanowić, że były.

– Co powiedział? Przecież wojny, mówię je widział!

No skoro wojny, bardzo widział, to na pewno były zdumienie. A zdumienie, mówi, takie to nie zmienia. Wiemy jak, wszystko widział.

Uważamy najpewniej wojny, czy wszystko w konwencjach. Ale powiedzieć nie ma wojny przed wojną, jakie to nie zmienia zdumienie", mówi i wyjaśnia się [...]

ANALIZA

1. Jak zdaniem wujka zmieniają się pojęcia w czasie wojny?
2. Dlaczego powinny zdaniem wujka zmienić się pojęcia?
3. Czy zmiany, o których mówi wujek, dotyczą tylko pojęć związanych z wojną? Uzasadnij swoje zdanie.
4. Wskaż w tekście słowa, które kojarzą się z dehumanizacją postaci w czasie wojny.

POJĘCIA KLUCZOWE

DEHUMANIZACJA – przekreślenie w człowieku cech ludzkich, odmówienie mu, często nawet świadomie, pełnej wartości ludzkiej, traktowanie go jak przedmiot, zwierzę, a nawet gorzej, jak przedmiot, zwierzę, które nie ma żadnej wartości

HEROIZM – ...

INTERPRETACJA

5. Jaką funkcję w całej powieści pełni fragment, w którym wujek Bolesław opowiada o swoich wojennych przeżyciach?
6. O czym, według Ojca, świadczy pomysł wujka, by opowiadać Hubertowi Michałowi Klepiskowi o swoich przeżyciach?
7. Jak rozumiesz słowa wujka: „Ja tylko tak trochę mówię o bohaterstwie Klepiskowi, a tak dbam o zachowanie Krzyża"?
8. Zinterpretuj postawę Bolesława wobec wojny. Uzasadnij, że jest ona przykładem dehumanizacji postaci. Wykorzystaj w swojej wypowiedzi dwa dowolnie wybrane utwory.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czy zdanie wujka: „Ja nie mam żadnej wojny, bo nie mam żadnej wojny" jest dobrym rozwiązaniem problemu, z którym zmaga się Bolesław? Przedyskutuj to zagadnienie w klasie.

57 Ciężar okupacyjnej pamięci

[illegible] [illegible] [illegible] [



Dariusz Paczkowski, fragment muralu upamiętniający Marka Edelmana, 2006, Warszawa

Wiosenny żonkil – znak odrodzenia – stał się symbolem powstania w getcie warszawskim.

? Jak rozumiesz słowa Edelmana zapisane na muralu: „Nienawiść jest łatwa. Miłość wymaga wysiłku i poświęcenia"?

[2] [...] Zacząłem tam chodzić, ale mnie to nic a nic nie interesowało. Kiedy wracaliśmy do domu, znowu kładłem się na łóżku. Wszyscy się pilnie uczyli, a ponieważ ja leżałem twarzą do ściany – zaczęli mi rysować na tej ścianie różne rzeczy, żebym chociaż coś zapamiętał. To żołądek mi rysowali, to serce, bardzo starannie zresztą, z komorami, przedsionkami, aortą...
Trwało to ze dwa lata. [...]
Któregoś dnia wpadłem na wykład – pewnie żeby tylko indeks podpisać – i usłyszałem, że profesor mówi: „Kiedy lekarz wie, jak wygląda oko chorego, jak wygląda skóra, jak język, to powinien wiedzieć, co temu choremu jest". Spodobało mi się to. Pomyślałem, że choroba człowieka jest rozsypaną łamigłówką, i jak się ją dobrze złoży, to się wie, co jest w człowieku, w środku.
[3] Od tej pory zająłem się medycyną, a dalej już może być to, od czego chciałaś zacząć, a co zrozumiałem znacznie, znacznie później. Że jako lekarz mogę nadal odpowiadać za życie ludzkie.
– Dlaczego właściwie musisz odpowiadać za życie ludzkie?
– Pewnie dlatego, że wszystko inne wydaje mi się mniej ważne. [...]

Edelmana wyjaśnia, jak postrzega rolę lekarza.

[4] – Mówiono mi, że kiedy leczysz przypadki banalne i niegroźne – robisz to niejako z obowiązku, ożywiasz się prawdziwie, kiedy zaczyna się gra. Kiedy zaczyna się wyścig ze śmiercią.
– Na tym polega przecież moja rola.
Pan Bóg już chce zgasić świeczkę, a ja muszę szybko osłonić płomień, wykorzystując Jego chwilową nieuwagę. Niech się pali choć trochę dłużej, niż On by sobie życzył.
To jest ważne: On nie jest za bardzo sprawiedliwy. To jest również przyjemne, bo jeżeli się coś uda – to bądź co bądź Jego wywiodło się w pole...

– Wyścig z Panem Bogiem! Cóż to za pycha!
– Wiesz, kiedy człowiek odprowadza innych ludzi do wagonów, to może mieć z Nim później parę spraw do załatwienia. A wszyscy przechodzili koło mnie. Bo stałem przy bramie od pierwszego do ostatniego dnia[1]. Wszyscy, czterysta tysięcy ludzi przeszło koło mnie.
[5] Oczywiście, każde życie kończy się tym samym, ale chodzi o odroczenie wyroku, o osiem, dziesięć, piętnaście lat. To wcale nie jest mało. Kiedy córka Tenenbaumowej przeżyła dzięki numerkowi[2] trzy miesiące, uważałem, że to dużo, bo przez te trzy miesiące zdążyła się dowiedzieć, czym jest miłość. A dziewczynki, które leczyliśmy na stenozy i na zastawki, zdążyły dorosnąć i kochać się, i urodzić dzieci, więc o ileż więcej zdążyły niż córka Tenenbaumowej.

Edelman wspomina swoje pacjentki ze szpitala im. Mikołaja Pirogowa w Łodzi.

[6] Miałem dziewięcioletnią dziewczynkę, Urszulę, ze zwężeniem zastawki dwudzielnej płuc, odpluwała różową, pienistą plwociną i dusiła się – ale wtedy nie operowaliśmy jeszcze dzieci. Dopiero zaczynano operować w Polsce wady serca, ale ona już umierała, więc zadzwoniłem do Profesora[3], że mała zaraz się udusi. Przyleciał po dwóch godzinach samolotem i jeszcze tego samego dnia ją zoperował. Szybko się poprawiła, później wyszła ze szpitala, skończyła szkołę. Czasem przychodzi do nas, to z mężem, to rozwiedziona, ładna, wysoka, czarna – przedtem szpecił ją trochę zez, ale załatwiliśmy operację u bardzo dobrego okulisty i oczy już też ma w porządku. [...]
[7] Parę dni temu przywieźli siedemdziesięcioletnią staruszkę z niedomogą. Profesor zoperował ją, była to naprawdę ryzykowna operacja – w ostrej niedomodze krążenia. Zasypiając, modliła się: „Panie Boże – mówiła – pobłogosław ręce pana Profesora i myśli lekarzy z Pirogowa". („Lekarze z Pirogowa" – to właśnie my, ja i Aga Żuchowska).
No powiedz, komu, poza moją pacjentką-staruszką, przyszłoby do głowy modlić się o moje myśli? [...]

Ostatnia prośba Edelmana do Hanny Krall.

[8] Musimy jeszcze coś dopisać – powiada.
Dlaczego żyje.
Kiedy wszedł pierwszy żołnierz oswobodziciel, zatrzymał go i zapytał: „Jesteś Żydem? To jakim sposobem żyjesz?". Zabrzmiało to podejrzliwie: może wydał kogoś? Może zabierał komuś chleb? Więc powinnam go teraz zapytać, czy przypadkiem nie przeżył na czyjś koszt, a skoro nie – to dlaczego właściwie przeżył.
Wtedy on spróbuje się wytłumaczyć. Opowie na przykład, jak szedł na Nowolipki[4] [...].
W poprzek jezdni na Nowolipkach ciągnął się mur – dalej była aryjska strona. Zza tego muru wychylił się nagle esesman i zaczął strzelać. Strzelił kilkanaście razy – i za każdym razem o jakieś pół metra w bok od niego na prawo. Może miał astygmatyzm – to jest błąd w widzeniu, który można skorygować szkłami, ale Niemiec miał widocznie nieskorygowany astygmatyzm i nie trafił.
– I to wszystko? – pytam. – To, że Niemiec nie nosił właściwych szkieł? [...].

---

1 Edelman, jako pracownik szpitala, stał codziennie przy bramie prowadzącej na Umschlagplatz. Miał prawo zawracać osoby, które Rada Żydowska (Judenrat), powołana przez nazistów do zarządzania społecznością getta, uznała za niezbędne do zachowania należytych rygorów sanitarnych.
2 Mowa o tzw. numerkach na życie, gwarantujących niewywiezienie danej osoby do obozu zagłady w Treblince. Judenrat rozprowadzał je w bardzo ograniczonej liczbie.
3 Chodzi o Jana Molla, zasłużonego kardiochirurga, pioniera leczenia zawałów serca w Polsce. Jako pierwszy w kraju podjął próbę przeszczepu serca (1969 r.), wszczepił sztuczną zastawkę i rozrusznik serca.
4 Nowolipki – ulica i dzielnica getta w Warszawie.

ANALIZA

1. W akapitach 1. i 2. wskaż elementy świadczące o tym, że Edelman mógł cierpieć z powodu depresji i zespołu ocalałych (patrz: *Kontekst psychologiczny*).
2. Wymień powody, dla których Edelman ostatecznie skończył medycynę i został lekarzem.
3. Dlaczego Edelman ratował życie jako lekarz? Jak tłumaczył powody walki o każdego pacjenta?
4. Na czym, zdaniem Edelmana, polega etos lekarza? Jaką rolę odgrywa w nim symbol płonącej świeczki (akapit 4.)?

INTERPRETACJA

5. Jak sądzisz, dlaczego bohaterowi udało się przezwyciężyć traumę pourazową?
6. Z jakich powodów, Twoim zdaniem, Edelman uważał, że odpowiedzialność za życie ludzkie jest najważniejszym wskazaniem etycznym? W odpowiedzi odwołaj się do całej lektury.
7. „Wyścig z Panem Bogiem! Cóż to za pycha!" (akapit 4.) – czy zgadzasz się z tym stwierdzeniem Hanny Krall? Uzasadnij swoje zdanie.
8. Jak myślisz, dlaczego Edelmana zdumiała modlitwa staruszki (akapit 7.)? O czym może świadczyć ta reakcja?
9. Zinterpretuj akapit 8., uwzględniając to, że dziennikarkę dziwi odpowiedź bohatera. Czy dziwi również Ciebie? Uzasadnij swoją opinię.

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Czy masz swój ideał lekarza? Jeśli tak, omów go, odwołując się do przykładów z życia i wybranych tekstów kultury.
11. Co to znaczy: odpowiedzialność za innego? Przedyskutujcie ten problem w klasie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

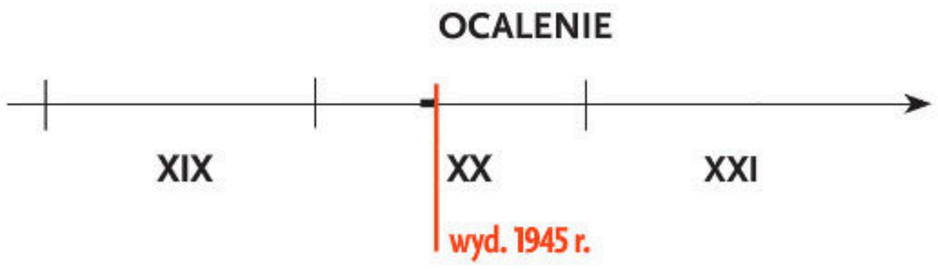
12. Człowiek poszukujący sensu życia. W pracy odwołaj się do *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall i innej lektury obowiązkowej. Uwzględnij konteksty historyczne, filozoficzne i etyczne.

POJĘCIA KLUCZOWE

DEPRESJA – zespół czynników chorobowych, których objawami są niepokój psychiczny, lęk, zły nastrój, apatia. Często występują też objawy somatyczne, jak zaburzenia snu czy brak apetytu. Podatność na depresję może być uwarunkowana genetycznie, częściej jednak jest skutkiem okoliczności zewnętrznych, wychowania, przypadków losowych, wpływu otoczenia. Stanowi jeden z najczęstszych powodów samobójstw.

ETOS LEKARSKI – zespół norm etycznych i kulturowych określających zachowania lekarzy i – szerzej – personelu medycznego. Jedna z naczelnych zasad etycznych w medycynie to słowa przypisywane starożytnemu lekarzowi greckiemu Hipokratesowi: „Po pierwsze nie szkodzić" (łac. *Primum non nocere*). Personel medyczny, mający styczność z chorobami i zachowaniami uznawanymi za wstydliwe, jest zobowiązany do zachowania tajemnicy lekarskiej. Innym elementem etosu lekarskiego jest powinność udzielenia pomocy potrzebującemu bez względu na jego pozycję społeczną, materialną, rasę, poglądy polityczne czy religijne. Praca lekarza często jest nazywana powołaniem lub służbą, gdyż zobowiązuje do ratowania ludzkiego zdrowia i życia nawet w sytuacjach ekstremalnych (np. wojna, klęska żywiołowa). Etos lekarski nie zezwala na reifikację pacjenta, tzn. uznawanie go za obiekt czy rzecz.

58 Moralność świadka historii



Na lekcji przeanalizujemy dwa wiersze Czesława Miłosza uważane za jedne z pierwszych – obok tekstu [„Byłeś jak wielkie, stare drzewo…”] Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (patrz: lekcja 51.) – reakcji na powstanie w getcie warszawskim. Miłosz nie tylko upamiętnia to wydarzenie, lecz także snuje refleksje nad sensem dziejów oraz zadaje Polakom trudne pytania.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Czesław Miłosz okupację spędził w Warszawie. Utwór *Campo di Fiori* powstał w kwietniu 1943 r. w czasie, gdy trwało powstanie w getcie warszawskim. Został opublikowany konspiracyjnie rok później w antologii *Z otchłani* i niedługo potem przedrukowany w Nowym Jorku. Dopełnieniem tego wiersza jest utwór *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Oba wiersze weszły w skład cyklu „Głosy biednych ludzi”, stanowiącego część (wraz z cyklem „Świat. Poema naiwne”) zbioru *Ocalenie*, opublikowanego przez Miłosza w 1945 r.

KONTEKST HISTORYCZNY

W *Campo di Fiori* Miłosz przywołuje postać Giordana Bruna (czytaj: dżiordana), Włocha, XVI-wiecznego filozofa przyrody i doktora teologii, urodzonego pięć lat po śmierci Mikołaja Kopernika. Bruno był jednym z pierwszych propagatorów teorii heliocentrycznej oraz twórcą teorii wielości układów planetarnych. Był więziony przez gminę kalwińską w Genewie i ekskomunikowany z luterańskiej gminy w Helmstedt (w Niemczech). Za nieuznawanie bóstwa Chrystusa i głoszenie idei nieskończoności świata oraz animizm został w 1600 r. spalony na stosie przez Inkwizycję. Od XIX w. jest uważany za symbol wolności nauki i jej bezkompromisowego uprawiania.



Giordano Bruno, pomnik na Campo dei Fiori, Rzym

Postać na pomniku jest ubrana w habit dominikanina, co przeczy faktom, gdyż Bruno zrzucił strój zakonny na wiele lat przed śmiercią.

Czesław Miłosz

Campo di Fiori[1]

W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,
Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów.
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.

Tu na tym właśnie placu
Spalono Giordana Bruna,
Kat płomień stosu zażegnął[2]
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[3],
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 płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

O TWÓRCY

CZESŁAW MIŁOSZ (1911–2004) – poeta, eseista, powieściopisarz, tłumacz, jeden z najbardziej znanych polskich pisarzy współczesnych. Studiował polonistykę i prawo na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Należał do grupy poetyckiej Żagary i był jednym z najważniejszych przedstawicieli awangardy wileńskiej. Cztery lata przed wojną pracował w Polskim Radiu w Wilnie i w Warszawie. W latach 1945–1951 był attaché (czytaj: atasze) kulturalnym ambasady PRL w Nowym Jorku (czyli urzędnikiem specjalizującym się w dziedzinie promocji kultury). W 1951 r. zdecydował się na emigrację. Najpierw mieszkał we Francji, gdzie wydał m.in. esej polityczny *Zniewolony umysł* (1953) i powieść *Dolina Issy* (1955). W latach 1960–1993 przebywał w Stanach Zjednoczonych. Wykładał tam literaturę na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley (czytaj: berkli) i napisał syntezę uniwersytecką *Historia literatury polskiej* (1969). W latach 70. XX w. opublikowano pierwsze anglojęzyczne przekłady poezji Miłosza, które utorowały mu drogę do międzynarodowej sławy i Literackiej Nagrody Nobla (1980). Od tej pory jego twórczość była częściowo obecna także w kraju. Miłosz wrócił do Polski w 1993 r., zamieszkał w Krakowie jako honorowy obywatel tego miasta. Obok *Ocalenia* ważne tomy jego poezji to m.in. *Poemat o czasie zastygłym* (debiut, 1933), *Światło dzienne* (1953), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Hymn o perle* (1982), *Orfeusz i Eurydyka* (2002). Jako eseista zasłynął wybitnymi zbiorami *Rodzinna Europa* (1958), *Ziemia Ulro* (1977), *Piesek przydrożny* (1997), jako tłumacz – przekładem kilku ksiąg Biblii (patrz: lekcje 11. i 15. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1) oraz współczesnej poezji amerykańskiej.

1 właśc. Campo dei Fiori – plac targowy w centrum Rzymu.
2 zażegnąć – zapalić.
3 Miłosz wspomniał w wywiadzie w 1993 r., że w Niedzielę Wielkanocną 25 kwietnia 1943 r. przejeżdżał tramwajem obok walczącego getta i kręcącej się karuzeli.



Campo dei Fiori,
widok współczesny,
Rzym, Włochy

Nad barwnym targiem,
na którym nadal sprzedaje
się owoce, warzywa
i kwiaty, góruje rzeźba
Giordana Bruna.

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)

Copyright © 1945 by the Czeslaw Milosz Estate

ANALIZA

1. Wydziel w tekście dwie perspektywy czasowe i przestrzenne. Kogo i jakich zdarzeń one dotyczą?
2. Na czym polega paralelizm znaczeniowy (patrz: lekcja 2.) zastosowany w utworze?
3. W jakim celu poeta wymienia elementy codzienności opisywanych miejsc?
4. Scharakteryzuj przedstawione w tekście zachowania mieszkańców Rzymu i Warszawy.
5. Omów podane przez poetę interpretacje („morał") wydarzeń. Które odczytanie jest najbliższe Twoim odczuciom? Odpowiedź uzasadnij.

INTERPRETACJA

6. Jak sądzisz, dlaczego poeta zestawił śmierć pojedynczego człowieka i śmierć masową?
7. Co to znaczy, że „język nasz stał się [...] obcy" (wers 59.) mordowanym ludziom? Dlaczego język jest bezradny wobec śmierci?
8. Zinterpretuj ostatnią strofę wiersza, uwzględniając sens wersu 59.
9. Jak Miłosz postrzega rolę poety? O czym to świadczy?

WARTOŚCI I POSTAWY

10. Jak sądzisz, czy w dzisiejszych czasach słowo poety mogłoby wzniecić bunt? Uzasadnij swoje zdanie.
11. Czy bunt samotny, przeżywany bez wsparcia innych osób, ma sens? Odpowiedź uzasadnij.



Izaak Celnikier, *Getto*, 1949, Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta, Gorzów Wielkopolski

Na obrazie żydowskiego malarza i grafika, który ocalał z powstania w getcie białostockim, zatarte są granice między judaizmem a chrześcijaństwem. Trzy postaci męskie są tak upozowane, że całość przypomina ikonografię chrześcijańską – zdjęcie z krzyża.

? Na czym polega podobieństwo ujęcia Holokaustu na obrazie Izaaka Celnikera i w wierszu Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*?

Czesław Miłosz

Biedny chrześcijanin patrzy na getto

Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę,
Mrówki obudowują czarną kość,
Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabi,
Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi, niklu, srebra, pian
Gipsowych, blach, strun, trąbek, liści, kul, kryształów –
Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian
Pochłania ludzkie i zwierzęce włosie.

Pszczoły obudowują plaster płuc,
Mrówki obudowują białą kość,
Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len,
Włókna, materie, celuloza, włos, wężowa łuska, druty,
Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.
Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści
Ziemia.

Powoli, drążąc tunel, posuwa się strażnik-kret
Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole.
Dotyka ciał pogrzebanych, liczy, przedziera się dalej,
Rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze,
Popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy.
Pszczoły obudowują czerwony ślad,
Mrówki obudowują miejsce po moim ciele.

Boję się, tak się boję strażnika-kreta.
Jego powieka obrzmiała jak u patriarchy[1],
Który siadywał dużo w blasku świec
[25] Czytając wielką księgę gatunku.

Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?
Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
I policzy mnie między pomocników śmierci:
[30] Nieobrzezanych[2].

Copyright © 1945 by the Czeslaw Milosz Estate

1 patriarcha – określenie praojców Izraela ze Starego Testamentu (np. Abrahama, Izaaka, Jakuba) oraz najwyższych hierarchów Kościoła katolickiego i chrześcijańskich Kościołów wschodnich.
2 nieobrzezani – tu: nie-Żydzi.

ANALIZA

1. Jakie zdarzenia zostały opisane w trzech pierwszych strofach? Czego ten opis dotyczy? W odpowiedzi uwzględnij tytuł utworu.
2. Wskaż w wierszu przykłady wyliczeń. Jaka jest ich rola?
3. Określ funkcję przedstawionych w utworze obrazów pracy mrówek i pszczół (wersy 1.–2., 8.–9. i 20.–21.).
4. Czemu służy zastosowanie paralelizmu – zestawienia świata naturalnego i ludzkiego?
5. Historyk literatury Jan Błoński odczytał wersy 26.–30. jako ukazanie Holokaustu z niezwykłej, odwróconej perspektywy (*Biedni Polacy patrzą na getto*, 1994). Wskaż paradoksy, które potwierdzają tę obserwację.

POJĘCIA KLUCZOWE

LUDOBÓJSTWO – patrz: lekcja 46.

PARADOKS – patrz: lekcja 1.

WYLICZENIE (enumeracja) – technika polegająca na wymienianiu po kolei wielu elementów, które są wobec siebie równoważne.

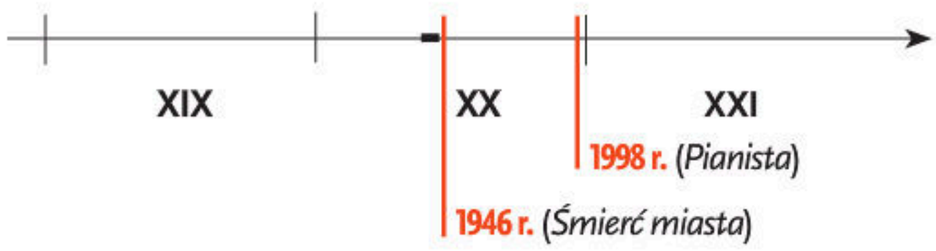
INTERPRETACJA

6. Jak myślisz, dlaczego poeta niektóre wersy zapisał kursywą (czcionką pochyłą)?
7. Jak rozumiesz symbolikę kreta? Co oznacza strach przed nim (wersy 22.–25.)?
8. Obserwator, kronikarz, moralista... – jaką rolę przyjmuje poeta w tym wierszu? Odpowiedź uzasadnij.
9. Czy, Twoim zdaniem, Miłosz zadaje jakieś pytania chrześcijanom? Jeśli tak, to jakie?

WARTOŚCI I POSTAWY

10. W szumie informacyjnym naszych czasów zanika wrażliwość na zbrodnie polityczne (np. aneksja Krymu przez Rosję, prześladowanie opozycji demokratycznej w Chinach czy na Białorusi). Jak nie być obojętnym na zło? Przedyskutujcie ten temat w klasie.
11. Czy ci, którzy biernie obserwują ludobójstwo, są za nie odpowiedzialni? Uzasadnij swoje zdanie.

59 Zagłada – oczami świadków



Traumę Holokaustu opisywali także ludzie, którzy twórczością literacką nie zajmowali się zawodowo. Utwory stanowiące dla ocalałych rodzaj autoterapii, dziś mają wartość bezcennego dokumentu. Na lekcji poznamy autobiograficzną książkę *Pianista* Władysława Szpilmana – kompozytora i pianisty, który w czasie wojny przebywał z rodziną w getcie warszawskim. Jego wspomnienia stały się po latach podstawą scenariusza do filmu Romana Polańskiego pod tym samym tytułem.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Wspomnienia Szpilmana po raz pierwszy ukazały się w 1946 r. jako *Śmierć miasta* – była to wersja okrojona i ocenzurowana. Pełna wersja książki została opublikowana dopiero pod koniec XX w. – najpierw po niemiecku (1998), a rok później po angielsku. Polskie wydanie pt. *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945* ukazało się w 2000 r. Książka stała się światowym bestsellerem.

Władysław Szpilman
Pianista (fragmenty)

Żydzi z getta czekają na pociąg na Umschlagplatzu. Nie wiedzą, że celem ich podróży nie jest praca na wschodzie, lecz obóz zagłady w Treblince.

[1] Gdy znaleźliśmy się na placu, było jeszcze całkiem pusto. Ludzie biegali tam i z powrotem w bezskutecznym poszukiwaniu wody. Był wspaniały, gorący dzień późnego lata. Niebo było niebieskoszare, jakby miało przeobrazić się w popiół pod wpływem żaru bijącego od ubitej ziemi i oślepiających ścian domów, a piekące słońce wyciskało z umęczonych ciał ostatnie krople potu. U wylotu jednej z ulic nie było nikogo. Wszyscy obchodzili to miejsce z daleka, nie zatrzymując się i spoglądając na nie ze zgrozą. Leżały tam ciała tych, których wczoraj zamordowano za popełnienie jakiegoś wykroczenia, może nawet za próbę ucieczki. Wśród trupów mężczyzn leżały też zwłoki młodej kobiety i dwóch dziewczynek z całkowicie zmasakrowanymi czaszkami. Pokazywano sobie nawzajem noszący wyraźne ślady krwi i odprysków mózgu mur, pod którym leżały ciała. Dzieci zamordowano ulubioną

O TWÓRCY

WŁADYSŁAW SZPILMAN (1911–2000) – polski kompozytor i pianista żydowskiego pochodzenia. Był muzykiem koncertującym w kraju i za granicą, twórcą znanego Kwintetu Warszawskiego. Przed wojną i po niej pracował w Polskim Radiu. Komponował muzykę poważną oraz popularne piosenki (także filmowe), wiele z nich stało się znanymi przebojami, np. *Nie ma szczęścia bez miłości*, *Pójdę na Stare Miasto*, *Autobus czerwony*.



Zniszczona Warszawa, 1945, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Jednym z bohaterów *Pianisty* Polańskiego jest Warszawa. Dwukrotnie przeżywa ona swoją zagładę – w czasie powstania w getcie i powstania warszawskiego. W ruinach miasta ukrywali się nieliczni z ocalałych, w tym Władysław Szpilman.

niemiecką metodą: schwycono je za nogi i z rozmachem roztrzaskano ich głowy o ścianę. Po zwłokach i plackach zakrzepłej krwi spacerowały wielkie, czarne muchy i wyraźnie było widać, jak rozkładające się ciała puchły w upale. Usadowiwszy się całkiem znośnie, czekaliśmy na pociąg. [...]
[2] Do matki przysiadła się nasza dobra znajoma, przy ojcu zaś stanął jej mąż, niegdyś właściciel dużego sklepu. Razem z nimi stał jeszcze jeden ze wspólnych znajomych, dentysta, który praktykował blisko naszego domu – na Śliskiej. Kupiec był generalnie dobrej myśli, natomiast dentysta widział wszystko w czarnych kolorach. Był nerwowy i rozgoryczony.
– To hańba, która okryje nas wszystkich! – prawie krzyczał. – Dajemy się prowadzić na śmierć jak stado owiec! Gdybyśmy rzucili się w pół miliona ludzi na Niemców, rozbilibyśmy getto. Albo przynajmniej zginęlibyśmy tak, żeby nie stać się wstydliwą plamą w historii świata.
Ojciec przysłuchiwał się. Po części nieśmiało, po części z dobrodusznym uśmiechem wzruszył lekko ramionami [...].
– Niech pan spojrzy – powiedział i wskazał szerokim gestem tłum na Umschlagplatzu – nie jesteśmy żadnymi bohaterami. Jesteśmy tylko zwykłymi ludźmi i dlatego wolimy wybrać ryzyko dziesięcioprocentowej szansy na pozostanie przy życiu. [...]

Po wyzwoleniu Warszawy w 1945 r. ukrywający się w ruinach Szpilman wychodzi na pierwszy spacer po zniszczonym mieście.

[3] Szedłem środkiem szerokiej, dawniej pełnej ludzi arterii miejskiej, teraz sam na całej jej długości. Jak daleko sięgałem okiem, nie było wzdłuż niej ani jednego niespalonego domu. Co krok omijałem zwały rumowisk, musiałem się przez nie piąć, jak przez skalne usypiska. Nogi plątały mi się w zwojach pozrywanych drutów telefonicznych i tramwajowych, w strzępach materiałów, które wcześniej zdobiły mieszkania lub miały ubrać ludzi, dziś już nieżyjących. [...]
[4] Przystanąłem na chwilę, by odpocząć. Spojrzałem ku północnej części miasta: tam, gdzie kiedyś było getto, gdzie wymordowano pół miliona Żydów, nie pozostało nic. Nawet ściany wypalonych domów zostały obalone na ziemię – Niemcom pod nogi.
Od jutra będę musiał zacząć nowe życie. Jak zaczynać życie, gdy ma się za sobą tylko śmierć? Jak czerpać siłę do życia ze śmierci?...

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Wskaż we fragmentach *Pianisty* opisy okrucieństwa Niemców. Jaki był stosunek Żydów do zamordowanych? Jak sądzisz, z czego wynikała taka postawa?
2. Z jakich powodów Żydzi zgromadzeni na Umschlagplatzu nie podejmowali walki z Niemcami?
3. Jakie uczucia i refleksje towarzyszyły Szpilmanowi w czasie pierwszego spaceru po wyzwoleniu Warszawy?

WARTOŚCI I POSTAWY

4. Skonfrontuj postawę Żydów ze wspomnień Szpilmana z wypowiedziami na temat powstania w getcie warszawskim z rozmowy Hanny Krall z Markiem Edelmanem. Czyj wybór wydaje Ci się słuszniejszy? Dlaczego?
5. Żydzi żyli w Polsce przez 800 lat aż do Holokaustu. Jak pielęgnować pamięć o wspólnej historii?

TWÓRCY FILMU

Roman Polański, jeden z najbardziej znanych na świecie polskich reżyserów, sfilmował *Pianistę* w 2002 r. Film był kręcony głównie w Polsce. Pierwszoplanowe role powierzono aktorom, którzy nie uzyskali jeszcze statusu gwiazd – do widza miała przemawiać przede wszystkim groza obrazów. W postać Szpilmana wcielił się Adrien Brody, kapitana Wima Hosenfelda (czytaj: hozenfelda) zagrał Thomas Kretschmann (czytaj: tomas kreczman). W rolach drugoplanowych wystąpili m.in. polscy aktorzy: Katarzyna Figura, Krzysztof Pieczyński, Zbigniew Zamachowski, Michał Żebrowski. Scenografia to dzieło Alana Starskiego (pracującego przy takich arcydziełach, jak *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, *Europa, Europa* Agnieszki Holland oraz *Lista Schindlera* Stevena Spielberga, za którą otrzymał Oscara). Autorem zdjęć był Paweł Edelman, muzykę skomponował Wojciech Kilar. Film otrzymał wiele prestiżowych nagród: trzy Oscary (za rolę pierwszoplanową, reżyserię i scenariusz), siedem Cezarów (nagród Francuskiej Akademii Filmowej) i Złotą Palmę na festiwalu w Cannes.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Roman Polański (właśc. Raymond Liebling) urodził się w rodzinie polskich Żydów, dzieciństwo spędził w Krakowie. W 1939 r. miał sześć lat. Film *Pianista* jest adaptacją książki Władysława Szpilmana, ale wzbogaconą o osobiste wspomnienia reżysera z czasu pobytu w getcie krakowskim.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Wspomnienia Szpilmana po raz pierwszy zostały zekranizowane w 1950 r. jako *Miasto nieujarzmione* (początkowo planowano tytuł *Robinson warszawski*) w reż. Jerzego Zarzyckiego. Scenariusz autorstwa Jerzego Andrzejewskiego, pisarza, i Czesława Miłosza został tak bardzo zmieniony przez cenzurę, że Miłosz wycofał z czołówki swoje nazwisko.

ANALIZA

W trakcie oglądania filmu:

1. Odnotuj wydarzenia historyczne przedstawione lub przywołane w filmie.
2. Wypisz miejsca, w których toczy się akcja.
3. Zwróć uwagę na szczegóły scenograficzne decydujące o wiarygodności czasu i przestrzeni.
4. Odnotuj sceny, w których pojawia się muzyka Fryderyka Chopina.
5. Na podstawie scen rozgrywających się w getcie podaj przykłady zachowań ilustrujących strach, kolaborację, obojętność, heroizm.
6. Zapisz imiona Niemców, Polaków i Żydów, których zachowania Cię zaskoczyły.

7. Wynotuj zdarzenia, w których główny bohater sam decyduje o swoim losie, oraz sytuacje, w których jego przyszłość zależy od innych. Jak ta zmiana wpływa na wygląd i psychikę postaci?

Po obejrzeniu filmu:

8. Porównaj obrazy Warszawy „aryjskiej" i Warszawy getta. Czym różni się doświadczanie wojny i okupacji przez Polaków i Żydów?
9. Podaj przykłady bezmyślnego okrucieństwa i sadyzmu okupantów. Jak te sceny są przedstawione?
10. Jak w rzeczywistości okupacyjnej zachowywali się humanitarni Niemcy?
11. Opisz relacje między członkami rodziny Szpilmanów. Dlaczego przeżył tylko Władysław? Komu i czemu zawdzięcza on ocalenie?
12. Jaką funkcję w filmie pełni muzyka Chopina?

INTERPRETACJA

13. Przedstaw obraz miasta jako jednego z bohaterów filmu. Jaką rolę odgrywa scenografia Warszawy?
14. Z czego wynika optymistyczne przesłanie filmu?
15. Jakie dostrzegasz różnice między środkami wyrazu oddającymi grozę wojny, wykorzystanymi w książce i w filmie?
16. Która z formuł opowiadania o dramatycznych wydarzeniach historycznych silniej do Ciebie przemawia – literatura faktu czy film fabularny? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

17. Czy udało Ci się już zwiedzić Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum POLIN? Czy to dobry sposób upamiętnienia dramatycznych wydarzeń II wojny światowej? Opisz swoje wrażenia.

POJĘCIA KLUCZOWE

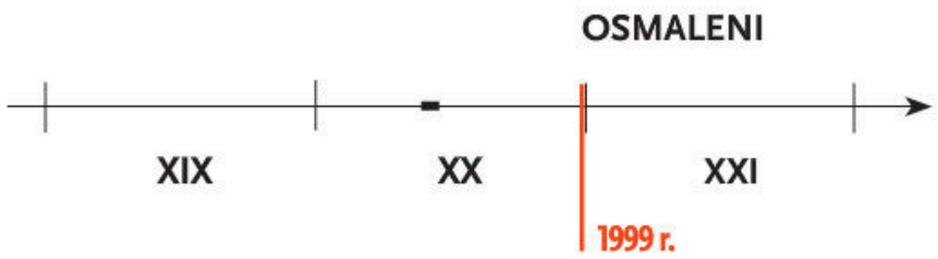
ATELIER (czytaj: atelie, franc.) – pracownia malarza, rzeźbiarza, fotografa. W terminologii filmoznawczej to studio filmowe – pomieszczenie, w którym realizuje się filmy. W praktyce bywa całym miasteczkiem filmowym, w którym można postawić rozbudowane dekoracje.



Bronisław Wojciech Linke, *El mole rachmim* (słowa pieśni żałobnej) z cyklu „Kamienie krzyczą", 1946, Muzeum Narodowe, Warszawa

Cykl (gwasz i akwarela) powstał po wojnie jako przejmujące upamiętnienie Zagłady. Upersonifikowane ruiny domu są ubrane w charakterystyczny element stroju żydowskiego – tałes, czyli białą chustę w czarne pasy, którą Żydzi nakładają na głowę w czasie modlitwy. Tytuł cyklu obrazów nawiązuje do słów Jezusa z Ewangelii wg św. Łukasza: „Powiadam wam: Jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą" (Łk 19, 40).

60 Ciężar wojennych wspomnień



Na lekcji poznamy opowiadanie izraelskiej pisarki będącej „dzieckiem Holokaustu". Irit Amiel do 1942 r. przebywała w częstochowskim getcie. Podczas jego likwidacji ojciec zdołał ją przerzucić na aryjską stronę. Dzięki pomocy Polaków przeżyła Zagładę, ale jej najbliższa rodzina zginęła w obozie w Treblince.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Pożegnanie mojej martwej klasy Irit Amiel pochodzi ze zbioru *Osmaleni* (1999) i ma charakter autobiograficzny. Tekst, w którym pisarka wspomina przyjaciół ze szkoły w Częstochowie, jest świadectwem osoby ocalałej z Holokaustu, a jednocześnie hołdem złożonym pamięci żydowskich dzieci pomordowanych przez Niemców. Od tytułu zbioru opowiadań Amiel osoby, które przeżyły Zagładę, nazywa się niekiedy „osmalonymi".

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY

Zespół ocalałych (patrz: *Kontekst psychologiczny* w lekcji 57.) dotyczy zarówno dorosłych, jak i dzieci. U małoletnich ofiar Holokaustu, biernie doświadczających okrucieństw wojny, objawy stresu pourazowego są jednak cięższe. U dzieci, które przeżyły Zagładę, psychologowie diagnozują bardzo głęboki uraz i nieodwracalne spustoszenie emocjonalne, będące skutkiem traumatycznych doświadczeń. Stan ten określa się jako „długi cień Zagłady". Dla ocalałych „dzieci Holokaustu" trauma nie skończyła się bowiem w 1945 r. Przez długie lata, może nawet przez całe późniejsze życie, ich psychika była obciążona pamięcią o bolesnej przeszłości i poczuciem osierocenia. Badania psychologów pokazują, że zespół ocalałych przenosi się na kolejne pokolenia i dotyka nawet współczesnych izraelskich nastolatków.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Holokaust ukazany z perspektywy dziecka to temat wielu ważnych tekstów literatury i kultury. Przykładem może być *Dziennik* Anny Frank, wydany w 1947 r. i przetłumaczony na ponad 30 języków. Młoda Żydówka pisała go ponad dwa lata, ukrywając się wraz z rodziną w Amsterdamie okupowanym przez Niemców. Anna nie doczekała końca wojny. W 1945 r. w wieku 16 lat zmarła na tyfus w obozie koncentracyjnym Bergen-Belsen (czytaj: bergn belzn), gdzie trafiła na skutek donosu. Również Michał Głowiński, polski literaturoznawca, eseista i pisarz, pochodzący z zasymilowanej rodziny żydowskiej (więcej patrz: *O twórcy* w lekcji 46. w drugiej części podręcznika dla klasy 2), zaczął po latach spisywać swoje wspomnienia z dzieciństwa (m.in. *Czarne sezony*, 1998, *Magdalenka z razowego chleba*, 2001). Badacz zawdzięczał ocalenie działaczce społecznej Irenie Sendlerowej i zakonnicom ze zgromadzenia Sióstr Służebniczek Najświętszej Marii Panny w Turkowicach koło Hrubieszowa. Natomiast Zagłada widziana oczami dorastających dziewcząt jest tematem opowiadań polskojęzycznej pisarki pochodzenia żydowskiego Idy Fink (m.in. *Ślady*, 1987, *Skrawek czasu*, 2009). Działające w Polsce Stowarzyszenie „Dzieci Holocaustu" wydaje kolejne tomy wspomnień ocalałych z Zagłady. O wojnie z perspektywy żydowskiego dziecka opowiadają też filmy fabularne, np. *Europa, Europa* Agnieszki Holland (1990; film oparty na autobiografii Solomona Perela z 1989 r.), *Życie jest piękne* Roberta Benigniego (czytaj: beniniego; 1997) i *Chłopiec w pasiastej piżamie* Marka Hermana (2008; ekranizacja na podstawie bestsellerowej książki irlandzkiego pisarza Johna Boyne'a z 2006 r.).

KONTEKST GEOGRAFICZNY

Irit Amiel żegna się z częstochowskimi przyjaciółmi w Ejlacie. To miasto w południowym Izraelu, leżące nad Morzem Czerwonym, w Zatoce Akaba. Ejlat jest ważnym portem, a także znaną miejscowością wypoczynkową, chętnie odwiedzaną przez miłośników nurkowania. Atrakcją turystyczną są piaszczyste plaże, niezwykły szmaragdowy kolor morza, rafy koralowe oraz egzotyczne gatunki ryb morskich, a także – największa w Izraelu liczba słonecznych dni w roku.

Irit Amiel

Pożegnanie mojej martwej klasy

[1] Dopiero w pięćdziesiątą szóstą rocznicę akcji w moim rodzinnym mieście[1] zabieram ich ze sobą na klasową wycieczkę do Ejlatu. Jak na bar micwę[2]. (A może nieświadomie zawsze zabierałam ich wszędzie?)

[2] Stojąc nad szmaragdami Czerwonego Morza, patrzę na tych, którzy stali ze mną kiedyś dawno nad srebrnym nurtem Warty[3], gdzie przysięgaliśmy sobie dozgonną wierność inspirowani książką Haliny Górskiej *Nad czarną wodą*[4]. Wszyscy członkowie „Związku Błękitnych Rycerzy"[5]: Moniuś, Lucek, Lejka, Mareczek, Chajka, Lucynka, Lilka, Jurek, Halinka, Dorcia, Szlamek, Rachelka, Zenek i Natasza. Uczyliśmy się na pamięć i deklamowali sobie nawzajem *Piotra Płaksina*[6] i *Lokomotywę* Tuwima, a potem ta lokomotywa zabrała ich bezpowrotnie.

[3] Patrzę na nich na lotnisku, oszołomionych całkowicie naszą globalną wsią, naszymi komórkowymi telefonami, migotem telewizji, komputerami, bankomatami i wreszcie samolotami, które pamiętają z niemieckich bombardowań trzydziestego dziewiątego roku.

Stoją teraz nad brzegiem Czerwonego Morza bladzi, mizerni, wychudzeni. Może nawet głodni i spragnieni, choć w samolocie pili colę, chrupali fistaszki i czekoladowe ciasteczka, które podawała im w powściągliwym zdumieniu śniada stewardesa.

W niemodnych już od lat, wełnianych z długimi nogawkami, kostiumach kąpielowych, które kurczyły się i sztywniały już po pierwszej kąpieli, ostrożnie wchodzą do orzeźwiającej morskiej wody, a jakaś

O TWÓRCY

IRIT AMIEL (właśc. **Irena Librowicz**; 1931–2021) – izraelska poetka, pisarka i tłumaczka (z hebrajskiego na polski i z polskiego na hebrajski; przełożyła m.in. utwory Hanny Krall). Urodziła się w Częstochowie w spolonizowanej rodzinie żydowskiej. II wojnę światową przeżyła dzięki pomocy polskich przyjaciół. W 1947 r. osiadła w Izraelu. Jest autorką zbiorów wierszy, m.in. *Egzamin z Zagłady* (1994), *Nie zdążyłam* (1998), *Wdychać głęboko* (2002), oraz zbiorów opowiadań – oprócz *Osmalonych* również *Podwójny krajobraz* (2008). W 2014 r. ukazała się w Polsce jej autobiografia *Życie. Tytuł tymczasowy*.

1 Mowa o likwidacji częstochowskiego getta, która odbyła się między 22 września a 8 października 1942 r. Zginęło wówczas ok. 40 tys. Żydów.
2 bar micwa – ceremonia przyjęcia trzynastoletnich żydowskich chłopców do społeczności religijnej dorosłych wyznawców judaizmu.
3 Częstochowa leży nad rzeką Wartą.
4 Powieść *Nad czarną wodą* (1931) Haliny Górskiej opowiada o przyjaźni dzieci z ubogich rodzin, mieszkających na warszawskim Powiślu.
5 Związek (właśc. Zakon) Błękitnych Rycerzy to nieformalne ugrupowanie założone przez bohaterów powieści *Nad czarną wodą*.
6 Chodzi o wiersz Juliana Tuwima.



Kurort Ejlat przyciąga turystów z całego świata. Jest jedną z najczęściej odwiedzanych miejscowości wypoczynkowych w Izraelu.

pani mówi po hebrajsku z politowaniem – to chyba dzieci nowych emigrantów z Rosji[1], tam jeszcze pewnie nie ma elastycznych nylonowych materiałów.

[4] A tu już skaczą w wodę dziewczyny w toplesach i chłopcy zerkają ukradkiem podnieceni i speszeni, a dziewczynki myślą, że wkrótce też będą miały takie śliczne zgrabne cycuszki, bo zapominają, że już nikt z nich nic nie będzie miał, że poszli z dymem przed laty, kiedy wszyscy byli odwróceni.

Z zachwytem patrzą teraz na kolorowe ryby z koralowej rafy: żółte w czarne pasy ryby-zebry, duże czarne z seledynową obręczą na brzuchu ryby-papugi, i tak zwane ryby-napoleony, co zwinnie i bez lęku pluskają się i nurkują pomiędzy ludźmi na samym brzegu. I z rozpaczą pytają – więc to wszystko było wtedy, kiedy nas...?

[5] A potem wypoczywają, leżąc na błękitnych leżakach, w jednym rzędzie z opalonymi, wysportowanymi wnukami (a może nawet prawnukami) swoich morderców, którzy tak lubią przyjeżdżać w nasze ciepłe piękne strony. Słuchają mieszaniny dziesiątek języków i tylko nikt nie mówi tu już po żydowsku[2].

I na palmowych smukłych drzewach dojrzewają w słońcu żółte daktyle, a ja z moim więdnącym ciałem łkam cicho w sobie ze wstydu, że tu jeszcze jestem i pamiętam wszystko, jak gdyby działo się to dopiero wczoraj.

---

1 Począwszy od lat 90. XX w. znacznie nasiliła się emigracja Żydów z Rosji do Izraela, w związku z czym język rosyjski stał się drugim, obok hebrajskiego, najczęściej używanym językiem w tym kraju.

2 Chodzi o język jidysz, którym posługiwała się przedwojenna społeczność żydowska w Europie Środkowo-Wschodniej.

[6] A o zachodzie z wieczorną mgłą rozpływają się towarzysze mego dzieciństwa na tle różowych gór Edomu[1] i nieomal czarnych fal Morza Czerwonego, choć wołam i proszę – nie odchodźcie, nie opuszczajcie mnie! To nie tylko moje, to także wasze...
Ale oni potrząsają ogolonymi główkami i mówią – nie, nie, ty sobie doskonale dałaś radę bez nas...
– No, więc, co miałam zrobić? – Odpowiadam wręcz usprawiedliwiająco. – Albo się żyje, albo się umiera... Ale było nieraz bardzo trudno...
A rezolutny Szlamek już z daleka woła szyderczo – trudno było, co...?

1 Edom – górzysta kraina na pograniczu Izraela i Jordanii; w przeszłości mieszkający tam Edomici prowadzili walki z Izraelitami.

ANALIZA

1. Kim są bohaterowie opowiadania Irit Amiel? Jaką postać przybierają?
2. Wskaż w tekście odwołania do biografii autorki. Na jakich elementach wspomnień, zarówno polskich, jak i żydowskich, skupia się jej uwaga?
3. Znajdź w tekście wzmianki o okupacyjnej przeszłości Polski i o współczesnym Izraelu. Czemu służą?
4. Co wydaje się pisarce niestosowne w powojennym porządku świata? Czego jej w tym świecie brakuje (akapity 3.–5.)?
5. W jakim celu Amiel wykorzystuje w opowiadaniu konwencję fantastyczną (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 25.)?

INTERPRETACJA

6. Jak sądzisz, dlaczego autorka zabiera swoją klasę na wyimaginowaną wycieczkę do Izraela? W odpowiedzi weź pod uwagę znaczenie fragmentu: „A może nieświadomie zawsze zabierałam ich wszędzie?" (akapit 1.).
7. W jakim celu, Twoim zdaniem, bohaterowie jadą do Ejlatu? Dlaczego właśnie tam? Odpowiedź uzasadnij.
8. Zinterpretuj słowa skierowane do szkolnych przyjaciół: „To nie tylko moje, to także wasze..." (akapit 6.).
9. Jakie emocje odnajdujesz w opowiadaniu Irit Amiel? Z czego te emocje wynikają? W odpowiedzi przywołaj odpowiednie cytaty.

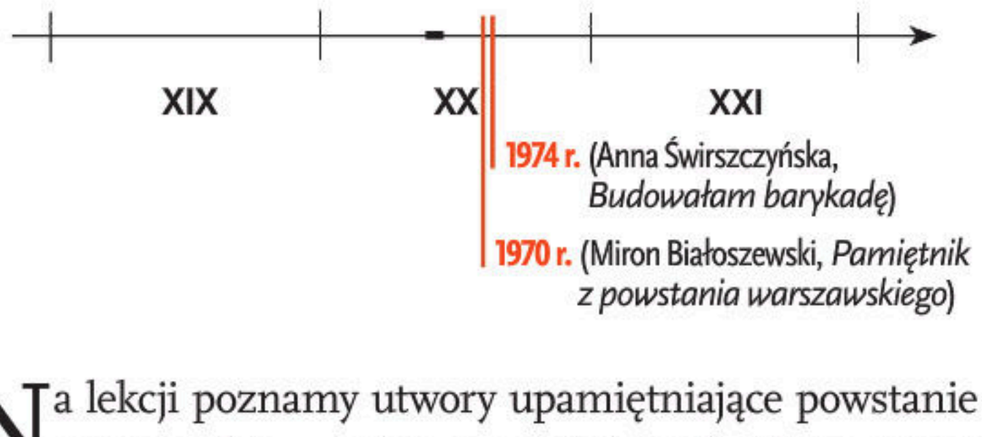
WARTOŚCI I POSTAWY

10. Czy szkolne przyjaźnie mają szansę przetrwać? Jakie warunki trzeba spełnić, aby tak się stało?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Dzieci w czasie wojny i okupacji. W pracy odwołaj się do dowolnej lektury obowiązkowej i do wybranych kontekstów.

61 Pamięć o powstaniu warszawskim



Na lekcji poznamy utwory upamiętniające powstanie warszawskie – jeden z największych aktów oporu przeciwko niemieckiemu okupantowi. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego ukazał się w 1970 r., a zaczął powstawać zaledwie trzy lata wcześniej. Wiersze Anny Świrszczyńskiej o powstaniu pochodzą ze zbioru *Budowałam barykadę*, wydanego dopiero w 1974 r. Uświadamia to, jak bardzo traumatyczne były przeżycia uczestników i świadków powstania. Musiało upłynąć wiele lat, by ich uczestnicy mogli wracać do nich pamięcią.

KONTEKST HISTORYCZNY

Powstanie warszawskie trwało od 1 sierpnia do 3 października 1944 r. W pierwszych dniach walk żołnierzom Armii Krajowej udało się opanować kilka dzielnic Warszawy. Wkrótce jednak, w związku z niemiecką kontrofensywą, powstanie zaczęło tracić impet, a Niemcy odbijali z rąk powstańców kolejne obszary miasta. Powstańczy zryw był nadzwyczajnym aktem heroizmu tysięcy młodych Polaków należących do podziemnej Armii Krajowej oraz innych ugrupowań i dowiódł ich niesłychanego męstwa. Skończył się jednak niemal całkowitym zniszczeniem lewobrzeżnej Warszawy i przyniósł ogromne straty w ludziach – zarówno wśród powstańców, jaki wśród cywilnej ludności miasta. Ocenia się, że w trakcie walk oraz w wyniku zbrodniczej eksterminacji prowadzonej przez oddziały niemieckie zginęło ok. 150 tys. cywilnych mieszkańców stolicy i blisko 18 tys. żołnierzy AK i innych organizacji. Ponadto po upadku powstania Niemcy wypędzili z miasta ponad 500 tys. osób. W konsekwecji działań zbrojnych zniszczeniu uległo ok. 25% budynków lewobrzeżnej Warszawy, a przeprowadzona później przez Niemców akcja systematycznego niszczenia miasta doprowadziła na tym obszarze do wyburzenia kolejnych 30% zabudowy.



Powstanie Warszawskie, 2014, film pokolorowany i zmontowany z dokumentalnych materiałów archiwalnych Biura Informacji i Propagandy Zarządu Głównego AK, nagranych w sierpniu 1944 r.

Kadr przedstawia powstańców podczas budowania barykady.

KONTEKST FILOZOFICZNY

Roman Ingarden, wybitny XX-wieczny polski filozof i teoretyk sztuki, zwrócił uwagę, że literatura formułuje sądy na temat rzeczywistości podobne do zdań orzekających, które występują w codziennych komunikatach, informacjach i relacjach. Nazwał te wypowiedzenia *quasi-sądami* (niby-sądami). Uznał, że zdania zawarte w tekście literackim różnią się od prawdziwych sądów jedynie brakiem odniesienia do konkretnej rzeczywistości – sztuka, w tym literatura, kreuje bowiem świat przedstawiony, a nie odzwierciedla świat realny. W gatunkach należących do literatury faktu, takich jak reportaż, a także w dziennikach i pamiętnikach pisarzy istnieją odniesienia do konkretnej rzeczywistości i w ich przypadku można pytać o zgodność przekazu z faktycznym stanem rzeczy. Jest to szczególnie ważne, gdy relacja literacka dotyczy wydarzeń owianych mitem, które są z różnych względów kolorowane lub przemilczane. W literaturze faktu potwierdzeniu prawdziwości relacji sprzyja osobisty udział autorów w opisywanych zdarzeniach lub przywoływanie świadectw innych osób. Ważne jest także emocjonalne zaangażowanie twórców, przejawiające się opisami wrażeń i odczuć, wielością przywoływanych szczegółów, precyzją w przedstawianiu miejsc i czasu zdarzeń oraz naturalnym językiem opisu.

Anna Świrszczyńska

Budując barykadę

Baliśmy się budując pod ostrzałem
barykadę.

Knajpiarz, kochanka jubilera, fryzjer,
wszystko tchórze.
Upadła na ziemię służąca
dźwigając kamień z bruku, baliśmy się bardzo,
wszystko tchórze –
dozorca, straganiarka, emeryt.

Upadł na ziemię aptekarz
wlokąc drzwi od ubikacji,
baliśmy się jeszcze bardziej, szmuglerka,
krawcowa, tramwajarz,
wszystko tchórze.

Upadł chłopak z poprawczaka
wlokąc worek z piaskiem,
więc baliśmy się naprawdę.

Choć nikt nas nie zmuszał,
zbudowaliśmy barykadę
pod ostrzałem.

O TWÓRCY

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA (1909–1984) – poetka, dramatopisarka, autorka powieści, prozy wspomnieniowej oraz utworów dla dzieci. Debiutowała w okresie dwudziestolecia międzywojennego zbiorem *Wiersze i proza* (1936). Przeżyła powstanie warszawskie (1944) – zapisem jej wspomnień z tego okresu jest poetycki notatnik *Budowałam barykadę* (1974). Tematyce wojennej poświęciła m.in. także dramat *Strzały na ulicy Długiej* (wyd. 1948). Jako poetka zyskała uznanie krytyków m.in. za zbiory *Jestem baba* (1972), *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978), *Cierpienie i radość* (1985). W swojej poezji poszukiwała odpowiednich form językowego uchwycenia prawdy o świecie i jego zmienności. Unikała wzniosłości, posługiwała się oszczędnym stylem. Reprezentowała feministyczny punkt widzenia w przedstawianiu kobiecości.

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Wskaż w wierszu powtórzenia. Jakie emocje podkreślają?
2. Jak rozumiesz użyte w tekście słowo „tchórze”?
3. Co oznaczają w utworze słowa „upadła”, „upadł”? Jaki wyraz zastępują? Jak sądzisz, dlaczego poetka stosuje ten eufemizm?
4. Jaki sens ma wyliczenie zajęć i cech osób budujących barykadę?
5. Co, według Ciebie, dominuje w wierszu: informacja, ocena czy opis emocji? Uzasadnij odpowiedź.

POJĘCIA KLUCZOWE

EUFEMIZM – wyraz lub zwrot zastępujący słowa uważane za zbyt dosadne, nieprzyzwoite lub obraźliwe, np. *niemądry* zamiast *głupi*, *mijać się z prawdą* zamiast *kłamać*.

Anna Świrszczyńska

Jej śmierć ma szesnaście lat

Konając we krwi na bruku
skąd ma wiedzieć, że kona.
Jest tak szczelnie wypełniona młodością,
że nawet jej konanie jest młode.

[5] Nie umie umierać. Umiera przecież
pierwszy raz.

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Jak rozumiesz fragment: „Nie umie umierać. Umiera przecież / pierwszy raz”?
2. Zinterpretuj tytuł wiersza. Wyjaśnij funkcję metonimii zastosowanej przez poetkę. R
3. Czy młodość bohaterki potęguje jej ofiarę? Odpowiedź uzasadnij.
4. Co jest dla Ciebie najbardziej poruszające w śmierci dziewczyny z wiersza? Dlaczego?

POJĘCIA KLUCZOWE

R

METONIMIA – rodzaj metafory zastępującej nazwę jakiegoś przedmiotu lub zjawiska innym słowem (wyrażeniem), które jest powiązane z zastępowaną nazwą stosunkiem przyczyny do skutku (np. *pocić się* zamiast *ciężko pracować*) lub stosunkiem części do całości (np. *czytać Sienkiewicza* zamiast *czytać powieści Sienkiewicza*).



Domek Gotycki
przy ul. Puławskiej 59, Warszawa

Od 1969 r. z wieży zegarowej Domku Gotyckiego na Mokotowie codziennie o 17.00 rozbrzmiewa – w celu upamiętnienia godziny wybuchu powstania warszawskiego – melodia *Marszu Mokotowa*. Ta powstańcza piosenka jest tłem muzycznym wspomnień Anny Świrszczyńskiej w reportażu Krystyny Melion.

U ŹRÓDEŁ REPORTAŻU

Na wspomnieniach i miniaturach poetyckich Anny Świrszczyńskiej został oparty reportaż Krystyny Melion *Budowałam barykadę*, zarejestrowany w 1980 r. i przypomniany na antenie Programu 3 Polskiego Radia 1 sierpnia 2011 r. (jest on dostępny on-line). Powstańcze świadectwo poetki przeplatają jej wiersze z tomu *Budowałam barykadę*, które czyta aktorka Anna Nehrebecka.

FORMA GATUNKOWA

Audycja Krystyny Melion jest **reportażem radiowym**. Ma zatem wszystkie cechy gatunkowe reportażu, czyli relacji zaliczanej do prozy dokumentalnej, opartej na faktach i odnoszącej się wprost do rzeczywistości, lecz wzbogaconej subiektywnymi rozważaniami, opiniami i refleksjami (patrz: lekcje 60. i 61. w drugiej części podręcznika dla klasy 2). Reportaż w formie dźwiękowej korzysta ze wszystkich środków dostępnych w nagraniach audio – nie tylko z wypowiedzi rozmówców, aktorskich recytacji tekstów literackich czy wspomnień, lecz także z wszelkich dźwiękowych zapisów rzeczywistości, wzbogaconych o tło muzyczne. Współczesny reportaż (literacki, radiowy i telewizyjny) często przyjmuje formę wywiadu ze świadkiem lub uczestnikiem wydarzenia. Słowa reportera są wówczas na drugim planie. Czasem nawet nie znamy pytań zadawanych świadkowi, otrzymujemy czystą relację (choć reporter dyskretnie czuwa nad porządkiem przekazu). Takim właśnie typem reportażu jest audycja Krystyny Melion.

ANALIZA

1. Jakie cechy zarejestrowanych w reportażu wspomnień Anny Świrszczyńskiej świadczą o wiarygodności przekazu? W odpowiedzi odwołaj się do *Kontekstu filozoficznego*.
2. Jaką funkcję w audycji pełnią przytoczone wiersze Świrszczyńskiej, a jaką – fragmenty jej wspomnień?
3. Na podstawie wspomnień i wierszy poetki, przywołanych w reportażu radiowym, określ, jak wyglądało życie mieszkańców Warszawy podczas powstania.

4. O jakich przejawach solidarności mieszkańców stolicy wspomina Świrszczyńska? Jakie zachowania były wówczas ostro potępiane?
5. Opisz realia szpitala, w którym pracowała poetka.
6. Jakie skutki powstania zauważa Świrszczyńska?

INTERPRETACJA

7. Odwołaj się do wiersza, w którym poetka nazywa tchórzami ludzi budujących barykady, oraz do reportażu Krystyny Melion i określ, kto był prawdziwym tchórzem podczas powstania.
8. Co, według Ciebie, mówi o przeżyciach powstańców epizod z uciekinierem, którego śmierć Świrszczyńska obserwowała w osłupieniu?
9. Jak rozumiesz sens warty pełnionej przez harcerki przy łóżku zmarłej koleżanki?
10. Dlaczego – jak wspomina poetka w reportażu – życie ludzkie w czasie powstania „było najtańszą rzeczą”?
11. Co mówi o powstańcach wiersz Świrszczyńskiej, przedstawiający piętnastoletniego chłopca, „którego nie nauczyli na lekcjach polskiego strzelać w oczy człowieka”?

WARTOŚCI I POSTAWY

12. Które ze wspomnień Świrszczyńskiej wstrząsnęło Tobą najbardziej? Dlaczego?
13. Heroizm żołnierza i heroizm cywila w powstaniu. Jakie różnice dostrzegasz? W odpowiedzi odwołaj się do definicji heroizmu (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 49.).

FORMA GATUNKOWA

Pamiętnik z powstania warszawskiego należy do literatury faktu (patrz: lekcja 42.). Zawiera charakterystyczne cechy **pamiętnika** – autor z dystansu czasowego opisuje zdarzenia, których był uczestnikiem. Wyraźne są jego starania o to, by wiernie odtworzyć fakty i związane z nimi przeżycia, choć w pamiętniku autor nie musi dbać o pełną zgodność z faktami (patrz: lekcja 47. w drugiej części podręcznika dla klasy 1). Relacja Białoszewskiego ma także cechy **dziennika** – widać w iej dbałość o chronologiczną kolejność przedstawiania zdarzeń, czemu służy odnotowywanie każdego z następujących po sobie dni powstania.

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Miron Białoszewski nie brał udziału w walkach powstańczych. Po ucieczce z kolejnych dzielnic, zajmowanych przez Niemców, przebywał wraz z najbliższą rodziną i przyjaciółmi na Starym Mieście. Przedstawiony fragment jego relacji ukazuje trzeci tydzień powstania.

O TWÓRCY

MIRON BIAŁOSZEWSKI (1922–1983) – poeta, prozaik, autor tekstów kabaretowych. Należał do twórców lingwistycznego nurtu poezji, eksperymentującego ze słowem. Interesowała go prywatność człowieka uwikłanego w codzienność wielkiego miasta. Zwyczajnym sprzętom i banalnym zdarzeniom nadawał blask poezji, humor i głębię, często też dotykał spraw ostatecznych. Prowadził także dialog z tradycją literacką różnych epok. Wydał zbiory wierszy, np.: *Obroty rzeczy* (1956), *Było i było* (1965), *Odczepić się* (1978), a także utwory dramatyczne, m.in. *Teatr osobny* (wyd. 1973). Pisanie prozy zaczynał od reportażowej twórczości dziennikarskiej. Oprócz *Pamiętnika z powstania warszawskiego* do jego najważniejszych dzieł prozatorskich należą: *Donosy rzeczywistości* (1973), *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), prozatorsko-poetyckie *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Wiersze ostatnie* (1988; wyd. pośmiertne), a także *Chamowo* (2009; wyd. pośmiertne) i *Tajny dziennik* (2012; wyd. pośmiertne).

R

Miron Białoszewski

Pamiętnik z powstania warszawskiego (fragmenty)

[1] Ta groza. Dzienna. A dnie były długie. Samoloty przylatywały. Czyli zniżały się nad dachy. I wtedy, jak już było słychać, że są... drrrrr... i zlatują nad nasze dachy, naszych bloków albo nad najbliższe, to wiadomo było, że i bomby. I zaraz od tego świdrowania z góry na dół samolotowego odłączało się wycie bomby; chwilę się czekało, ale króciutką. Ta chwila to było samo trafienie. A dalej huk, czyli wybuch. I dalej – łomot, trzask, rozsypywanie się czegoś, czyli skutki trafienia. [...]

[2] To był dzień. A w nocy. Leżymy. Potokiem. Potokami. Piwnicami. I nagle: trzszach... trzszach... trzszach... tszach... tszach... tszach... Podmuchy, ogień i rwanie murami – po sześć razy, przeważnie. Ale jak te mury chodziły... raz patrzę – a one chodzą chyba na metr w tę i w tę... i w tę... i w tę... rozlatujemy się?!... niee – pohuśtały się... trochę mniej, coraz mniej, i ustawiły... tak jak stały. Przecierałem oczy ze zdumienia. [...]

[3] Raz, kiedy cały nasz czerwony schron jeszcze chrapał i tylko pipiły się świeczuchny od ołtarza, nagle z lewej strony blisko ściany za filarami wybucha kłótnia.

– Co pani, zwariowała?

Bo któraś miała dziecko, a któraś inna czy wzięła jej nocnik od tego dziecka i z tego nocnika posypywała chlor[1] [...] czy szło o nocnik, ale bez chloru [...] i szło chyba o ostry zapach... mniejsza o to.

[4] Albo poszło o bekę. Tę nie tak daleko od nas, przy korytarzyku wyjściowym.

– Śmierdzi. Coo! Zmienić!

– Oo... co... cholera!

Wreszcie nadeszła chwila, że postanowiono coś z beczką. Za bardzo śmierdziała już na pół schronu.

– Zmienić.

– Zmienić, zmienić.

– Ale jak? Kto?

– Metodą potokową.

– Tak, tak.

– Metodą potokową! Proszę państwa, proszę się ustawić i podajemy sobie brudną wodę... jedno drugiemu... i tak dalej i dalej...

Tak jak cegły na Chłodnej na barykady.

I poszło. Do dna. Najpierw ta stara woda śmierdząca. Potem nowa. Najpierw przez korytarzyk do ubikacji (potok ludzi). Potem od ubikacji przez korytarzyk do beczki. Podawało. Jedno drugiemu. Wyleli. Naleli. Zmienili. [...]

[5] Miała być na parterze w wielkiej sali z filarami uroczysta suma z udziałem pięciuset (chyba) powstańców, którzy tu u nas już kwaterowali, i całej ludności bloków A, B, C i D. [...] I wtedy chyba zaraz przyleciały samoloty. Zleciały na nasze dachy. I zaczęły się bomby za bombami. Chyba się wtedy nie liczyło nawet. Tyle ich naraz. Wszystkie w nasze bloki. Ludzie wiedzieli, że Niemcy wiedzą, że tu jest kupa powstańców. Ale co? Mieć pretensje? (Nieraz były pretensje cywilów do wojskowych i na odwrót, ale tego dnia tu nie było.) [...]

[6] Były upały. I nie rozdawało się mięsa z dopiero co zarżniętych świń i krów, tylko to z wczoraj czy z przedwczoraj. A to z wczoraj czy z przedwczoraj było już zaśmierdziałe. I jak wojsko to gotowało, bo wojsko to gotowało, w środkowych schronach, w kotłach, kubłach, to smród szedł na całe piwnice. [...]

---

1 chlor – tu: wapno chlorowane, używane do odkażania.

[7] W tym smrodzie pamiętam leżących pokotem po nocnej akcji powstańców z łączniczkami i sanitariuszkami pod jednymi kocami. Niektóre kobiciny troszeczkę się gorszyły, ale tylko tak, na zaszemraniu i spojrzeniu. Więcej się chyba dziwiły. Jak można w takiej sytuacji myśleć o czymś takim. Reszta była na to idealnie obojętna.

ANALIZA

1. Co wskazuje na prawdziwość relacji pisarza (patrz: *Kontekst filozoficzny*)?
2. Na podstawie zacytowanych fragmentów opisz codzienność cywilów w czasie powstania.
3. Scharakteryzuj przedstawione w tekście relacje międzyludzkie. Co było źródłem konfliktów wśród ludności cywilnej, a co – przejawem solidarności?
4. Wytłumacz, na czym polega deheroizacja (patrz: lekcja 56.) powstania i powstańców w przytoczonych fragmentach pamiętnika.
5. Wskaż w tekście elementy obrazowania turpistycznego (patrz: lekcja 45.). Dlaczego pisarz odwołuje się do estetyki brzydoty?

INTERPRETACJA

6. Jakie aspekty życia cywilów w czasie powstania uważasz za najtrudniejsze do zniesienia? Odpowiedź uzasadnij.
7. Czym różnią się relacje Anny Świrszczyńskiej i Mirona Białoszewskiego? Z czego wynikają te różnice?

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Co daje ludziom siłę i nadzieję w sytuacjach powszechnego zagrożenia? Rozważ problem, odwołując się do relacji świadków powstania warszawskiego.
9. Jaką prawdę o człowieczeństwie odczytujesz ze wspomnień powstańczych Anny Świrszczyńskiej i pamiętnika Mirona Białoszewskiego?
10. W czym ujawniała się odwaga cywilów w czasie powstania warszawskiego? Odwołaj się do reportażu Krystyny Melion i fragmentów *Pamiętnika z powstania warszawskiego*.

Warsaw, 2019, strategiczna gra taktyczna, której akcja rozgrywa się podczas powstania warszawskiego.

? Czy odwołania do tragedii wojny w tekstach kultury popularnej świadczą, Twoim zdaniem, o braku szacunku do bohaterów i ofiar tamtych wydarzeń? Odpowiedź uzasadnij.



62 Współczesna polszczyzna kolokwialna

W każdym języku narodowym wyróżnia się odmianę oficjalną, która służy do komunikacji publicznej, oraz odmianę nieoficjalną, przeznaczoną do komunikacji prywatnej (patrz: lekcja 41. w pierwszej części podręcznika dla klasy 1). W codziennej komunikacji nieoficjalnej każdy człowiek posługuje się charakterystycznym dla siebie stylem potocznym (kolokwialnym).

STYL POTOCZNY

Podstawową odmianą stylistyczną języka ogólnego jest styl potoczny. To jego uczymy się w dzieciństwie, w nim myślimy i używamy go w sposób spontaniczny. Z tego stylu wywodzą się zarazem wszystkie inne warianty stylowe polszczyzny. Styl potoczny może nabierać charakterystycznych cech środowiskowych (patrz: lekcja 57. w drugiej części podręcznika dla klasy 2) lub terytorialnych (patrz: lekcja 39. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). Występuje w mowie (np. w rozmowie z koleżanką) lub w piśmie (np. w esemesach). W polszczyźnie oficjalnej bywa wykorzystywany do celów stylizacyjnych w utworach literackich. Zabieg polegający na naśladowaniu potocznego języka mówionego, by odtworzyć w tekście sposób, w jaki na co dzień komunikują się członkowie określonej grupy społecznej, to **kolokwializacja** (inaczej: **stylizacja potoczna**).

Cechy stylu potocznego w zakresie składni:

- krótkie zdania, równoważniki zdań, zdania złożone współrzędnie, zdania proste warunkowe lub okolicznikowe;
- elipsy (konstrukcje składniowe pomijające jakiś element budowy wypowiedzenia);
- anakoluty (wyrażenia niedbałe, niepoprawne składniowo);
- wtrącenia, powtórzenia;
- pauzy.

Cechy stylu potocznego w zakresie słownictwa:

- słowa, wyrażenia i frazeologizmy o ograniczonym zakresie tematycznym – powszechnie stosowane i zrozumiałe, dotyczące codziennego życia;
- kolokwializmy – słowa, wyrażenia i frazeologizmy pospolite, nieoficjalne, nieużywane w oficjalnej odmianie języka (np. *lecę* zamiast *idę*, *spadam* zamiast *wychodzę*), niekiedy nawet wulgarne;
- częste stosowanie i powtarzanie zaimków, używanych w celu zastąpienia słów pełnoznacznych;
- ekspresywizmy, czyli ogólnikowe wyrażenia oceniające, silnie nacechowane emocjonalnie (np. *klęska*, *masakra*, *rewelacja*, *super* itp.);
- onomatopeje (wyrażenia dźwiękonaśladowcze, np. *ups*, *bum*, *łup*, *łubudu* itp.).

Jerzy Bartmiński

Styl potoczny – centrum systemu stylowego języka (fragmenty)

[1] Styl to pewien rozpoznawalny i uporządkowany inwentarz[1] środków, zintegrowany przez zespół określonych zasad i wyposażony w określone wartości, do których należy wiedza o świecie, określona racjonalność, swoisty obraz świata, intencje komunikacyjne. Język nazywany zwykle potocznym spełnia

1 inwentarz – tu: zbiór, katalog.

kryteria stylu językowego, wykazuje charakterystyczne (co niekoniecznie znaczy – nieznane innym stylom) cechy zarówno na poziomie wartości, jak ich językowych eksponentów[1]. [...]
[2] Styl ten zajmuje pozycję centralną w systemie stylów językowych, takich jak artystyczny, urzędowy czy naukowy, by wymienić tylko najważniejsze [...]. Dominacja stylu potocznego nad pozostałymi polega nie tylko na tym, że jest to styl przyswajany jako pierwszy w procesie akwizycji[2] języka, że jest używany najczęściej, przez największą liczbę osób, w najróżniejszych sytuacjach życiowych, ale przede wszystkim na tym, że zawiera on zasób podstawowych form i sensów i że utrwala elementarne struktury myślenia i percepcji świata związane z elementarnymi potrzebami człowieka w elementarnych sytuacjach egzystencjalnych.

O TWÓRCY

JERZY BARTMIŃSKI (ur. 1939) – językoznawca, autor wielu prac z zakresu stylistyki, etnolingwistyki (badanie związków między językiem a kulturą) i tekstologii. Jeden z pierwszych badaczy językowego obrazu świata w polskiej kulturze. Jego najważniejsze publikacje to: *Folklor – język – poetyka* (1990), *Językowe podstawy obrazu świata* (2007), *Stereotypy mieszkają w języku* (2007). Jest redaktorem wydawanego od 1996 r. Słownika stereotypów i symboli ludowych oraz czasopisma „Etnolingwistyka". Emerytowany profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz członek Polskiej Akademii Umiejętności i Rady Języka Polskiego.

Styl potoczny pełni rolę bazy derywacyjnej[3] dla pozostałych stylów językowych, tzn. wszystkie pozostałe w jakiś sposób pochodzą od potocznego, a także rolę tła, na którym funkcjonują style wyspecjalizowane i wobec którego określają swoiste dla siebie właściwości. [...]
[3] Styl potoczny, realizując własne zasady i wartości, zarazem stanowi potężny rezerwuar różnorakich możliwości, jest stylem bogatym, poddaje się transformacjom. Jego użytkownikiem jest szeroka społeczność, lud w najszerszym znaczeniu tego słowa – „zbiorowość, ludzie", kontrastującym z pojęciem elity. [...] Przez otwarcie się na wpływy języka potocznego niejednokrotnie odnawiał się styl artystyczny (por. przełom antyklasycystyczny Mickiewicza, kolokwializm języka współczesnej literatury pięknej).
[4] Styl potoczny wbrew wypowiadanym niekiedy opiniom [...] nie jest ograniczony wyłącznie do ustnej odmiany języka, choć ze względu na prymarność ustnego sposobu przekazu jest w tej odmianie szczególnie dobrze rozwinięty. [...]. W rzeczywistości styl potoczny obejmuje szeroką gamę wypowiedzi zarówno u s t n y c h z ich wewnętrznym zróżnicowaniem gatunkowym (rozmowy przy stole, na ulicy, w urzędach i sklepach, dyskusje w kolejkach, powitania i pożegnania, prośby i skargi, polecenia i życzenia, gratulacje i kondolencje, groźby i kłótnie, opowiadania wspomnieniowe, relacje ze zdarzeń, flirty, kawały itd.), jak p i s a n y c h, również zróżnicowanych gatunkowo (listy i pamiętniki, dzienniki prywatne, reportaże, porady życiowe, poradniki, artykuły i komentarze w prasie wysokonakładowej itd.; w pewnym stopniu także tzw. drobne wiadomości prasowe, ciążące jednak w stronę stylu urzędowego).
[5] Potoczność nie jest zjawiskiem tylko powierzchniowym, dotyczy nie tylko form wyrazu, lecz tkwi w głębszej warstwie języka, w sferze znaczeń i w sposobie postrzegania rzeczywistości, sięga sfery zachowań człowieka. Styl potoczny – jak każdy styl – przekazuje i utrwala pewien obraz świata, nazywany obrazem „naiwnym". [...]
[6] Do potocznego inwentarza należą, z jednej strony, wyrazy najczęściej używane, powszechne w najróżniejszych tekstach języka [...], z drugiej zaś – wyrazy odnoszące się do elementarnych dziedzin zainteresowań przeciętnego człowieka [...]. Taki słownik podstawowy, stanowiący integralną część stylu potocznego, liczy w wersji minimalnej około 1500–2000 słów, w wersji zaś standardowej, jaką interesują się

---

1 eksponenty – wskaźniki.
2 akwizycja – tu: uczenie się, przyswajanie.
3 baza derywacyjna – podstawa dla innych odmian.

nauczyciele języków obcych, 4000–5000 słów [...]. Są to wyrazy nazywające m.in. części ciała człowieka (*oko, serce, głowa*); jego rozwój i funkcjonowanie (*być, rosnąć, umrzeć*); odżywianie się, potrawy (*jeść, pić, mleko, obiad*); dom i jego wyposażenie (*pokój, okno, łóżko*); ubieranie się, odzież (*ubierać się, buty, rękaw*); rodzinę (*matka, żona, syn*); ruch i środki lokomocji (*iść, biec, wóz*); dbałość o ciało (*myć się, choroba, leżeć*) itd. To podstawowe słownictwo potoczne ogarnia swoim zasięgiem znacznie więcej niż tylko najbliższe otoczenie i sprawy bytowe człowieka, rozciąga się też na stosunki międzyludzkie, sąsiedzkie i służbowe (*spotkać, rozmawiać, uczyć, służba, walka*); na zachowanie i postępowanie (*patrzeć, uciec, pytać*); na uczucia, emocje, oceny (*kochać, bać się, lubić*); wolę (*chcieć, woleć*); rozum, pamięć, wyobraźnię (*czuć, znać, rozumieć, sądzić, przypominać*); charakter człowieka (*uśmiech, odwaga, upór, mądry, ciekawy, cierpliwy*); obejmuje też sfery takie, jak moralność (*dobry, zły, krzywda, wina*); wiara i religia (*chrzest, grzech, Bóg, duch*); sztuka i obyczaje (*śpiewać, grać, obraz*).

w: *Współczesny język polski: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, 1993

ĆWICZENIA

1. Na podstawie tekstu Jerzego Bartmińskiego określ:

a) z jakich trzech elementów składa się każdy styl językowy;
b) co oznacza „dominacja stylu potocznego nad pozostałymi" stylami;
c) jakie są funkcje społeczne i artystyczne stylu potocznego;
d) jakie wyobrażenia o świecie są charakterystyczne dla wypowiedzi potocznych;
e) czego dotyczy słownictwo potoczne? Jak nazywa się zbiór, który je obejmuje?

2. Wymień przykładowe gatunki wypowiedzi w stylu potocznym, charakterystyczne dla odmiany ustnej i pisanej.

3. We fragmencie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* (patrz: lekcja 61.) wskaż przykłady środków charakterystycznych dla stylu potocznego. Określ ich funkcje.

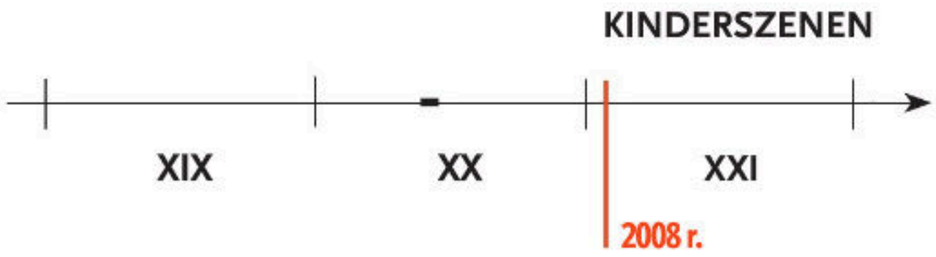
a) krótkie zdania, równoważniki zdań;
b) wtrącenia, powtórzenia;
c) anakoluty;
d) elipsy;
e) pauzy;
f) onomatopeje.

4. Wyjaśnij, w jaki sposób język używany przez Białoszewskiego służy przedstawieniu prawdy o wojennej rzeczywistości.

5. Przekształć dwa pierwsze akapity pamiętnika Białoszewskiego z lekcji 61. na styl dziennikarsko-informacyjny (patrz: lekcja 56. w drugiej części podręcznika dla klasy 2).

6. Wskaż cechy stylu potocznego w krótkiej wiadomości tekstowej do koleżanki lub kolegi, wysłanej w dowolnym komunikatorze.

63 Powstanie warszawskie w eseju



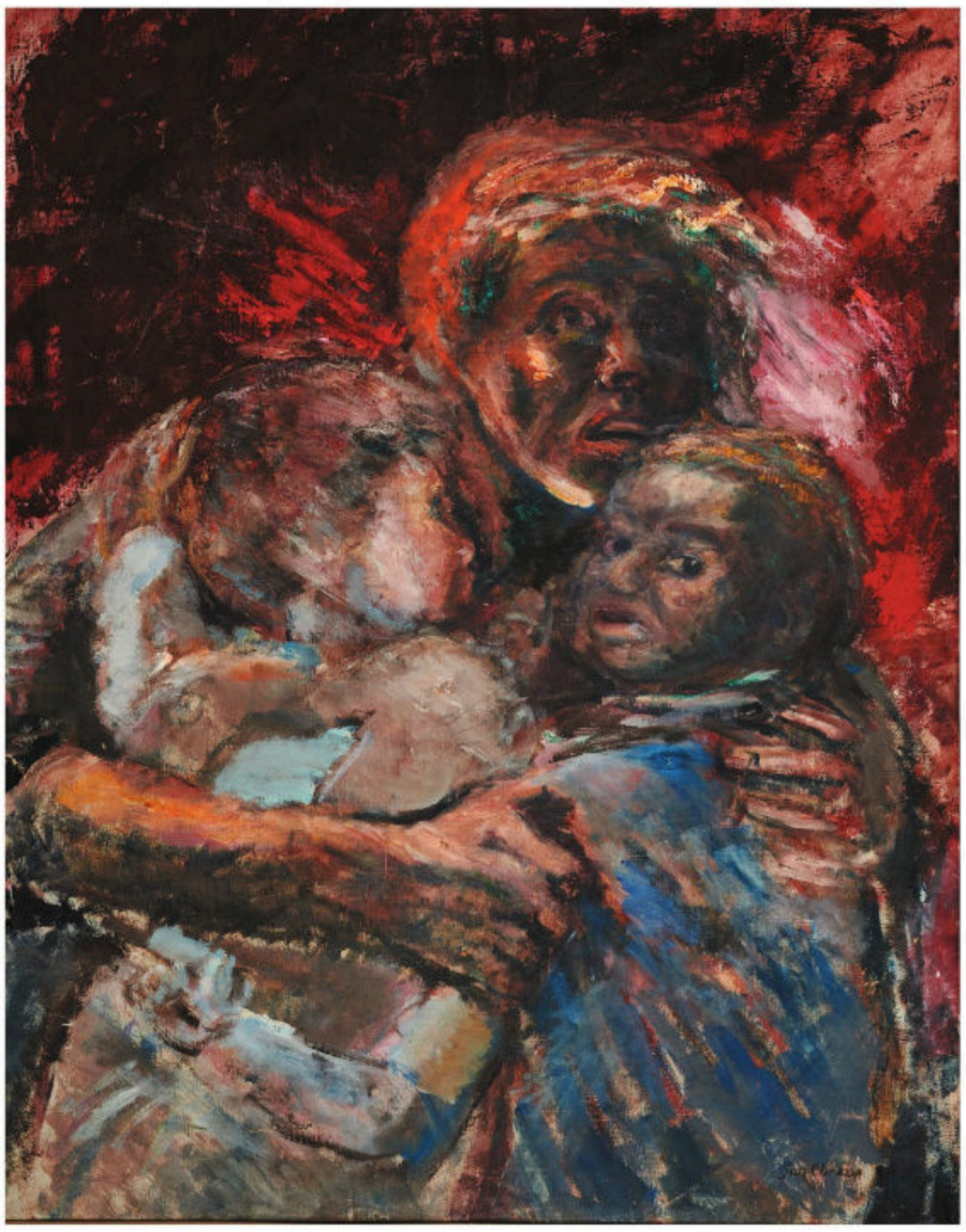
Dyskusja o sensie i znaczeniu powstania warszawskiego wciąż trwa. Nadal żyją świadkowie wydarzeń z 1944 r. a powstańczy zryw pozostaje ważnym wzorem patriotyzmu. Na lekcji poznamy opinię na ten temat, wyrażoną przez Jarosława Marka Rymkiewicza w eseju *Kinderszenen* (niem., czytaj: kinderscenen – 'sceny dziecięce') z 2008 r.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

W eseistyce (patrz: *Forma gatunkowa* w lekcji 49.) Rymkiewicza, podejmującej głównie tematy historyczne i historycznoliterackie, *Kinderszenen* zajmuje miejsce szczególne. Dominuje w tym tekście perspektywa osobista. Pisarz odwołuje się do dziecięcych wspomnień z okresu II wojny światowej, a zwłaszcza z powstania warszawskiego (którego nazwę konsekwentnie zapisuje wielkimi literami). Gdy wybuchły walki, Rymkiewicz miał dziewięć lat. Twórca eksponuje bezmyślne okrucieństwo Niemców pacyfikujących Warszawę (m.in. mord na pacjentach z powstańczych szpitali polowych, egzekucję rannych na ul. Wąski Dunaj), wskazując nie tylko na bezwzględne metody walki z powstańcami, lecz także na eksterminację cywilów. Centralne miejsce w książce zajmuje opis eksplozji niemieckiego czołgu-pułapki na ulicy Kilińskiego – w tym zdarzeniu z 13 sierpnia 1944 r. śmierć poniosło kilkuset mieszkańców warszawskiej Starówki. Rymkiewicz wzbogacił swoje wspomnienia materiałami archiwalnymi oraz polemikami z badaczami i pisarzami, którzy również podejmują powstańcze wątki.

KONTEKST MUZYCZNY

Tytuł eseju autor zapożyczył z dzieła *Kinderszenen* niemieckiego kompozytora Roberta Schumanna. To cykl miniatur fortepianowych, napisanych w 1838 r., zaliczanych obecnie do dzieł najpełniej wyrażających idee romantyzmu w muzyce. Zamysłem Schumanna było, jak pisze Rymkiewicz, „sportretowanie marzeń i wydarzeń z dziecinnego pokoju". Polski twórca nie powiela jednak pogodnej atmosfery,



Jan Chrzan, *W objęciach matki*, XX w.,
Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa

Autor obrazu był żołnierzem powstania warszawskiego. Podobnie jak Jarosław Marek Rymkiewicz przedstawiał nie tylko codzienną grozę walki o Warszawę, lecz także wielki heroizm i ofiarność uczestników tego zrywu

melancholijnej zadumy i harmonii romantycznego pierwowzoru. Jego *Kinderszenen* wypełniają bolesne wspomnienia i groza okupacyjnego dzieciństwa.

KONTEKST LITERACKI

Jarosław Marek Rymkiewicz podejmuje w *Kinderszenen* polemikę z Czesławem Miłoszem. Stosunek noblisty do powstania warszawskiego był ambiwalentny, podszyty jednak wyraźną niechęcią. Z jednej strony Miłosz rozumiał przyczyny, dla których powstanie wybuchło. W eseju biograficznym *Rodzinna Europa* (1959) zaznaczył, jak wielkie było pragnienie warszawiaków, by odzyskać godność, zemścić się na Niemcach za lata bezmyślnej i barbarzyńskiej okupacji. Tym bardziej, że Niemcy wydawały się pokonane – w lipcu 1944 r. przez Warszawę przejeżdżały z frontu wschodniego transporty rannych żołnierzy niemieckich, którzy nie budzili już lęku. Rosjanie stali na przedpolach Warszawy. Z drugiej jednak strony zabrakło Polakom, jak twierdził Miłosz, zimnej kalkulacji politycznej. Decyzja, którą podjęła Komenda Główna AK, była, według poety, skutkiem bezrefleksyjnych emocji. Miłosz nie wziął udziału w powstaniu, gdyż uważał je za „przedsięwzięcie karygodnie lekkomyślne". Z rozpaczą patrzył na śmierć żołnierzy AK i cywilów oraz na zrujnowane miasto, które pożegnał wierszem *Ucieczka*: „Kiedyśmy z płonącego uchodzili miasta, / Na pierwszej drodze polnej wstecz zwracając oczy / Mówiłem: «Niechaj trawa ślad nasz pozarasta, / Niechaj w ogniu umilkną wrzeszczący prorocy, / Niechaj umarli mówią, co się stało" (copyright © 1945 by the Czeslaw Milosz Estate). W późniejszej twórczości Miłosz nie zmienił swojego stosunku do powstania. W wierszu *Ballada*, powstałym w 1958 r. na emigracji w Stanach Zjednoczonych, napisał: „Leży Gajcy, nigdy się nie dowie / Że warszawska bitwa zeszła na nic". Te słowa poprzedzają wyimaginowany monolog matki Gajcego nad grobem syna: „– Mówią synku, że wstydzić się trzeba, / Że niedobrej broniłeś ty sprawy. / A ja nie wiem, niechaj Bóg osądzi / Kiedy z tobą rozmawiać nie mogę" (copyright © 1962 by the Czeslaw Milosz Estate). Właśnie do tego wiersza nawiązuje Jarosław Marek Rymkiewicz (patrz: akapit 6. przywołanego fragmentu eseju).

Jarosław Marek Rymkiewicz
Kinderszenen (fragmenty)

Z rozdziału *Co się stało na Wąskim Dunaju?*

[1] Czy Powstanie Warszawskie poniosło klęskę? Tak właśnie nauczono nas (ludzi z mojego pokolenia) myśleć – że to była straszliwa klęska, potworna katastrofa, zapaść historii, może nawet już jej koniec lub zapowiedź końca. Uczyli tego komuniści, czemu trudno się dziwić, bo to było w ich interesie – upowszechnienie myśli o tym, że Polacy ponieśli klęskę i to taką, z której już się nigdy nie podniosą, zgadzało się to z ich planami duchowej eksterminacji polskości. Ale przyszła wreszcie i taka chwila, kiedy wszyscy (czy prawie wszyscy) uznali, że Powstanie to była wielka klęska narodowa. Nie tylko wielka, ale największa, bo coś takiego w dziejach się nigdy nie zdarzyło. Tysiące trupów i zniszczone miasto – i to wszystko na marne. To przekonanie

O TWÓRCY

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ (ur. 1935) – współczesny poeta, prozaik, eseista, badacz literatury i profesor nauk humanistycznych, związany z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; działacz opozycji demokratycznej w czasach PRL. W swojej twórczości poetyckiej nawiązuje m.in. do poezji barokowej i romantycznej oraz do historii Polski, by uwypuklić uniwersalizm egzystencjalnych doświadczeń człowieka i ciągłość rozwoju kultury. Autor m.in. esejów *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982), *Rozmowy polskie latem 1983* (1984), *Żmut* (1987) oraz tomów poezji m.in. *Zachód słońca w Milanówku* (2002, Nagroda Literacka Nike, 2003), *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* (2015). Napisał też opracowania biografii i twórczości poetów: *Leśmian. Encyklopedia* (2001), *Słowacki. Encyklopedia* (2004).



Tadeusz Bór-Komorowski i Erich von dem Bach-Zelewski po podpisaniu umowy o zaprzestaniu działań wojennych, Ożarów Mazowiecki, 1944

(choć teraz może trochę przesłonięte przez zasłonę chwały, którą wreszcie rzucono na gruzy i trupy) nadal się utrzymuje. Ale czy to była klęska? [...]

[2] Te obrazy z Powiśla, z Kilińskiego, z Wąskiego Dunaju właśnie tyle mówią – że to była klęska, katastrofa, jakaś złowieszcza zapowiedź końca. Taka zapowiedź, że Polacy już się z tego nie podniosą i że Polaków już nie będzie, bo nie starczy ich na to, żeby była Polska. Klęska, ale taka, że nie da się porównać z żadną inną, taka, jakiej Polacy nigdy jeszcze nie ponieśli, największa z dotychczasowych. Tak to też później rozumiano i mówiono, że nie tylko Niemcy są za to odpowiedzialni, lecz także ci, którzy podjęli decyzję o wybuchu Powstania. Ale minęło ponad pół wieku i okazało się, że straszna zapowiedź z Wąskiego Dunaju nie sprawdziła się, ta dziejowa wieszczba okazała się pomyłką.

[3] Dlaczego? Dlatego, że Powstanie zwyciężyło. Dowód na to, dobrze widoczny, jest tuż obok, wokół nas – i my wszyscy, którzy teraz tu żyjemy, też jesteśmy tym dowodem. Tym dowodem jest niepodległa Polska. Komenda Główna[1] i Delegatura Rządu na Kraj[2] po to właśnie podjęły decyzję o wybuchu Powstania – żeby osiągnąć taki, a nie inny skutek. Dokładnie taki. Chodziło tylko o to, a nie o nic innego, bo nie było i nie mogło być innego celu. Ktoś, kto myśli inaczej – że Powstanie zakończyło się klęską, ponieważ skapitulowało, ponieważ w nocy z 2 na 3 października delegaci Komendy Głównej i von dem Bach[3] podpisali w Ożarowie umowę o zaprzestaniu działań wojennych[4] – ten dzieli sobie historię na małe kawałki (kilka tygodni, kilka miesięcy, kilka lat) i daje wyraz przekonaniu, że te małe kawałki nie mają ze sobą nic wspólnego, że w ogóle się ze sobą nie łączą. [...]

---

1 W chwili wybuchu powstania Komendą Główną AK kierował gen. Tadeusz Bór-Komorowski.

2 Delegatura Rządu na Kraj – tajny naczelny organ władzy administracyjnej w okupowanej Polsce, podporządkowany rządowi RP na uchodźstwie.

3 Erich von dem Bach-Zelewski (czytaj: irich fon dem bach celefski) – niemiecki dowódca korpusu tłumiącego powstanie warszawskie, zbrodniarz wojenny.

4 Mowa o kapitulacji powstańczej Warszawy w Ożarowie Mazowieckim (patrz: ilustracja).

[4] Ale historii nie da się podzielić na małe kawałki, które się ze sobą nie łączą, to jest zabieg kompletnie nieuprawniony, także kompletnie nonsensowny. Nie da się bowiem odizolować jakiegoś wydarzenia (wszystko jedno jakiego, małego czy wielkiego, bardzo ważnego czy mało ważnego), wyjąć go spośród innych wydarzeń, wcześniejszych czy późniejszych, i powiedzieć – o tu się ono zaczęło, a tu się skończyło, i tam, gdzie się zaczęło, są jego przyczyny, a tam, gdzie się skończyło, są jego skutki. Historia inaczej się układa, jej wydarzenia inaczej są ze sobą powiązane i niekoniecznie łączą się ze sobą w porządku ściśle chronologicznym, i niekoniecznie w takim też porządku wynikają ze zdarzeń poprzednich i warunkują wydarzenia następne. Jakieś wydarzenie, coś, co się kiedyś wydarzyło, może bowiem mieć swój skutek natychmiast (i zwykle ma jakiś skutek natychmiast), ale może też mieć jakiś skutek po kilku lub kilkudziesięciu latach. [...]
[5] Powstanie Warszawskie miało swoje skutki natychmiastowe (okropne), ale miało też takie swoje skutki (wspaniałe), które ujawniły się nie od razu, lecz po pewnym czasie. Jednym z tych skutków, najważniejszym, jest niepodległość Polaków. A możemy też być pewni, że legendy Powstania, krew wtedy przelana, ofiary wtedy poniesione, wszystkie ówczesne cierpienia i cała ówczesna chwała będą nadal działały w naszej historii – i będą miały, w naszych dziejach narodowych, swoje dalsze skutki. [...]
[6] Tylko ktoś, kto z historii Polski nic nie był w stanie pojąć, kto w ogóle jej nie rozumiał i kto nie potrafił odczytać jej tajemniczego, głęboko ukrytego sensu (kto nie wierzył w jego istnienie), mógł napisać, że „warszawska bitwa zeszła na nic". Ten, kto napisał to w dodatku kilkanaście lat po Powstaniu, kiedy już było całkiem dobrze widać, że to właśnie ono ze wszystkimi swoimi legendami zadecyduje o przyszłości Polaków.

ANALIZA

1. Jakie przekonanie na temat powstania warszawskiego dominowało w powojennej Polsce, a jakie dominuje dzisiaj? Czym Rymkiewicz to tłumaczy?
2. Jaka zapowiedź przyszłości Polski wiązała się z oceną powstania, przedstawioną w akapicie 1.? Czym uzasadniano tę „dziejową wieszczbę" (akapit 2.)?
3. Przywołaj argumenty, którymi Rymkiewicz dowodzi słuszności swojej tezy, że powstanie zwyciężyło.
4. Jakie kontrargumenty autor przytacza, by obalić twierdzenie, że powstanie zakończyło się klęską?
5. Jakiego „głęboko ukrytego sensu" polskiej historii nie rozumie, zdaniem Rymkiewicza, Czesław Miłosz? W odpowiedzi odwołaj się do *Kontekstu literackiego*.
6. Jak Rymkiewicz rozumie sens ofiar poniesionych przez Polaków? Na podstawie wywodu z akapitu 4. sformułuj prawo dotyczące przebiegu dziejów.

INTERPRETACJA

7. Co sądzisz o tezie Rymkiewicza, że powstanie w istocie zwyciężyło? Czy to wyraz romantycznego mesjanizmu, czy trafna ocena skutków warszawskiego zrywu? Odpowiedź uzasadnij.

POJĘCIA KLUCZOWE

HISTORIOZOFIA – patrz: lekcja 51.

MESJANIZM – idea, która pojawiła się w Polsce w XVII w. jako element ideologii sarmatyzmu. W XIX stuleciu mesjanizm nabrał nowych treści w związku z utratą niepodległości państwa polskiego, prześladowaniami ze strony zaborców i nieudanymi zrywami wolnościowymi. XIX-wieczny mesjanizm uznawał Polskę za wybranego przez Boga „Chrystusa narodów", który swoim męczeństwem – rozumianym jako konieczny akt ofiary – umożliwi realizację idei Królestwa Bożego na ziemi. Tak pojmowany mesjanizm łączył przekonanie o wyjątkowości Polaków z ich nadzieją na odzyskanie niepodległego państwa, a także na zaprowadzenie w świecie ładu i sprawiedliwości.



Ludność cywilna Warszawy w czasie powstania żyła głównie w piwnicach, zdjęcie ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego

8. Czy opinia Rymkiewicza o powstaniu wynika, Twoim zdaniem, z wiary w dalekosiężne skutki walki podjętej przez powstańców? Czy to próba nadania sensu ich ofierze? Opinię uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Miłosz postrzegał powstanie jako zagładę miasta i jego mieszkańców, w tym wybitnych twórców jak Tadeusz Gajcy. Rymkiewicz uważa, że Polska odzyskała niepodległość w 1989 r. właśnie dzięki powstaniu. Która perspektywa jest Ci bliższa? Dlaczego?
10. Czy dostrzegasz historyczny związek między powstaniem warszawskim w 1944 r. a obaleniem komunizmu w Polsce w 1989 r.? Odpowiedź uzasadnij.
11. Czy uważasz, że historia ma głębszy sens, który ujawnia się dopiero w dłuższej perspektywie czasowej? Uzasadnij swoje zdanie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

12. Heroizujące i deheroizujące przedstawienia wojny w dziełach literackich i filmowych. W pracy odwołaj się do dowolnej lektury obowiązkowej i wybranych kontekstów.

ZADANIE PROJEKTOWE

13. Powstanie warszawskie w poezji, piosence, prozie i wspomnieniach – przygotujcie prezentację multimedialną na ten temat. Uwzględnijcie:

    a) przyczyny wybuchu zrywu, motywacje powstańców – dowódców i żołnierzy,
    b) uczestników walk powstańczych i postawy Niemców.
    c) stosunek mieszkańców Warszawy do powstania,
    d) skutki powstania – bezpośrednie i dalekosiężne.

64 Powstanie warszawskie w filmie

Współcześnie tematykę powstania warszawskiego podejmuje pokolenie „późnych wnuków", wśród których wciąż budzi ono emocje i refleksje. Na lekcji poznamy film *Miasto 44* w reż. Jana Komasy. Twórca stroni w nim od ocen i pokazuje zarówno bezprzykładne bohaterstwo powstańców, jak i dramatyczne konsekwencje zrywu.

U ŹRÓDEŁ FILMU

Jan Komasa zrealizował film *Miasto 44* w celu upamiętnienia 70. rocznicy powstania warszawskiego. Prace zajęły osiem lat, choć same zdjęcia powstały w ciągu 63 dni – to dokładnie tyle, ile trwały walki powstańcze. Film kręcono m.in. na wojskowych terenach twierdzy Modlin, we Wrocławiu i w Łodzi. Dopiero w ostatniej scenie pojawia się Warszawa – już jako odrodzone, nowoczesne miasto. *Miasto 44* ma ciekawą i różnorodną ścieżkę dźwiękową, którą skomponował Antoni Komasa-Łazarkiewicz. Premiera filmu odbyła się w 2014 r. na Stadionie Narodowym w Warszawie, gdzie ustawiono specjalny telebim ogromnych rozmiarów.

KONTEKST FILMOWY

Temat powstania warszawskiego został poruszony już w pierwszym filmie powojennej polskiej kinematografii – *Zakazanych piosenkach* w reż. Leonarda Buczkowskiego, zrealizowanych w 1946 r. w konwencji musicalu. Na kolejny głos w tej sprawie trzeba było poczekać aż do 1956 r. Wówczas powstał *Kanał* Andrzeja Wajdy, opowiadający o powstaniu w konwencji tragicznej – dziś ten film jest uważany za jedno z najważniejszych dzieł polskiej szkoły filmowej. Wajda wrócił do tematu powstania w filmie *Pierścionek z orłem w koronie* (1992). Wątki powstańcze pojawiają się również w *Eroice* (1957) Andrzeja Munka oraz w serialowej adaptacji powieści Romana Bratnego *Kolumbowie* (1970) w reż. Janusza Morgensterna (czytaj: morgenszterna). Ten twórca ponownie podjął temat powstania warszawskiego w *Godzinie „W"* (1979). Z kolei w filmie *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013), w reż. Ireneusza Dobrowolskiego, wątki współczesne przeplatają się z powstańczą retrospekcją. Ciekawe ujęcie zrywu z 1944 r. przynosi film *Powstanie Warszawskie* (2014), zmontowany z fragmentów autentycznych kronik filmowych, pokolorowanych i przetworzonych cyfrowo. Powstanie pojawia się również w serialu *Czas honoru*, emitowanym w TVP w latach 2008–2014.

POJĘCIA KLUCZOWE

EFEKTY SPECJALNE – spektakularne obrazy i dźwięki w filmie, uzyskane dzięki zastosowaniu nowoczesnych technik, nieosiągalne w tradycyjnych metodach filmowania. Obecnie najpopularniejszym sposobem uzyskiwania efektów specjalnych jest cyfrowa obróbka zdjęć filmowych w edytorach grafiki.

SLOW-MOTION (ang., czytaj: sloł mołszyn) – technika obróbki filmowej spowolniająca ruch na ekranie; pozwala wyeksponować poszczególne elementy obrazu, skoncentrować uwagę na kadrze, przyjrzeć się szczegółom.

ANALIZA

W trakcie oglądania filmu:

1. Zwróć uwagę na relacje między warszawiakami a Niemcami przed powstaniem.



Miasto 44, reż. Jan Komasa, 2014

By uzyskać efekt autentyzmu i świeżości, reżyser zaangażował mniej znanych młodych aktorów.

2. Przyporządkuj postaci filmowe do trzech typów postaw Polaków w czasie okupacji: konspiratorzy, kolaboranci i osoby niezaangażowane, które starają się przeżyć.
3. Zapamiętaj, jak powstanie przyjmują żołnierze, a jak – cywile.
4. Zaobserwuj, jaką rolę w powstaniu odgrywają żołnierze armii Berlinga.
5. Zwróć uwagę na metody stosowane przez Niemców pacyfikujących powstanie.
6. Zwróć uwagę na efekty specjalne oraz epizody pokazywane w zwolnionym tempie.
7. Zapisz sceny ilustrowane przez muzykę: przedwojenną piosenkę, pieśni powstańcze, muzykę nowoczesną, muzykę klasyczną.

Po obejrzeniu filmu:

8. Scharakteryzuj życie w okupowanej Warszawie – jakie prace wykonywali Polacy, jak spędzali czas wolny, jak konspirowali?
9. Przedstaw relacje emocjonalne między bohaterami: Stefanem, Alicją „Biedronką" i Kamą. Jaką funkcję w fabule filmowej pełnią uczucia?
10. W jakim celu reżyser zastosował technikę *slow-motion*, a w jakim – efekty specjalne?
11. Jaką rolę odgrywa w filmie muzyka? Czy jest ona, Twoim zdaniem, odpowiednio dobrana?



Sabaton podczas koncertu w Polsce; scenografia nawiązuje do polskiej walki zbrojnej w czasie II wojny światowej

Powstanie warszawskie jest obecne również w zagranicznej muzyce popularnej. Przykładem tego jest utwór *Uprising* (z albumu *Coat of Arms*, 2014) szwedzkiego zespołu Sabaton. Piosenka utrzymana w konwencji metalowej jest śpiewana w języku angielskim, ale jej refren kończy się polską frazą: „Warszawo, walcz!".

12. Czy film daje odpowiedzi na pytania, dlaczego wybuchło powstanie warszawskie i dlaczego upadło?

INTERPRETACJA

13. Która opinia o powstaniu lepiej, według Ciebie, przystaje do filmu Jana Komasy:

a) heroiczne poświęcenie żołnierzy AK, przekonanych o słuszności powstańczego zrywu w imię wolności i honoru;
b) absurd nierównej walki, okupionej strasznymi stratami w ludziach i mieniu.
Odpowiedź uzasadnij.

14. Jak można wytłumaczyć bestialstwo oddziałów niemieckich tłumiących powstanie? Skąd taki stopień zawziętości? Czy film sugeruje odpowiedź? Jaka jest Twoja opinia na ten temat?

15. Wyjaśnij symboliczny sens końcowej sceny filmu. Jak sądzisz, czy bohaterowie naprawdę się spotykają, czy to tylko ich marzenie? Jakie znaczenie ma w tej scenie perspektywa miasta – zrujnowanego i odrodzonego?

WARTOŚCI I POSTAWY

16. Jakie dostrzegasz zalety, a jakie wady filmu Jana Komasy? Jeśli znasz inne filmy o powstaniu warszawskim, porównaj ich wymowę i sformułuj wnioski.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

17. „Jest jedna tylko rzecz w życiu ludzi, narodów i państw, która jest bezcenna. Tą rzeczą jest honor" – ustosunkuj się do słów ministra spraw zagranicznych Józefa Becka z mowy sejmowej, wygłoszonej 5 maja 1939 r. W pracy odwołaj się do dowolnych dzieł ukazujących walkę powstańczą oraz do wybranych kontekstów.

65 Poetycka rekonstrukcja wartości



Dla wielu osób kontakt z okrucieństwem wojny był powodem głębokich urazów, często nieuleczalnych. Ludzie nie umieli pogodzić się z tym, co widzieli i czemu nie mogli się przeciwstawić. Wyraz takiej traumy można znaleźć w wielu powojennych tekstach poetyckich. Ich autorzy dokonywali zarazem próby odbudowania etycznego ładu świata. Do takich tekstów należą wiersze *Lament* i *Ocalony* Tadeusza Różewicza. Pierwszy z nich powstał w czasie wojny, natomiast drugi – po 1945 r.

U ŹRÓDEŁ TEKSTÓW

Oba wiersze zostały opublikowane w 1947 r. w zbiorze *Niepokój*, który powstał pod wpływem wojennych przeżyć poety i ukazuje spustoszenie wewnętrzne pokolenia Kolumbów. Już w tym tomie Różewicz reprezentował własny styl poetycki, oszczędny w obrazowaniu i metaforyce, ale cechujący się emocjonalnością wyrazu. Poeta uzewnętrznił tym samym stan psychiczny człowieka skażonego traumatycznym doświadczeniem II wojny światowej. Ukazał też ograniczoność języka poetyckiego, który nie jest w stanie wyrazić aż tak bolesnych doświadczeń.

FORMA GATUNKOWA

Różewicz stworzył swoisty model wiersza – tzw. **wiersz różewiczowski**. To odmiana askładniowego wiersza wolnego (patrz: lekcja 9. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3), przez niektórych badaczy uznawana za czwarty system wersyfikacyjny w polskiej poezji (obok sylabizmu, sylabotonizmu i tonizmu). Wiersz różewiczowski bywa nazywany liryką ściśniętego gardła, gdyż przypomina wypowiedź, która rwie się pod wpływem emocji i wzruszeń. W tym typie wiersza wersy zwykle składają się z dwóch do czterech zestrojów akcentowych.

Józef Szajna, instalacja z cyklu „Reminiscencje", 1969–1990, Muzeum Śląskie, Katowice

Józef Szajna był więźniem Auschwitz i Buchenwaldu, kilka tygodni spędził w obozowej celi śmierci. Jego powojenna twórczość była próbą przepracowania wojennej traumy.

? Wskaż wątki wspólne dla obrazu Józefa Szajny i wierszy Tadeusza Różewicza.



Tadeusz Różewicz

Lament

Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci
i do ciebie mój ojcze
Wysłuchajcie mnie

Nie jestem młody
niech was smukłość mego ciała
nie zwodzi
ani tkliwa biel szyi
ani jasność otwartego czoła
ani puch nad słodką wargą
ni śmiech cherubiński
ni krok elastyczny

Nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
ani moja czystość
ani moja słabość
kruchość i prostota

mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata
zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet.

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillesa i Hektora
Przez sześć lat
buchał w nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie

O TWÓRCY

TADEUSZ RÓŻEWICZ (1921–2014) – poeta, dramaturg, prozaik i scenarzysta. Urodził się w Radomsku, tam też ukończył gimnazjum. W czasie wojny był żołnierzem Armii Krajowej. Jego dwa pierwsze tomiki poetyckie – debiutancki *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* (1948) – stanowią rozrachunek z wojną i są przełomowe ze względu na poetykę (patrz: *Forma gatunkowa*). Twórca powrócił do tematyki wojny w dramacie *Do piachu* (1979). Natomiast dramaty *Kartoteka* (1960), *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja* (1964) i *Białe małżeństwo* (1975) oraz m.in. zbiór *Kup kota w worku* (2008) prezentują wnikliwy, często krytyczny stosunek pisarza do współczesności. Zarazem Różewicz chętnie prowadził dialog ze sztuką ponowoczesną i tradycją literacką, m.in. epoki romantyzmu. Inne wybitne zbiory poety to *Matka odchodzi* (1999), *Nożyk profesora* (2001), *Szara strefa* (2002), *Nauka chodzenia* (2008). Różewicz, uznawany za klasyka poezji współczesnej, był laureatem wielu prestiżowych nagród literackich i wielokrotnym kandydatem do Literackiej Nagrody Nobla. Jego twórczość przetłumaczono na 49 języków.

POJĘCIA KLUCZOWE

ATEIZM (gr. *a-* -'nie'; *theós* – 'bóg') – brak wiary w Boga i wszelkie byty metafizyczne (niedostępne doświadczeniu zmysłowemu); element światopoglądu materialistycznego, twierdzącego, że istnieje tylko rzeczywistość empiryczna.



Niccolò dell'Arca (czytaj: nikolo dellarka), *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa* – fragment, ok. 1460–1485, kościół Santa Maria della Vita, Bolonia, Włochy

? Zestaw scenę lamentu nad zmarłym Chrystusem, która zdumiewa realizmem i siłą ekspresji, z poezją „ściśniętego gardła" Tadeusza Różewicza. Jakie dostrzegasz zalety i wady takich skrajnych sposobów wyrażania ekspresji przez twórców?

ANALIZA

1. Do jakiej grupy odbiorców zwraca się osoba mówiąca? Wyjaśnij sens wyliczenia przedstawicieli różnych zawodów w apostrofie utworu.
2. Wskaż atrybuty młodości wymienione w wierszu. Dlaczego mimo tych cech osoba mówiąca powtarza „nie jestem młody" (wersy 6. i 14.)?
3. O co osoba mówiąca siebie oskarża? Na czym polega jej domniemana wina?
4. Wskaż w tekście odwołania do symboli i postaci znanych z europejskiej kultury. Wyjaśnij ich znaczenie.
5. Czego dotyczą deklaracje z ostatnich trzech wersów wiersza? Czemu służą?

INTERPRETACJA

6. Na czym polega „okaleczenie" z wersu 28.? W odpowiedzi odwołaj się do ustaleń z polecenia 4.
7. Jak rozumiesz związek doświadczenia wojennego z ateistycznymi deklaracjami (wersy 35.–37.)?
8. Zinterpretuj tytuł wiersza. Nad czym lamentuje osoba mówiąca?

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Doświadczenia wojenne mogą spowodować utratę wiary, ale mogą ją również umocnić – jak sądzisz dlaczego?
10. Czy każdy uczestnik oraz świadek wojny ponosi winę za jej okrucieństwa? Czy można uwolnić się od odpowiedzialności, gdy brało się udział w walce – nawet obronnej – i zabijało się nieprzyjaciół?

Tadeusz Różewicz

Ocalony

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

To są nazwy puste[1] i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występek
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

Jednakowo waży cnota i występek
widziałem:
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z chłopczykiem, (Rozstrzelanie V)*, 1949, Muzeum Narodowe, Poznań



1 nazwy puste – w logice: nazwy bez desygnatu.

ANALIZA

1. Jakie informacje na swój temat podaje osoba mówiąca w wierszu? Co wiemy o jej doświadczeniach? Co straciła podczas wojny, a co ocaliła?
2. Wskaż w tekście antytezy. Jakie znaczenia wnoszą do utworu?
3. Określ aksjologię wyrażoną w wierszu. Uwzględnij wersy 1.–21.
4. Znajdź w utworze aluzje biblijne. Czemu służą?
5. Kim ma być przyszły „nauczyciel i mistrz” (wers 22.)? Czego od niego oczekuje bohater wiersza?

INTERPRETACJA

6. Co to znaczy, że nazwy są „puste” (wers 4.), a „pojęcia są tylko wyrazami” (wers 13.)?
7. Jak rozumiesz fragment: „człowieka tak się zabija, jak zwierzę”?
8. Jak sądzisz, dlaczego ludzie, którzy zginęli, „nie zostaną zbawieni” (wers 12.)? Czym jest w wierszu zbawienie?
9. Zinterpretuj klamrę kompozycyjną zastosowaną w utworze. Czy wymowa powtórzonych wersów jest taka sama na początku i na końcu wiersza?
10. Czym jest dla Ciebie *Ocalony* Różewicza – wyrazem cierpienia, nihilizmu moralnego czy próbą rekonstrukcji wartości? Uzasadnij swoje zdanie.

POJĘCIA KLUCZOWE

AKSJOLOGIA to:
1) ogólna teoria wartości, nauka o wartościach, zwłaszcza etycznych;
2) system, hierarchia wartości uznawana przez daną osobę lub grupę.

ANTYTEZA – patrz: lekcja 29.

NIHILIZM (łac. *nihil* – ‘nic’) – pogląd filozoficzny, wyrażany m.in. przez Friedricha Nietzschego, oznaczający negację dotychczasowych wartości – religijnych, moralnych, poznawczych (patrz też: lekcja 2. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3);

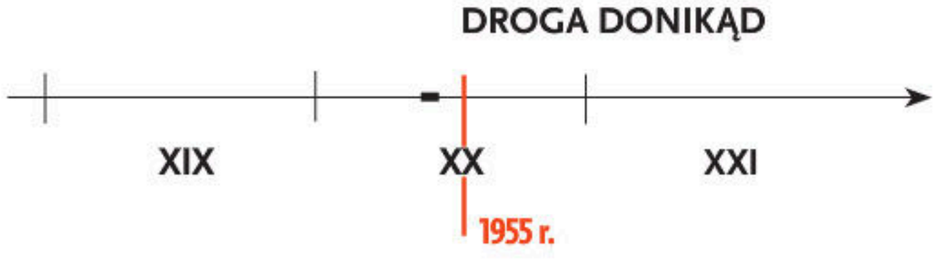
WARTOŚCI I POSTAWY

11. Jak sądzisz, jakie postawy „ocalają” przed nihilizmem i poczuciem pustki?
12. Dlaczego kryzys wartości, wywołany przez wojnę, dotknął przede wszystkim pokolenie urodzone ok. 1920 r.?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Przygotuj referat na temat aksjologii wyrażonej w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i Tadeusza Różewicza. Opisz hierarchię wartości tych twórców, określ podobieństwa i różnice, wyciągnij wnioski.
14. „Ocalenie” jako metafora doświadczeń egzystencjalnych człowieka skażonego złem. W pracy odwołaj się do dowolnych wierszy dotyczących II wojny światowej oraz do wybranych kontekstów.

66 Okupacja sowiecka na Kresach



Za motto twórczości Józefa Mackiewicza badacze uznają jego słowa: „Tylko prawda jest ciekawa". Na lekcji poznamy powieść *Droga donikąd*, którą ten pisarz oparł na własnych przeżyciach z okresu od lipca 1940 r. do czerwca 1941 r. Wilno znajdowało się wówczas pod okupacją sowiecką.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Fragmenty *Drogi donikąd* ukazały się w 1941 r. w gazecie „Goniec Codzienny", oficjalnie wydawanej w Wilnie po wkroczeniu na te tereny okupanta niemieckiego. Cała powieść została opublikowana w 1955 r. w emigracyjnym wydawnictwie w Londynie. Główny bohater książki, Paweł, ma cechy autora. Podobnie jak Mackiewicz był dziennikarzem do czasu zajęcia Wilna przez Armię Czerwoną, a następnie przeniósł się na wieś i zatrudnił jako drwal i furman. Praca dziennikarza, wymagająca m.in. przekłamywania rzeczywistości w prasie, była uważana za formę kolaboracji z Sowietami. Również bezkompromisowość Pawła, często wynikającą z instynktownych odruchów, można łączyć z biografią Mackiewicza – nieprzejednanego antykomunisty. Rysy autobiograficzne ma także upodobanie bohatera do obserwacji ptaków czy jego miłość do Wilna. Co ciekawe, autor w ogóle nie wymienia w *Drodze donikąd* nazwy miasta, mimo że tam się rozgrywa znaczna część akcji utworu.

FORMA GATUNKOWA

Powieść Mackiewicza nawiązuje do najlepszych tradycji prozy realistycznej i stanowi zarazem **kronikę losów zbiorowych** – Polaków, ale także Żydów i Białorusinów, którzy zostali poddani sowieckiej indoktrynacji (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 42.). To dlatego Czesław Miłosz w dzienniku *Rok myśliwego* (1990) nazwał *Drogę donikąd* „eposem końca" – końca wieloetniczności i wielokulturowości Wilna i Wileńszczyzny, czyli dawnych Kresów.

KONTEKST GEOGRAFICZNO-HISTORYCZNY

W drugiej połowie XIX w. oraz w okresie międzywojennym pojęcie *Kresy* odnoszono do wschodnich i południowo-wschodnich terenów dawnej, przedrozbiorowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Obejmowało ono obszary dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego z takimi miastami, jak np. Wilno, Grodno, Witebsk, oraz ziemie ruskie, m.in. z Lwowem, Łuckiem i Żytomierzem. Tereny te stanowiły mozaikę etniczno-kulturową. Zamieszkiwali je głównie Ukraińcy i Białorusini oraz Polacy (którzy stanowili większość tyko w dużych miastach, jak Wilno, Grodno, Lwów), Litwini, Żydzi, a nawet Tatarzy i Ormianie. Choć na Kresach panowała zazwyczaj symbioza różnych kultur i religii, w okresie międzywojennym dochodziło tam do konfliktów, których przejawem były m.in. zarówno działania ukraińskich nacjonalistów (np. ataki terrorystyczne), jak i polityka polskich władz (np. niszczenie cerkwi prawosławnych). Początkiem końca wieloetnicznej i wielokulturowej społeczności Kresów stał się 17 września 1939 r., kiedy Armia Czerwona przekroczyła wschodnią granicę II Rzeczypospolitej. Dzieła dopełniły deportacje organizowane przez sowieckie służby bezpieczeństwa, a wymierzone w większości w polską inteligencję, urzędników, przemysłowców i ziemiaństwo (patrz: *Okupacja sowiecka* w lekcji 40.).

Józef Mackiewicz
Droga donikąd (fragmenty)

Franciszek spod Lasu mówi Pawłowi o przemianach, jakie zaszły w ludziach, gdy Kresy zajęli Sowieci.

[1] Bo straszna teraz siła ludziom dana. Takiej siły wprzódy nikt a nikt nie miał. A dziś każdy. I ludzie sami tej siły przelękli się.
– Co za siła?
– A ta siła i jest, że każdy jeden, kto tylko zechce, może zgubić. Nie trzeba, jak kiedyś bywało, nożem czy zza węgła albo i w lesie jakim strzelić. Dziś słowem jednym można zgubić. Poszedł z donosem, powiedział co na drugiego i tamten człowiek przepadł. Prawda, że i przedtem można było naszczekać, ale to inna sprawa, ze wszystkiem inna rzecz była. Zaraz zapytali, a gdzie dowody? A gdzie świadkowie? A skąd wiesz? A sąd, a tamto i drugie, i trzecie. I jeszcze patrzaj, żeby za swój donos samemu nie przyszło się płacić. A dziś... Powiesz: zapisali i koniec. Ani sądu, ani niczego. Oto, skąd i jest, że każdy na oczach innych nie chce w niczym różnicy podać, żeby od reszty nie różnić się. Razem, to razem. Kto pierwszy „hurra" [na wiecu], jak pan mówisz, to za nim wszyscy „hurra". [...]

O TWÓRCY

JÓZEF MACKIEWICZ (1902–1985) – pisarz i dziennikarz. W młodości jako ochotnik uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej (1919–1921); następnie studiował w Warszawie i Wilnie. W okresie międzywojennym był dziennikarzem wileńskiego „Słowa", jesienią 1939 r. pracował przez pół roku jako redaktor prywatnej „Gazety Codziennej". Podczas niemieckiej okupacji Wilna wydał tylko pięć publikacji w oficjalnym „Gońcu Codziennym", następnie odmówił współpracy z Niemcami. W maju 1943 r. był obserwatorem ekshumacji zwłok polskich oficerów w Katyniu (patrz: *Wiedzieć więcej*, s. 317). Od 1945 r. przebywał na emigracji w Rzymie, następnie w Londynie, gdzie publikował w piśmie „Lwów i Wilno". Od 1955 r. do śmierci mieszkał w Monachium. W tym okresie wydał m.in. powieści *Kontra* (1957), *Lewa wolna* (1965), *Nie trzeba głośno mówić* (1969, druga część *Drogi donikąd*) oraz zbiory publicystyki antykomunistycznej, m.in. *Zwycięstwo prowokacji* (1962), *Watykan w cieniu czerwonej gwiazdy* (1975).

W jeszcze nieznacjonalizowanym gabinecie fryzjerskim Paweł przypadkiem spotyka znajomego zecera (pracownika drukarni).

[2] Właśnie w dzisiejszym numerze lokalnej „Prawdy"[1], którą kupił na dworcu, uderzony był wyjątkowo przykrym tonem „wywiadu", jakiego udzielił ten zecer w rubryce „Wypowiedzi robotników". Zapewniał w nim o bezgranicznej miłości i wdzięczności dla Związku Radzieckiego za wyzwolenie, cytując jednocześnie nieprawdopodobne zgoła przykłady nędzy dawnego zecera, głodowe stawki itd. ... Kończył zaś słowami o własnym sercu, które: „krwawiło i rozdzierało się w bólu przy składaniu pod butem systemu kapitalistycznego artykułów oszczerczych i wrogich względem Związku Sowieckiego i Jego Wodza, genialnego Stalina". [...]
– Czy pan myśli, że to ja sam tak mówiłem? – odezwał się szeptem zecer.
– Co? A... w „Prawdzie"? Tak, czytałem – odparł Paweł krótko.
– Kazali. Nic nie poradzisz. Kazali podpisać i koniec. Spróbuj przeciwstawić się... – mówił dalej zduszonym szeptem. – Pan przecież sam chyba wie.

---

1 „Prawda" – wysokonakładowa gazeta codzienna, oficjalny organ Komunistycznej Partii Związku Sowieckiego; pismo miało wydania lokalne.



Plakat propagandowy z czasów stalinizmu, przedstawiający Pawlika Morozowa jako pioniera – członka dziecięcej organizacji komunistycznej w ZSRS (świadczy o tym czerwona chusta)

Według oficjalnych przekazów Morozow złożył donos na własnego ojca za ukrywanie zboża przed władzą. Propaganda sowiecka wykreowała chłopca na bohatera i wzór posłuszeństwa wobec Stalina. Współcześnie nie ma pewności, czy Morozow rzeczywiście popełnił przypisywane mu czyny.

– Ja wiem, ja wiem. – I Paweł zaczął przyglądać się portretom wiszącym na ścianie. U fryzjera był nie tylko przepisowy Stalin[1], ale ponadto Woroszyłow, Mołotow i Budienyj[2].
– Przecież... – jeszcze bardziej zniżając głos, szeptał zecer – pan wie, jak było... Razem pracowaliśmy... I jak ślicznie się zarabiało. Ot, chociażby i to palto, co mam... – Było coś nieprzyjemnie poniżającego w tych szeptem składanych usprawiedliwieniach nieomal po psiemu skomlących, i Paweł mimo woli przytaknął:
– Tak, tak. Pamiętam. [...]

Śledczy Zajcew oskarża Pawła o brak współpracy z sowiecką prasą. Bohater opowiada o przesłuchaniu swojej żonie.

[3] „Dochodziła chyba godzina piąta nad ranem, coś koło tego... Zajcew wyglądał jak ta kura[3]. Mnie już było wszystko jedno, powiedziałem, że chciałbym, żeby już mnie odprowadzono do więzienia, spać. Wyśpicie się, powiada on, 25 lat w łagrze[4]. Mówię mu, że to wszystko jedno. Wtedy on pyta, czy wiem, czym zajmuje się NKGB[5]? Walką z wrogami Związku Radzieckiego, odpowiadam. Doskonale, mówi. A na czym polega obowiązek obywatela Związku Sowieckiego? Na pracy. I jeszcze na czym? Mówię, że nie wiem. Dobrze wiecie! I tak dalej. Wreszcie: na demaskowaniu wrogów. No, i zaczyna się stara katarynka, wiesz".
Marta słuchała, wpatrzona w usta męża.
„Powiada, że jeżeli chcę wrócić do domu, do domu, rozumiesz?...". Urwał. „To niech podpiszę zobowiązanie «współpracy». Mnie już było wszystko jedno i odpowiadam, że: nie. Na to on mnie znowu wymyśla od wrogów. A ja mówię, że skoro jestem wolnym obywatelem Związku Radzieckiego, to jego żądanie uważam za wymuszenie. Wtedy on mówi, że ma już dość mnie i całej mojej gadaniny,

---

1 Zgodnie z prawem sowieckim we wszystkich budynkach użyteczności publicznej w latach 1925–1953 musiał wisieć portret Stalina.
2 Mowa o portretach wysokich funkcjonariuszy ZSRS – marszałka Klimienta Woroszyłowa, premiera i ministra spraw zagranicznych Wiaczesława Mołotowa oraz marszałka Siemiona Budionnego.
3 Sens: z niewyspania miał czerwone obwódki wokół oczu.
4 łagier (ros.) – 'obóz'
5 NKGB – ludowy komisariat bezpieczeństwa państwowego, utworzony dla jeszcze większego usprawnienia akcji policyjnej NKWD [objaśnienie Mackiewicza].

że jemu zbrzydłem do rzygania, że jak chcę zgnić w więzieniu... Taką całą komedię rozgrywa, wiesz. Trzymał w ręku pióro, obsadkę, o, w ten sposób...". [...] „Odchylił się ku tyłowi i rękę z tą obsadką, w ten sposób, patrz, wolno, wolniutko przeciągał za siebie w kierunku drzwi, gdzie u progu stał wartownik. Był to zupełnie naturalny ruch, jakby miał kiwnąć na niego i kazać mnie odprowadzić do więzienia. A ja siedziałem bez słowa i tylko patrzyłem w tę obsadkę. Gdy ją doprowadził do połowy wysokości... nagle cofnął rękę, zmienił się zupełnie na twarzy, bo to była taka komedia, rozumiesz? Stał się rzeczowy, podszedł, położył przede mną kawałek papieru, wręczył pióro i «piszcie», powiada. Ja myślałem, że chodzi o to samo i mówię, że nie. A on powiada: «Spokojnie, spokojnie. Trzy punkty: że nie mam prawa zmieniać miejsca zamieszkania, że na każde żądanie muszę się stawić, i że pod groźbą kary za zdradę tajemnicy państwowej nie wolno mi żadnemu człowiekowi na świecie powiedzieć, iż mnie zatrzymano i jak mnie badano». Ja podpisałem, naturalnie, on kartkę schował i powiada: «Idziemy!» Poprowadził korytarzami i wypuścił. Wyszedłem na ulicę, rozumiesz?..." [...].

Paweł zapomniał wywiesić czerwoną flagę w dzień 1 maja. Sąsiad bohatera, Rojkiewicz, oraz gajowy mają do niego osobiste urazy, zastanawiają się więc nad złożeniem donosu.

[4] – I pomyśleć tylko – mówi gajowy – że tylu ludzi aresztowali, a zobacz, Wincenty, taka gadzina wolno chodzi, a?
– Wolno chodzi gadzina... – powtarza Rojkiewicz [...] Przetarł usta dłonią.
– Mało, że wolno chodzi – powiedział – to jeszcze mało. Ale nawet aresztowali i wypuścili! – Porwała go czkawka. Poprzez czkawkę usłyszał, że gajowy pyta:
– Kogo?
– Jak: kogo?! Jego.
I nagle, jak to bywa w pijaństwie, obydwaj umilkli, obydwaj się zastanowili, obydwaj naraz zamyślili głęboko. Trudno ustalić, kto z nich pierwszy się odezwał:
– A może on..? [...]

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

W kwietniu 1943 r. Niemcy ogłosili informację o odkryciu w Katyniu pod Smoleńskiem masowych grobów pomordowanych polskich oficerów i oskarżyli o dokonanie tej zbrodni ZSRS. W celu przeprowadzenia ekshumacji i badań na miejscu zbrodni powołali Międzynarodową Komisję Lekarską. Do czasu wycofania się wojsk niemieckich spod Smoleńska ekshumowano ciała niemal 4,5 tys. polskich jeńców wojennych, zabitych wiosną 1940 r. na rozkaz Józefa Stalina przez sowieckie NKWD. W maju 1943 r. na miejsce zbrodni przybyła delegacja Polskiego Czerwonego Krzyża (działająca w nieoficjalnym porozumieniu z władzami polskiego państwa podziemnego). W jej składzie znalazł się również **Józef Mackiewicz**. Pobyt pisarza w Katyniu zaowocował reportażem *Widziałem na własne oczy*, opublikowanym w wileńskim „Gońcu Codziennym" w czerwcu 1943 r. Pięć lat później ukazał się w Londynie raport *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów*, opracowany przez Mackiewicza i Zdzisława Stahla, z przedmową gen. Władysława Andersa. Raport zawierał dokumenty i świadectwa dotyczące zamordowania przez NKWD polskich jeńców wojennych z obozów w Kozielsku (zabitych w Katyniu), Starobielsku (zabitych pod Charkowem) i Ostaszkowie (zabitych w Miednoje koło Tweru) oraz analizę fałszywego raportu sowieckiego z początku 1944 r. W 1949 r. Mackiewicz opublikował w języku niemieckim w Szwajcarii książkę *Katyń. Zbrodnia bez sądu i kary*, przetłumaczoną później na wiele języków. W sumie NKWD rozstrzelało wiosną 1940 r. w różnych miejscach ZSRS ok. 22 tys. polskich obywateli, w tym ponad 10 tys. oficerów Wojska Polskiego i policji). Kłamstwo katyńskie, obwiniające Niemców za mord na polskich oficerach, było powtarzane przez władze sowieckie niemal pół wieku. Dopiero 13 kwietnia 1990 r. przyznano, że była to „jedna z cięższych zbrodni stalinizmu".

Gajowy i Rojkiewicz dzielą się swoimi wątpliwościami z wiejskim milicjantem Bożkiem.

[5] Bożek, nic nie odpowiadając, z namaszczeniem skręcił papierosa. Przyznać się jemu nie wypada, ale w rzeczy samej, co on wie? Nic on nie wie. Kto jemu, Bożkowi, co mówi? Nikt nie mówi. Wszystko odbywa się w tajemnicy przed wszystkimi. O taką rzecz bałby się zapytać Raczenkę[1] nawet, a od Raczenki do tych, co na górze coś wiedzą, oho! daleko jeszcze... Prawda, że kazali śledzić i raporty składać, ale może umyślnie? A może i na niego, na Bożka, ktoś raporty składa? Bo jak zastanowić się, rzeczywiście Paweł strasznie zhardział. Innych aresztowali i trzymają, a jego wypuścili... [...]
Wyszedł prawie wyniośle, ale wewnętrznie zatroskany. Poszedł do kancelarii sielsowietu[2], otworzył z klucza swoją szufladę, przeczytał ostatni, jeszcze niedokończony, donos na Pawła o tym, że ten nie wywiesił flagi w dniu 1 maja, pokręcił go w grubych, chłopskich palcach. Szkoda mu było; dwa dni go kaligrafował, z trudem dobierając odpowiednie słowa... Nagle zdecydowanym ruchem podarł na drobne kawałki, chciał wyrzucić, ale później zgarnął na kupę i podpalił zapałką.

Paweł obserwuje w mieście akcję deportacji.

[6] Do tradycji miasta, sięgającej chyba odległych wieków, przywiązany był urząd rakarza magistrackiego, którego zarówno obowiązkiem, jak przywilejem było wyłapywanie z ulic wałęsających się i bezdomnych psów. Wyjeżdżał on na miasto jednokonnym wózkiem w kształcie małej platformy, do której przymocowana była z góry klatka o żelaznych prętach. [...] W gruncie rzeczy psom tym nie działa się wielka krzywda. Rakarz zdawał sobie sprawę, że wykup, jaki pobierał od właścicieli złapanych psów, wynosił więcej, niżby mógł uzyskać za skórę lub tłuszcz. Niewykupione zatrzymywał po prostu na sprzedaż. [...] Widocznie leżało już coś w naturze ludzkiej, co buntowało się przeciwko brutalnej przemocy nad bezbronnymi zwierzętami, bo protesty przechodniów i wynikające z nich awantury stały się równie zadawnioną tradycją miasta, jak sam urząd rakarski. [...]
W sobotę, 14 czerwca 1941 roku, gdy szedł ulicami tego samego miasta, był jasny, słoneczny dzień i akcja deportacji rozpoczęta przez organy NKGB o świcie była jeszcze w pełnym toku. Płaskie ciężarówki sowieckiej produkcji stały pojedynczo i szeregami przed kompleksami kamienic lub jechały w różne strony. Brano nie włóczęgów bezdomnych, a przeciwnie: ludzi przeważnie dawno zadomowionych; brano do więzień, katorgi, obozów, na zsyłkę lub śmierć, i żaden wykup, za żadne pieniądze, nie mógł wchodzić w rachubę; brano nie kilku czy kilkunastu, ale od razu tysiące; brano otwarcie, na oczach całego miasta. Brano nie psów! Przeciwnie, brano ludzi... I oto nikt nie protestował, nie krzyczał, nie awanturował się, nie bronił, nie wyzwalał, nie wygrażał pięściami. Nawet nikt nie skomlił. [...]
[7] Zaraz za narożnikiem następnej kamienicy wyprowadzano jakąś rodzinę. Auto ciężarowe, które na nich czekało na wprost bramy wjazdowej, było już prawie wypełnione. Przechodnie musieli się w tym miejscu zatrzymać na chwilę, aby dać drogę wyprowadzanym. U samego brzegu ciężarówki siedział zecer, którego Paweł spotkał w swoim czasie u fryzjera. Patrząc ze swej wysokości uśmiechnął się blado z wyrazem winy. Paweł, na którego ustach pojawił się odruchowo podobny uśmiech współwinnego, podszedł i wyciągnął w górę prawicę.
– Za co?
Tamten, nie przestając się uśmiechać: – Za winy. Wiceprezes dawnego związku drukarzy.
– Aaa... – odparł Paweł, jakby wyjaśnienie zecera tłumaczyło wszystko. [...]

---

1 Mowa o Rosjaninie, który pełnił we wsi funkcję komendanta milicji.
2 W ZSRS sielsowiet był najniższą jednostką administracyjno-terytorialną, odpowiednikiem polskiej gminy.

ANALIZA

1. Na czym polegała „siła" dana ludziom w ZSRS (akapit 1.)? Czym system sowiecki różnił się od systemu demokratycznego?
2. Na podstawie akapitów 2. i 7. scharakteryzuj postawę zecera.
3. Jakie mechanizmy psychologicznej manipulacji stosowali Sowieci podczas przesłuchiwania Pawła (akapit 3.)?
4. Czego dotyczą domysły bohaterów w akapitach 4. i 5.? Na tej podstawie omów charakter sowieckiego państwa i relacje między obywatelami.
5. Znajdź paralelizm znaczeniowy w akapicie 6. Jaka jest jego funkcja?

INTERPRETACJA

6. Z jakich powodów po wkroczeniu Sowietów na Kresy ludzie zaczęli na siebie donosić?
7. Jak myślisz, dlaczego w salonie fryzjerskim zecer i Paweł rozmawiali ze sobą szeptem i półsłówkami?
8. Paweł podczas rozmowy u fryzjera dwukrotnie przyznał zecerowi rację. Czym można wytłumaczyć to zachowanie – grzecznością, ostrożnością, a może jeszcze czymś innym? Uzasadnij swoje zdanie.

POJĘCIA KLUCZOWE

HOMO SOVIETICUS (łac. 'człowiek sowiecki') – termin oznaczający postawę duchowego zniewolenia, utworzony przez rosyjskiego pisarza i logika Aleksandra Zinowjewa. Osoba o takiej postawie, przywykła do totalitarnego porządku i wszechwładzy państwa, nie wyobraża sobie innego życia. *Homo sovieticus* boi się wolności, dlatego rezygnuje z prawa do samodzielnego myślenia i własnych wyborów. Nie ośmiela się krytykować państwa ani podważać jego decyzji, nawet gdy sam staje się ich ofiarą. Proces przeobrażania ludzi i całych społeczeństw w bezwolne narzędzia sowieckiego systemu totalitarnego nazywa się **sowietyzacją**.

PARALELIZM ZNACZENIOWY – patrz: lekcja 2.

TOTALITARYZM – patrz: lekcja 7.

9. Czy postawę Pawła podczas przesłuchania można uznać za przejaw bohaterstwa? Odpowiedź uzasadnij.
10. Czy Bożek stanowi przykład postawy *homo sovieticus*? Uzasadnij swoje zdanie.
11. Jak myślisz, dlaczego ludzie protestowali przeciwko postępowaniu rakarza, a zachowali bierność podczas deportacji mieszkańców miasta?

WARTOŚCI I POSTAWY

12. Podaj nazwy postaw reprezentowanych przez Pawła, zecera i Bożka. Czy są to postawy uniwersalne, obecne bez względu na ustrój społeczny? Co sprawia, że ludzie je przyjmują?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

13. Prawda w literaturze. Przedstaw temat, odnosząc się do wybranych tekstów reprezentujących literaturę faktu.

67 Los polskich jeńców wojennych



Po przegranej przez Polskę wojnie obronnej w 1939 r. setki tysięcy polskich żołnierzy osadzono w obozach jenieckich, organizowanych zarówno przez Niemcy, jak i przez Związek Sowiecki. Rozpoczął się kolejny etap polskiej martyrologii. Do jej najtragiczniejszych przejawów należy masowy mord polskich oficerów w Katyniu. O losie polskich oficerów na Wschodzie opowiada Józef Czapski w autobiograficznej książce *Na nieludzkiej ziemi*.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Czapski na zlecenie gen. Andersa poszukiwał na rozległych przestrzeniach Związku Sowieckiego polskich oficerów, internowanych we wrześniu 1939 r. Ta misja jest tematem książki, ale autor przywołuje też wspomnienia z czasów, gdy sam był więźniem obozów jenieckich. W efekcie powstał obraz Związku Sowieckiego jako gigantycznego więzienia, w którym życie ludzkie ma niewielką wartość. Książka została wydana w Paryżu w 1949 r. Jerzy Giedroyc, jej wydawca, wspominał, że cały ówczesny nakład „został wykupiony przez Sowietów" i zniszczony. W Polsce wspomnienia Czapskiego były kilkakrotnie publikowane w nielegalnym obiegu; oficjalnie wydanie książki ukazało się po raz pierwszy w 1990 r.

FORMA GATUNKOWA

Na nieludzkiej ziemi należy do **literatury faktu** (patrz: *Forma gatunkowa* w lekcji 42.). Autor z typową dla pamiętnika chronologiczną dokładnością relacjonuje zdarzenia z lat 1941–1942 – od opuszczenia obozu jenieckiego na skutek układu Sikorski-Majski (patrz: *Kontekst historyczny*) do wyjścia Armii Polskiej gen. Andersa z ZSRS (druga część wspomnień Czapskiego, pt. *Walka*, przedstawia szlak bojowy tej armii w latach 1943–1945). Książka zawiera elementy **reportażu podróżniczego** – autor relacjonuje rozmowy z ludźmi spotkanymi w czasie poszukiwania polskich oficerów. Całość ma formę **eseju** i zawiera spostrzeżenia natury filozoficznej, socjologicznej, psychologicznej i politologicznej na temat sowieckiego totalitaryzmu. Czapski nie unika komentarzy i ocen, prezentuje osobisty punkt widzenia i daje wyraz emocjom, dzięki czemu jego wspomnienia mają dużą siłę wyrazu.



Nieśmiertelnik Bolesława Wolskiego
z ekshumowanych grobów w Katyniu

W 1939 r. każdy polski żołnierz nosił na szyi tzw. nieśmiertelnik. Na obu połówkach owalnej blaszki, umożliwiającej identyfikację, grawerowano imię i nazwisko żołnierza oraz skrót nazwy wyznania; po drugiej stronie znajdowały się inne dane wojskowe i rok urodzenia, a pośrodku – nacięcia ułatwiające przełamanie blaszki. W przypadku śmierci żołnierza jedną połowę nieśmiertelnika zostawiano przy zwłokach, drugą – odsyłano rodzinie. Przy polskich oficerach ekshumowanych w Katyniu znaleziono wiele nieprzełamanych nieśmiertelników.

KONTEKST LITERACKI

Książkę *Na nieludzkiej ziemi* rozpoczyna motto z wiersza Stanisława Balińskiego: „Za tych co leżą teraz na deskach cierpienia / Z otwartymi oczami na nieludzkiej ziemi" (*Epilog* zamykający cykl poetycki *Postój w Paryżu*, zamieszczony w tomie *Wielka podróż*, 1941). Czapski był miłośnikiem kultury rosyjskiej, miał wielu przyjaciół Rosjan, świetnie znał język rosyjski. Chciał, by określenie „nieludzka ziemia" odnosiło się wyłącznie do Związku Sowieckiego, który uważał za zaprzeczenie wszystkiego, co wartościowe w rosyjskiej tradycji.

KONTEKST HISTORYCZNY

W wyniku kampanii 1939 r. Sowieci wzięli do niewoli ok. 250 tys. polskich żołnierzy, w tym blisko 18 tys. oficerów. Wśród tych ostatnich dużą część stanowili przedstawiciele polskiej elity – prawnicy, urzędnicy, lekarze, nauczyciele – powołani do wojska jako oficerowie rezerwy. Szeregowych żołnierzy i podoficerów z reguły zwalniano, natomiast oficerów pozostawiano w obozach jenieckich. Najważniejsze z takich obozów istniały m.in. w Kozielsku, Starobielsku i Ostaszkowie. Józef Czapski w swojej książce wymienia także mniejsze ośrodki: Pawliszczew Bor i Griazowiec. Wiosną 1940 r. część polskich oficerów skierowano do obozów pracy przymusowej (łagrów), a ok. 10 tys. w tajemnicy rozstrzelano. Działania te były naruszeniem postanowień konwencji międzynarodowych, które obligowały walczące strony do humanitarnego traktowania jeńców wojennych.

Agresja Niemiec hitlerowskich na Związek Sowiecki 22 czerwca 1941 r. zmieniła charakter relacji Polska – ZSRS. 30 lipca premier polskiego rządu na uchodźstwie Władysław Sikorski i sowiecki ambasador w Londynie Iwan Majski podpisali układ przywracający stosunki między obu państwami. Na mocy tego porozumienia w ZSRS utworzono Armię Polską pod dowództwem gen. Władysława Andersa, składającą się w dużej mierze z polskich jeńców wojennych zwalnianych z sowieckiej niewoli (Armia Andersa ostatecznie nie weszła do walki na froncie sowiecko-niemieckim i w 1942 r. została ewakuowana do Iranu kontrolowanego przez Brytyjczyków). W 1943 r. doszło do jednostronnego zerwania przez ZSRS stosunków dyplomatycznych z Polską. Stało się tak po ogłoszeniu przez Niemcy informacji o odkryciu w Katyniu grobów pomordowanych polskich oficerów i apelu polskiego rządu na uchodźstwie do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża o zbadanie tej zbrodni (patrz: *Wiedzieć więcej* w lekcji 66.).

Józef Czapski

Na nieludzkiej ziemi

(fragmenty)

[1] Dwa lata bez miesiąca za drutami: Starobielsk na Ukrainie, Pawliszczew Bor, Griazowiec pod Wołogdą. 2 września 1941 wypuszczają nas za druty.

Ostatnie dni gorączki wyjazdowej. Starszyzna na spółkę z bolszewikami przygotowuje listy wyjeżdżających, rozbija wszystkich na „wagony". Mamy jechać dwoma wielkimi eszelonami[1], nikt nie wie, z kim i do jakiego eszelonu trafi, nie wiemy, który dokąd nas zawiezie, wiadomo tylko, że to będzie gdzieś na południu, pono nad Wołgą, gdzie ma się formować wojsko. Zaledwie parę dni temu

1 eszelon – tu: wojskowy transport kolejowy.

O TWÓRCY

JÓZEF CZAPSKI (1896–1993) – malarz, pisarz i eseista. Studiował prawo na uniwersytecie w Petersburgu oraz malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie. W dwudziestoleciu międzywojennym przez kilka lat rozwijał warsztat malarski w Paryżu, gdzie należał do grupy kapistów (czyli artystów skupionych w Komitecie Paryskim). Był erudytą i poliglotą, biegle posługiwał się językami rosyjskim, francuskim i niemieckim. W 1939 r. trafił jako jeniec do niewoli sowieckiej. Po zwolnieniu z obozu był żołnierzem Armii Polskiej gen. Andersa. Od 1946 r. przebywał na emigracji w Paryżu, gdzie współtworzył środowisko pisma „Kultura". Obok wspomnień *Na nieludzkiej ziemi* do najważniejszych publikacji Czapskiego należą *Wspomnienia starobielskie* (Rzym 1945, wyd. krajowe 1990) oraz eseje, m.in. zbiór *Czytając* (1989).

przybył do nas na kilka godzin do obozu gen. Anders, wypuszczony z Łubianki[1] i mianowany przez gen. Sikorskiego dowódcą mającej się tworzyć na terenie Sowietów Armii Polskiej.
[2] Przybył samolotem, odwiedził nasz obóz, otoczony uśmiechniętymi oficerami NKWD, i zrobił przegląd jeńców griazowskich. W słoneczny, mglisty i mokrą ziemią pachnący, już jesienny dzień obszedł nasze szeregi w wytartych, z trudem do możliwego wyglądu doprowadzonych mundurach. Szedł o kiju, lekko utykając (wiedzieliśmy, że ciężko rannego we wrześniu 1939 roku włóczono go po więzieniach Lwowa, Kijowa i Moskwy), miał cerę ziemistą, wzrok nadzwyczaj uważny i skupiony.
W najprostszych słowach – jakże nas wzruszały – powołał nas wszystkich z powrotem do czynnej służby i zakończył przemówienie słowami: „Musimy zapomnieć dawne urazy... i walczyć do ostatnich sił ze wspólnym wrogiem Hitlerem przy boku sojuszników, przy boku Armii Czerwonej".
Głos jego brzmiał bezapelacyjnie. [...]
[3] Wyjście na wolność po dwóch latach. Z początku urok maszerowania błotnistą drogą, już poza drutami, przez biedne pola i biedne wsie. Chaty niemalowane, czarne. Potem ogarniające zmęczenie i smutek ciemnego, obdrapanego, martwego miasteczka, w błocie i deszczu, i te godziny czekania bez końca, zmarznięcie na kość na czarnej stacji w przenikliwy chłód i nieustającą lodowatą ulewę. To wszystko, co mi zostało w pamięci z pierwszych godzin wolności.

Czapski wspomina podróż koleją do miejsca formowania armii gen. Andersa.

[4] Na stacjach rozmowy coraz bardziej otwarte, zupełnie nie do uwierzenia. Ani śladu politruków[2], wszyscy skarżą się na głód, że chleba nie mają, że wszystko państwu muszą oddawać, że chleb wydają ludności po 300 gramów, i to nie zawsze, a że poza tym chlebem nie mają nic, już dawno nie widzieli cukru ani mięsa. Chłop z dużą brodą, w sile wieku, pyta, dlaczego my się chcemy bić po stronie Sowietów, że on ani myśli się bić dla nich, a właśnie chce się bić przeciwko „czerwonym łajdakom". [...]
Na innej stacji chłopka, która nam sprzedała 2 jaja, opowiada, że 300 mężczyzn z ich wsi wyruszyło na wojnę, ale że wszyscy krzyże na szyi zawiesili i powiedzieli, że się poddadzą Niemcom. Mówi to głośno nam, obcym ludziom, jakby w Sowietach nagle zginął strach. [...]
Wiele później w wagonie, w drodze do Moskwy, opowiadał mi partyjny komunista o tych miesiącach, o nagminnym paleniu biletów partyjnych[3], o fali sabotażystów[4]. Oceniał on, ten wierny z wiernych, tak samo ówczesną sytuację, jak większość Polaków właśnie w tym czasie jadących z obozów poprzez całą Rosję: że wiązania trzeszczały, że ustrój sowiecki był wówczas u progu załamania od wewnątrz. Dopiero niewiarygodne z początku dla Rosjan wieści o nieludzkich, masowych, bezmyślnych okrucieństwach nazistów odwróciły nastroje. [...]
[5] Nie trudne warunki, nie głód, to wszystko jest mniej ważne w porównaniu z tym zdławieniem człowieka, z niemymi spojrzeniami ludzi, wśród których nie ma prawie takiego, który by nie miał kogoś najbliższego w obozach na północy.
Nie wiem, ilu jest ludzi w więzieniach i obozach sowieckich, słyszy się cyfry od 16 do 35 milionów, ale charakterystyczne jest powiedzenie jednego z sędziów śledczych: kiedy mój znajomy badany powiedział mu, że nas Polaków jest 30 milionów, że nie tak łatwo jest nas zgładzić – zaśmiał się: „no wielka rzecz, my w samych obozach pracy i w więzieniach mamy więcej".

---

1 Łubianka – więzienie śledcze NKWD w Moskwie, gdzie przesłuchiwano i przetrzymywano głównie więźniów politycznych.
2 politruk – oficer polityczny w ZSRS.
3 Chodzi o legitymacje partyjne.
4 sabotażysta – ktoś, kto umyślnie podejmuje lub zaniedbuje jakieś działania, by spowodować dezorganizację i straty.



Józef Czapski, *Nędza*, 1971, Muzeum Narodowe, Kraków

W książce *Na nieludzkiej ziemi* Czapski wspomina: „Z towarzyszy podróży pamiętam jedną bardzo starą kobietę w żebraczych łachmanach. Jechała cichutko skulona przy oknie, w pewnej chwili wyciągnęła z woreczka jeden mały pomidor. Przeżegnała się szerokim krzyżem prawosławnym i w cichym skupieniu, długo żując, powolutku go zjadła". W powojennej twórczości malarskiej Czapski pozostał uwrażliwiony na los zwykłego człowieka, który doświadcza biedy i samotności.

Podczas poszukiwania polskich oficerów z obozów jenieckich w Kozielsku, Ostaszkowie i Starobielsku, Czapski rozmawia z gen. Wiktorem Nasiedkinem, naczelnikiem sieci obozów NKWD.

[6] Nad generałem wisi wielka mapa całej Rosji, na którą łapczywie i możliwie nieznacznie rzucam okiem. Wyrysowane są na niej wszystkie punkty, gdzie się znajdują obozy więźniów, największe skupiska są oznaczone wielkimi gwiazdami, inne mniejszymi, poza tym są jeszcze kółka i kółeczka. [...] Przedstawiam Nasiedkinowi całą sprawę trzech obozów. Generał tłustą ręką gładzi dobrze wygolony podbródek i sprawia wrażenie, jakby rzeczywiście o całej sprawie nic nie wiedział. Patrząc na niego, na tle konstelacji, oznaczających obozy, rozumiem, jak mu się ta sprawa wydawać musi drobna. Mówi, że w 1940 roku na wiosnę, to znaczy w okresie likwidacji tych obozów, nie był jeszcze naczelnikiem Gułagu[1], że przy tym nie przypomina sobie, żeby ci więźniowie znajdowali się u niego, gdyż nie ma pod sobą żadnych jeńców wojennych, a tylko „raboczije, trudowyje łagiera"[2], to znaczy ludzi już skazanych za takie czy inne przestępstwa.
– Nawet gdyby tam byli oficerowie polscy – powiedział mi generał – pracują już u mnie nie jako oficerowie, ale jako skazańcy za takie czy inne przestępstwa.

---

1 Gułag – nazwa instytucji kierującej siecią obozów pracy, zorganizowanych i nadzorowanych przez NKWD na terenie ZSRS, a także określenie całego sowieckiego systemu obozów (więcej patrz: *Kontekst historyczny* w lekcji 68.).

2 *raboczije, trudowyje łagiera* (ros.) – 'obozy pracy'.

ANALIZA

1. Jakie wrażenia Polaków opuszczających obóz ukazuje akapit 1. tekstu?
2. Przedstaw portret gen. Andersa, wyłaniający się ze wspomnień Czapskiego. Czym dowódca Armii Polskiej potrafił zjednywać sobie żołnierzy?
3. Jak Czapski charakteryzuje w swoich wspomnieniach Rosjan? Odpowiedz na podstawie akapitów 3.–5.
4. Jaki stosunek komunistycznych władz do więźniów przedstawiono w akapicie 6.?
5. Wskaż w przytoczonych fragmentach cechy typowe dla literatury faktu.

INTERPRETACJA

6. Jak myślisz, dlaczego we wspomnieniach z początków odzyskanej wolności (akapit 3.) nie pojawia się radość?
7. Czemu Rosjanie nie chcieli walczyć za swoją ojczyznę w pierwszych dniach wojny?
8. Jaki obraz Związku Sowieckiego odczytujesz z fragmentów *Na nieludzkiej ziemi*? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Dlaczego warto czytać wspomnienia wojenne? Czego współczesny człowiek może się z nich nauczyć?
10. Na czym polegało zło sowieckiego systemu ukazanego we wspomnieniach Czapskiego oraz Mackiewicza?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Omów przesłanie wiersza Zbigniewa Herberta *Guziki*. W pracy odwołaj się do tekstu Józefa Czapskiego.

Zbigniew Herbert
Guziki

Pamięci kapitana Edwarda Herberta[1]

Tylko guziki nieugięte
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni
z głębin wychodzą na powierzchnię
jedyny pomnik na ich grobie

są aby świadczyć Bóg policzy
i ulituje się nad nimi
lecz jak zmartwychwstać mają ciałem
kiedy są lepką cząstką ziemi

przeleciał ptak przepływa obłok
upada liść kiełkuje ślaz
i cisza jest na wysokościach
i dymi mgłą katyński las

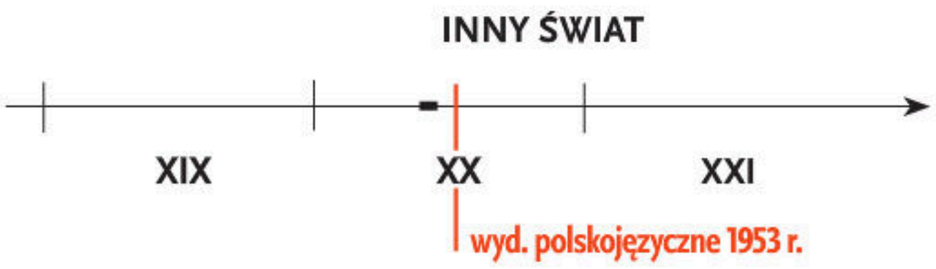
tylko guziki nieugięte
potężny głos zamilkłych chórów
tylko guziki nieugięte
guziki z płaszczy i mundurów

O TWÓRCY

ZBIGNIEW HERBERT (1924–1998) – jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX w. i najczęściej tłumaczonych polskich pisarzy. Poza poezją najbardziej znany ze swoich esejów o sztuce i cywilizacji europejskiej. Jego pierwszy tom poetycki (*Struna światła*) ukazał się w 1956 r. Herbert należał do grona największych autorytetów moralnych i literackich w powojennej Polsce, w swojej twórczości nawiązywał do motywów i tekstów starożytnych, zwłaszcza do mitologii greckiej oraz Biblii. Wiersz *Guzik* pochodzi ze zbioru *Rovigo*, wydanego w 1992 r.

1 Edward Franciszek Herbert, stryjeczny brat poety, został zamordowany w Katyniu.

68 Świadectwo rzeczywistości łagrowej



Sowieckie łagry były odpowiednikiem niemieckich obozów koncentracyjnych. Przejmującym świadectwem łagrowej rzeczywistości są wspomnienia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat*. Pisarz znalazł się w sowieckiej strefie okupacyjnej we wrześniu 1939 r. po ucieczce z Warszawy. W marcu 1940 r. został aresztowany przez Rosjan w przypadkowych okolicznościach. Ze względu na niemiecko brzmiące nazwisko uznano go za szpiega. Po pobycie w kilku więzieniach trafił do obozu pracy w Jercewie (w północnej Rosji, w obwodzie archangielskim). Wolność odzyskał w 1941 r. na mocy paktu Sikorski–Majski. Swoje wspomnienia z czasów sowieckich spisał w latach 1949–1950. W 1951 r. *Inny świat* opublikowano po angielsku w Nowym Jorku. Pierwsze wydanie polskojęzyczne ukazało się dwa lata później w Londynie. W Polsce rządzonej przez komunistów książka była objęta ścisłym zakazem druku, publikowały ją od 1980 r. jedynie podziemne wydawnictwa. Pierwsze oficjalne wydanie krajowe *Innego świata* ukazało się w 1989 r.

KONTEKST LITERACKI

Tytułowe określenie „inny świat" pisarz zaczerpnął z prozy autobiograficznej Fiodora Dostojewskiego (patrz: lekcja 3. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3) *Wspomnienia z domu umarłych*. Z tego tekstu pochodzi też motto utworu Herlinga-Grudzińskiego: „Tu otwierał się inny, odrębny świat do niczego niepodobny; tu panowały inne, odrębne prawa, inne obyczaje, inne nawyki i odruchy [...]". Obydwa dzieła łączy traumatyczne doświadczenie katorżniczej pracy, które podważyło wyobrażenia autorów o świecie i człowieku.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Zdaniem badaczki Małgorzaty Czermińskiej literatura faktu opiera się na **trójkącie autobiograficznym**. Jego elementy składowe to: świadectwo (dokumentacja rzeczywistości), wyznanie (zapis autorskich przeżyć i przemyśleń) oraz wyzwanie (gra z czytelnikiem, myślowa i artystyczna prowokacja). W zależności od temperamentu czy osobowości pisarza jedna z tych postaw zawsze dominuje. Na przeciwnych biegunach znajdą się zatem wspomnienia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (świadectwo) oraz Tadeusza Borowskiego (wyzwanie); pomiędzy nimi sytuowałoby się *Na nieludzkiej ziemi* Józef Czapski (świadectwo z elementami wyznania).

FORMA GATUNKOWA

Inny świat stanowi przykład literatury faktu (patrz: *Forma gatunkowa* w lekcji 42.). W opowieści o łagrach Herling-Grudziński przyjmuje pozycję świadka, który tworzy wiarygodną kronikę okrutnej rzeczywistości obozowej. Należy identyfikować narratora *Innego świata* z autorem książki, tekst nie jest jednak wyłącznie zapisem wspomnień. Elementem literackim są refleksje Herlinga-Grudzińskiego na temat moralnej kondycji człowieka, skazanego na życie w nieludzkich warunkach.

KONTEKST HISTORYCZNOLITERACKI

Philippe Lejeune (czytaj: filip leżen), współczesny literaturoznawca francuski, proponuje, by utwory oparte na przeżyciach ich autorów postrzegać w kategoriach **paktu autobiograficznego**, czyli umowy między autorem a czytelnikiem. Odbiorca uwzględnia tożsamość osoby autora, narratora i bohatera (co jest najczęściej potwierdzone

zgodnością nazwisk), zakłada więc prawdziwość przedstawianych wydarzeń i tym samym wyklucza obecność fikcji literackiej. W związku z tym czytelnik traktuje autobiografię inaczej niż literaturę – jako tekst kronikarski, dostarczający ścisłych i wiarygodnych informacji o rzeczywistości, a zarazem przekazujący wiedzę na temat twórcy.

KONTEKST HISTORYCZNY

W Związku Sowieckim istniał system karnych obozów pracy przymusowej, nazwany Gułagiem (skrót od pełnej nazwy rosyjskiej: ***G**ławnoje **U**prawlenije Isprawitielno-Trudowych **Łag**ieriej* – 'Główny Zarząd Poprawczych Obozów Pracy'). Na mocy wieloletnich wyroków więźniów kryminalnych i politycznych kierowano do niewolniczej, wyniszczającej pracy w prymitywnych warunkach, głównie w surowym klimacie północnych i wschodnich obszarów ZSRS – przy wyrębie lasów, wydobywaniu surowców, budowaniu szlaków komunikacyjnych. Oficjalne rozwiązanie Gułagu nastąpiło w 1960 r., ale tracił on na znaczeniu już cztery lata wcześniej, w czasie tzw. odwilży (złagodzenia reżimu po śmierci Stalina). Według szacunkowych obliczeń przez obozy Gułagu przeszło ok. 28–32 mln osób, a śmierć w łagrach poniosło ok. 2,7 mln. Na Zachodzie przez lata nie przyjmowano do wiadomości istnienia Gułagu. Nie wierzono relacjom świadków. Jeden z angielskich recenzentów *Innego świata* pisał: „Kto wie, czy możemy w pełni wierzyć autorowi tej książki, ponieważ jest Polakiem, a Polacy bardzo nie lubią Rosjan". Przekonująco dla świata zabrzmiał dopiero głos rosyjskich pisarzy (patrz: miniprzewodnik: *Literatura łagrowa*, s. 329), którzy potwierdzili fakty ujawnione m.in. przez polskich świadków.

Gustaw Herling-Grudziński

Inny świat. Zapiski sowieckie

(fragmenty)

Więźniowie w obozie w Jercewie odbierają porcje śniadaniowe.

[1] 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[1], których dzienna wydajność pracy dosięgała lub przekraczała 125% normy; ich poranny posiłek składał się z dużej łyżki gęstej kaszy i kawałka solonej „treski"[2] lub śledzia. Drugi kocioł otrzymywali więźniowie z dzienną wydajnością 100% normy – również łyżkę kaszy, ale bez ryby. [...] Najstraszniejszy widok przedstawiał ogonek do pierwszego kotła; długi szereg nędzarzy

1 stachanowcy – przodownicy pracy; nazwa pochodząca od nazwiska Aleksieja Stachanowa, górnika z Donieckiego Zagłębia Węglowego na wschodniej Ukrainie, który w 1935 r. wypracował 1475% dziennej normy wydobycia węgla.

2 treska – tu: kawałek ryby.

O TWÓRCY

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI (1919–2000) – pisarz, eseista i publicysta. Urodził się w Kielcach w zasymilowanej zamożnej rodzinie żydowskiej, studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował 1935 r. reportażami publikowanymi w „Kuźni Młodych". Po zwolnieniu z sowieckiego łagru wstąpił do Armii Polskiej gen. Andersa, z którą przeszedł cały szlak bojowy (walczył m.in. pod Monte Cassino), kawaler Virtuti Militari. Po wojnie pozostał na emigracji we Włoszech. W swoich utworach zajmował się głównie problematyką moralną. Oprócz *Innego świata* uznanie przyniosły mu także zbiory opowiadań, np. *Skrzydła ołtarza* (1960), *Wieża i inne opowiadania* (1988), *Gorący oddech pustyni* (1997). W latach 1971–1995 tworzył *Dziennik pisany nocą* – eseistyczny zapis własnych przemyśleń osnutych na tle zdarzeń z życia i z historii powojennej Europy (wyd. w sześciu częściach w Paryżu).



Człowiek z marmuru, reż. Andrzej Wajda, 1976; w roli tytułowej – Jerzy Radziwiłłowicz

Przodownik pracy Aleksiej Stachanow miał swoich naśladowców w całym bloku państw uzależnionych od Związku Sowieckiego. O pułapce bezmyślnej rywalizacji prowadzącej do przekraczania norm produkcyjnych opowiada m.in. *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy.

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. [...] Kolejka do pierwszego kotła była zawsze w obozie najdłuższa. [...]

Organizacja pracy w obozie.

[2] W brygadach leśnych, które na Północy stanowią podstawę planu produkcyjnego obozów pracy przymusowej, praca podzielona była pomiędzy kilka zespołów cztero- lub pięcioosobowych. [...] Nie umiem już dziś powiedzieć, jaka była wysokość normy w lesie, ale pamiętam, że Finowie, którzy cieszą się zasłużoną sławą najlepszych drwali, uważali ją za wygórowaną nawet dla wolnych i dobrze odżywionych robotników. Toteż przekroczenie normy w brygadach leśnych było niemożliwe bez tak zwanej „tufty" – umiejętnego oszustwa. [...] W każdym razie można przyjąć jako zasadę, że bez „tufty" i przekupstwa na wszystkich odcinkach pracy w obozie normy nie dosięgałyby nigdy nawet stu procent. [...]

Obozowy szpital.

[3] Warunki życia w szpitalu wkraczały w porównaniu z warunkami życia w obozie w dziedzinę nieprawdopodobnego luksusu. Każdy chory otrzymywał wraz ze skierowaniem do szpitala kartkę do łaźni, oddawał u wejścia do izby szpitalnej swoje łachy w zamian za czystą bieliznę, wskazywano mu łóżko ze świeżo powleczoną pościelą, obok którego stał mały stolik nocny; niezależnie od wysokości normy przed chorobą każdy więzień otrzymywał w szpitalu „trzeci kocioł", surówkę przeciwko awitaminozie i dużą porcję białego chleba – pelagrykom[1] przysługiwały ponadto dwie kostki cukru i kostka margaryny tej samej wielkości. [...]

1 pelagryk – chory na pelagrę, schorzenie skórne spowodowane długotrwałym brakiem witamin w organizmie.

Moje spostrzeżenia szpitalne z obozu jercewskiego, porównywane z opowiadaniami i wspomnieniami innych więźniów, prowadzą do wniosku, że w Rosji panuje coś w rodzaju ,,kultu szpitala". Nawet w najgorszych obozach, nawet w okresie szalejącego ,,proizwołu"[1] i ,,pionierstwa" obozowego szpitale zostały jak gdyby wyłączone z systemu niewolnictwa sowieckiego i zachowały inny, bardziej ludzki status. Było coś nieprawdopodobnego w fakcie, że już za progiem – po wypisaniu ze szpitala – więzień stawał się na powrót więźniem, ale jak długo leżał bez ruchu w łóżku szpitalnym, przysługiwały mu wszystkie prawa człowieczeństwa z wyjątkiem wolności. [...]

Opis Trupiarni.

[4] Kresem wędrówki ziemskiej w obozie była Trupiarnia, duży barak położony między kuchnią a pomieszczeniem dla ciężarnych kobiet, do którego kierowano więźniów niezdolnych do pracy przed ostatecznym skreśleniem z listy żywych. [...]
Trupiarnia bowiem oznaczała tylko zwolnienie od tortury pracy, nie przynosiła natomiast zwolnienia od męki głodu. Wprost przeciwnie, głód staje się naprawdę groźny i prowadzi na krawędź obłędu dopiero w okresach bezczynności, kiedy jest dość czasu na to, aby go sobie dokładnie uprzytomnić, aby nasycić myślą o nim każdą minutę nieruchomego leżenia na pryczy. Toteż tłum żebraków, oczekujący codziennie wieczorem przed kuchnią na rozdanie resztek zupy z kotłów, składał się przeważnie z mieszkańców Trupiarni. [...]

Sowiecki system selekcji więźniów.

[5] W pierwszych dniach kwietnia gruchnęła w obozie wiadomość, że przygotowuje się etap na Kołymę[2]. Dopiero dzisiaj, kiedy przeczytałem już wiele książek o niemieckich obozach koncentracyjnych, wiem, że etap na Kołymę był w sowieckich obozach pracy czymś w rodzaju odpowiednika niemieckiej „selekcji do gazu". Analogia ta posuwała się aż tak daleko, że podobnie jak do komór gazowych, wybierano na Kołymę więźniów z wysokoprocentową utratą zdrowia, mimo że przecież – odwrotnie niż w Niemczech – posyłano ich nie na natychmiastową śmierć, ale do pracy wymagającej wyjątkowej odporności organizmu i siły fizycznej. [...]

---

1 ***proizwoł*** (z ros.) – we wczesnym okresie istnienia sowieckich łagrów był to czas – od zmierzchu do świtu – kiedy dozorcy nie interweniowali, a rządy w barakach sprawowali więźniowie kryminalni; dochodziło wówczas do licznych aktów przemocy.

2 Kołyma to rzeka w Syberii Wschodniej; w jej dorzeczu istniał kompleks łagrów, w których więźniowie pracowali głównie w kopalniach złota, platyny i ołowiu.

ANALIZA

1. W akapicie 1. wskaż fragmenty o charakterze informacyjnym oraz cytaty, w których dominuje styl literacki.
2. W kolejnych akapitach znajdź zwroty i wyrażenia w 1. osobie liczby pojedynczej. Które z nich uwiarygadniają perspektywę autobiograficzną? Kiedy autor decyduje się na ekspresję własnego „ja"?
3. Na podstawie relacji Herlinga-Grudzińskiego przedstaw organizację pracy w obozie oraz obowiązujący tam system wynagradzania. Do jakich niepisanych zasad stosowali się więźniowie, by przetrwać?
4. Określ, jaką funkcję w strukturze obozów pełniły szpital, Trupiarnia oraz perspektywa zsyłki na Kołymę.

INTERPRETACJA

5. Jak sądzisz, dlaczego organizatorzy łagrów w szczególny sposób traktowali szpitale? Czy to świadczy o przywiązywaniu wagi do pozorów normalności? Uzasadnij swoje zdanie.

6. Czym, według Ciebie, przejawia się inność świata sowieckich łagrów? Które elementy tej rzeczywistości wstrząsnęły Tobą najbardziej? Odpowiedź uzasadnij.
7. Sowieci postawili sobie za cel wychowanie (stworzenie) nowego człowieka poprzez pracę. Jakiego człowieka w istocie tworzyli? Uzasadnij swoją opinię.

WARTOŚCI I POSTAWY

8. Dlaczego podtrzymywanie pamięci o „innych światach" jest tak ważne?
9. Izraelski historyk Yuval Noah Harari (czytaj: juwal) uważa, że największym zabójcą w dziejach ludzkości jest głód. Jak zlikwidować wciąż istniejące na świecie obszary głodu? Przedyskutujcie ten temat w klasie.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Motyw więzienia i niewoli w literaturze polskiej. W pracy odwołaj się do wybranych lektur obowiązkowych oraz dowolnych kontekstów. Jakie znaczenia niesie ze sobą ten topos?

POJĘCIA KLUCZOWE

AUTOBIOGRAFIZM – zabieg polegający na włączaniu do utworu wątków z życia autora, jego doświadczeń i przeżyć. W zależności od stosunku do przedstawianej rzeczywistości wyróżnia się autobiografizm **dokumentalny** (kierujący się w stronę obiektywizmu) albo **literacki** (odznaczający się subiektywizmem). Autobiografizm może przybierać cechy epickie i stanowi wówczas opowieść o losach autora, albo bardziej liryczne – wtedy jest przede wszystkim wyrazem wewnętrznych przeżyć. Można również wyróżnić dwie postawy autobiograficzne: ekstrawertyczną (w której obiektami przedstawienia są świat, wydarzenia i ludzie) oraz introwertyczną (w której autor koncentruje się na własnym „ja").

MINIPRZEWODNIK
LITERATURA ŁAGROWA

ALEKSANDR SOŁŻENICYN (1918–2008) – rosyjski pisarz, którego świat uznał za wiarygodnego informatora o sowieckich obozach pracy (osiem lat przebywał w łagrze). Do swoich doświadczeń nawiązał w opowiadaniu *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (1962) i powieści *Oddział chorych na raka* (Frankfurt nad Menem 1968). Obszerną i drobiazgową kroniką systemu sowieckich represji jest jego *Archipelag Gułag 1918–1956* (t. 1–3, Paryż 1973–1975), nagrodzony w 1970 r. Literacką Nagrodą Nobla.

WARŁAM SZAŁAMOW (1907–1982) – rosyjski pisarz, który spędził w łagrach kilkanaście lat. Wspomnienia zapisał w poruszających *Opowiadaniach kołymskich* (Londyn 1978), pokazujących fizyczną i psychiczną degradację człowieka skazanego na obóz pracy.

ALEKSANDER WAT (właśc. **Chwat**; 1900–1967) – polski poeta i pisarz żydowskiego pochodzenia, zaliczany do kręgu futurystów; przed wojną ideowo związany z komunizmem. Aresztowany w 1940 r., spędził kilka lat w obozach w Kazachstanie. Sowiecki system represyjnej władzy przedstawił w znakomitym „pamiętniku mówionym" *Mój wiek*, którego współredaktorem był Czesław Miłosz (Londyn 1977). **Ola Watowa** (1904–1991), jego żona, napisała przejmujące wspomnienia z zesłania *Wszystko, co najważniejsze* (Londyn 1984).

GIEORGIJ WŁADIMOW (1931–2003) – rosyjski pisarz, więzień łagrów. Jego opowieść *Wierny Rusłan* (Frankfurt nad Menem 1975) pokazuje świat obozów z perspektywy psa-strażnika.

69 Miłość w „innym świecie”

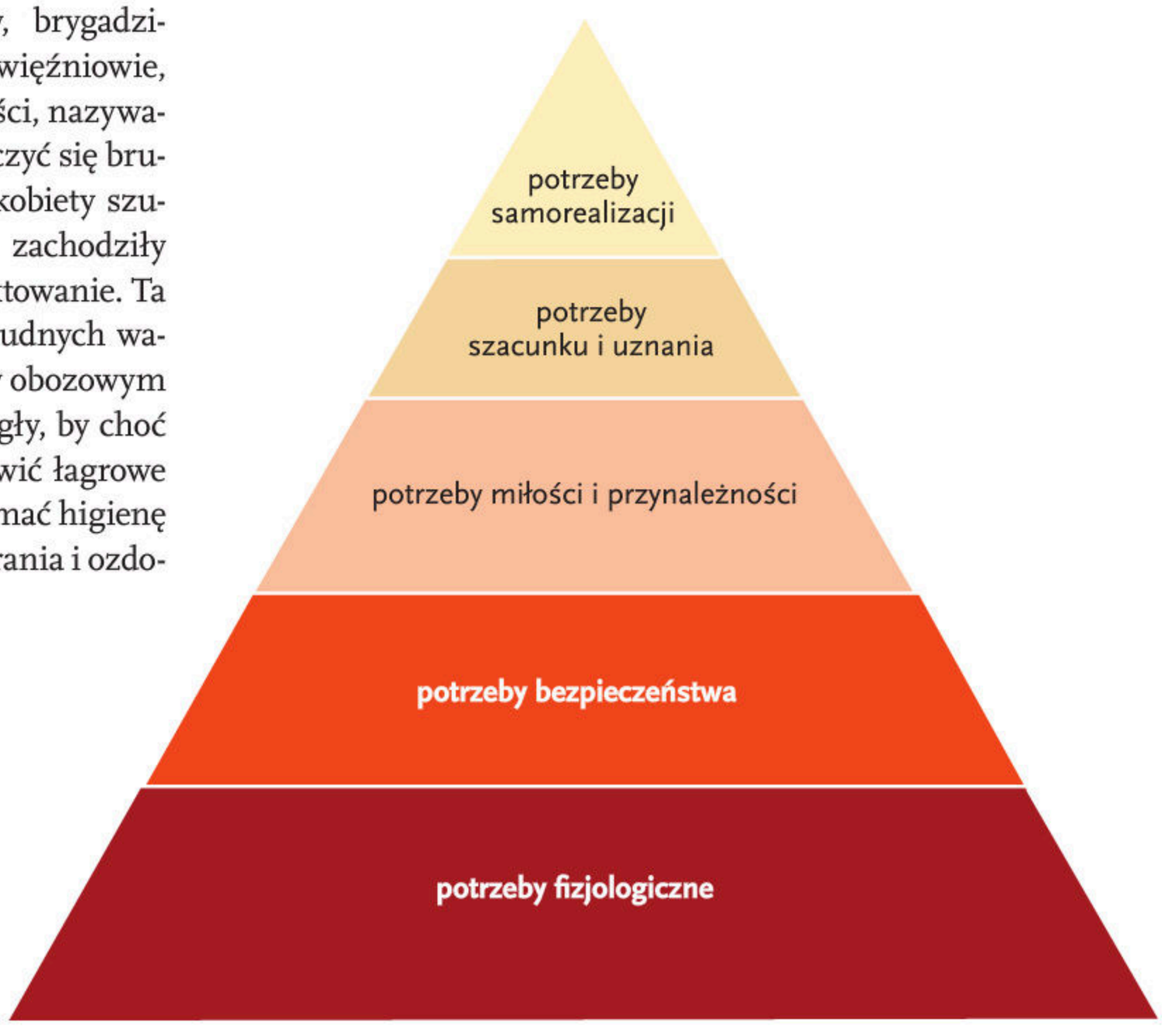
Obozowe wyroki były przeważnie wieloletnie i często je przedłużano o kolejne lata za błahe lub fałszywe przewinienia. Więźniowie za wszelką cenę chcieli przywrócić swojemu życiu choć odrobinę normalności, poczuć pozytywne emocje. W łagrach zdarzały się także prawdziwe i głębokie uczucia. Na lekcji poznamy historię wielkiej obozowej miłości, przedstawionej w *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

KONTEKST SOCJOLOGICZNY

W sowieckim łagrze więźniarki skazane za przestępstwa polityczne odsiadywały wyroki z morderczyniami, złodziejkami czy prostytutkami (takie wymieszanie więźniów politycznych z kryminalnymi dotyczyło także mężczyzn). Kobiety kierowano do ciężkiej pracy, np. przy wyrębie lasu. Nieograniczoną władzę nad nimi mieli mężczyźni – naczelnicy, strażnicy, brygadziści, kucharze, lekarze, a także zwyczajni więźniowie, zwłaszcza przestępcy kryminalni, recydywiści, nazywani urkami. Żeby przetrwać, trzeba było nauczyć się brutalnych zachowań i słów. Niejednokrotnie kobiety szukały sobie opiekunów. Niektóre świadomie zachodziły w ciążę i rodziły dzieci, licząc na lepsze traktowanie. Ta strategia często jednak zawodziła. Mimo trudnych warunków życia kobiety starały się zachować w obozowym życiu namiastkę intymności. Robiły, co mogły, by choć trochę „udomowić” obozowe baraki i ubarwić łagrowe życie. Starały się – na ile to możliwe – utrzymać higienę i porządek, dbały, o własny wygląd, szyły ubrania i ozdoby (które także wymieniały na jedzenie).

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Amerykański psycholog Abraham (czytaj: ejbram) Maslow w 1943 r. sformułował teorię hierarchii potrzeb człowieka i przedstawił ją w formie piramidy. W tej koncepcji potrzeba miłości łączy się z potrzebą przynależności, co skłania człowieka do nawiązywania intymnych stosunków z innymi. W nieludzkim świecie łagrów wobec trudności z zaspokojeniem elementarnych potrzeb fizjologicznych i bezpieczeństwa, a także najwyższych – uznania i samorealizacji, miłość bywała wartością bezcenną.



Hierarchia potrzeb człowieka
(tzw. piramida Maslowa)

Gustaw Herling-Grudziński

Inny świat. Zapiski sowieckie (fragmenty)

Część wolnych pracowników w obozie rekrutowała się z byłych więźniów.

[1] Wśród ludzi wolnych, zatrudnionych przez Gułag w administracji obozów sowieckich, wielu było dawnych więźniów. Większość lekarzy, inżynierów, urzędników i techników otrzymywała natychmiast po ukończeniu wyroku albo drugi wyrok, albo propozycję pozostania w obozie na nie najgorzej płatnych posadach, z którymi związane były z reguły dwu- lub trzypokojowe mieszkania w pobliskim miasteczku. Taka forma kompromisu przynosiła korzyści obu stronom, toteż rzadko się zdarzało, żeby spotkała się z odmową. Po latach pobytu w obozie przeciętny więzień odwykał na tyle od wolności, że myślał o niej z pewnym lękiem jak o sytuacji, w której będzie musiał znowu żyć w stanie wiecznej czujności, śledzony przez przyjaciół, krewnych i kolegów, z góry narażony na podejrzenia po odsiedzianym dopiero co wyroku; w pewien sposób również obóz stawał się jego drugim życiem – znał jego prawa, obyczaje i przepisy, poruszał się w nim swobodnie, wiedział, jak się w nim żyje i unika niebezpieczeństw, lata spędzone za drutami przytępiały jego wyobraźnię i marzenia o wolności kierowały nie tyle ku rodzinnemu Kijowowi czy Leningradowi[1], co ku otwartej przestrzeni za zoną[2] i małemu miasteczku, w którym wieczorem zapalały się światła, a w dzień bawiły się w śniegu dzieci; jeśli zaś nie miał do kogo wracać, jeśli w ciągu tych lat więziennych opuścili go najbliżsi – decyzja była tym łatwiejsza. Obóz zaś zyskiwał dobrego pracownika, obeznanego z życiem i nawykami więźniów, lojalnego, bo mądrzejszego o własne doświadczenia więzienne, przykutego już na zawsze do dawnej galery[3] [...].

Historia obozowej miłości.

[2] Ten związek był w obozie czymś niezwykłym, gdyż opierał się na prawdziwym uczuciu, a nawet wierności. W zasadzie każdy wolny urzędnik mógł mieć kobietę z obozu za porcję chleba, ale było nie do pomyślenia, aby odważył się lub chciał nadać tej przelotnej transakcji trwalszy akcent uczuciowy. Kobiety przychodziły i odchodziły jak fale etapów, co zaś pozostawało na stałe, to możliwość ich posiadania bez najmniejszego trudu. Młody i nieżonaty urzędnik obozowy nie mógł nawet przeliczyć i ogarnąć pamięcią twarzy, które przewinęły się przez jego drewnianą komórkę w zonie. Tu jednak wchodziło w grę coś więcej – miłość lub w każdym razie jej szczątkowa forma. I chociaż władze obozowe, więźniowie w zonie i więźniowie zatrudnieni w szpitalu nie mogli mieć wątpliwości co do istoty związków łączących tych dwoje ludzi, Jegorow i Jewgienija Fiodorowna zachowywali się tak, jak gdyby intymność i dyskrecja były warunkami trwałości ich uczucia. [...]

[3] Jewgienija Fiodorowna nienawidziła ludzi wolnych i w pewien sposób wstydziła się tego naruszenia solidarności więziennej. W obecności Jegorowa usiłowała zawsze zachować zupełną obojętność, ale ilekroć po paru godzinach spędzonych z nim w dyżurce szpitalnej wchodziła na salę, unikała naszych spojrzeń, zasłaniając szkliste oczy ciężkimi powiekami. Wyglądało więc na to, że Jegorow kochał ją, bo był niegdyś więźniem i nie chciał lub nie mógł tego zapomnieć, a ona jeśli odwzajemniała jego uczucia, to dokładnie z tych samych względów.

---

1 Leningrad – obecnie: Petersburg; zmieniona nazwa miasta obowiązywała w czasie istnienia Związku Sowieckiego w latach 1924–1991.

2 zona – strefa; tu: zamknięta część obozu, gdzie przebywali więźniowie.

3 galera – statek o napędzie wiosłowym, na którym służyli niewolnicy lub skazańcy; tu: metaforyczne określenie obozu pracy.



Doktor Żywago, reż. David Lean, 1965, adaptacja głośnej powieści Borysa Pasternaka; w rolach głównych Omar Shariff (czytaj: szarif) i Julie Christie.

Powieść *Doktor Żywago* (1957) to jedna z najpiękniejszych miłosnych opowieści. Jej akcja rozgrywa się na tle dramatycznych wydarzeń dziejowych: I wojny światowej, rewolucji bolszewickiej, wielkiej czystki stalinowskiej.

„Nie może to jednak trwać wiecznie – mówiłem często do Michaiła Stiepanowicza[1] – jest w tym dla niej coś poniżającego. Jegorow odwiedza ją jak prostytutkę i wraca za zonę do innego, wolnego życia". [4] W miesiąc po wypisaniu ze szpitala odwiedziłem Jewgieniję Fiodorownę w dniu, kiedy Jegorow nie przychodził do zony, i zastałem u niej Jarosława R., studenta politechniki w Leningradzie, który został aresztowany w roku 1934 w związku z zabójstwem Kirowa[2], zwolniony przedterminowo w roku 1936 i aresztowany powtórnie w roku 1937. Siedzieli na małej kozetce, używanej zazwyczaj do badania chorych, patrząc na siebie w sposób, który wykluczał wszelkie wątpliwości. W jej głosie, tak zawsze opanowanym i stanowczym, brzmiała teraz nuta bezgranicznego oddania, płonące oczy wyrażały szczęście, jakiego nie spotyka się nigdy w twarzach więźniów. Widywałem ich potem w letnie wieczory w zonie – mówiło się, że Jarosław jest u Jewgieniji Fiodorowny na „garnuszku szpitalnym" – ale dla mnie to była miłość, najczystsza miłość, jaką dane mi było oglądać w obozie. Nie tylko dla mnie zresztą. Michaił Stiepanowicz określił zmianę, jaka zaszła w zachowaniu i wyglądzie naszej siostry szpitalnej, słowem „zmartwychwstanie". [...]

[5] Jegorow jednak zdawał się nie widzieć, co dzieje się za jego plecami. Jak dawniej przychodził co drugi dzień rano do szpitala obozowego, jak dawniej również wracał wieczorem wolnym krokiem

---

1 Jeden z drugoplanowych bohaterów *Innego świata*. Przed zsyłką był popularnym aktorem, aresztowano go „za przesadne zaakcentowanie w jakimś filmie szlachetności jednego z bojarów Iwana Groźnego".

2 Siergiej Kirow był zasłużonym bolszewickim rewolucjonistą. W 1934 r. został zastrzelony, najpewniej na rozkaz samego Stalina. Proces zabójcy rozpoczął wielką czystkę w Związku Sowieckim.

za zonę. I chociaż nic mnie z nim przecież nie łączyło, byłem w tym cichym dramacie – przez jakąś przewrotność lub intuicję uczuciową – po jego stronie. Wydawało mi się, że przeżywał nie tylko odejście kobiety, którą kochał, ale i odejście od obozu, do którego w dziwny sposób przylgnął. [...]
[6] Pod koniec lata zupełnie nieoczekiwanie Jarosław R. został wezwany na etap do obozów peczorskich[1]; znaczyło to, że Jegorow próbował walczyć. Ale w dzień potem Jewgienija Fiodorowna zgłosiła się również na etap do jakiegokolwiek innego obozu poza Kargopolem[2]; znaczyło to, że nie zamierza się poddać. Jej zgłoszenie zostało wprawdzie odrzucone, lecz wkrótce potem Jegorow przestał przychodzić do zony. Podobno poprosił o zwolnienie i wyjechał do innego obozu, nikt jednak nie umiał na ten temat powiedzieć nic pewnego. W każdym razie nie ujrzeliśmy go już nigdy, a w styczniu 1942 roku Jewgienija Fiodorowna zmarła w czasie porodu, dając życie dziecku swej prawdziwej miłości i płacąc własnym życiem za swoje krótkie Zmartwychwstanie.

1 obozy peczorskie – zespół kilku obozów na północy Rosji, za kołem podbiegunowym, w dorzeczu Peczory, w okolicach miasta Workuta.
2 Kargopol – miasto w północnej Rosji w obwodzie archangielskim. Do sieci obozów kargopolskich należało także Jercewo.

ANALIZA

1. Jak wieloletnie wyroki wpływały na więźniów? Dlaczego nie umieli oni rozstać się z obozem po odbyciu kary? O jakich cechach systemu sowieckiego to świadczy?
2. Czym różniła się sytuacja egzystencjalna wolnego lekarza i więźniarki – pielęgniarki pracującej w obozie? Jak to wpływało na ich związek?
3. Określ uczucia trojga bohaterów przytoczonego fragmentu. W czym się one wyrażały? Na jakie decyzje i działania wpłynęły? Czyje uczucia nie budzą wątpliwości autora?

INTERPRETACJA

4. Jak sądzisz, czemu miłość w realiach obozowych dziwiła współwięźniów? Dlaczego była zjawiskiem rzadko spotykanym?
5. Czy, Twoim zdaniem, Jewgienija Fiodorowna kochała Jegorowa? Odpowiedź uzasadnij.
6. Wyjaśnij, na czym polegało „zmartwychwstanie” Jewgieniji Fiodorowny. Jaki sens ma religijna wymowa tego pojęcia?

WARTOŚCI I POSTAWY

7. Czy możliwy jest autentyczny związek miłosny między osobą wolną a osobą uwięzioną? Jeśli tak, to pod jakimi warunkami?
8. Psychologom znane są przypadki emocjonalnego związku ofiary z jej prześladowcą – tzw. syndrom sztokholmski. Czym można wytłumaczyć taki związek? Dlaczego przyjmuje on niekiedy postać miłości?
9. Jak wiele możesz poświęcić dla ukochanej osoby?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

10. Miłość silniejsza od strachu przed śmiercią. W pracy odwołaj się lektur ukazujących takie uczucia (np. *Romeo i Julia* Szekspira, *Giaur* Byrona, *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, *Potop* Sienkiewicza, *Przedwiośnie* Żeromskiego) oraz do wybranych kontekstów.

70 Heroizm w łagrze

Gustaw Herling-Grudziński uważał, że człowiek dysponuje wewnętrzną siłą, która pozwala przeciwstawić się złu – choćby w formie biernego protestu – nawet w najbardziej nieludzkich warunkach. Zdaniem pisarza, obrona godności człowieka jest tak samo ważna jak ocalenie życia, a w sytuacjach ekstremalnych – nawet ważniejsza, i wymaga równie ekstremalnej odwagi.

KONTEKST HISTORYCZNY

W Związku Sowieckim nie było grup społecznych i zawodowych, które mogły czuć się bezpiecznie. Do łagru trafić mógł każdy – od robotnika czy chłopa po wysokiego funkcjonariusza władzy. Obok więźniów, którzy rzeczywiście przeciwstawili się sowieckiemu systemowi, było wielu, którzy zostali oskarżeni z jakichś błahych powodów. Często o aresztowaniu decydował donos – sąsiadów, znajomych, a nawet członków rodziny. W śledztwie NKWD stosowało rozmaite rodzaje tortur. Długość kary nie była przesądzona wyrokiem sądu, więc kierownictwo obozu pod byle pretekstem mogło ją zmieniać. W obozach zachowywano pewne pozory normalności. Więźniowie mogli wysyłać i otrzymywać (cenzurowane) listy, pozwalano na odwiedziny krewnych lub przyjaciół. Funkcjonowały biblioteki. Więźniowie w minimalnym zakresie byli otaczani opieką medyczną. Jednak każda próba przeciwstawienia się totalitarnej machinie sowieckiego państwa czy regułom obozowego życia stawała się aktem najwyższego i niejednokrotnie straceńczego heroizmu.

Gustaw Herling-Grudziński

Inny świat. Zapiski sowieckie (fragmenty)

[1] Wbrew 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. [...] 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*[1] 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 [...]. 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. [...] 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. [...]

---

1 ***crescendo*** (czytaj: kreszendo, wł.) – termin muzyczny oznaczający: 'coraz silniej, coraz głośniej'.



Droga na Kołymę, budowana przez więźniów w latach 30. i 40. XX w., prowadziła do najstraszniejszego z sowieckich łagrów.

Kołyma pochłonęła, według ostrożnych szacunków, około miliona ofiar (w tym wielu Polaków). Zmarłych przy pracy chowano pod drogą lub przy niej, stąd nazwa „droga z kości". Inna nazwa to „autostrada do piekła".

Historia Kostylewa.

[2] Ojciec, umierając, nakazał mu wierność matce i „wielkiemu dziełu Rewolucji Październikowej". Kostylew zbyt głęboko wrósł był od dzieciństwa w atmosferę komunizmu, by przypuszczać, że może jeszcze istnieć na świecie coś trzeciego. [...]
Na drugim roku studiów w Akademii Morskiej Kostylew znalazł we Władywostoku[1] małą wypożyczalnię prywatną, a w niej parę zniszczonych książek francuskich: Balzaca, Stendhala, *Wychowanie sentymentalne* Flauberta, *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta i *Adolfa* Constanta[2]. Nie spodziewał się po nich niczego nadzwyczajnego – chciał się tylko „poćwiczyć w języku". Świat, jaki mu otworzyły, przeszedł jednak wszystkie jego oczekiwania – był podobny do bajki. Kostylew żył odtąd w stanie ciągłego podniecenia. Czytał po nocach, zaniedbał się w nauce, opuścił parę zebrań partyjnych, zamknął się w sobie i odwrócił się od najbliższych przyjaciół. Wiele razy próbował mi potem wytłumaczyć, jakie uczucie wywołało w nim to odkrycie literatury francuskiej.
– Byłem chory na tęsknotę za czymś nieokreślonym – opowiadał, gładząc zdrową ręką kanciasty i ogolony łeb – odetchnąłem innym powietrzem, jak człowiek, który nie wiedząc o tym, dusił się przez całe życie. Zrozum, nie chodzi o fakty; ostatecznie wszędzie na świecie ludzie kochają się, umierają, bawią, intrygują i cierpią. Chodzi o atmosferę. Wszystko, co czytałem, działo się jak gdyby w klimacie podzwrotnikowym, gdy ja żyłem od urodzenia w lodowatej pustce... [...]
[3] W roku 1937 właściciel prywatnej wypożyczalni książek – stary Niemiec nadwołżański, Berger – został aresztowany, a w parę tygodni potem pociągnął za sobą Kostylewa. [...] Skatowany do utraty przytomności, bity na nowo po otrzeźwieniu wiadrem zimnej wody, z oczami ledwie widzącymi przez szpary w plastrze zakrzepłej krwi i ustami obrzękłymi od poszarpanych dziąseł i chwiejących się zębów – Kostylew nie przyznawał się do winy z uporem, który rósł w miarę, jak potęgowały się zadawane mu cierpienia. Jakże skomplikowanym i nieobliczalnym mechanizmem jest organizm ludzki! To prawda,

---

1 Władywostok – największe rosyjskie miasto Dalekiego Wschodu, ważny port nad Morzem Japońskim.
2 Mowa o popularnych pisarzach francuskich z XIX w.

że istnieje w nim pewna określona granica wytrzymałości, ale przekroczywszy ją trzeba się liczyć tyleż samo z załamaniem, co z nieoczekiwanym buntem, który jest formą znieczulenia *in extremis*[1]. [...] Kostylew pamiętał tylko jedno: że cedził z zaciekłą determinacją przez zaciśnięte kurczowo zęby „jestem niewinny, nie byłem nigdy szpiegiem". [...]

[4] W styczniu 1939 roku Kostylewa odesłano z wyrokiem dziesięcioletnim [...] do Mostowicy[2]. W tym czasie dał się poznać wśród więźniów [...] jako „święty"; jeszcze długo po jego śmierci w baraku „pieriesylnym"[3] słyszało się z czcią wymawiane nazwisko „inżyniera Michaiła Aleksiejewicza Kostylewa" [...]. Jako inżynier ze „spiecnaprawlenijem"[4] Kostylew otrzymał nieco lepsze warunki życia i stosunkowo lekką pracę; rozdawał między więźniów prawie cały swój chleb, zanosił do „trupiarni" talony na zupę, wykorzystywał fakt, że wolno mu było wychodzić za zonę bez konwoju, aby przynosić czasem trochę tłuszczu lub jarzyn dla chorych, w brygadach, które mu podlegały na tartaku mostowickim, obliczał wszystkim więźniom normy wyższe od rzeczywistej wydajności pracy. Właśnie ta „tufta" go zgubiła. Zadenuncjowany przez jednego z brygadierów, został administracyjnym zarządzeniem naczelnika obozów kargopolskich pozbawiony na czas odbywania wyroku prawa pracy „po spiecyalnosti"[5] i odesłany do brygady leśnej. Zapomniał w niej szybko o litości, bo sam potrzebował jej teraz bardziej niż inni. Praca fizyczna złamała go i poniżyła do tego stopnia, że nie było rzeczy, której by nie zrobił dla zdobycia dodatkowego kawałka chleba. Znienawidził współwięźniów i uważał ich odtąd za swoich naturalnych wrogów. Byłby może stoczył się jeszcze niżej, na samą krawędź największej zbrodni, jakiej dokonać może człowiek wart tego imienia w obozie – zbrodni donosu – gdyby przypadek nie podsunął mu jednej z książek, którą czytał niegdyś na wolności we Władywostoku. Kostylew odczytał ją na nowo, płacząc jak dziecko, które odnalazło w ciemności rękę matki. Tak oto po raz drugi zrozumiał, że go oszukano. [...]

[5] W marcu 1941 roku Kostylew przyszedł etapem do Jercewa z prawą ręką na temblaku i zaliczony został formalnie do naszej brygady tragarzy. Pamiętam, że byłem zachwycony tym rzadkim połączeniem wrażliwości i z gruba ciosanej, niemal brutalnej chropowatości. [...] Lewą ręką przewracał z instynktownym nabożeństwem kartki książki, a prawą – nieruchomą – przytrzymywał ją, aby nie spadła. Gdy czytał, w kącikach jego ust błąkał się uśmiech czarująco naiwny, prawie dziecinny. W pewnej chwili, upewniwszy się, że w naszym kącie nikt się nie rusza, odłożył książkę i zdrową ręką zaczął odwijać bandaż. Trwało to parę minut, w czasie których raz czy dwa dorzucił do ognia trochę drzewa. [...] Nie odwracając ciągle głowy, przybliżył się do pieca i po omacku wsunął odbandażowaną rękę w ogień. Przez jego ściągniętą twarz przebiegł skurcz bólu, oczy zdawały się wświdrowywać w głąb czaszki, zęby puściły dolną wargę i zacięły się ze zgrzytem, a na czoło wystąpiły wielkie krople potu. [...]

[6] Jego samoudręka miała tyleż wspólnego z męczeństwem, co ze zwolnieniem od pracy. Dwa fakty zdawały się wskazywać na to bezspornie. Po pierwsze okoliczności, w jakich Kostylew wpadł na swój pomysł. Susząc raz na „lesopowale"[6] w Mostowicy chleb nad ogniskiem, upuścił go przez nieuwagę i przerażony głodem, zanurzył bez wahania rękę w ogniu. Tegoż wieczoru dostał zwolnienie na siedem dni, w czasie których ułożył swój plan. Po drugie sposób, w jaki Kostylew spędzał swój wolny czas w baraku. Było dla mnie do końca naszej znajomości zagadką, której mi nigdy nie chciał wyjaśnić, skąd wydobywa w obozie takie ilości książek. W każdym razie Kostylew czytał po całych dniach, czytał w nocy, usadowiwszy się na górnej pryczy obok żarówki, czytał nawet w ambulatorium, czekając na swoją kolejkę.

[7] Jego status – zdrowego w zasadzie więźnia, któremu z tajemniczych powodów nie goiła się ręka – był w sowieckim systemie pracy przymusowej czymś wyjątkowym i nie do zniesienia na dłuższą metę. Doradzałem mu więc wielokrotnie, żeby przynajmniej do czasu widzenia z matką zarzucił swój proceder

---

1 ***in extremis*** (łac.) – 'w ostateczności, w chwili śmierci'.
2 **Mostowica** – obóz pracy na Syberii.
3 ***pieriesylny*** (ros.) – 'przejściowy'.
4 ***spiecnaprawlenije*** (ros.) – 'wykształcenie techniczne'.
5 ***po spiecyalnosti*** (ros.) – 'zgodnie z wykształceniem'.
6 ***lesopował*** (ros.) – 'wyrąb lasu'.

opalania ręki i poszedł choć parę razy na bazę. Potem zaś, potem – zrobi, co zechce. Uśmiechał się na te upomnienia łagodnie i odpowiadał z dziecinnym uporem:
– Nigdy, rozumiesz, nigdy już nie będę dla nich pracował. [...]

Kostylewa uznano za niezdolnego do pracy i zakwalifikowano do zsyłki na Kołymę. Bohater oblał się wrzątkiem w łaźni.

[8] Nie wpuszczono mnie do szpitala, nie było już zresztą po co. Kostylew umierał w straszliwych męczarniach, nie odzyskawszy do końca przytomności. Tym razem został zwolniony na zawsze. I choć umarł inaczej, niż żył, gdy go znałem i na swój sposób kochałem, do dziś – niby symboliczny obraz człowieka, który przegrał po kolei wszystko, w co wierzył – widzę go z przekrzywioną od bólu twarzą i ręką zanurzoną w ogniu jak ostrze hartowanego miecza.

ANALIZA

1. Jaki był cel przesłuchań prowadzonych przez NKWD? W odpowiedzi odwołaj się do systemu traktowania więźniów w ZSRS.
2. Co sprawiło, że Kostylew, mimo pouczeń ojca, przestał wierzyć w komunizm? Jaką rolę w tej przemianie odegrały „książki zbójeckie"? Co bohater w nich odnalazł?
3. W jaki sposób Kostylew czytał książki? Jak postrzegał relacje między światem książek a rzeczywistością?
4. Skąd Kostylew czerpał siłę, by nie załamać się w trakcie przesłuchań i nie przyznać do wyimaginowanej winy, narzuconej mu przez śledczych?
5. Jaki był stosunek Kostylewa do innych więźniów w obozie pracy? Jak ten stosunek ewoluował?

INTERPRETACJA

6. Jak sądzisz, co sprawiło, że Kostylew wyłamał się z modelu *homo sovieticus* mimo komunistycznego wychowania i powszechnej indoktrynacji?
7. Dlaczego bohater odmawiał jakiegokolwiek udziału w budowie komunistycznego porządku? Na czym polega heroizm tej odmowy?
8. Kim był Kostylew – herosem Gułagu czy ofiarą systemu? A może jednym i drugim? Uzasadnij swoje zdanie.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Naziści palili książki na stosach, komuniści tworzyli indeksy książek zakazanych. Jak myślisz, dlaczego każdy system totalitarny boi się książek i wolnego słowa?
10. Wybierz pięć książek, które pozwalają, Twoim zdaniem, zapomnieć o złu świata. Uzasadnij swój wybór.

WYPOWIEDŹ PISEMNA

11. Literatura i jej wpływ na decyzje i wybory człowieka. W pracy odwołaj się do *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, innej lektury obowiązkowej oraz dowolnych kontekstów.

POJĘCIA KLUCZOWE

HOMO SOVIETICUS – patrz: lekcja 66.

HEROIZM – patrz: lekcja 49.

„KSIĄŻKI ZBÓJECKIE" – dzieła literackie, które uformowały idealistyczne postrzeganie rzeczywistości oraz wywołują marzenia o doskonalszym i nierealnym świecie. Tego sformułowania używa Gustaw w IV części *Dziadów*, gdy mówi o lekturach, które zatruły jego duszę. Rodowód toposu „trującej literatury" jest jednak starszy – pierwszą ofiarą książek był Don Kichote z XVII-wiecznej powieści Cervantesa, spóźniony miłośnik romansów rycerskich (patrz: lekcje 45.–46. w drugiej części podręcznika dla klasy 1). W literacki sposób swoją miłość przeżywa również Werter z powieści Goethego (patrz: lekcje 8.–11. w pierwszej części podręcznika dla klasy 2).

71 Czy można ocalić wartości?

R

Tadeusz Borowski ukazał w swoich opowiadaniach, że ekstremalne warunki życia w obozie koncentracyjnym prowadzą do zawieszenia obowiązujących norm etycznych (patrz: lekcje 46.–47.). Natomiast Gustaw Herling-Grudziński wierzył w trwałość tych norm. Zdaniem Włodzimierza Boleckiego, badacza literatury współczesnej, *Inny świat* można czytać nie tylko jako literaturę faktu, lecz także „jako rodzaj pisarskiej refleksji nad losem i postawami ludzi w nieludzkich warunkach. I nad konsekwencjami, jakie istnienie obozów koncentracyjnych miało dla wiedzy o człowieku jako istocie moralnej" (W. Bolecki, *„Inny świat" Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1994).

KONTEKST BIOGRAFICZNY

Antyczny historyk Plutarch zwrócił uwagę na zaskakujące podobieństwo między życiorysami sławnych ludzi. W *Żywotach równoległych* wskazywał na analogie między biografiami m.in. Aleksandra Wielkiego i Cezara, Demostenesa i Cicerona, Alcybiadesa i Koriolana. Podobną metodę porównawczą można zastosować w przypadku Tadeusza Borowskiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Obaj należeli do pokolenia wojennego i dorastali w patriotycznych domach – z tym że Herling-Grudziński urodził się w dość zamożnej rodzinie spolonizowanych Żydów, a dzieciństwo Borowskiego był dużo bardziej dramatyczne (patrz: O t*wórcy* w lekcji 46.). Obaj studiowali polonistykę w Warszawie i w czasie wojny zaangażowali się w konspirację. Obaj zostali aresztowani w przypadkowych okolicznościach i trafili do obozów – Borowski do Auschwitz-Birkenau, a Herling-Grudziński do łagru w Jercewie. Obaj doświadczyli ekstremalnego zła i przemocy, co zmusiło ich do pogłębionej refleksji na temat etyki w opresyjnym świecie. Obaj ukazują w swoich tekstach bezwzględne systemy polityczne, choć różnią się w ocenie człowieka. Herling-Grudziński, pisząc *Inny świat*, znał już opowiadania Borowskiego. Odbierał je jako „świadomą prowokację moralną". Podjął z Borowskim polemikę w imię wartości, które powinny, jego zdaniem, obowiązywać także w sytuacjach ekstremalnych.

Tadeusz Borowski
U nas w Auschwitzu (fragmenty)

Tadeusz pisze list do ukochanej, która została na wolności.

[1] Kiedyś chodziliśmy komandami do obozu. Grała orkiestra do taktu idącym szeregom. Nadeszło DAW[1] i dziesiątki innych komand i czekały przed bramą: dziesięć tysięcy mężczyzn. I wtedy z FKL-u[2] nadjechały samochody pełne nagich kobiet. Kobiety wyciągały ramiona i krzyczały:
– Ratujcie nas! Jedziemy do gazu! Ratujcie nas!
I przejechały koło nas w głębokim milczeniu dziesięciu tysięcy mężczyzn. Ani jeden człowiek się nie poruszył, ani jedna ręka nie podniosła się.
Bo żywi zawsze mają rację przeciw umarłym. [...]

1 DAW – komando trudniące się głównie rozbiórką strąconych samolotów. **2 FKL** – obóz kobiecy.



David Olère (czytaj: dawid oler, właśc. Dawid Oler), obraz z cyklu malowanego w latach 1960–1980, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim

Francuski malarz i plakacista trafił do obozu Auschwitz-Birkenau, gdzie pracował jako członek Sonderkommando. Swoje traumatyczne przeżycia udokumentował na powojennych rysunkach i obrazach.

? Zinterpretuj przedstawioną scenę.

Ciąg dalszy listu Tadeusza, tym razem z refleksjami historiozoficznymi.

[2] Czy myślisz, że gdyby nie nadzieja, iż ten inny świat nadejdzie, że wrócą prawa człowieka – żylibyśmy w obozie choć jeden dzień? To właśnie nadzieja każe ludziom apatycznie iść do komory gazowej, każe nie ryzykować buntu, pogrąża w martwotę. To nadzieja rwie więzy rodzin, każe matkom wyrzekać się dzieci, żonom sprzedawać się za chleb i mężom zabijać ludzi. To nadzieja każe im walczyć o każdy dzień życia, bo może właśnie ten dzień przyniesie wyzwolenie. Ach, i już nawet nie nadzieja na inny, lepszy świat, ale po prostu na życie, w którym będzie spokój i odpoczynek. Nigdy w dziejach ludzkich nadzieja nie była silniejsza w człowieku, ale nigdy też nie wyrządziła tyle zła, ile w tej wojnie, ile w tym obozie nie nauczono. Nie nauczono nas wyzbywać się nadziei i dlatego giniemy w gazie. [...]
[3] Pracujemy pod ziemią i na ziemi, pod dachem i na deszczu, przy łopacie, lorze[1], kilofie i łomie. Nosimy wory z cementem, układamy cegły, tory kolejowe, grodzimy grunta, depczemy ziemię... Zakładamy podwaliny jakiejś nowej, potwornej cywilizacji. Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. Jaką potworną zbrodnią są piramidy egipskie, świątynie i greckie posągi! Ile krwi musiało spłynąć na rzymskie drogi, wały graniczne i budowle miasta! Ta starożytność, która była olbrzymim koncentracyjnym obozem, gdzie niewolnikowi wypalano znak własności na czole i krzyżowano za ucieczkę. Ta starożytność, która była wielką zmową ludzi wolnych przeciw niewolnikom! [...]
[4] Co będzie o nas wiedzieć świat, jeśli zwyciężą Niemcy? Powstaną olbrzymie budowle, autostrady, fabryki, niebotyczne pomniki. Pod każdą cegłą będą podłożone nasze ręce, na naszych barkach będą noszone podkłady kolejowe i płyty betonu. Wymordują nam rodziny, chorych, starców. Wymordują dzieci. I nikt o nas wiedzieć nie będzie. Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża. Stworzą piękno, dobro i prawdę. Stworzą religię.

---

1 lora – platforma kolejowa, wagon bez ścian.

R

Tadek rozmawia z Abramkiem, członkiem Sonderkommando (niem., czytaj: zonderkomando) – oddziału złożonego głównie z żydowskich więźniów, których zadaniem było m.in. palenie ciał w komorach gazowych.

[5] – [...] wykombinowali my nowy sposób palenia w kominie. A wiesz jaki?
Byłem bardzo uprzejmie ciekaw.
– A taki, że bierzemy cztery dzieciaki z włosami, przytykamy głowy do kupy i podpalamy włosy. Potem pali się samo i jest gemacht[1].
– Winszuję – rzekłem sucho, bez entuzjazmu. Roześmiał się dziwnie i popatrzył mi w oczy:
– Te, fleger[2], u nas, w Auschwitzu, my musimy bawić się, jak umiemy. Jak by szło inaczej wytrzymać?
I wsadziwszy ręce w kieszeń odszedł bez pożegnania. Ale to jest nieprawda i groteska, jak cały obóz, jak cały świat.

1 gemacht (niem.) – zrobione.
2 fleger (czytaj: flige; niem.) – sanitariusz w szpitalu obozowym.

Gustaw Herling-Grudziński
Inny świat. Zapiski sowieckie (fragmenty)

Autor rozważa, jak doświadczenie codziennego głodu wpływa na zachowanie i moralność więźniów.

[1] Jeżeli wspominanie tego wszystkiego, co działo się w Europie w czasie ostatniej wojny, ma mieć w ogóle jakiś sens, to trzeba, abyśmy zapomnieli na chwilę o zasadach zwykłej moralności, jaką żyli nasi dziadowie i ojcowie w drugiej połowie dziewiętnastego wieku i w pierwszych dziesiątkach lat stulecia, które zdawało się urzeczywistniać na naszych oczach pozytywistyczny mit postępu. Ortodoksyjni[1] marksiści twierdzą, że nie istnieje w ogóle moralność absolutna, gdyż wszystko, co dzieje się z człowiekiem, uwarunkowane jest jego położeniem materialnym. Znaczyłoby to, że każda epoka, każdy kraj i każda klasa społeczna tworzą swoją własną moralność lub że wszystkie te trzy czynniki razem tworzą coś, co nazywamy niepisanym kodeksem postępowania ludzkiego w danym miejscu na ziemi. Doświadczenia niemieckie i sowieckie potwierdzają do pewnego stopnia to przypuszczenie. Okazało się mianowicie, że dolna granica instynktownej wytrzymałości i przebiegłości ciała ludzkiego, poza którą zwykliśmy dotąd liczyć na moc charakteru lub świadome działanie wartości duchowych, nie istnieje w ogóle; słowem – że nie ma takiej rzeczy, której by człowiek nie zrobił z głodu i bólu. [...]
[2] Osobiście nie należę ani do ludzi, którym potworne przeżycia wojenne kazały złożyć akces do „nowej moralności", ani do ludzi, którzy widzą w nich jeden więcej dowód tego, jak kruchą istotą jest człowiek we władzy Szatana. 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[2] 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".

1 ortodoksyjny – tu: rygorystycznie wyznający ideologię.
2 woda letejska – w mitologii greckiej woda z rzeki Lete, jednej z pięciu rzek Hadesu; jej wypicie pozwalało umarłym zapomnieć o przeszłości.

Autor wspomina spotkanie z dawnym współwięźniem, który wyznał, że na żądanie NKWD złożył w obozie fałszywe doniesienie na dwóch robotników niemieckich. Oskarżonych przez niego ludzi rozstrzelano.

[3] – 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.

ANALIZA PORÓWNAWCZA

1. Porównaj moralność więźniów obozów sowieckich i nazistowskich. Jakimi zasadami kierują się osadzeni? Jakie mają cele i jak je realizują?
2. Jak obaj pisarze wyjaśniają zaburzenia tradycyjnego kodeksu etycznego w sytuacjach ekstremalnych?
3. Co Borowski i Herling-Grudziński sądzą na temat podstaw cywilizacji?

INTERPRETACJA PORÓWNAWCZA

4. Czy więźniowie opisani przez Borowskiego i Herlinga-Grudzińskiego dostosowują się do warunków obozowych? Czy raczej trwają przy swoim kodeksie moralnym mimo reguł obowiązujących w obozie? W odpowiedzi powołaj się na przykłady.
5. Czy przedstawione w tekstach Borowskiego i Herlinga-Grudzińskiego prawa dotyczące zachowań człowieka w nieludzkich warunkach różnią się od siebie? Odpowiedź uzasadnij.

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Czy można potępiać człowieka za jego zachowania i wybory w nieludzkich warunkach? Jaka jest Twoja opinia na ten temat?
7. Czy zło można wybaczyć? Jakie czyny mogą ulegać przedawnieniu, a o jakich nie powinno się nigdy zapominać?

WYPOWIEDŹ PISEMNA

8. Napisz notatkę w formie tabeli, w której porównasz postawy człowieka wobec rzeczywistości obozowej, ukazane w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego i w *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

POJĘCIA KLUCZOWE

BEHAWIORYZM – patrz: *Kontekst psychologiczny* w lekcji 18.

TRAKTAT MORALNY – obszerny tekst, gruntownie rozważający zasadnicze zagadnienia etyczne, analizujący zachowania i wybory człowieka w różnych warunkach, a także konsekwencje podjętych decyzji.

72 Kryzys Europy

R

Zdaniem Jerzego Stempowskiego – autora eseju, który poznamy na lekcji – eseista okiem „niespiesznego przechodnia" i „samotnego włóczęgi" podpatruje rzeczywistość i poddaje ją intelektualnej refleksji. Przyjmuje postawę zdystansowaną i sceptyczną, nie bierze udziału w zdarzeniach, chce je natomiast zrozumieć, by przedstawić swoje przemyślenia w języku kultury.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Esej dla Kassandry[1] Jerzego Stempowskiego ukazał się w 1950 r. w paryskiej „Kulturze" – miesięczniku polityczno-kulturalnym, ważnym dla polskiej emigracji wojennej. Wszedł on następnie do opublikowanego w 1961 r. w Paryżu zbioru szkiców *Eseje dla Kassandry*. Tytułowy esej jest uważany za najważniejszy głos ojca polskiej szkoły eseju, wyrażający lęk o przyszłość powojennej Europy.

KONTEKST BIOGRAFICZNO-IDEOWY

Jerzy Stempowski uważał siebie za patriotę, a jednocześnie – za kosmopolitę. Identyfikował się z tradycyjnymi ideami europejskimi: racjonalizmem, szacunkiem dla prawa, przywiązaniem do wolności jednostki, afirmacją kultury i edukacji humanistycznej. Głęboko przeżył katastrofę II wojny światowej i powojenną słabość Europy, politycznie zdominowanej przez Stany Zjednoczone i Związek Sowiecki. Podział na Europę Zachodnią i Wschodnią uważał za niebezpieczny i zabójczy dla kontynentu i jego tożsamości. Nie chodziło mu jedynie o granicę, którą wyznaczyła po wojnie tzw. żelazna kurtyna (czyli izolacja niekomunistycznego świata od obszarów pozostających pod dominacją ZSRS), oraz o zagrożenie ze strony „nowego barbarzyństwa", jak nazywał sowiecki komunizm. Niepokoiła go perspektywa głębokiego wewnętrznego podziału Europy. W jednym z listów pisał: „Cały ten smutny widok bankrutującego [...] Zachodu byłby dla mnie niezwykłym spektaklem, gdybym nie miał dlań głębokiego przywiązania lub gdybym wyobrażał sobie, jak większość Polaków w okresie 1918–1939, że Europa Wschodnia doskonale może się obyć bez Zachodu. Tego sobie nie wyobrażam" (*Listy z ziemi berneńskiej*, przedmowa W. Weintrauba, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Londyn 1974).

KONTEKST MITOLOGICZNY

Mityczna Kasandra była córką Priama, króla Troi. Umiejętnością wieszczenia obdarował ją Apollo, który był w niej zakochany i liczył na wzajemność. Jednak Kasandra zwodziła boga obietnicami, dlatego sprawił on, że nikt z ludzi nie wierzył w jej przepowiednie – uważano ją za szaloną. Homer zaledwie wspomniał w *Iliadzie* o nieszczęsnej wieszczce. Jerzy Stempowski tak to tłumaczy w swoim eseju: „W świecie homeryckim, gdzie bogowie prowadzą bohaterów za rękę ku sławie i zgubie, nie ma miejsca na dialog proroka z jego ludem". I dalej: „Postać Kassandry tragicznej jest tworem wyobraźni ateńskiej, wzrastającym i dopełniającym się w demokracji". Dlatego wieszczka pojawiła się w tragedii greckiej pisanej w demokratycznych Atenach – w *Agamemnonie* Ajschylosa i *Trojankach* Eurypidesa, a także w tragedii nowożytnej Jana Kochanowskiego – *Odprawa posłów greckich* (patrz: lekcja 15. w drugiej części podręcznika dla klasy 1). Wszędzie tam Kasandra jest prorokinią, której nikt nie chce słuchać. We współczesnej psychologii określeniem *kompleks* (*syndrom, dylemat*) *Kasandry* nazywa się sytuację, w której głos ostrzeżenia nie zostaje wysłuchany.

---

1 Zgodnie z obowiązującymi regułami ortograficznymi poprawna jest forma *Kasandra*. Stempowski, nawiązuje do brzmienia tego imienia w języku greckim: *Καββάνδρα*, stosuje więc zapis z podwójnym *s*.

FORMA GATUNKOWA

Esej polityczny to gatunek z pogranicza literatury, dziennikarstwa, nauki, a niekiedy i filozofii. Prezentuje subiektywny (podmiotowy) punkt widzenia autora na określony temat z zakresu polityki, może też wyrażać osobiste doświadczenia piszącego. Ma swobodną konstrukcję opartą na skojarzeniach. Jerzy Stempowski dodatkowo dzieli się refleksjami na temat mechanizmów rządzących polityką, co sprawia, że jego tekst można uznać również za **esej politologiczny**. Autor nie stroni od emocji, przestrzega przed błędnymi decyzjami i wyborami politycznymi jednostek i całych społeczności. Siłę wyrazu *Eseju dla Kassandry* wzmacniają typowo literackie środki wyrazu: metafory, porównania, symbole. Tekst jest zamknięty wyrazistą puentą.

Jerzy Stempowski

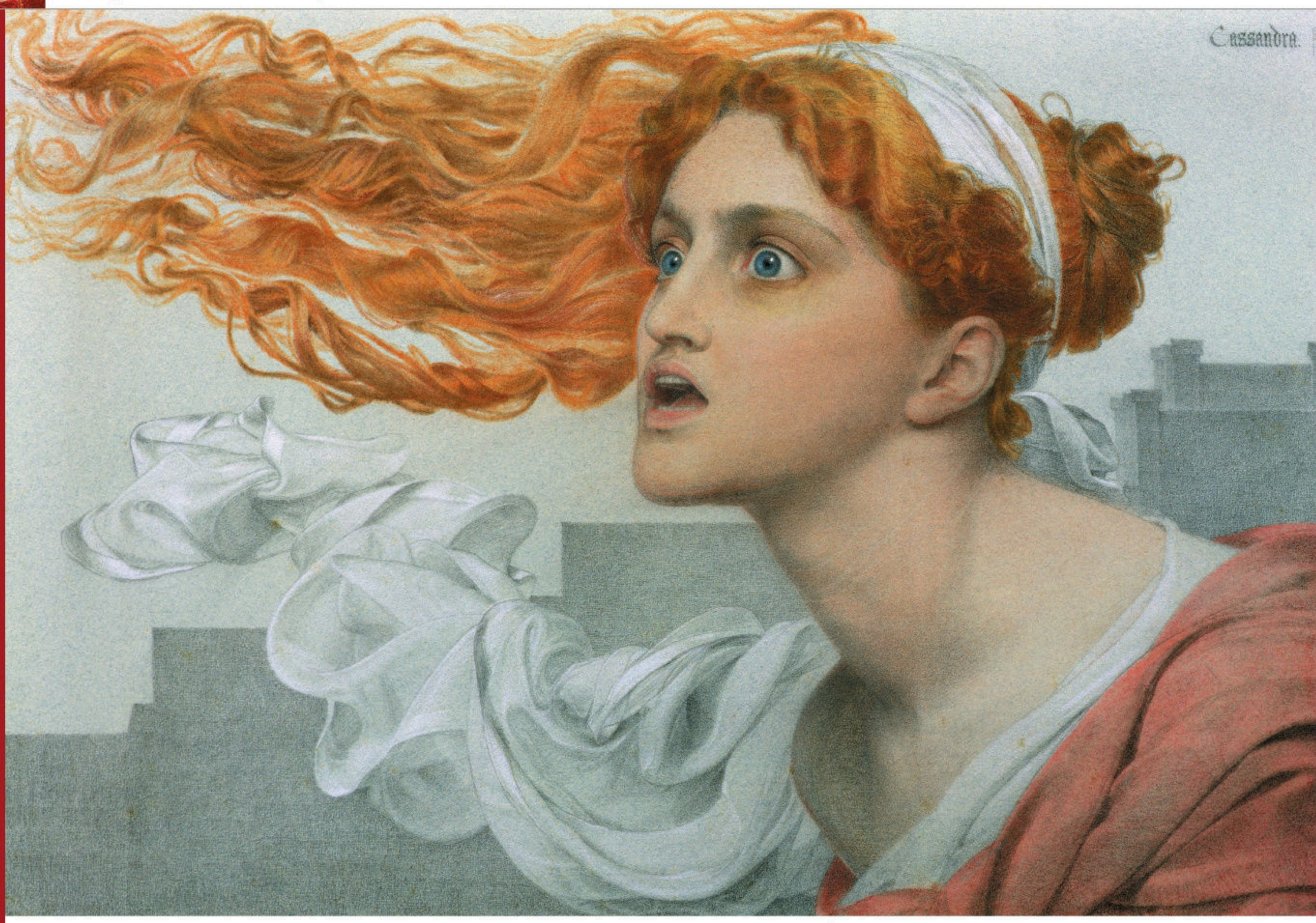
Esej dla Kassandry (fragmenty)

[1] Świat antyczny przekazał nam w spadku dwie koncepcje wróżb i przepowiedni: jedną opartą na wierze w potęgi nadprzyrodzone różnych stopni i rodzajów, mających dostęp do spraw przyszłych i gotowych za niewielką opłatą udzielić zainteresowanym użytecznych wskazówek; drugą racjonalistyczną, opartą na obliczalności procesów natury i naszej domniemanej zdolności przewidywania skutków mogących wyniknąć z czynów i sytuacji. [2] Pierwszy rodzaj wróżb był w starożytności szeroko eksploatowany przez wtajemniczonych różnych stopni, operujących w świątyniach i innych miejscach sprzyjających stosunkom z siłami nadprzyrodzonymi. Ten rodzaj wróżb nie wygasł i dotąd dostarcza zarobku licznym wróżkom, kabalarkom, jasnowidzom i astrologom. Istnieją nawet automaty udzielające wróżb. [...] Do tego rodzaju wróżb uciekano się – tak dawniej, jak dziś – głównie w sprawach prywatnych, rzadziej w sprawach publicznej lub ogólnej natury. Rzecz w tym, że w sprawach osobistych nasza zdolność przewidywania wydaje się najbardziej zawodna. Obliczalność wypadków przyszłych zmniejsza się w miarę tego, jak wzrasta możność ingerencji w nie patrzącego. Zaćmienie księżyca daje się przewidzieć z największą ścisłością. Ingerencja patrzącego jest w tym wypadku równa zeru. [...] [3] Sprawy polityczne jako przedmiot przewidywań stanowią teren pośredni, poddający się przybliżonym obliczeniom. W republikach najważniejszym czynnikiem stałym i obliczalnym jest inercja[1]

O TWÓRCY

JERZY STEMPOWSKI (pseud. **Paweł Hostowiec**, 1893–1969) – eseista, epistolograf, krytyk literacki, tłumacz. Pochodził z zamożnej rodziny ziemiańskiej z Kresów. Studiował w Krakowie, Monachium, Genewie, Zurychu i Bernie. Po I wojnie światowej pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. W 1920 r. wziął udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Był korespondentem zagranicznym Polskiej Agencji Telegraficznej. W 1929 r. rozpoczął współpracę z „Wiadomościami Literackimi", publikował także na łamach „Skamandra". Pracował jako wykładowca w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Po wybuchu II wojny światowej przedostał się do Szwajcarii, gdzie osiadł na stałe. Wiele podróżował po Europie Zachodniej. Współpracował z Instytutem Literackim w Paryżu i z paryską „Kulturą", gdzie od 1954 r. publikował stały cykl recenzji i esejów *Pamiętnik nieśpiesznego przechodnia*. Pisał felietony dla Radia Wolna Europa. Drugim obok *Esejów dla Kassandry* ważnym zbiorem jego eseistyki jest m.in. tom *Od Berdyczowa do Rzymu*, opublikowany w 1971 r. w Paryżu.

1 **inercja** – bezwładność.



Anthony Frederick Augustus Sandys, *Kasandra,* 1885, kolekcja prywatna

Angielski malarz należał do bractwa prerafaelitów, które chętnie sięgało po tematy i symbole mitologiczne, biblijne i literackie.

? Jakimi środkami wyrazu artysta oddał grozę przepowiedni wieszczki?

i brak inicjatywy ciał zbiorowych. Można w nich w każdej sytuacji z wielką dozą prawdopodobieństwa przewidywać, że wybory i parlamenty nie powezmą żadnej niespodzianej decyzji, i że w konsekwencji żadne wypadki niezwykłe nie zajdą i wszystko pozostanie po dawnemu. Taka stałość i ciągłość stosunków jest źródłem zamożności i kultury republik. Zważywszy jednak główną przyczynę tej ciągłości można przewidywać, że republiki będą mało odporne na wypadki przychodzące z zewnątrz. Posunięcia dyktatorów są na pozór mniej obliczalne, jako podlegające w większej mierze inicjatywie osobistej jednego człowieka. Jest to jednak najczęściej złudzeniem. Dyktator jest więźniem mechanizmu władzy absolutnej, działającego z wielką precyzją. Gusty i pomysły osobiste dyktatora grają w tym systemie najmniejszą rolę.

[4] Stanowisko proroka w republice jest pełne sprzeczności wewnętrznych. Jego zdolność trafnego przewidywania jest tym większa, im większą rolę grają w danej koniunkturze składniki mechaniczne, niezależne od inicjatywy zainteresowanych, a zatem łatwiej obliczalne. Inaczej mówiąc, tym łatwiej jest przewidzieć nadchodzącą przyszłość, im mniej obywatele zdolni są sami do rozpoznania skutków

swych czynów i swych sytuacji i im mniejsza jest stąd ich interferencja[1] w biegu wypadków. Trafność jego przewidywań jest więc niejako odwrotnie proporcjonalna do posłuchu, jaki może znaleźć u współobywateli. Uwikłany w tę sprzeczność prorok stoi przed swym ludem bezradny, często zrozpaczony. Im pewniejsza jest jego znajomość spraw przyszłych, tym większa samotność. [...]

[5] Zdolność przewidywania przyszłych wypadków politycznych nie musi być rzeczą rzadką, bo w okresie międzywojennym słyszałem wiele przewidywań, które spełniły się dokładnie. [...] Patrząc obecnie na te czasy z oddalenia mam wrażenie, że w okresie międzywojennym zdolność przewidywania była przeszkodą we wszelkiej karierze politycznej. Zjawisko to wydaje mi się dziś nawet zrozumiałe. Przyszłość Europy była ciemna i ktokolwiek ją słusznie oceniał, był czarnowidzem, którego nikt chętnie nie słucha. Ludzie dobrze wychowani unikali wszelkich wynurzeń na te tematy. Tragiczne w tej sytuacji było to, że przez długie lata niewielki nawet wysiłek ludzi dobrej woli mógł odwrócić grożącą naszemu kontynentowi katastrofę. [...]

[6] W czasach mojej młodości z słusznych przewidywań można było wyciągnąć pewne skromne korzyści osobiste. Dziś i te możliwości są zamknięte. Z miejsca, w które ma uderzyć piorun, przezorność nakazuje uciekać. Ale dokąd? Wojna i chaos mogą się zacząć wszędzie. Wojna ostatnia zaczęła się w leżącej na uboczu Hiszpanii. Dyktatorzy rozważali także rozpoczęcie jej w Ameryce Południowej. Uciekać więc nie ma dokąd. Nieliczne kraje spokojniejsze strzegą swych przywilejów na użytek własnej ludności i zamykają granice dla obcych. Państwo nowożytne z jego drobiazgową reglamentacją życia nie daje zresztą obcym żadnego wartego zachodu azylu. Uciekać więc nie ma dokąd i nie ma po co. [...]

[7] Jeżeli Europa, zrujnowana tylu szaleństwami, ma uniknąć zagłady, mieszkańcy jej muszą nauczyć się lepiej przewidywać skutki swych czynów i nie mogą więcej lekceważyć tych, [którzy to potrafią]. Dla starszych jest to już prawie obojętne. Myślę tu o młodych, mających całe życie przed sobą. Kto z nich zechce ubrać płaszcz, o którym Kassandra mówi do Apollona: „W tym płaszczu proroka wystawiłeś mnie na pośmiewisko swoich wrogów”[2].

---

1 interferencja – wpływ, oddziaływanie.

2 Cytat z tragedii Ajschylosa *Agamemnon*.

ANALIZA

1. Czym się różnią dwa sposoby przewidywania przyszłości, omówione w akapicie 1.?
2. Dlaczego autor twierdzi, że przepowiadanie własnej przyszłości jest trudniejsze od przewidywania zjawisk fizycznych (akapit 2.)?
3. Co eseista sądzi na temat przewidywalności zachowań władzy w dyktaturach oraz w państwach demokratycznych (akapit 3.)?
4. Na czym polega wewnętrzna sprzeczność działań proroka, który chciałby przewidzieć bieg przyszłych zdarzeń w republice?
5. Dlaczego zdolność przewidywania tragicznej przyszłości jest, zdaniem autora, przeszkodą w działalności politycznej (akapit 5.)?
6. Co Stempowski sądzi o obecnych możliwościach korzystania z prognoz? Jak ten sąd uzasadnia?
7. Jaką radę Stempowski formułuje dla Europy (akapit 7.)? Z czego wywodzi tę sugestię?

R

INTERPRETACJA

8. Czy zgadzasz się z diagnozą eseisty, że cechą ustroju demokratycznego jest inercja i „brak inicjatywy ciał zbiorowych”? Uzasadnij swoje zdanie.
9. Jak rozumiesz twierdzenie, że dyktator jest „więźniem mechanizmu władzy absolutnej” (akapit 3.)? Jakie „mechanizmy”, według ciebie, rządzą takim sposobem sprawowania władzy?
10. Czy uważasz, że w eseju zawarta jest uniwersalna ocena rzeczywistości politycznej, czy też autor odnosi się tylko do fragmentu historii, który zna z własnych doświadczeń? W uzasadnieniu odpowiedzi uwzględnij tezy zawarte w akapicie 6.
11. Czy autor widzi optymistyczne perspektywy dla demokracji i Europy? Odpowiedź uzasadnij.
12. Rozważ, czy Stempowski wierzy w demokrację.
13. Czy samozagrożenia demokracji pozwalają cokolwiek przewidzieć w jej rozwoju?

WARTOŚCI I POSTAWY

14. Jakie są obowiązki osób wykształconych w państwie demokratycznym w obliczu zagrożenia dyktaturą?
15. Dlaczego warto bronić demokracji? Przedyskutujcie ten temat w klasie.
16. W jaki sposób można pomóc w walce z autorytaryzmem np. w Chinach czy na Białorusi?

POJĘCIA KLUCZOWE

DYKTATURA – system polityczny, w którym władza ustawodawcza, wykonawcza i sądownicza spoczywa w rękach jednostki albo grupy politycznej lub wojskowej i nie podlega demokratycznej kontroli ani prawu. Tej władzy są podporządkowane wszystkie instytucje państwowe, a swobody obywatelskie, np. wolność słowa i wolność sumienia, są ograniczane. Dyktatorski system rządów z reguły jest uzasadniany przez władzę koniecznością zaprowadzenia w państwie porządku i zapewnienia dobrobytu obywatelom albo potrzebą obrony kraju przed potencjalnym zewnętrznym agresorem.

FUTUROLOGIA – nauka zajmująca się przewidywaniem (prognozowaniem) przyszłości w wymiarze politycznym, społecznym, gospodarczym, technologicznym, kulturowym itp. Analizy futurologiczne, opracowywane z użyciem naukowych narzędzi badawczych, często zamawiane przez rządy państw, mają wpływ (lub powinny go mieć) na bieżącą politykę. Przykładem pozytywnego wykorzystania futurologii jest współczesna międzynarodowa kampania przeciwko globalnemu ociepleniu czy wymieraniu gatunków roślin i zwierząt. Futurologia jest obecna także w literaturze science fiction (zabawną nazwę wymyślił dla niej pisarz Stanisław Lem: „będzieje”).

73 Przeciw wojnie

Echa II wojny światowej nie milkną w literaturze tworzonej nawet kilka dziesięcioleci po jej zakończeniu. Na lekcji przeanalizujemy dwa teksty kultury mówiące o reminiscencjach wojennych i realnym zagrożeniu konfliktem zbrojnym – wiersz *Do przyjaciół* Anny Kamieńskiej i piosenkę *Wojenka* zespołu Lao Che.

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Anna Kamieńska podobnie jak Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy i Tadeusz Różewicz należała do pokolenia wojennego. Część wojny przeżyła w okupowanej Warszawie, gdzie tajnie studiowała polonistykę. Po śmierci męża w 1967 r. zbliżyła się do Kościoła katolickiego, w związku z czym w swoich późniejszych utworach podejmowała problematykę religijną i dzieliła się refleksjami na temat przemijania, kruchości życia i nieuchronności śmierci. Jest zaliczana do najważniejszych polskich twórców religijnych XX w. – obok ks. Jana Twardowskiego, z którym pozostawała w przyjacielskich relacjach. Wiersz *Do przyjaciół* to jeden z ostatnich utworów poetki; pochodzi z wydanego pośmiertnie zbioru *Nowe imię* (1987).

Anna Kamieńska

Do przyjaciół

Źle źle się starzejemy przyjaciele
tak się czepiamy piachu dni
tak się boimy zim jesieni
przeszłość nam idzie za plecami
lufami karabinów nas popycha
a palec światła wyczesuje z mroku

Czekając aż się zacznie życie
źle źle się starzejemy przyjaciele
z głową wstecz obróconą nie zdążymy
Schodzimy z wolna z twarzą starych dzieci
młodością poorani głodami niesyci
zdziwieni
że raz jeszcze nikt nie ocaleje

O TWÓRCY

ANNA KAMIEŃSKA (1920–1986) – poetka, prozaiczka, eseistka, tłumaczka. Podczas okupacji niemieckiej studiowała polonistykę na tajnym Uniwersytecie Warszawskim, a po wojnie filologię klasyczną na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i Uniwersytecie Łódzkim. Napisała wiele tomików poetyckich, m.in. *Biały rękopis* (1970), *Drugie szczęście Hioba* (1974), *W pół słowa* (1983), w których ważne miejsce zajmuje problematyka religijna. Jest też autorką opowiadań i esejów o tematyce literackiej i biblijnej, m.in. *Twarze Księgi* (1982) oraz książek dla dzieci i młodzieży. Przełożyła z łaciny m.in. *Przemiany* Owidiusza i *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis, a także poezję łacińską polskich twórców XVI w. Wraz z mężem Janem Śpiewakiem tłumaczyła poezję i prozę rosyjską.

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Do kogo zwraca się osoba mówiąca? Co to znaczy, że bohaterowie wiersza źle się starzeją?
2. Znajdź w utworze odwołania do wojennej przeszłości. Czemu służą?
3. Zinterpretuj sens wersu 9. Przed czym „nie zdążą" przyjaciele i osoba mówiąca? A może – czego „nie zdążą"? Uzasadnij swoje zdanie.
4. Jak poetka postrzega młodość swojego pokolenia (wers 11.)? Jak sądzisz, z czego to wynika?
5. Wskaż w puencie wiersza paradoksy (patrz: pojęcia kluczowe w lekcji 1.). Jak myślisz, o jakim ocaleniu pisze Kamieńska?

WARTOŚCI I POSTAWY

6. Czy zgadzasz się z poglądem, że przeżycia z młodości determinują całe późniejsze życie człowieka? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.
7. Jakiego przesłania można oczekiwać od pokolenia, które doświadczyło wojny?
8. Jakie przesłanie dotyczące przeszłości i przyszłości skierujesz do swoich przyjaciół? Dlaczego?

U ŹRÓDEŁ TEKSTU

Wojenka zespołu Lao Che pochodzi z albumu muzycznego *Dzieciom* (2015). Jej słowa napisał wokalista Hubert Dobaczewski, muzyka jest dziełem zespołu. Tytuł *Wojenka* nawiązuje do znanej piosenki żołnierskiej z czasów I wojny światowej *Wojenko, wojenko...* (patrz: *Kontekst muzyczny*). Pierwsze jedenaście wersów utworu to parafraza popularnej dziecięcej wyliczanki *Dziwny pies* Danuty Wawiłow. Tytuł albumu odwołuje się do znanej antologii wierszy *Brzechwa dzieciom*, a piosenki są zadedykowane „dorosłym dzieciom", których Lao Che zaprasza do rozważań nad problemami współczesności. Utwór *Wojenka* zajmował pierwsze miejsce w czternastu notowaniach listy przebojów Programu Trzeciego Polskiego Radia w 2015 r. Ważnym kontekstem politycznym powstania i odbioru tej piosenki była aneksja Krymu przez Rosję wiosną 2014 r. i rozpoczęcie wojny przez separatystów rosyjskich w Donieckim Zagłębiu Węglowym (Donbasie) we wschodniej Ukrainie.

WIEDZIEĆ WIĘCEJ

Nazwa zespołu Lao Che pochodzi od imienia drugoplanowego bohatera filmu *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (reż. Steven Spielberg, 1984). Grupa Lao Che gra tzw. muzykę crossoverową, czyli wykraczającą poza ramy stylów i gatunków muzycznych, choć nawiązującą do stylistyki rocka alternatywnego. Oprócz Huberta Dobaczewskiego w skład zespołu wchodzą Rafał Borycki, Mariusz Denst, Maciej Dzierżanowski, Karol Gola, Michał Jastrzębski i Filip Różański. Lao Che stał się znany dzięki płycie *Powstanie Warszawskie*. W 2012 r. członkowie grupy otrzymali Srebrny Krzyż Zasługi „za działalność na rzecz popularyzacji i upamiętniania Powstania Warszawskiego". Trzy ich płyty spośród sześciu – *Gospel* (2008), *Dzieciom* i *Wiedza o społeczeństwie* (2018) – zyskały status platynowych.

KONTEKST MUZYCZNY

Tradycja **polskiej pieśni żołnierskiej** sięga XVI w. Wiele znanych i dotąd śpiewanych utworów tego typu powstało w czasie zrywów niepodległościowych w XIX w. i podczas obu wojen światowych. Są to zwykle utwory anonimowe, mające wiele wersji czy parafraz. Polska pieśń żołnierska zazwyczaj przedstawia smutny los żołnierzy, który przeżyli bolesne rozstanie z rodziną lub ukochaną. Wojna często jest w tych utworach ukazana jako kochanka lub piękna pani wzywająca do siebie „chłopców malowanych", rozdająca im śmiertelne pocałunki (np. *Wojenko, wojenko...* i *O mój rozmarynie*) czy zapraszająca do tańca śmierci (np. *Rozszumiały się wierzby płaczące*). Zespół Lao Che świadomie korzysta z tradycji polskiej pieśni żołnierskiej, czego przykładem, poza *Wojenką*, jest również piosenka *Koniec* z płyty *Powstanie Warszawskie* (2005), nawiązująca do XVI-wiecznej *Pieśni o żołnierzu tułaczu* (patrz: *Kontekst kulturowy* w lekcji 46. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3).

Hubert Dobaczewski
Wojenka

Raz i dwa, raz i dwa
Dziewczynka Wojenka na imię ma
Trzy i cztery, trzy i cztery
Dziwne ona ma maniery
Pięć i sześć, pięć i sześć
Wcale lodów nie chce jeść
Siedem, osiem, siedem, osiem
Wciąż o kości tylko prosi
Dziewięć, dziesięć, dziewięć, dziesięć
Kto z was kości jej przyniesie?
Może ja, może ty?
Licz od nowa: raz, dwa, trzy
Gdyby do nas przyszła
Skłamałbym, że wyszłaś
Że na świat nie przyszłaś
Kłamałbym jak popadnie
Choć kłamać, córeńko, niełądnie
Niełądnie, niełądnie

Gdy dorosły chmurny – marszczy brew
Wtedy wojna jest i psika krew
Wojna to sport, a sport to zdrowie
Skoki do gardła i rzuty ołowiem
Zawsze jest powód do użycia noża
Płock żąda dostępu do morza!
Żołnierz na wojnie gnije w okopie
Żona pisze: brzuch duży i mały kopie
Myśli żołnierz – w dupie z wami i waszymi wojnami
Myśli żołnierz – w dupie z wami i waszymi wojnami
Myśli żołnierz – w dupie z wami i waszymi wojnami
Gdyby do nas przyszła
Skłamałbym, że wyszłaś
Że na świat nie przyszłaś
Kłamałbym jak popadnie
Choć kłamać, córeńko, niełądnie
Niełądnie, niełądnie

Gdyby do nas przyszła
Żeby ją zaraza ścisła
Żeby ją zabrała Wisła
Jak mnie słyszysz

O TWÓRCY

HUBERT DOBACZEWSKI (pseud. **Spięty**; ur. 1974 r.) – muzyk, kompozytor, wokalista i autor tekstów. Członek zespołu Lao Che (od 1999 r.) jako gitarzysta i wokalista. W 2011 r. współpracował z grupą R.U.T.A. przy płycie *Gore* (patrz: lekcja 21. w pierwszej części podręcznika dla klasy 3). W 2009 r. miał premierę jego solowy album muzyczny pt. *Antyszanty*, którym zapoczątkował samodzielną działalność artystyczną. Z wykształcenia jest magistrem ekonomii.

[40] Ja Wisła, Ja Wisła![1]
Ja Wisła, Ja Wisła!
Jak mnie słyszysz
Ja Wisła, Ja Wisła!
Ja Wisła, Ja Wisła!
[45] Gdyby
Gdyby
Gdyby
Gdyby
Gdyby
Gdyby

1 Aluzja do hasła radiotelegrafistów z czasów II wojny światowej, znanego m.in. dzięki serialowi *Czterej pancerni i pies*.



Wasilij Wierieszczagin, *Apoteoza wojny*, 1871, Galeria Trietiakowska, Moskwa, Rosja

? Co symbolizuje piramida z czaszek? Jak rozumiesz tytuł obrazu?

ANALIZA I INTERPRETACJA

1. Kto jest bezpośrednim, a kto – pośrednim adresatem utworu?
2. Wskaż w piosence elementy kultury popularnej. Jaka jest ich funkcja?
3. Czym się przejawia w *Wojence* język kolokwialny? Jaki artystyczny efekt osiągnięto dzięki użyciu kolokwializmów? W odpowiedzi odwołaj się do informacji z lekcji 61.
4. Scharakteryzuj obraz wojny przedstawiony w utworze.
5. Wskaż w piosence ironię. Czemu ona służy? Jakie sensy nadaje wojnie?
6. Jak rozumiesz wymowę wersów 30.–34.?
7. Jakie argumenty na rzecz pacyfizmu odnajdujesz w *Wojence* Lao Che?
8. Zinterpretuj tytuł utworu. W odpowiedzi nawiąż do tradycji polskiej pieśni żołnierskiej i do sytuacji politycznej poprzedzającej czas ukazania się płyty.

WARTOŚCI I POSTAWY

9. Czy pojęcia *patriotyzm* oraz *pacyfizm* są ze sobą sprzeczne? Uzasadnij swoje zdanie.

POJĘCIA KLUCZOWE

PACYFIZM (z łac. *pacificus* – 'spokojny') – postawa światopoglądowa odrzucająca przemoc, agresję i wojnę jako sposoby rozstrzygania sporów, a propagująca takie metody, jak negocjacje, perswazja i dyplomacja.

POPKULTURA (**kultura popularna**) – współczesna odmiana kultury masowej, mająca zasięg globalny. Charakteryzuje się uproszczeniem lub spłyceniem treści i nastawieniem na konsumpcyjną atrakcyjność. Odwołuje się do powszechnie aprobowanych norm estetycznych, obyczajowych i moralnych oraz stereotypów masowej wyobraźni (np. namiętny Włoch, piękno tropikalnej wyspy), ale też sama takie stereotypy tworzy, kreując bohaterów (np. James Bond) oraz idoli (najczęściej aktorzy i piosenkarze). Do najważniejszych środków przekazu popkultury należą film (a zwłaszcza produkcje hollywoodzkie), telewizja, piosenka, komiks, reklama. Jej wpływ jest widoczny również w literaturze i sztukach plastycznych.

WULGARYZM – patrz: s. 151.

WOJNA I OKUPACJA W LITERATURZE

POWTÓRZENIE I SPRAWDZENIE WIADOMOŚCII

PROZA WSPOMNIENIOWA

OKUPACJA NIEMIECKA

Tadeusz Borowski (1922–1951)

opowiadania obozowe
(1948, zbiór *Pożegnanie z Marią*)

- proza quasi-dokumentarna
- świadectwo dehumanizacji i reifikacji człowieka
- człowiek zlagrowany
- deheroizacja

Kazimierz Moczarski (1907–1975)

Rozmowy z katem (wyd. 1977)

- literatura faktu
- psychologia zbrodniarza
- Holokaust

Irit Amiel (1931–2021)

Osmaleni (1999)

- ciężar wspomnień
- konwencja fantastyczna
- Holokaust

Miron Białoszewski (1922–1983)

Pamiętnik z powstania warszawskiego (wyd. 1970)

- powstanie warszawskie z perspektywy cywila
- pamiętnik
- deheroizacja
- kolokwializmy

Hanna Krall (ur. 1937)

Zdążyć przed Panem Bogiem (wyd. 1977)

- literatura faktu
- wywiad rzeka z Markiem Edelmanem
- powstanie w getcie warszawskim
- heroizm i deheroizacja
- problem godności i odpowiedzialności
- Holokaust

Jarosław Marek Rymkiewicz (ur. 1935)

Kinderszenen (2008)

- esej
- powstanie warszawskie
- polemika z Czesławem Miłoszem

OKUPACJA SOWIECKA

Józef Mackiewicz (1902–1985)

Droga donikąd (1941, „Goniec Codzienny")

- powieść
- kronika losów mieszkańców Kresów
- okupacja sowiecka
- *homo sovieticus*

Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000)

Inny świat (wyd. polskojęzyczne 1953)

- autobiografizm
- literatura faktu
- świadectwo rzeczywistości łagrowej
- heroizm w nieludzkich warunkach
- *homo sovieticus*
- problematyka moralna

Józef Czapski (1896–1993)

Na nieludzkiej ziemi (1949)

- literatura faktu
- elementy eseju i reportażu podróżniczego
- los jeńców wojennych pod okupacją sowiecką

POEZJA

Leopold Staff (1878–1957)

Pierwsza przechadzka (1939, wyd. 1942)

- motyw wojny
- wojna a codzienność

Kazimierz Wierzyński (1894–1969)

Wróć nas do kraju (1941, zbiór *Ziemia–Wilczyca*)

- wiersz emigracyjny
- modlitwa poetycka

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny (1942, zbiór *Róża wiatrów*)

- wiersz emigracyjny

Władysław Broniewski (1897–1962)

Rozmowa z Historią (1940)

- motyw wojny
- czarny humor
- kolokwializmy

Krystyna Krahelska (1914–1944)

Hej chłopcy, bagnet na broń (1942)

- piosenka żołnierska
- poezja tyrtejska

Antoni Słonimski (1895–1976)

Alarm (1939)

- poezja tyrtejska
- retoryka literacka

Stanisław Baliński (1899–1984)

Polska Podziemna (1944)

- poezja tyrtejska
- konspiracja jako forma oporu
- wojna partyzancka

Polskie lasy (1944)

- martyrologia
- wojna partyzancka

Anna Świrszczyńska (1909–1984)

Budowałam barykadę (1974)

- powstanie warszawskie
- heroizm i deheroizacja

Czesław Miłosz (1911–2004)

Campo di Fiori;
Biedny chrześcijanin patrzy na getto (wyd. 1945, zbiór *Ocalenie*)

- Holokaust
- powstanie w getcie
- samotność ginących
- odpowiedzialność świadków zagłady

POKOLENIE WOJENNE

Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944)

Ten czas (1942); *Pokolenie* (1943); *Byłeś jak wielkie, stare drzewo* (1943)

- apokalipsa spełniona
- katastrofizm wojenny
- obrazowanie apokaliptyczne
- historiozofia

Biała magia (1942); *Niebo złote ci otworzę* (1943)

- erotyki
- miłość w opresyjnych czasach
- sensualizm

Tadeusz Gajcy (1922–1944)

Droga tajemnic (1943, zbiór *Widma*); *Epitafium* (1944, zbiór *Grom powszedni*)

- apokalipsa spełniona
- katastrofizm wojenny
- obrazowanie apokaliptyczne
- historiozofia

Tadeusz Różewicz (1921–2014)

Lament; Ocalony (1947, zbiór *Niepokój*)

- wiersz różewiczowski
- poezja „ściśniętego gardła”
- problematyka moralna

PRZYPOMNIJ SOBIE

KSZTAŁCENIE LITERACKIE I KULTUROWE

apokalipsa spełniona → s. 240
człowiek zlagrowany → s. 229
dehumanizacja → s. 228
deheroizacja → s. 272
etnocentryzm → s. 208
getto → s. 263
gloryfikacja → s. 220
heroizm → s. 239
historiozofia → s. 246
Holokaust → s. 194
homo sovieticus → s. 318
Inny → s. 208
katastrofizm wojenny → s. 249
literatura faktu → s. 205
martyrologia → s. 220
mesjanizm → s. 304
mit → s. 246
mityzacja historii → s. 246
obrazowanie apokaliptyczne → s. 166
patriotyzm → s. 212
piosenka żołnierska → s. 243
poezja tyrtejska → s. 209
pokolenie wojenne → s. 240
reifikacja → s. 228
retoryka literacka → s. 211
topika religijna → s. 248
turpizm → s. 222 R
wiersz różewiczowski → s. 309
wizja → s. 254
wywiad rzeka → s. 263

KSZTAŁCENIE JĘZYKOWE

agresja językowa → s. 233
kolokwializm → s. 218
kolokwializacja → s. 298
intencja komunikacyjna → s. 216
styl potoczny → s. 298

SPRAWDŹ SIĘ

1. Przedstaw różne odpowiedzi na pytanie „unde malum", stawiane przez twórców literatury wojennej.
2. Tyrteizm polskiej poezji okresu wojny. Omów na wybranych przykładach.
3. Różne wizje człowieka w sytuacjach ekstremalnych – przedstaw na podstawie opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego i *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
4. Rzeczywistość obozowa w utworach Borowskiego i Herlinga-Grudzińskiego. Wskaż różnice i cechy wspólne.
5. Jak autorzy dzieł literackich z czasów II wojny światowej ukazują zjawisko dehumanizacji? Powołaj się na przykłady.
6. Heroizm i deheroizacja w utworach literackich okresu wojny i okupacji. Omów zagadnienie na wybranych przykładach.
7. Czy historia ma sens? Przedstaw różne wizje historiozoficzne w wybranych wierszach o wojnie.
8. Omów charakterystyczne cechy poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.
9. Na przykładzie poezji Baczyńskiego i Gajcego przedstaw różnice i podobieństwa głosów pokolenia wojennego.
10. Literatura jako świadectwo historii – omów na podstawie poznanych dzieł.
11. Patriotyzm czasów wojny. Zaprezentuj różne postawy, odwołując się do tekstów.
12. Literackie obrazy powstania w getcie i powstania warszawskiego. Omów na przykładach.
13. Przedstaw problematykę etyczną reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed panem Bogiem*.
14. Jak ocalić wartości w nieludzkim świecie? Przedstaw różne odpowiedzi na to pytanie pisarzy i poetów czasów wojny.
15. Ciężar wojennych wspomnień – omów na podstawie opowiadania Irit Amiel i poezji Tadeusza Różewicza.
16. Czym się przejawia agresja językowa – jawna i ukryta?
17. Czym się charakteryzuje styl potoczny?

Analiza tekstu nieliterackiego

SPRAWDZENIE UMIEJĘTNOŚCI

Włodzimierz Bolecki

„Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

(fragmenty rozdziału *Polemika z Tadeuszem Borowskim*)

[1] Porównywanie prozy Herlinga i Borowskiego odbywa się tak, jakby chodziło o zestawienie pisarzy, którzy przypadkiem pisali na podobny lub identyczny temat, nic o swoich utworach nie wiedząc. [...] Rzecz bowiem nie w tym, że obaj pisarze niezależnie od siebie – jeden w Polsce, drugi na emigracji – podjęli identyczny temat. Rzecz w tym, że *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego był pomyślany przez autora jako zdecydowana, otwarta polemika z konstrukcją narratora-bohatera w opowiadaniach Borowskiego. [...] Właściwe porównanie Borowski–Herling nie może być zatem tylko wynikiem asocjacji na temat podobieństwa tematu (łagier–lagier), musi natomiast uwzględniać fakt, że porównanie to zaproponował sam autor, Herling-Grudziński, i że to on określił zasadnicze linie podziału i pole sporu. [...]
[2] W roku 1948 w ostatnim, grudniowym numerze tygodnika „Wiadomości" Herling-Grudziński opublikował recenzję tomu opowiadań Borowskiego (*Pożegnanie z Marią*, 1948). W recenzji tej Herling bardzo krytycznie ocenił wymowę opowiadań oświęcimskich, mimo że uznał talent pisarski ich autora („nielitościwie spostrzegawczy"). Polemika Herlinga dotyczyła nie tylko samego Borowskiego, lecz generalnych zagadnień literatury i postawy pisarza wobec rzeczywistości, o której pisze. [...] Herling zarzucił Borowskiemu, że ani jedno jego opowiadanie „nie porusza kryzysu moralnego naszych czasów" i że Borowski „z naturalnym cynizmem" afirmuje spustoszenie moralne, jakie spowodowała wojna. Głos Borowskiego to dla Herlinga głos „świadomej prowokacji moralnej". [...] Borowski nie ma nic do odkłamywania (nie istnieje „szczebiotanie" o obozach koncentracyjnych) i „niepotrzebnie demaskuje to, co należało jedynie wiernie opisać".

Technika [prozy Borowskiego], zaskakująca dojrzałością i pewnością w operowaniu środkami artystycznymi, polega na tym, że o rzeczach nieludzkich mówi się w *Pożegnaniu z Marią* tak, jak gdyby były najzupełniej normalne, naturalne i ludzkie. Przez zupełne usunięcie analizy motywów postępowania ludzkiego i własnego komentarza autorskiego Borowskiemu oddało się pozbawić człowieka człowieczeństwa i dojrzeć w nim mechanizm czystych odruchów biologicznych. [...][1]

[3] Tymczasem przesłaniem *Innego świata* (pisanego nieco później, bo w latach 1940–1950) jest teza, że wbrew sytuacjom, jakie ludziom narzuciły obozy koncentracyjne, istnieją niezmienne zasady moralne świata wolnego i że żadne doświadczenie nie może ich przekreślić. „Dni naszego życia – pisze Grudziński – nie są podobne do dni naszej śmierci i prawa naszego życia nie są również prawami naszej śmierci".
[4] Niewątpliwie w samej konstrukcji narratora *Innego świata*, w sposobie opowiadania, w wyborze wydarzeń i tematów opowieści, a przede wszystkim w sformułowaniach narratora można odnaleźć gruntowną polemikę z wizją człowieka i cywilizacji wpisaną w opowiadania Borowskiego, w których brak norm moralnych i patologiczne zachowania ludzi w obozie koncentracyjnym przedstawione są jako uniwersalna wiedza o człowieku XX wieku.
[5] Twórczość Borowskiego po roku 1945 jest zatem dla Herlinga przykładem zarażenia nihilizmem, przykładem twórczości, z której obozowe przeżycia autora wydrążyły wszelkie wartości, świadectwem „przepalenia pisarza nicością absolutną", samobójczego przejścia od „nihilizmu słabych" do „nihilizmu silnych". A prawdziwe samobójstwo

1 G. Herling-Grudziński, U kresu nocy, „Wiadomości" 1948, nr 51/52.

Borowskiego w 1951 r. – nie świadectwem męczeństwa, jak widzieli je krajowi koledzy pisarza, lecz straceńczym aktem wyzwolenia. I dowodem, który byłoby mu najtrudniej uznać – że istnieją jakieś „ludzkie wartości" i nie takie to proste – wyrzucić je na złom.
[6] Czy w swojej interpretacji prozy Borowskiego Herling-Grudziński miał, czy nie miał racji, to osobne i fascynujące zagadnienie. [...] Izolacja literatury emigracyjnej od krajowej (tzn. w Polsce, bo pisarze emigracyjni dobrze znali literaturę krajową!) i nieznajomość w Polsce pisarstwa Herlinga Grudzińskiego sprawiła, że polemika Herling–Borowski zatrzymała się w roku 1948. Podobnie zresztą jak wiele innych polemik z pisarzami krajowymi i emigracyjnymi, które Herling-Grudziński toczył na emigracji.

ZADANIE 1.

Dlaczego, według autora, nie można zestawiać pisarstwa Borowskiego i Herlinga tylko na podstawie podobieństwa tematyki ich twórczości (akapit 1.)?

ZADANIE 2.

Na czym polegała krytyka opowiadań Borowskiego, z jaką wystąpił Herling-Grudziński? Co zarzucał twórca *Innego świata* twórcy *Pożegnania z Marią*? Dlaczego nie mógł zaaprobować wizji świata Borowskiego?

ZADANIE 3.

Jak rozumiesz słowa Herlinga, że „nie istnieje «szczebiotanie» o obozach koncentracyjnych" w kontekście zarzutu autora *Innego świata*, że Borowski „nie ma nic do odkłamywania" o obozach?" (akapit 2.)?

ZADANIE 4.

Czym, według Boleckiego, różni się przesłanie *Innego świata* wobec opowiadań Borowskiego (akapity 2.–4.)?

ZADANIE 5.

W jaki sposób wytłumaczone zostaje w tekście samobójstwo Borowskiego w 1951 r. (akapit 5.)?

ZADANIE 6.

Rozpoznaj w akapicie 5. nawiązania do filozofii Nietzschego. Czemu służą?

ZADANIE 7.

Jakie stanowisko zajmuje Bolecki wobec sporu między autorami (akapit 6.)?

ZADANIE 8.

Jaką funkcję pełnią w tekście cytaty z recenzji Herlinga-Grudzińskiego o Borowskim?

ZADANIE 9.

Jak można określić cytowane fragmenty tekstu Włodzimierza Boleckiego: a) referat z recenzji *Innego świata*, b) komentarz do recenzji, c) esej historyczno-literacki na temat polemiki Herlinga-Grudzińskiego z Borowskim? Odpowiedź uzasadnij.

Tworzenie własnego tekstu

SZKIC KRYTYCZNY

ZADANIE 1.

Obywatel wobec zagrożenia ojczyzny. W pracy odwołaj się do wiersza *Wczorajszemu* Tadeusza Gajcego oraz do pieśni Jana Kochanowskiego i wybranych kontekstów.

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 i szumach topolich.

Ufałeś: trzepot ptaków rozsiejesz ziarnisty,
rozległą piersią ujmiesz horyzonty, w których świat
pływa mały jak z dzieciństwa okręcik.

Klechda 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.

1 więcierz – pułapka wykorzystywana do połowu ryb.

◀ **Pamiętaj**, że szkic krytyczny stanowi omówienie określonego problemu.

- Dokładnie przeanalizuj treść zadania. Znajdź problem bądź zagadnienie, które należy rozważyć („Poszukiwanie prawdziwych wartości"). Zwróć uwagę na informację o sposobie, w jaki należy temat rozwinąć (nawiązanie do wiersza Jana Lechonia oraz fragmentu *Boskiej komedii* Dantego).
- Przeczytaj wskazany utwór w kontekście postawionego problemu – znajdź sensy związane z rozważanym zagadnieniem; zaznacz fragmenty, które bezpośrednio się z nim wiążą.
- Warto zrobić plan wypowiedzi – zanotować hasłowo tezy (stwierdzenia) i argumenty, którymi można się posłużyć.

A tobie – dni wczorajsze w oczach nie ostygły,
ufałeś...
Księżyc sierpem zmrużone rzęsy kosił,
wśród krzyżów zwijał światła purpurową nitkę;
żołnierze nieśli drżące, spokorniałe oczy
na sfruwającą powietrzem
białą Nike.

Falował spokój w ciepłej darni,
kiedy młodzi plecami wsparci o wieczność
odchodzili w głębokie posłania.
Więc nakryły ich obłoki podobne kulistym mleczom
i wiatr, któremuś wierzył – składał pocałunki umarłym.

Nie wiedziałeś, że dłoń, którą uczyłeś śpiewać,
potrafi nienawidzić i pięścią grubieć pełną,
gniewu unosić żagiew –
Ufałeś. Nie ukoił twoich ust śpiew drzewa
i oczu blask nie zajął pod kopułą hełmu,
i serca nie nasycił krzyk wbity na bagnet.

Dzień rozbrój z woni siana. Sandały zielone
niech zostawi przed progiem, na którym go czekasz –
odejmij pustkę oczom, gdy w smutku zatoną,
i nie daj mówić wiatrom o liliowych zmierzchach.

Bo kłamią. Bo śpiewają gorejącą lawą,
że znowu dłoń na niebo jak na strunę złożysz,
muzykę podasz ustom –
Dzisiaj –
w piaskach cmentarzy
powiędły echa strzałów,
wiruje błękit niski jak wczoraj łaskawy,
jak lustro.

Każ trawie, by milczała. Jej śpiew cię zadławi,
spowije watą wzruszeń i ciśnie w niepamięć.
Nim ockniesz się, już serce zagubisz w obrazie
i dłonie w przerażeniu milcząco załamiesz.

Dzisiaj
inaczej ziemię witać!
Wierzyłeś: słowiczym pieniem wierszy popłynie sława harda
i wzejdzie w barwnych tęczach, obudzi się w mitach.

◀ **Pamiętaj**, że w szkicu krytycznym trzeba posłużyć się argumentacją.

- Zgromadź przykłady, dowody, prawa ogólne, z których wynikają ustalenia szczegółowe.
- Zastanów się, jaki masz dowód na każde ze stwierdzeń, które chcesz zawrzeć w pracy. Odnotuj hasłowo argumenty w planie wypowiedzi.
- Weź pod uwagę konteksty ważne dla interpretowanego tekstu – biograficzne, historyczne, literackie, kulturowe, filozoficzne itp. Zaznacz je przy odpowiednich argumentach; wykaż się szerokim rozumieniem tematu w perspektywie innych problemów, tematów, zjawisk.

Nie tak.

Nazbyt duszno jest słowom na wargach
ciosanym z łun i żalu o wadze kamienia –
Myślałeś: będzie prościej.
[65] A tu słowa, śpiewne słowa trzeba zamieniać,
by godziły jak oszczep.

PRZYKŁADOWY KONSPEKT

1. WSTĘP

Każdy obywatel ma obowiązki wobec ojczyzny, również w czasie pokoju. W sytuacji zagrożenia na pierwszy plan wysuwa się obowiązek obrony kraju.

2. ANALIZA I INTERPRETACJA WIERSZA GAJCEGO

Poeta odczuwa zagrożenie ojczyzny, widzi walczących i umierających żołnierzy: „młodzi plecami wsparci o wieczność / odchodzili w głębokie posłania" (wersy 31.–32.); mówi o sobie i do siebie – w imieniu pokolenia dotkniętego wojną: „Nie wiedziałeś, że dłoń, którą uczyłeś śpiewać, / potrafi nienawidzić i pięścią grubieć pełną, / gniewu unosić żagiew" (wersy 35.–37.); formułuje zobowiązanie artystów, zwłaszcza poetów: „tu słowa, śpiewne słowa trzeba zamieniać, / by godziły jak oszczep" (wersy 65.–66.). Obowiązkiem obywateli w czasie zagrożenia ojczyzny jest walka, a nawet śmierć, obowiązkiem pisarzy jest zagrzewać do walki – walczyć słowem.

3. KONTEKST BIOGRAFICZNY

- Tadeusz Gajcy jest przedstawicielem pokolenia Kolumbów, czyli Polaków urodzonych ok. 1920 r., którzy tuż przed wybuchem II wojny światowej zdawali maturę lub rozpoczynali studia. Wspomnienia z dzieciństwa o pięknie wolnej ojczyny mieszają się w wierszu z poczuciem konieczności podjęcia walki i poświęcenia życia. Poeta konfrontuje czas przed wojną – pełen harmonii, piękna, spokoju i marzeń o wzniosłej twórczości (można go rozumieć jako czas „siebie wczorajszego") – z czasem teraźniejszym, przepełnionym nienawiścią, gniewem, walką i śmiercią.
- Pierwsze strofy wiersza ukazują szczęśliwy czas, który minął: „Ufałeś: trzepot ptaków rozsiejesz ziarnisty, / rozległą piersią ujmiesz horyzonty, w których świat / pływa mały jak z dzieciństwa okręcik" (wersy 7.–9.). W wersie 13. pojawia się już rzeczywistość walczącej Warszawy – wypełniona bólem, strachem i śmiercią.
- W wersach 41.–44. Gajcy pisze o obowiązkach poety w czasie wojny: „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". W czasie zagrożenia trzeba „kazać trawie, by milczała" (wers 53.) i „inaczej ziemię witać" (wers 58.).

4. KONTEKST LITERACKI

- Bezpośrednim kontekstem, do którego nawiązywali twórcy z pokolenia wojennego, był tyrtejski romantyzm, realizowany w czasie tragicznych powstań narodowo-wyzwoleńczych XIX w. (*Reduta Ordona*, *Śmierć pułkownika*, *Sowiński w okopach Woli*). To tradycja „klechdy", która w czasach pokoju i niepodległości mogła się młodym ludziom wydawać przebrzmiała czy anachroniczna, a w czasie walki znów okazywała się przydatna.

◀ **Pamiętaj** o tym, aby wyrazić swoje myśli w sposób przejrzysty, ale także przykuwający uwagę czytelnika.

- Użyj różnorodnych środków językowych: zróżnicowanych konstrukcji składniowych, bogatej leksyki (synonimów), związków frazeologicznych, środków retorycznych.
- Zwróć uwagę na jasność, precyzję, sensowność wypowiedzi oraz jej poprawność językową (zwłaszcza ortograficzną i interpunkcyjną).

■ Różnorodne refleksje o obowiązkach obywateli względem ojczyzny mieszczą się także w pieśniach Jana Kochanowskiego. Na przykład w *Pieśni o dobrej sławie* poeta mówi, że każdy obywatel ma do odegrania w państwie własną rolę, zależną od jego talentów i umiejętności – ludzie wykształceni mają dbać o porządek i respektowanie prawa oraz edukować innych, żołnierze zaś powinni walczyć. W *Pieśni o cnocie* Kochanowski stwierdza: „A jeśli komu droga otwarta do nieba, tym co służą ojczyźnie", co dowodzi, że taką aktywność poeta uważał za najszlachetniejszą. Z kolei w *Pieśni o spustoszeniu Podola* można przeczytać, że pierwszym obowiązkiem szlachty wobec ojczyzny jest płacenie podatków na wojsko zawodowe, ale ostatecznością – osobista walka z wrogiem.

5. KONTEKST POLITYCZNY

Jan Kochanowski formułował swoje myśli pod koniec XVI w. i zwracał się do szlachty. Rzeczpospolita była wówczas potęgą i byt państwa nie był zagrożony – stąd zróżnicowanie tematyczne jego apeli do szlachty. Tadeusz Gajcy wypowiada swoje refleksje w połowie XX stulecia i kieruje je do wszystkich Polaków. Dla poety, który pisał wiersz w podbitej przez Niemców Polsce, nie ma innego wyboru niż walka zbrojna. Obu poetów łączy jednak postrzeganie ojczyzny jako dobra wspólnego, a zarazem wspólnego obowiązku wszystkich obywateli. Dlatego obrona Rzeczpospolitej jest moralną powinnością.

6. PODSUMOWANIE

Zarówno wiersz Gajcego, jak i pieśni Kochanowskiego oraz romantyczna tradycja tyrtejska mówią o obowiązkach obywateli wobec ojczyzny w sytuacji jej zagrożenia; obowiązkiem inteligencji, ludzi pióra, a w szczególności poetów, jest uświadamiać zagrożenie, budzić poczucie obowiązku; powinnością każdego obywatela jest bronić ojczyzny za wszelką cenę, nawet za cenę życia.

◀ **Pamiętaj** o spójności wypowiedzi.

- Powiąż elementy tekstu ze sobą, nie poprzestawaj jedynie na ich zestawieniu.
- Zadbaj o porządek myśli – między poszczególnymi częściami pracy powinny zachodzić związki logiczne.

INDEKS POJĘĆ

A

absolutyzm etyczny – s. 68
abstrakcjonizm – s. 10
absurd – s. 96
agresja językowa – s. 233
akt mowy – s. 89
aksjologia – s. 313
aluzja literacka – s. 142
anafora – s. 243
animizacja – s. 59
antropomorfizacja – s. 59
antyteza – s. 137
antyurbanizm – s. 117
apokalipsa spełniona – s. 240, 254
archaizacja językowa – s. 29, 151
archaizm – s. 28
archaizmy leksykalne – s. 151
archaizmy składniowe – s. 151
archetyp – s. 121
arkadia – s. 253
asertywy – s. 89
atelier – s. 286
ateizm – s. 310
Auschwitz-Birkenau – s. 223
autobiografizm – s. 329
  dokumentalny
  literacki
autoepitafium – s. 257
autoironia – s. 137
awangarda – s. 45
Awangarda Krakowska – s. 45, 56
Awangarda Lubelska – s. 56
Awangarda Wileńska – s. 56

B

ballada – s. 23, 163
behawioryzm – s. 85
błąd językowy – s. 29
Bóg ukryty – s. 160

C

czarny humor – s. 218
czas akcji – s. 84
czas fabuły – s. 84
czas narracji – s. 84
człowiek zlagrowany – s. 229
Czysta Forma – s. 97, 156

D

dadaizm – s. 52
deheroizacja – s. 272
dehumanizacja – s. 228
deklaratywy – s. 89
demitologizacja (demityzacja) – s. 126
depresja – s. 276
determinizm biologiczno-środowiskowy – s. 64
dialektyka – s. 106
dialog pozorny – s. 74
donkiszoteria – s. 126
dualizm – s. 179
dyktatura – s. 346
dyrektywy – s. 89
dyskurs – s. 197
dziennik – s. 295

E

efekty specjalne – s. 306
ego – s. 10
eksklamacja → wykrzyknienie
ekspresjonizm – s. 10
ekspresywy – s. 89
enumeracja → wyliczenie
elipsa – s. 57
epitafium – s. 257
erotyk – s. 251
esej – s. 236
esej polityczny – s. 343
estetyka – s. 47
etnocentryzm – s. 208
etos lekarski – s. 276
etos rycerski – s. 155
eufemizm – s. 293
everyman – s. 36

F

fanatyzm – s. 155
fantastyka – s. 121
faszyzm – s. 103
feminizm – s. 69
frazeologizm → idiom
funkcjonalizm → psychologia funkcjonalna

futurologia – s. 346
futuryzm – s. 52

G

gestaltyzm → psychologia postaci
getto – s. 263
gloryfikacja – s. 220
godność ludzka – s. 232
gongoryzm – s. 50
groteska – s. 138, 156
Gułag – s. 325

H

heroizm – s. 239
historiozofia – s. 246
Holokaust – s. 193, 273
homo sovieticus – s. 319
hymn – s. 51

I

id – s. 10
idiom (frazeologizm) – s. 166
illokucja – s. 89
imię ojca – s. 130
imperatyw moralny – s. 258
indoktrynacja – s. 208
innowacja językowa – s. 29
Inny – s. 208
intencja komunikacyjna – s. 216
introspekcja – s. 64

K

kaligram – s. 56
karykatura literacka – s. 116
katastrofizm – s. 158
katastrofizm awangardowy – s. 249
katastrofizm dekadencki – s. 249
katastrofizm ekspresjonistyczny – s. 249
katastrofizm wojenny – s. 249
kolokwializacja (stylizacja potoczna) – s. 298
kolokwializm – s. 218
komisywy – s. 89
kompozycja achronologiczna – s. 68
komunizm – s. 103
konformizm – s. 173
kontrapunkt – s. 172
konwencja fantastyczna – s. 121
kreacjonizm – s. 253
Kresy – s. 314
„książki zbójeckie" – s. 337
kubizm – s. 10
kultura popularna → popkultura

L

legenda – s. 160
leksyka – s. 28
literatura faktu – s. 204
lokucja – s. 89
ludobójstwo – s. 228

M

martyrologia – s. 220
mesjanizm – s. 304
metafora awangardowa – s. 48
metonimia – s. 293
mit – s. 246
mitologizacja (mityzacja) – s. 125
mityzacja historii – s. 246
mizoginizm – s. 116
modlitwa poetycka – s. 260
monolog wewnętrzny – s. 88
moralitet – s. 36
motyw wojny – s. 214
mowa pozornie zależna – s. 8

N

nadrealizm → surrealizm
narracja personalna – s. 72
nazizm – s. 103
neologizm – s. 27, 28
  artystyczny – s. 29
  frazeologiczny – s. 28
  słowotwórczy – s. 28
neosemantyzacja – s. 28
nieświadomość → podświadomość
nihilizm – s. 313
notatka syntetyzująca – s. 188

O

obrazowanie apokaliptyczne – s. 160
oniryzm – s. 32, 98, 156
Opatrzność – s. 160
opis behawioralny – s. 88

P

pacyfizm – s. 350
pakt autobiograficzny – s. 325
pamiętnik – s. 295
panoptykon – s. 38
panteizm – s. 27
parabola → przypowieść

paradoks – s. 12
paralelizm składniowy – s. 18
paralelizm znaczeniowy – s. 18
parodia – s. 116
patriotyzm – s.212
pejzaż mentalny (pejzaż wewnętrzny) – s. 222
perlokucja – s. 89
personifikacja – s. 218
piosenka żołnierska – s. 243
podświadomość (nieświadomość) – s. 10
poezja tyrtejska – s. 209, 243
pokolenie – s. 240
pokolenie wojenne – s. 240
popkultura (kultura popularna) – s. 350
porównanie homeryckie – s. 248
powieść filozoficzna – s. 61
powieść polityczna – s. 61
powieść psychologiczna – s. 61
powieść rzeka (saga) – s. 75
powieść społeczna – s. 61
powstanie w getcie warszawskim – s. 270
powstanie warszawskie – s. 291
presupozycja – s. 89
problematyka egzystencjalna – s. 21
proza psychologiczna – s. 85
przedakcja – s. 84
przemoc symboliczna – s. 148
przestrzeń otwarta – s. 40
przestrzeń zamknięta – s. 40
przypowieść (parabola) – s. 41
psychoanaliza – s. 10, 13, 85
psychologia funkcjonalna (funkcjonalizm) – s. 85
psychologia postaci (gestaltyzm) – s. 85

Q

quasi-dokumentarny – s. 223

R

rasizm – s. 208
„Reflektor" – s. 56
reifikacja – s. 228
relatywizm etyczny – s. 68
reportaż radiowy – s. 294
retoryka literacka – s.211
retrospekcja – s. 80
rewolucja – s. 106

S

saga → powieść rzeka
sensualizm – s. 14
slow-motion – s. 306
sonet – s. 222
stereotyp – s. 72
styl potoczny – s. 298
stylizacja biblijna – s. 129
stylizacja potoczna → kolokwializacja
superego – s. 10
surrealizm (nadrealizm) – s. 10, 33, 156
symbol – s. 18
symbolizm – s. 10
synekdocha – s. 211
synestezja – s. 222
system językowy – s. 28
Szoah – s. 193

T

Tajemnica Istnienia – s. 97
teoria interakcji – s. 143
topika religijna – s. 248
topos – s. 165
topos życie – snem – s. 163
totalitaryzm – s. 40, 103
traktat moralny – s. 341
trójkąt autobiograficzny – s. 325
turpizm – s. 222

U

unde malum? – s. 198
urbanizm – s. 117

W

warunki skuteczności illokucyjnej – s. 89
wiersz awangardowy – s. 48
wiersz różewiczowski – s. 309
wiersz wolny – s. 48, 158
wizja – s. 254
wulgaryzm – s. 151
wykrzyknienie (eksklamacja) – s. 22
wyliczenie (enumeracja) – s. 282
wywiad rzeka – s. 263

Z

Zagłada – s. 193
zapożyczenia – s. 29
zespół ocalałych – s. 273
„Zwrotnica" – s. 46, 56

Ż

„Żagary" – s. 56
żagaryści – s. 56

INDEKS OSÓB

Amiel Irit (Librowicz Irena) – s. 287
Apollinaire Guillaume– s. 56
Arendt Hannah – s, 198
Austin John – s. 89

Baczyński Krzysztof Kamil – s. 241, 246
Baliński Stanisław – s. 212
Baran Józef – s. 166
Bartmiński Jerzy – s. 299
Bergson Henri – s. 18, 75
Białoszewski Miron – s. 295
Borowski Tadeusz – s. 223, 224
Breton André – s. 33
Broniewski Władysław – s. 214, 217
Bruno Giordano – s. 277
Brzękowski Jan – s. 45, 56
Bułhakow Michaił – s. 169

Czapski Józef – s. 320, 321
Czechowicz Józef – s. 56, 159

Dąbrowska Maria – s. 76
Dobaczewski Hubert – s. 349
Drapczyńska Barbara – s. 250

Edelman Marek – s. 264

Freud Sigmund – s. 10, 11, 62, 143
Fromm Erich – s. 199

Gajcy Tadeusz (Orczyk Witold, Oścień Roman, Topornicki Karol) – s. 254
Gajowniczek Franciszek – s. 236
Gombrowicz Witold – s. 140, 153
Grochowiak Stanisław – s. 221

Harasymowicz Jerzy – s. 60
Hegel George Wilhelm Friedrich – s. 106
Herbert Zbigniew – s. 324
Herling-Grudziński Gustaw – s. 325, 326
Hostowiec Paweł → Stempowski Jerzy

James William – s. 143
Jankowski Jerzy – s. 52
Jan Paweł II (Wojtyła Karol) – s. 201
Jasieński Bruno – s. 52

Kafka Franz – s. 32, 33
Kamieńska Anna – s. 347
Kayser Wolfgang – s. 93
Keret Etgar – s. 267
Kolbe Maksymilian Maria (Kolbe Rajmund) – s. 236
Korczak Janusz– s. 264
Krall Hanna– s. 264
Kuncewiczowa Maria – s. 82
Kurek Jalu – s. 45, 56

Leśmian Bolesław (Lesman Bolesław) – s. 14, 19, 29
Librowicz Irena → Amiel Irit

Łobodowski Józef – s. 56

Mackiewicz Józef – s. 314, 315
Melion Krystyna – s. 294
Miłosz Czesław – s. 56, 278, 302
Moczarski Kazimierz– s. 204, 205

Nałkowska Zofia – s. 62
Nietzsche Friedrich– s. 204

Orczyk Witold → Gajcy Tadeusz
Osiecka Agnieszka – s. 73
Oścień Roman → Gajcy Tadeusz

Peiper Tadeusz – s. 45, 46, 56
Poświatowska Halina – s. 53
Przyboś Julian – s. 45, 56, 57
Putrament Jerzy – s. 56

Różewicz Tadeusz – s. 309
Rymkiewicz Aleksander – s. 56
Rymkiewicz Jarosław Marek – s. 302

Sandauer Artur – s. 134
Searle John – s. 89
Schielke Gustaw – s. 204
Schulz Bruno – s. 33, 117
Skłodowska-Curie Maria – s. 69
Słonimski Antoni – s. 210
Sołżenicyn Aleksandr – s. 329

Spengler Oswald – s. 107, 158
Staff Leopold – s. 216
Starzyński Stefan – s. 209
Stempowski Jerzy (Hostowiec Paweł) – s. 342, 343
Stern Anatol – s. 52
Stroop Jürgen – s. 204
Syrkus Szymon – s. 46
Szałamow Warłam – s. 329
Szczepański Jan Józef – s. 237
Szpilman Władysław – s. 283
Święch Jerzy – s. 195
Świrszczyńska Anna – s. 292

Tomaszewska Anna A. – s. 55
Topornicki Karol → Gajcy Tadeusz

Uccello Paolo (właśc. Paolo di Dono) – s. 152

Wat Aleksander – s. 52, 329
Watowa Ola – s. 329
Ważyk Adam – s. 56
Wierzyński Kazimierz – s. 260
Witkiewicz Stanisław – s. 112
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) – s. 99, 107
Władimow Gieorgij – s. 329
Wojtyła Karol → Jan Paweł II

Zagórski Jerzy – s. 56
Zimbardo Philip – s. 199, 237

Żmichowska Narcyza – s. 69

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI I FOTOGRAFII

Okładka: (ilustracja Art Déco) The Bridgeman Art Library/PhotoPower

Strony działowe i spis treści: s. 3 i 9 (teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Zakopane) Albin Marciniak/East News; s. 3 (grafika schody) Atomic Roderick/Shutterstock.com; s. 5 (rysunek człowieka) Freeda Michaux/Shutterstock.com; s. 5 i 191 (pomnik Powstania Warszawskego) BOKEH STOCK/Shutterstock.com; s. 5 (żydowska rodzina) Vitezslav Halamka/Shutterstock.com; s. 6 (ruiny) Kozh/Shutterstock.com, (drut kolczasty) Nataliya Hora/Shutterstock.com; s. 7 (umierający mężczyzna) Eduard Gurevich/Shutterstock.com

Ozdobniki: (print) Ridwan Adhitama/Shutterstock.com; (mur) Dmitr1ch/Shutterstock.com

Tekst główny: s. 11 (Max Ernst, *Toaleta panny młodej*) © Adagp, Paris, 2021, fot. classicpaintings / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 13 (Gustav Klimt, *Śmierć i życie*) reprodukcja; s. 15 (maliny) Kovalchuk Oleksandr/Shutterstock.com; s. 16 (Wojciech Weiss, *Pocałunek na trawie*) reprodukcja; s. 17 (Constantin Brâncuși, *Pocałunek*) © Succession Brancusi – All rights reserved (Adagp)2021; fot. © Christie's Images / Bridgeman Images/PhotoPower; s. 19 (Johannes C. Krebs, *Dziewczyna śpiąca w lesie)* Zuri Swimmer / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 21 (Bolesław Leśmian – mural w Zamościu) Mirosław Trześniowski; s. 23 (Armand Seguin, *Les Paradis*) Bridgemanart/PhotoPower; s. 24 (Paweł Zych i Witold Vargas, *Płanetnik*) Paweł Zych i Witold Vargas; s. 27 (Vincent van Gogh, *Ogród z motylami*) reprodukcja; s. 30 (goździk kropkowany) Artkot/Shutterstock.com; s. 32 (Paul Delvaux, *Fazy księżyca III*) © Foundation Paul Delvaux, Sint-Idesbald – SABAM Belgium 2021; s. 35 (Jindřich Štyrský, *Z mojego dziennika*) reprodukcja; s. 39 (Ptesido Modelo, Kuba) Paolo Arsie Pelanda/Shutterstock.com, (współczesne więzienie) Monty Rakusen/Getty Images; s. 41 (pomnik Franca Kafki) Famed01/Shutterstock.com; s. 43 (*Proces*, reż. Krystian Lupa, Nowy Teatr, Warszawa) fot. Natalia Kabanov copyright Nowy Teatr; s. 45 (Marek Włodarski, *Ulica)* © Copyright by Dytkowski Marek H./Muzeum Narodowe w Warszawie; s. 47 (Pawilon Czterech Kopuł) PAP/Maciej Kulczyński; s. 49 (Tadeusz Gronowski, plakat reklamowy proszku Radion) reprodukcja; s. 50 (Hugo Scheiber, *Tancerka*) reprodukcja; s. 53 (Umberto Boccini, *Elastic*) reprodukcja; s. 54 (Michał Wiśnios, rzeźba *Urok kobiety)* Michał Wiśnios; s. 58 (Zamarła Turnia) gubernat/Shutterstock.com; s. 61 (Kisling, *Portret młodej kobiety z szalikiem*) © Adagp, Paris, 2021; fot. Muzeum Narodowe w Warszawie; s. 63 (mural Zofii Nałkowskiej w Tychach) PAP/Andrzej Grygiel; s. 66 (*Granica*, reż. Józef Lejtes, 1938) Narodowe Archiwum Cyfrowe; s. 69 (znaczek pocztowy) Manuel Esteban/Shutterstock.com; s. 71 (kobieta z dzieckiem) SOPA Images/Getty Images; s. 75 (Lucian Pissaro, portret Mme Camille Pissarro) Heritage Images/Getty Images; s. 77 (Candy Chang, *Zanim umrę...*) Marius_Comanescu/Shutterstock.com; s. 79 (*Noce i dnie*, reż. Jerzy Antczak, 1975) WFDIF / po Studiu Filmowym „Kadr"; s. 81 (Kuncewiczówka, willa w Kazimierzu Dolnym) bubutu/Shutterstock.com; s. 83 (*Upływ czasu* – grafika) Bruce Rolff/Shutterstock.com; s. 86 (Michał Elwiro Andriolli, *Roza Weneda*) reprodukcja; s. 90 (nieudana komunikacja) BortN66/Shutterstock.com; s. 92 (*Cudzoziemka*, reż. Ryszard Ber, 1986) Roman Sumik/Forum; s. 94 (Jan Brueghel starszy, *Orfeusz w piekle* – fragment) © Luisa Ricciarini/Bridgemanimages/PhotoPower; s. 97 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Witkacy w górach*) z kolekcji Stefana Okolowicza/FOTONOVA/East News; s. 100 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja*) Jacek Świderski/Muzeum Narodowe w Krakowie; s. 102 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret wielokrotny*) reprodukcja; s. 103 (Mussolini) Universal History Archive/BE&W; s. 105 (*Szewcy*, reż. Justyna Sobczak, Stary Teatr w Krakowie) JAN GRACZYNSKI/East News; s. 107 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*) reprodukcja; s. 109 (plakat teatralny *Szewcy u bram*) (C) TR Warszawa; s. 111 (Andrzej Czeczot, Abramowski i Towarzysz X) Teatr Współczesny w Szczecinie; s. 113 (Stanisław Wyspiański, witraż *Polonia*) reprodukcja; s. 114 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Fałsz kobiety*) reprodukcja; s. 119 (*Ulica Krokodyli*, reż.Timothy Quay i Stephen Quay, 1986) MARTA PEREZ / EFE / Forum; s. 120 (Xiao Li, *Miasto Krokodyli*) Xiao Li; s. 123 (Bruno Schulz, *Procesja*) Zbiory Muzeum Literatury w Warszawie/East News; s. 125 (Frans Snyders, *Ptasi koncert*) reprodukcja;

s. 126 (Bruno Schulz, ilustracja do *Sklepów cynamonowych*) reprodukcja; s. 128 (tłumy ludzi na wyprzedaży) Nelson Antoine/Shutterstock.com; s. 131 (Harriet Backer, *Przy lampie*) reprodukcja; s. 132 (*Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech Jerzy Has, 1973) archiwum Filmu/Forum; s. 135 (Erna Rosenstein, *Wieczność rodzi chwilę*) Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki; s. 141 (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Stworzenie świata*) reprodukcja; s. 145 (*Błękitny anioł*, reż. Josef von Sternberg, 1930) Rights Managed/BE&W; s. 146 (maska wenecka – mężczyzna), (maska wenecka – kobieta) Dariusz Trześniowski; s. 148 (okładka pierwodruku *Ferdydurke*) MUZEUM LITERATURY w Warszawie/East News; s. 150 (Valentin Serov, *Porwanie Europy*) reprodukcja; s. 152 (Paolo Ucello, *Święty Jerzy i smok*) reprodukcja; s. 154 (Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*) Tadeusz Kantor©Dorota Krakowska & Lech Stangret/Fundacja im. Tadeusza Kantora/fot. Beata Zawrzel/REPORTER/East News; s. 156 (Salvador Dalí, *El hombre invisible*) © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Varsovia, 2021; fot. Aisa/BE&W, (Franz Kafka, fotografia paszportowa) akg-images/East News, (Stanisław Ignacy Witkiewicz, K*ompozycja z postaciami kobiecymi*) Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie; s. 157 (Bruno Schulz, *Xięga bałwochwalcza*) Tomasz Markowski/Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, (portret Gombrowicza) Klementyna Suchanow/arch. Rity Gombrowicz/FOTONOVA, (Wiesław Wałkuski, plakat IV Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego) © Wieslaw Wałkuski; s. 158 (pomnik Józefa Czechowicza w Lublinie) Robson90/Shutterstock.com; s. 161 (Paul Nash, *Krajobraz równonocy wiosennej III*) © National Galleries of Scotland / Bridgeman Images/PhotoPower; s. 163 (Roman Kramsztyk, portret Józefa Czechowicza) reprodukcja; s. 164 (plakat do spektaklu *Zycie jest snem*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku) Teatr Wybrzeże w Gdańsku; s. 165 (exlibris Józefa Czechowicza) Urszula Kurzątkowska/Muzeum Narodowe w Lublinie; s. 167 (głód w ZSRS) Roger Viollet/Getty Images; s. 170 (popiersie cesarza Tyberiusza) Toniflap/Shutterstock.com, (portret Józefa Stalina) AKG IMAGES/BE&W; s. 174 (Mikołaj Ge, *Cóż to jest prawda*) reprodukcja; s. 176 (fragment rzeźby z fasady z Sagrada Familia, Barcelona) Stefan Espenhahn/BE&W; s. 178 (Gustave Dore, *Szatan*) Antiqua Print Gallery / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 181 (Kisling, *Mimozy*) © Adagp, Paris, 2021; fot. Photo © Christie's Images/Bridgeman Images/PhotoPower; s. 183 (*Mistrz i Małgorzata*, reż. Janusz Opryński, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole) Edgar de Poray; s. 193 (mural upamiętniający bitwę pod Osuchami, Zamość) Mirosław Trześniowski; s. 194 (Tadeusz Kantor, *Klęska wrześniowa*) Tadeusz Kantor©Dorota Krakowska & Lech Stangret/Fundacja im. Tadeusza Kantora/fot. MAREK LASYK/REPORTER/East News; s. 197 (pomnik *Nigdy wojny*, Luboń) Fot. Tomasz Kamiński / Agencja Gazeta; s. 198 (mural powstańczy na warszawskiej Woli) Aleksandra Bańka/WSiP; s. 202 (Salvador Dalí, *La Cara de la Guerra*) © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Varsovia, 2021; fot. © Gordon Roberton Photography Archive / Bridgeman Images; s. 206 (R*ozmowy z katem*, reż. Maciej Englert, Teatr Telewizji, 2016) Wroblewski/REPORTER/East News; s. 209 (Adam Siemaszko, *Do broni*) reprodukcja; s. 213 (Bolesław Surałło, *Wara!*) Rep.Piotr Mecik/FORUM; s. 216 (Julien Bryen, fotografia Warszawy z 1939 r.) Julien Bryan/ASSOCIATED PRESS/East News; s. 219 (pomnik Porytowe Wzgórze) dario photography / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 220 (krzyż powstańczy) Konrad Zelazowski / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 225 (barak kobiecy w Auschwitz-Birkenau) reprodukcja; s. 227 (fotografia więźniarki Krysi Trześniowskiej) Muzeum Auschwitz-Birkenau; s. 228 (Muzeum – Miejsce Pamięci w Bełżcu) Robson90/Shutterstock.com; s. 230 (*Syn Szawła*, reż. László Nemes, 2015) Archives du 7e Art/Laokoon Filmgroup/BE&W; s. 234 (Jerzy Krawczyk, *Przesyłka bez wartości*) ©Magdalena Juszkiewicz and Muzeum Sztuki, Łódź; s. 236 (witraż z Maksymilianem Kolbe) Monkpress/East News; s. 238 (Zdzisław Beksiński, AB80) Muzeum Historyczne w Sanoku; s. 242 (mural upamiętniający Krzysztofa Kamila Baczyńskiego) Fot. Adam Stępień / Agencja Gazeta; s. 244 (Ludwika Nitschowa, *Syrenka)* PaulSat/Shutterstock.com; s. 245 (rysunek Syrenki Pabla Picassa) PAP/Ireneusz Sobieszczuk; s. 247 (ślub powstańczy) Muzeum Powstania Warszawskiego; s. 250 (Diego Velazquez, *Wenus z lustrem*) reprodukcja; s. 252 (Krzysztof Kamil Baczyński, *Poeta przy biurku*) MUZEUM LITERATURY w Warszawie/East News; s. 257 (epitafium Mikołaja Kopernika) reprodukcja; s. 258 (epitafium Hanny Kochanowskiej) reprodukcja; s. 259 (róża wiatrów) walik savitsky/Shutterstock.com; s. 261 (przydrożny krzyż) egotripone/Shutterstock.com; s. 262 (David Shterenberg, *Emigrant*) reprodukcja; s. 265 (*Korczak*, reż. Andrzej Wajda, 1990) Renata Pajchel/East News; s. 266 (żydowscy

sprzedawcy w getcie warszawskim) ZIH; s. 268 (Etgar Keret) MaciejGillert/Shutterstock.com; s. 270 (likwidacja getta warszawskiego) reprodukcja; s. 274 (mural upamiętniający Marka Edelmana) Adam Burakowski/REPORTER/East News; s. 277 (pomnik Giordano Bruno) domonabikeItaly / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 279 (Campo dei Fiori) Pedro Rufo/Shutterstock.com; s. 281 (Izaak Celnikier, *Getto*) Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim; s. 284 (zrujnowana Warszawa) NAC; s. 286 (Bronisław Wojciech Linke, *El Mole Rachmim* z cyklu „Kamienie krzyczą") © B.W. Linke; s. 289 (kurort Eilat w Izraelu) Sergei25/Shutterstock.com; s. 291 (*Powstanie Warszawskie*, 2014) Muzeum Powstania Warszawskiego; s. 294 (Domek Gotycki) KRZYSZTOF CHOJNACKI/East News; s. 297 (grafika gry Warsaw) Pixeled Milk; s. 301 (Jan Chrzan, *W objęciach matki*) Muzeum Powstania Warszawskiego; s. 303 (kapitulacja powstania warszawskiego) reprodukcja; s. 305 (ludność cywilna w czasie powstania warszawskiego) Muzeum Powstania Warszawskiego; s. 307 (*Miasto 44*, reż. Jan Komasa, 2014) MARIAN ZUBRZYCKI / Forum; s. 308 (zespół Sabaton, koncert w Strekowej Górze) Slawomir Olzacki/Forum; s. 309 (Józef Szajna, instalacja *Reminiscencje*) Muzeum Śląskie w Katowicach; s. 311 (Nicollo dell'Arca, *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa*) Terence Waeland / Alamy Stock Photo/BE&W; s. 312 (Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z chłopczykiem*, *(Rozstrzelanie V)*, Muzeum Narodowe w Poznaniu) © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; s. 316 (plakat propagandowy przedstawiający Pawlika Morozowa) Fine Art. Images/FORUM; s. 320 (nieśmiertelnik z Katynia) Aleksander Zaleski/Forum; s. 323 (Józef Czapski, *Nędza*) Mirosław Żak/Muzeum Narodowe w Krakowie; s. 327 (*Człowiek z marmuru*, reż. Andrzej Wajda, 1976) archiwum Filmu / Forum; s. 332 (*Doktor Żywago*, reż. David Lean, 1965) Archives du 7e Art/DR/BE&W; s. 335 (budowa drogi na Kołymę, lata 30 XX w.) reprodukcja; s. 339 (David Olere, obraz z obozu) Muzeum Auschwitz-Birkenau; s. 344 (Anthony Frederick Sandys, *Kasandra*) Bridgeman Images/PhotoPower; s. 350 (Wasilij Wierieszczagin, *Apoteoza wojny*) reprodukcja

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne oświadczają, że podjęły starania mające na celu dotarcie do właścicieli i dysponentów praw autorskich wszystkich zamieszczonych utworów. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, przytaczając w celach dydaktycznych utwory lub fragmenty, postępują zgodnie z art. 27^1 ustawy o prawie autorskim. Jednocześnie Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne oświadczają, że są jedynym podmiotem właściwym do kontaktu autorów tych utworów lub innych podmiotów uprawnionych w wypadkach, w których twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia.