



„Śniąc sny, których śmiertelnik żaden nie śmiał śnić”. Twórczość Edgara Allana Poeego

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Sprawdź się](#)
- [Dla nauczyciela](#)

Bibliografia:

- Źródło: Edward Kaspersky, *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, t. 1, s. 26–27.
- Źródło: Edward Kaspersky, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeego*, [w:] *Prace Filologiczne*, t. XI, 2010, s. 196–197.
- Źródło: Edgar Allan Poe, *Filozofia kompozycji*, [w:] *„Przegląd Humanistyczny”*, t. 5, tłum. M. Żurowski, 1972, s. 35–40.
- Źródło: Włodzimierz Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2, s. 155–157.
- Źródło: Stanisław Barańczak, *Spójrzmy prawdzie w oczy*, [w:] Stanisław Barańczak, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 70.
- Źródło: Stanisław Barańczak, *Określona epoka*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 140.
- Źródło: Stanisław Barańczak, *Garden party*, [w:] Stanisław Barańczak, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 256.
- Źródło: Stanisław Barańczak, *Protokół*, [w:] Stanisław Barańczak, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 68.

- Źródło: Anna Wojciechowska, *Uwarunkowania zewnętrzne a realizacja wzorca gatunkowego protokołu*, „Język a Kultura” 2012, t. 23, s. 121–122.
- Źródło: Edgar Allan Poe, *Portret owalny*, [w:] *Opowieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian, Madryt 1999, s. 73–78.
- Źródło: Maria Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencjalne*, Warszawa 2001, s. 218–219.



„Śniąc sny, których śmiertelnik żaden nie śmiał śnić”. Twórczość Edgara Allana Poe

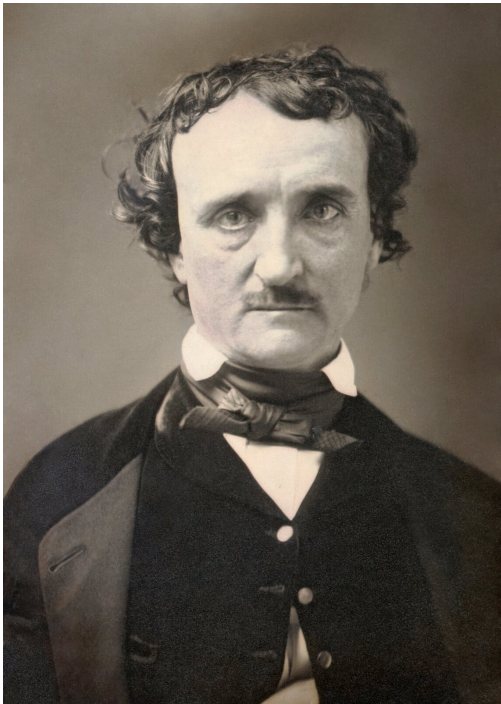
Źródło: Pixabay, domena publiczna.

Edgar Allan Poe to amerykański pisarz znany głównie z twórczości wykorzystującej motyw grozy. Fiodor Dostojewski pisał na jego temat: „Osobliwością jego wyobraźni, niespotykaną u nikogo innego, jest potęga szczegółu. W opowieściach Poeego wszystkie szczegóły obrazu czy zdarzenia rysują się tak ostro, że w końcu musi się uwierzyć w jego prawdopodobieństwo i rzeczywistość, choćby były całkiem niemożliwe i nigdy nikomu nie przytrafiły się jeszcze”¹.

Twoje cele

- Poznasz biografię Edgara Allana Poeego oraz wyjaśnienie jej wpływu na twórczość pisarza.
- Wyjaśnisz, w jaki sposób kompozycja utworu wpływa na jego wymowę.
- Omówisz sposób budowania grozy i niesamowitości w utworze *Portret owalny*.
- Zinterpretujesz symbolikę zawartą w utworze *Portret owalny*.

Edgar Allan Poe



Edgar Allan Poe, 1849

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Amerykański przedstawiciel romantyzmu Edgar Allan Poe urodził się 19 stycznia 1809 roku w Bostonie. Pisał głównie nowele, ale także wiersze i teksty publicystyczne (był docenianym krytykiem literackim). Jego twórczość zalicza się do literatury [gotyckiej](#), [fantastycznej](#) i grozy.

W wieku dwóch lat został osierocony i wzięty pod opiekę przez Johna Allana, po którym przyjął nazwisko. W 1815 roku rodzina przeniosła się do Anglii, gdzie Poe studiował. Okres ten pozwolił poecie zapoznać się z literaturą europejską. W 1827 roku Poe powrócił do USA, gdzie zaciągnął się do armii. Pracował jako urzędnik, a także pisał artykuły do gazet. W tym czasie zadebiutował zbiorem poetyckim *Tamerlane i inne poezje*. Po wydaleniu z armii Poe przeniósł się do Baltimore, gdzie został redaktorem czasopisma. Zajął się twórczością

prozatorską, zdobywając za swoje opowiadania nagrody. Jednakowoż, jego nie najlepsza reputacja uniemożliwiła osiągnięcie większego sukcesu za życia.

W 1836 Poe poślubił Virginie Clemm. Po jej wczesnej śmierci spowodowanej gruźlicą poeta popadł w depresję i zaczął nadużywać alkoholu. Zmarł w niejasnych okolicznościach 7 października 1849 roku w Baltimore.

Poe: prekursor i eksperymentator

Edgar Allan Poe był osobą samotną i pełną lęków, które widoczne są w jego twórczości jako stale powracające tematy. Do takich obsesji pisarza należały strach przed obłędem i chorobą umysłową, motyw śmierci ukochanej kobiety czy strach przed przedwczesnym pogrzebem i obudzeniem się z letargu w trumnie. Poe dzięki eksperymentom literackim przetrwał szlaki dla rozwoju takich gatunków jak: [science fiction](#), [nowela](#) i [powieść kryminalna](#). Przypisuje się mu także powołanie pierwszej literackiej postaci detektywa (C. Auguste'a Dupina). Jego twórczość była inspiracją dla twórców różnych dziedzin sztuki, np. jego dzieło „Dzwony” – napisane pod wpływem żałoby po śmierci Virginii – natchnęło Rachmaninowa do napisania symfonii o tym samym tytule, a o swojej fascynacji dziełami Poego wielokrotnie wspominał reżyser Alfred Hitchcock.

Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty.

Wprowadzenie do lektury

Odwoływał się do kodów artystycznych ustalonych i funkcjonujących w epoce, jak i sam kody takie – o ile istniejące były nieadekwatne i zawodziły – wynajdywał, wprowadzał w obieg oraz promował.

Poemu sprzyjał [...] brak presji ze strony długotrwałej tradycji, hierarchizujących schematów i kanonizowanych wzorców. Pod tym względem różnice w położeniu pisarza Amerykanina i pisarza Europejczyka były znaczące. Wspomagała ponadto Poego

romantyczna rewolucja literacka, niwelująca hierarchię gatunków i stylów. Toteż pisarz amerykański nie wiązał zasadniczo przekazu idei – szerzej, treści z określoną formą wypowiedzi. Nie stosował funkcjonalnej dystrybucji stylów czy gatunków. Przeciwnie. [...]

Nobilitował popularne formy – takie właśnie, jak horrory, science fiction, egzotyczne podróże czy kryminalne zagadki – oraz niskie obiegi literackie. Podnosił je do rangi artystycznej dzięki poważnej problematyce. W podobny sposób nobilitował doraźne, sensacyjne doniesienia i tematy. Zbrodnie lub dewiacje stawały się w opowiadaniach obiektem wnikliwej analizy psychologicznej.

Tworzyły w literaturze rodzaj wziernika pozwalającego otwierać nowe pola eksploracji dla dociekliwej – demaskatorskiej – analizy psychologicznej i poszerzać wiedzę o zawiłościach i mechanizmach natury ludzkiej.

Źródło: Edward Kaspersky, *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, t. 1, s. 26–27.

Jego prozę charakteryzował silny psychologizm postaci, atmosfera tajemniczości oraz budowanie emocjonalnego napięcia i posługiwanie się [suspensem](#).

Short story Poego

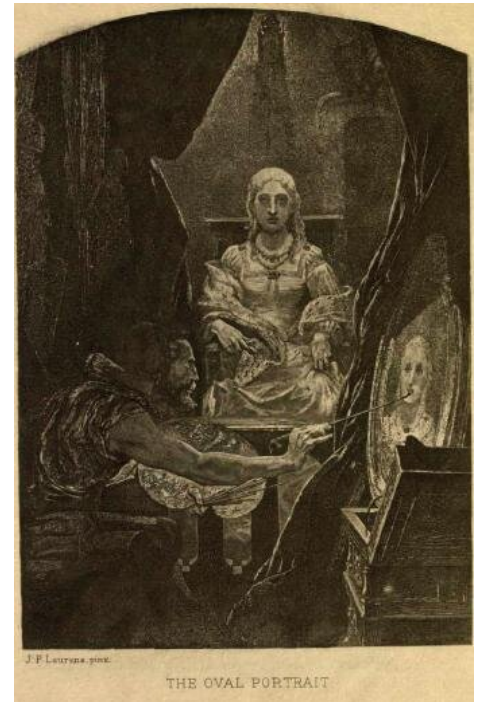
Poe stworzył własny program literacki i zamieścił go m. in. w książce *Filozofia kompozycji* (ang. *The Philosophy of Composition*, 1846). Pisarz zaleca zwięzłość dzieła, które swoją nieoczywistością (np. poprzez zastosowanie elementów [groteski](#)) powinno wywierać

na odbiorcy duży wpływ. Celem odbioru powinno być odkrywanie kolejnych znaczeń. Forma, po którą najchętniej sięgał Poe, określana jest jako *short story*, nieposiadająca w polskim literaturoznawstwie swojego ścisłego odpowiednika. Prozatorskie utwory Poego nazywa się zatem albo nowelami, albo opowiadaniem.

Portret owalny

Short story o najmniejszych rozmiarach w dorobku Poego to *Portret owalny* (1842). Motywem przewodnim noweli są okoliczności powstania obrazu, którym po przybyciu do zamku fascynuje się główny bohater.

Utwór ma kompozycję szkatułkową, czyli taki rodzaj kompozycji ramowej, która charakteryzuje się znacznie rozbudowaną, wielostopniową organizacją świata przedstawionego. Wielostopniowość ta polega na przenoszeniu z jednej sytuacji fabularnej do następnej. Uczestnik poprzedniej sytuacji staje się narratorem kolejnej. Dzięki takiemu zabiegowi, wprowadza się do utworu dwa porządki czasu. Utwór o takiej kompozycji jest wielowymiarowy, dzięki wielości perspektyw. W utworze Poego, budulcem kompozycji szkatułkowej jest motyw obrazu i znalezionej książki.



Ilustracja do opowiadania *Portret owalny*
Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Portret owalny publikowany został w dwóch wersjach: bardziej (1824, ta pod tytułem: *Life in Death*) i mniej rozbudowanej (1845). W drugiej wersji pisarz zmniejszył objętość wstępu.

Edgar Allan Poe

Portret owalny

Zamek, do którego mój sługa zamierzył raczej siłą się przedostać, aniżeli pozwolić mi, ciężko rannemu, na nocleg pod gołym niebem, należał do rodzaju tych ogromem i melancholią obciążonych budynków, które zarówno w rzeczywistości, jak w wyobraźni *mistress* wznosiły swe zasępione czoła wśród Apeninów. Według wszelkich pozorów — do czasu jeno i zgoła niedawno opuszczono ów zamek. Zajęliśmy jedną z najszczuplejszych i z najmniejszym przepychem umeblowanych komnat. Znajdowała się na wieży przyległej budynkowi. Ozdoby miała bogate, lecz zgrzybiałe

i zniszczone. Mury powlekało obicie i świeślały na nich obfite godła heraldyczne wszelakiego kształtu oraz godna zaiste podziwu ilość obrazów nowożytnych, pełnych stylu, w ramach złotych i po arabsku wzorzystych. Zaciekawiły mnie do głębi — zapewne pod wpływem nawiedzającej mię gorączki — zaciekawiły mnie do głębi owe obrazy, wiszące nie tylko na widocznych powierzchniach muru, lecz i po niezliczonych zakątkach, których nie mogła uniknąć dziwaczna architektura zamku.

Koniec końcem — ponieważ noc już nadchodziła — kazałem Pedrowi zawrzeć ciężkie okiennice komnaty, zapalić stojący u mego wezglowia olbrzymi, kilkuramienny świecznik i odsłonić całkowicie kotary z czarnego aksamitu, ozdobione frędzlami a okalające moje łóżko. Życzyłem sobie tych wszystkich przysposobień w tym celu, abym mógł w razie bezsenności uprzyjemnić sobie czas na przemian już to oglądaniem obrazów, już to odczytywaniem niewielkiej książki, którą znalazłem na poduszce, a która zawierała opis i ocenę wspomnianych obrazów.

Czytałem długo i długo. Oglądałem nabożnie i w skupieniu. Godziny upływały — odlatujące i uroczyste, i głucha północ nadeszła.

Położenie świecznika zdało mi się niedogodne i, nie chcąc budzić pogrążonego we śnie sługi, wyciągnąłem z wysiłkiem dłoni i utwierdziłem świecznik tak, aby pełnią promieni rozwidniał karty książki.

Wszakże mój czyn wytworzył wręcz niespodziane skutki. Promienie mnóstwa świec (a była ich spora gromada) padły na wnękę komnaty, którą jedna z kolumn mego łóżka przysłaśniała dotąd głębokim cieniem.

W rzęsim światle postrzegłem obraz, który uszedł dotąd mej uwagi. Był to portret młodej dziewczyny w okresie dojrzewania i posiadającej już niemal urok kobiety. Byстрыm rzutem oka dotknąłem malowidła i zwarłem powieki. Czemu? Na razie sam nie rozumiałem, czemu? Lecz podczas gdy powieki moje były zamknięte, badałem pośpiesznie przyczynę, która mię zniewoliła do zamknięcia powiek.

Był to odruch mimowolny dla wygrania na czasie i pochwycenia myśli — dla upewnienia siebie samego, że oczy mię nie mylą, dla uciszenia i przysposobienia duszy do spokojniejszych i trafniejszych oglądań. Po kilku chwilach znów z uporczywością spojrzałem na obraz. Nie mogłem wątpić, mimo żądy zwątpienia, że go już uprzednio wypatrzył z niezmierną dokładnością. Pierwszy bowiem pocisk światła na owo płótno rozwał skostniałość majaczeń, która zawładnęła moimi zmysłami, i od razu mię wytrzeźwił. Był to, jakom już powiedział, portret młodej dziewczyny.

Była to jeno — głowa aż po ramiona włącznie, wszystko w tym stylu, który fachowcy nazywają stylem winietowym — sposób malowania przypominał wielce — w ulubionych jego głowach. Ramiona, piersi, a nawet kończyny przeświecanych włosów tajały **niepochwytnie** w rozwiwnym, lecz głębokim cieniu, który stanowił tło całości. Rama była owalna, bogato złocona i ozdobna w stylu mauretańskim. Jako dzieło sztuki obraz ten był tak godny podziwu, że nie można było chyba znaleźć mu nic równego. Lecz bardzo być może, iż ani wykonanie dzieła, ani nieśmiertelne piękno samej twarzy nie były tym, co mię tak nagle i tak gwałtownie wzruszyło. Jeszcze mniej mam powodów do przypuszczeń, że moja wyobraźnia, wymykając się swemu półsnowi, zwidziała w tej twarzy — twarz pewnej żyjącej osoby. Postrzegłem od razu, że odcienie rysunku, styl winiety i widok ramy rozwałyby niezwłocznie podobną mrzonkę i uchroniłyby mnie od chwilowych nawet przywidzeń.

Bezpodzielnie i zapalczywie oddany tym rozmyślaniom, godzinę niemal całą trwałem, na wpół leżąc, na wpół siedząc, z oczyma przykutymi do portretu. Wreszcie — odgadłem istotną tajemnicę jego oddziaływań i upadłem na łóżko. Domyśliłem się, że czar malowidła polega na żywotności wyrazu, który jest bezwzględny równoważnikiem samego życia, a który od pierwszego wejrzenia przejął mię dreszczem i ostatecznie — stropił, ujarzmił, przeraził. Z głębokim strachem usunąłem świecznik na dawne miejsce. Ujawszy w ten sposób oczom oglądania przedmiotu mych głębokich

wzruszeń, chwyciłem gwałtownie do rąk książkę, która zawierała ocenę i opis obrazów.

Trafiwszy z miejsca na numer, którym był oznaczony portret owalny, przeczytałem niejasną i osobliwą opowieść i tę poniżej podaję:

„Była to młoda, niezmiernie rzadkiej urody dziewczyna — zarówno powabna, jak wesoła. Przeklęty jest ów dzień, gdy ujrzała i pokochała, i poślubiła — malarza. On — zapalony, namiętnie oddany pracy, surowy i już w swej sztuce mający — oblubienicę. Ona — młoda dziewczyna, niezmiernie rzadkiej urody — zarówno powabna, jak wesoła: nic, jeno — światło i uśmiech, i swawolność młodego jelonka. Kochała i wielbiła rzecz wszelaką. Nienawidziła jeno sztuki — swojej rywalki. Przerażała ją jeno — paleta i pędzle, i inne dokuczliwe narzędzia, które ją pozbawiły widoku kochanka. Straszakami były dla tej pani nawet te słowa malarza, w których zdradzał chęć utrwalenia na płótnie swojej młodej małżonki. Lecz była pokorna i posłuszna i całymi tygodniami trwała — przesłodka — w ciemnej a górnej komnacie na wieży, kędy światło jeno od sklepień sączyło się na bladość płótna. Wszakże malarz całą swą chlubę widział w tym dziele, które z godziny na godzinę, z dnia na dzień powstawało.

A był to człowiek — pełen zapału i dziwny, i zamyślony, i tak zapodziały w marzeniach, że *nie chciał* postrzec, jak światło, tak ponuro wpadające do wnętrza tej samotnej wieży, niszczy zdrowie i ducha jego żony, która widomie nikła dla całego świata, z wyjątkiem jego osoby. Mimo to uśmiechała się wciąż i wciąż — bez skargi, gdyż widziała, że malarz (który wielką cieszył się sławą) z płomienną i żarliwą uciechą oddaje się swej pracy i trwa w niej nocami i dniami, aby przenieść na płótno tę, która go kocha, lecz która z dnia na dzień coraz bardziej niszczeje i marnieje. I doprawdy — ci, którzy oglądali portret, półgłosem zaznaczali podobieństwo, jako skutek wielmożnego cudu i jako dowód nie tylko niezmiernej potęgi samego mistrza, lecz i jego głębokiej miłości dla tej, którą tak przedziwnie odtwarzał na obrazie. Po pewnym jednak czasie, gdy trud dobiegał do końca, nikt nie miał dostępu do wieży, mistrz bowiem oszalał

w swych wysiłkach i rzadko odrywał oczy od płótna, nawet w celu przyjrzenia się obliczu swej żony. I nie chciał dostrzec tego, że barwy, które gromadził na płótnie, były odjęte obliczu tej, co przed nim siedziała. A po upływie wielu tygodni, gdy już praca była na ukończeniu i brakło zaledwo jednego rzutu pędzlem po wargach i jednej plamy na oku, dusza w piersiach pani tliła się jeno jak płomyk w lampie. I wówczas pędzel dokonał swego rzutu — i plama na oku spoczęła — i przez jedno mgnienie mistrz trwał w zachwyceniu przed dziełem spełnionym, lecz w chwilę potem, gdy przedłużył jeszcze swe oglądanie, zadrżał — i zbladł — i wręcz się przeraził! I głosem wzburzonym krzycząc: — »Zaiste! To życie samo!« — odwrócił się znienacka, aby **zaoczyć** swoją kochankę. Ta wszakże już nie żyła.

Źródło: Edgar Allan Poe, *Portret owalny*, [w:] *Opowieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian, Madryt 1999, s. 73–78.

Słownik

fantastyka

(niem. *Phantastik* – fantastyka < gr. *phantasia* – fantazja) – gatunek literacki i filmowy obejmujący dzieła, których świat przedstawiony odbiega od rzeczywistości za sprawą opisywanych elementów nadprzyrodzonych lub nieznanych technologii

gotycyzm

(łac. *gothicus* – styl gotycki w sztuce, od *Gothi* – Goci, nazwy jednego z plemion okresu wczesnośredniowiecznego) – nurt estetyczny przełomu oświecenia i romantyzmu, charakteryzujący się fascynacją średniowieczem ujmowanym jako epoka mroczna, tajemnicza i irracjonalna. Gotycyzm w malarstwie i literaturze przejawiał się wprowadzaniem do świata przedstawionego elementów architektury gotyckiej (np. zamek) oraz postaci i rekwizytów stereotypowo kojarzonych z kulturą średniowieczną (rycerz, wiedźma)

groteska

(wł. *grottesca* – dziwaczny, dziwaczność) – kategoria estetyczna, charakteryzująca się wprowadzeniem w obrębie dzieła pierwiastków przeciwstawnych, takich jak m.in. tragizm i komizm, fantastyka i realizm, piękno i brzydota

nowela

(wł. *novella* – nowość) – gatunek epiki charakteryzujący się zwięzłą i jednowątkową fabułą, najczęściej o tematyce codziennej, z mocno wyeksponowanym wydarzeniem głównym

powieść kryminalna

(łac. *criminalis* < łac. *crimen* – przestępstwo) – jedna z głównych odmian współczesnej powieści popularnej. Jej podstawową cechą jest wyraziście zarysowana, spójna i dynamiczna akcja, rozwijająca się w porządku poszukiwań, które prowadzą do ustalenia, kto jest sprawcą przestępstwa. Powieść kryminalna ukształtowała się w XIX w., co pozostaje w związku m.in. z rozwojem prasy, która zwiększyła zapotrzebowanie na powieść o charakterze rozrywkowym. W XX w. powieść kryminalna stała się jedną z ważniejszych form literackich kultury masowej i zaczęła oddziaływać także na inne środki przekazu, zwłaszcza na film

short story

(ang.) – krótkie opowiadanie charakteryzujące się zwięzłością, jednowątkowością i zaskakującą puentą; rozwój gatunku związany był z rozwojem tanich magazynów, na łamach których publikowano krótkie formy literackie

science fiction

(ang. *science* – nauka, *fiction* – fikcja) – gatunek literacki i filmowy odwołujący się do przyszłych osiągnięć nauki i techniki oraz miejsca człowieka w świecie przyszłości; w przeciwieństwie do gatunku fantasy nie wykorzystuje elementów magicznych, ważny jest element prawdopodobieństwa

suspens

(łac. *suspensus* – wzniesiony, zawieszony) – wstrzymanie biegu akcji lub jej nieoczekiwany zwrot

Audiobook

Polecenie 1

Wysłuchaj nagrania, a następnie wyjaśnij, w jaki sposób – według Edgara Allana Poeego – dzieło powinno oddziaływać na odbiorcę.

Polecenie 2

Oceń, czy wymogi stawiane przez Poeego utworom literackim mogą zostać spełnione w noweli lub opowiadaniu.

Polecenie 3

Zapoznaj się z terminem „melancholia” w *Słowniku języka polskiego*. Następnie odpowiedz na dwa pytania na podstawie audiobooka:

Który z tematów jest – według E. A. Poeego – najbardziej melancholijny?

Dlaczego właśnie ten temat jest najbardziej melancholijny?

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/P1FU1wftu>

Filozofia kompozycji to esej Edgara Allana Poe'go opublikowany w 1846 roku na łamach czasopisma "Graham's Magazine". Autor zawarł w nim uwagi na temat pracy twórczej i komponowania dzieła. Wyjaśnił, w jaki sposób utwór powinien oddziaływać na odbiorcę i jak należy dążyć do wywołania określonych wrażeń. Rozważania zilustrował opisem procesu tworzenia jednego ze swoich najbardziej znanych utworów poetyckich - poematu *Kruk* (ang. *The Raven*).

Edgar Allan Poe

Filozofia kompozycji

(fragmenty)

Nie ma nic bardziej oczywistego niż to, że każdy wartościowy schemat akcji musi być opracowany, aż do rozwiązania włącznie, nim się cokolwiek przedsięwzięcie z postaciami. Tylko wtedy, kiedy bez przerwy mamy przed oczami rozwiązanie, możemy zapewnić akcji niezbędną jej konsekwencję, czyli uzasadnienie przyczynowe, we wszystkich momentach podporządkowując rozwijaniu naszej intencji wydarzenia i zwłaszcza ton.

Normalny sposób konstruowania opowiadanej historii jest według mnie zasadniczo błędny. Albo historia zawiera jakąś tezę — niekiedy podsuniętą przez kronikę aktualności — albo, w najlepszym razie, autor pracuje nad kombinacją ciekawych wydarzeń, aby stworzyć tylko podstawę narracji, przy czym usiłuje wypełnić opisami, dialogiem i własnym komentarzem wszystkie szczeliny, jakie na tej czy innej stronie mogą ujawnić się w faktach i akcji.

Co do mnie, wolę zaczynać od rozważenia efektu. Mając zawsze na widoku oryginalność — albowiem sam siebie oszukuje każdy, kto chce rezygnować z tak oczywistego i tak łatwo dostępnego sposobu działania na czytelnika — zadaję sobie pytanie: „Co w tym wypadku mam wybrać spośród niezliczonych efektów, czyli wrażeń, jakim może być poddane serce, intelekt lub (ogólniej rzecz biorąc) dusza?” O ile wybrałem powieść i efekt mocny, rozważam, co dla jego uzyskania jest najbardziej wskazane, wydarzenia czy tonacja — wydarzenia zwykłe, tonacja niezwykła, lub odwrotnie, a może zarówno wydarzenia jak i ton powinny odznaczać się niezwykłością? Następnie szukam dokoła siebie (albo raczej w sobie) takiej kombinacji wydarzeń i tonu, która gwarantuje najlepszą konstrukcję efektu.

Nieraz myślałem, ile interesujących rzeczy zawierałby artykuł napisany przez twórcę, który by chciał — to znaczy potrafił — przedstawić krok po kroku proces komponowania jakiegoś swojego dzieła do samego końca. Pisarze — a zwłaszcza poeci

– najczęściej wolą dawać do zrozumienia, że tworzą w przystępie pięknego szalu, pod wpływem ekstatycznej intuicji, toteż zgrozą przejęłaby ich perspektywa wpuszczenia publiczności za scenę, gdzie można by zobaczyć myśl wytężoną i chwiejną w stanie surowym, prawdziwe cele osiągnąć dopiero w ostatniej chwili, niezliczone błyskawice pomysłów, które nie rozwinęły się w pełni, produkty wyobraźni rozwinięte całkowicie, ale odrzucone z rozpaczą jako niemożliwe do przyjęcia ostrożne selekcje i eliminacje, żmudne kreślenie i dopisywanie jednym słowem, koła i tryby, dźwignie do przesuwania dekoracji, drabiny i zapadnie, pióropusze, czerwone szminki i czarne muszki, czyli wszystko co stanowi dziewięćdziesiąt dziewięć procent osobowości literackiego histryka.

Wiem zresztą, że pisarz nie zawsze jest w stanie odtworzyć etapy, którymi doszedł do swoich decyzji. Na ogół pomysły zjawiają się chaotycznie tak też są rozwijane i bezładnie odchodzą w niepamięć.

Ja osobiście ani nie podzielam tej niechęci, o której wspomniałem, ani nie odczuwam żadnych trudności, kiedy chcę sobie przypomnieć historię powstawania któregoś z moich utworów. [...] Myślę, że nie będzie mi poczytane za nietakt, gdy pokażę mój modus operandi na przykładzie jakiegoś własnego utworu. [...]

Pierwszym zagadnieniem był rozmiar. Gdy dzieło literackie jest tak długie, że nie mieści się w granicach jednorazowej lektury, musimy zrezygnować z tak ważnego efektu, jakim jest jedność wrażenia – bo jeżeli na przykład konieczne są dwie lektury, to między pierwszą a drugą wciskają się sprawy życiowe, a wszystko, co miało być działaniem całościowym, ulega zniweczeniu. Ale ponieważ [...] poeta nie może odrzucać niczego, co ewentualnie byłoby korzystne dla realizacji jego zamiaru, musi rozważyć, czy duży rozmiar nie ma jakichś zalet rekompensujących utraconą jedność. Twierdzę stanowczo, że nie ma. To, co nazywamy długim poematem, jest w gruncie rzeczy tylko serią krótkich, to znaczy szeregiem krótkich efektów poetyckich. Nie ma potrzeby dowodzić, że poemat jest poematem jedynie o tyle, o ile intensywnie pobudza duszę swoim uwznioślającym działaniem, a wszystkie stany intensywnego podniecenia są, z racji swojej psychicznej natury, krótkotrwałe. [...] Wydaje się zatem niewątpliwe, że dla wszystkich dzieł sztuki literackiej istnieje wyraźna granica długości – odpowiadająca czasowi jednorazowej lektury [...].

Rozmiar poematu i jego wartość – czyli zdolność podniecania lub działania wzniosłością – są nawzajem do siebie w stosunku dającym wyrazić się formułą matematyczną, bo jasne, że krótkość musi być wprost proporcjonalna do intensywności zamierzonego efektu, z jednym wszakże zastrzeżeniem: pewna długość jest absolutnie konieczna, żeby efekt w ogóle powstał. [...]

Następny problem dotyczył wrażenia, czyli efektu, jaki chciałem osiągnąć; pod tym względem również miałem na widoku przez cały czas komponowania utwór powszechnie dostępny. [...] Według mnie, przyjemność jednocześnie najbardziej intensywna, najwznioślejsza i najczystsza rodzi się przy kontemplowaniu tego, co jest piękne. Istotnie, kiedy ludzie mówią o Pięknie, mają na myśli — wbrew temu, co sądzą — nie pewną jakość, lecz efekt; jednym słowem, mówią o tym intensywnym i czystym uniesieniu duszy — nie intelektu ani serca — które scharakteryzowałem i które staje się naszym udziałem w rezultacie kontemplowania tego, co piękne. [...] Natomiast cel, jakim jest Prawda, czyli zadowolenie intelektu, oraz cel, jakim jest Namiętność, czyli pobudzenie serca, chociaż są do pewnego stopnia osiągalne w poezji, znacznie lepiej dają się realizować w prozie. [...] Ale prawdziwy artysta zawsze będzie chciał podporządkować te składniki głównemu celowi, a ponadto, osnuć je tym Pięknem, które stanowi atmosferę oraz istotę poematu.

Widząc więc w Pięknie swoją sferę działania, zająłem się kwestią, jaka tonacja najdoskonalej wyraża Piękno — i stwierdziłem, że — zgodnie z wszelkim doświadczeniem, tonacja smutku. Piękno, jakiegokolwiek jest rodzaju, w swojej najpełniejszej postaci niezmiennie pobudza duszę sensytywną do łez. Melancholia zatem to najodpowiedniejsza z tonacji poetyckich.

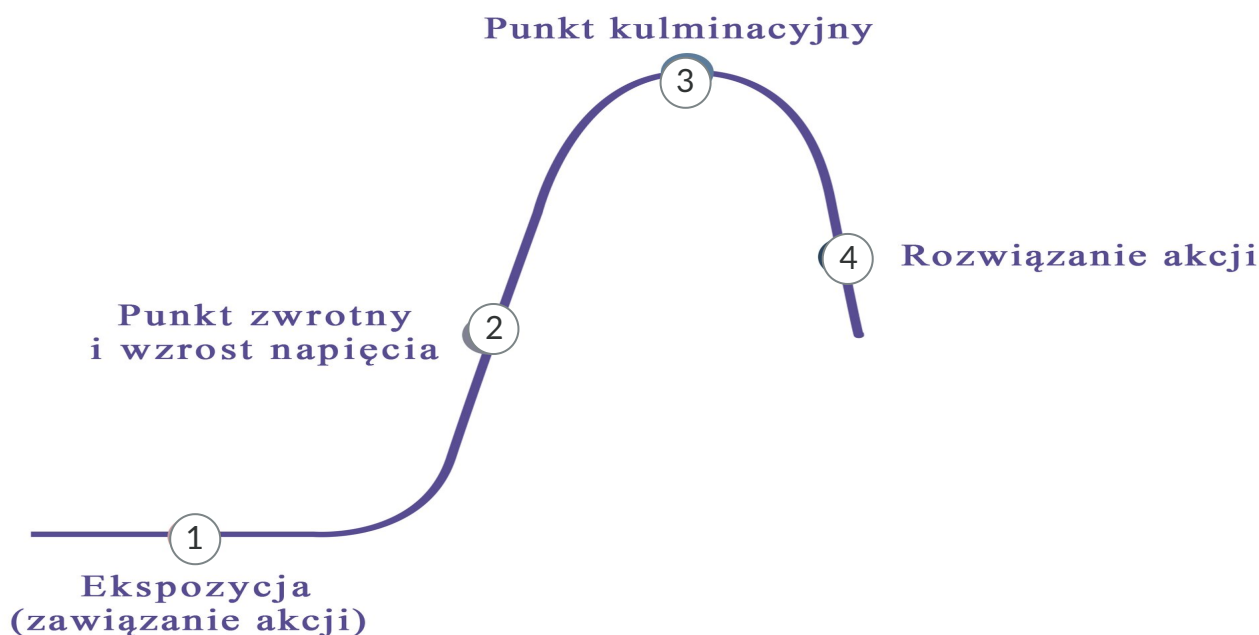
[...]. I teraz, pamiętając, że chcę osiągnąć cel najwyższy, doskonałość pod każdym względem, zadałem sobie pytanie: „Który spośród tematów melancholijnych jest powszechnie odczuwany przez ludzi jako najbardziej melancholijny?” „Śmierć” — odpowiedziałem bez wahania. „A kiedy — pytałem dalej — ten najbardziej melancholijny temat jest najbardziej poetyczny?”. W świetle tego, co przedtem wyłożyłem dosyć szczegółowo, i teraz odpowiedź była zdecydowana: „Wtedy, kiedy jest najsilniej związany z pięknem; to znaczy, że śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetycznym tematem świata i tak samo nie ulega wątpliwości, że temat ten brzmi najlepiej w ustach człowieka, który stracił ukochaną istotę”. [...] Zawsze sądziłem, że ścisłe ograniczenie przestrzeni jest absolutnie konieczne przy wydarzeniu odciętym od świata, gdyż działa jak rama w obrazie. (...) Postanowiłem więc umieścić kochanka w jego pokoju — w pokoju uświęconym dla niego pamięcią o tej, która tam bywała. Niewątpliwie jest w takim ograniczeniu siła, która koncentruje uwagę [...]. Postanowiłem więc umieścić kochanka w jego pokoju — w pokoju uświęconym dla niego pamięcią o tej, która tam bywała. Pokój ukazałem jako bogato urządzone.

Sprawdź się

Polecenie 1



W klasycznym schemacie fabularnym noweli po punkcie kulminacyjnym dochodzi do wyraźnego rozwiązania konfliktu i spadku napięcia. Poe w swoich nowelach zazwyczaj rezygnuje z tego punktu, przechodząc od razu do gwałtownego rozwiązania akcji. Wyjaśnij, jak wpływa to na odbiór dzieła.



1

Sytuacja przedstawiona w punkcie wyjścia fabuły ma na celu zapoznanie czytelnika z tłem wydarzeń i głównymi postaciami.

2

Następuje punkt zwrotny akcji. Sytuacja przedstawiona w części ekspozycyjnej rozwija się i komplikuje. Wiąże się to ze wzrostem napięcia.

3

Punkt najwyższego napięcia w utworze. To moment, po którym opowieść nie rozwija się, a wydarzenia dążą do ostatecznego rozwiązania.

4

Następuje po punkcie kulminacyjnym. Końcowy etap rozwoju fabuły przynoszący ostateczne rozstrzygnięcie.

Polecenie 2



Opisz, w jaki sposób wskazane na schemacie węzłowe punkty fabuły zostały przedstawione w *Portrecie owalnym*. Przypisz każdemu z punktów odpowiednią część utworu.

Pokaż ćwiczenia:   

Ćwiczenie 1



Wyjaśnij podane związki frazeologiczne, a następnie zdecyduj, który z nich można odnieść do utworu *Portret owalny*. Uzasadnij wybór.

wpatrywać się jak w obraz

piękna jak z obrazka

zamknąć coś w ramach

wykraczać poza ramy

Ćwiczenie 2



Oceń prawdziwość poniższych stwierdzeń dotyczących utworu *Portret owalny*.

Twierdzenie	Prawda	Fałsz
Kompozycja szkatułkowa w <i>Portrecie owalnym</i> opiera się na motywie obrazu oraz na motywie znalezionej książki.	☐	☐
Kompozycja szkatułkowa łączy się z wprowadzeniem do utworu dwóch porządków czasu.	☐	☐
Efektem zastosowania kompozycji szkatułkowej jest wielość perspektyw, co wpływa na wielowymiarowość utworu.	☐	☐
Powiązanie dwóch historii – narratora i artysty – pozwala na interpretację utworu jako opowieści o relacji między rzeczywistością a twórczością.	☐	☐

Ćwiczenie 3



Scharakteryzuj stan emocjonalny narratora *Portretu owalnego* i wyjaśnij przyczyny tego stanu. Zacytuj fragmenty utworu, które potwierdzają twoje ustalenia.

Ćwiczenie 4



Wymień środki, za pomocą których autor stworzył w *Portrecie owalnym* nastrój grozy i niesamowitości.

Ćwiczenie 5



Na podstawie utworu *Portret owalny* sformułuj wnioski na temat sposobu postrzegania dzieła sztuki i artysty.

artysta

dzieło sztuki



Zapoznaj się z podanymi wypowiedziami na temat estetyki opowiadań Poeego, a następnie wyjaśnij, jak rozumiesz pojęcie estetyki groteskowo-arabeskowej.

((Maria Janion

Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencjalne

Fantastyczna arabeska

Stale obecna u Poeego dwoistość splatających się przedziwnie ze sobą jakości wymagała odpowiedniej metody literackiej. Poe znalazł ją od początku i umieścił też w tytule zbioru nowel z roku 1840: *Opowieści groteskowe i arabeskowe*. Co to znaczyło? Poe podkreślał, że groza jako temat jego opowiadań „poczęła się nie z Niemiec, lecz z duszy”, a to w związku z tym, że okropności szczególnego typu, krwawych zjaw i okrutnych przerażeń, przywykło się nazywać „germańskimi” jako zaczerpniętymi z niemieckiej literatury romantycznej. Dla Poeego zaś najważniejszy był ton, ton własnej duszy, nastrojonej na demoniczną przewrotność. Ale nie wyklucza to wpływu niemieckiej estetyki romantycznej, o czym wspominają współcześni badacze twórczości Poeego, zwracający uwagę na jego „wyobraźnię antynomiczną” i na upodobanie do romantycznej ironii. Idzie tu zwłaszcza właśnie o arabeskę jako kapryśną i zmienną linię opowieści, [...] to współdziałanie sprzeczności i rozmaitego rodzaju ironicznych jakości, oraz o groteskę jako ostre, wydobywające kontrasty zestawienie sprzecznych właściwości. Arabeskę można traktować u Poeego jako obłaskawianie grozy - nie przez śmiech, jak w grotesce, lecz przez estetyczne wartości świata fantastycznego. O arabesce pisał Poe wprost na przykład w , przedstawiając w szczególnie sugestywny sposób arabeskowe ozdoby komnaty, powodujące „widmowe wrażenia”. Oglądane z różnych punktów widzenia arabeski zmieniały swoje kształty. „Rozmigotane powietrze komnaty” przyczyniało się do

ostatecznego rozkiełznania wyobraźni. Migotliwy, niejako arabeskowy odbiór płynnej, zmieniającej się rzeczywistości został też założony jako czynnik estetycznego oddziaływania *Ligei*. Szczyty sztuki groteskowej zaś osiągnął Poe w opowiadaniu *Król Mór*. Jest to dotąd niespotykane - poza barokiem, ale u Poego niezmiernie nowoczesne - zestawienie silnie zróżnicowanych kontrastów, całkowicie sprzecznych wartości: wzniosłości i grozy z zabawą i nieodpartym komizmem. [...] Właśnie dzięki swej „antynomicznej wyobraźni” stał się Poe twórcą prawdziwie nowoczesnej sztuki fantastycznej. [...] Ścisłość realiów łączy się tu z nadzmysłowością wrażeń, a niemal matematyczna logika wywodu z zupełnym nieprawdopodobieństwem opowieści. Valery pisał o dziwnym połączeniu „rodzaju matematyki z rodzajem mistyki”. Poe często swe „krótkie historie zaczyna od szczególnego ostrzeżenia, wypowiedzianego przez narratora: chociaż nie jestem szalony i na pewno nie śnię, moja opowieść może nie znaleźć wiary u czytelnika.

Źródło: Maria Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencjalne*, Warszawa 2001, s. 218–219.

((Edward Kaspersky

Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poe

Arabeski, groteska i refleksyjny dystans

Połączenie grozy i śmiechu Poe realizował bodajże najbardziej konsekwentnie w prozatorskim zbiorze *Opowiadania groteskowe i arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*). Tytuł zbioru nawiązywał świadomie i demonstracyjnie do zwycięskiej w romantycznej Europie [...] estetyki grotesko-arabeskowej i do ówczesnych, modernistycznych tendencji w literaturze i sztuce. [...] Arabeska i groteska tworzyły w zbiorze opowiadań Poego pojęcia zarówno kluczowe, jak sprzężone ze sobą. W ujęciu Fryderyka Schlegla arabeska uosabiała ogólny wzór estetyczny, stosowny dla wszystkich sztuk, a tym samym stanowiła również o kwintesencji prozy i powieści. Między groteską i arabeską istniały różnice stopnia, a nie jakości,

albowiem obie formy stanowiły wyraz fantazji. Arabeska eksponowała pierwiastki swobodnej, „amimetycznej”, fantazyjnej abstrakcji, podczas gdy groteska ucieleśniała z kolei pierwiastki nieoswojone, wybujałe, łącznie z elementami niezborności, kształtowanymi za pośrednictwem zaskoczenia, dysproporcji, dysharmonii, niespójności. Dopuszczała w ten sposób niejako wprost obecność parodii, ironii, komiki.

Estetyka arabeskowo-groteskowa tworzyła [...] produkt epoki schyłkowej. Stanowiła spontaniczny („naturalny”) wyraz jej „chorobliwości”, traktowanej jednakże na niwie artystycznej i w sposób poetycki z fantazją, ironią i dowcipem. [...]

Z drugiej strony, arabeska wespół z groteską kojarzyła się triumfem „czystej”, wyzwolonej sztuki, zrywającej z imperatywem naśladowania natury. Otwierała wrota do wyższych, idealnych sfer bytu.

Arabeskowa fantazja i kompozycja przekształcały tym samym chorobliwość dogorywającej epoki w swobodną, fantazyjną zabawę.

Uwalniały jednocześnie nową, romantyczną sztukę od klasycystycznych rygorów oraz od sztywnej, oświeceniowej racjonalności. Zamieniały w rezultacie prozaiczne tworzywo epoki w nasycony fantazją, artystycznie uporządkowany chaos kuszących symetrii i sprzeczności.

Źródło: Edward Kaspersky, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeego*, [w:] *Prace Filologiczne*, t. XI, 2010, s. 196–197.

Ćwiczenie 7



Wypisz z *Portretu owalnego* cechy estetyki groteskowo-arabeskowej.

Rozważ, w jaki sposób sztuka może oddziaływać na odbiorcę. W swojej wypowiedzi uwzględnij wnioski z lektury *Portretu owalnego* oraz treści audiobooka – fragmentów *Filozofii kompozycji* Edgara Allana Poeego.

Dla nauczyciela

Autor: Maria Gniłka-Somerlik

Przedmiot: Język polski

Temat: „Śniąc sny, których śmiertelnik żaden nie śmiał śnić”. Twórczość Edgara Allana Poeego

Grupa docelowa:

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Cele kształcenia – wymagania ogólne

IV. Samokształcenie.

5. Rozwijanie uzdolnień i zainteresowań poprzez udział w różnych formach aktywności intelektualnej i twórczej.

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń:

1) rozumie podstawy periodyzacji literatury, sytuuje utwory literackie w poszczególnych okresach: starożytność, średniowiecze, renesans, barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska, dwudziestolecie międzywojenne, literatura wojny i okupacji, literatura lat 1945–1989 krajowa i emigracyjna, literatura po 1989 r.;

2) rozpoznaje konwencje literackie i określa ich cechy w utworach (fantastyczną, symboliczną, mimetyczną, realistyczną, naturalistyczną, groteskową);

3) rozróżnia gatunki epickie, liryczne, dramatyczne i synkretyczne, w tym: gatunki poznane w szkole podstawowej oraz epos, odę, tragedię antyczną, psalm, kronikę, satyrę, sielankę, balladę, dramat romantyczny, powieść poetycką, a także odmiany powieści i dramatu, wymienia ich podstawowe cechy gatunkowe;

4) rozpoznaje w tekście literackim środki wyrazu artystycznego poznane w szkole podstawowej oraz środki znaczeniowe: oksymoron, peryfrazę, eufonię, hiperbolę;

leksykalne, w tym frazeologizmy; składniowe: antytezę, paralelizm, wyliczenie, epiforę, elipsę; wersyfikacyjne, w tym przerzutnię; określa ich funkcje;

5) interpretuje treści alegoryczne i symboliczne utworu literackiego;

6) rozpoznaje w tekstach literackich: ironię i autoironię, komizm, tragizm, humor, patos; określa ich funkcje w tekście i rozumie wartościujący charakter;

10) rozpoznaje w utworze sposoby kreowania: świata przedstawionego (fabuły, bohaterów, akcji, wątków, motywów), narracji, sytuacji lirycznej; interpretuje je i wartościuje;

14) przedstawia propozycję interpretacji utworu, wskazuje w tekście miejsca, które mogą stanowić argumenty na poparcie jego propozycji interpretacyjnej;

15) wykorzystuje w interpretacji utworów literackich potrzebne konteksty, szczególnie kontekst historycznoliteracki, historyczny, polityczny, kulturowy, filozoficzny, biograficzny, mitologiczny, biblijny, egzystencjalny;

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

1) przetwarza i hierarchizuje informacje z tekstów, np. publicystycznych, popularnonaukowych, naukowych;

3) rozpoznaje specyfikę tekstów publicystycznych (artykuł, felieton, reportaż), retorycznych (przemówienie, laudacja, homilia), popularnonaukowych i naukowych (rozprawa); wśród tekstów prasowych rozróżnia wiadomość i komentarz; rozpoznaje środki językowe i ich funkcje zastosowane w tekstach; odczytuje informacje i przekazy jawne i ukryte; rozróżnia odpowiedzi właściwe i unikowe;

II. Kształcenie językowe.

4. Ortografia i interpunkcja. Uczeń:

1) stosuje zasady ortografii i interpunkcji, w tym szczególnie: pisowni wielką i małą literą, pisowni łącznej i rozłącznej partykuły nie oraz partykuły -bym, -byś, -by z różnymi częściami mowy; pisowni zakończeń -ji, -ii, -i ; zapisu przedrostków roz-, bez-, wes-, wz-, ws-; pisowni przyimków złożonych; pisowni nosówek (a, ę) oraz połączeń om, on, em, en ; pisowni skrótów i skrótowców;

III. Tworzenie wypowiedzi.

1. Elementy retoryki. Uczeń:

1) formułuje tezy i argumenty w wypowiedzi ustnej i pisemnej przy użyciu odpowiednich konstrukcji składniowych;

4) wyjaśnia, w jaki sposób użyte środki retoryczne (np. pytania retoryczne, wyliczenia, wykrzyknienia, paralelizmy, powtórzenia, apostrofy, przerzutnie, inwersje) oddziałują na odbiorcę;

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;

2) buduje wypowiedź w sposób świadomy, ze znajomością jej funkcji językowej, z uwzględnieniem celu i adresata, z zachowaniem zasad retoryki;

6) tworzy spójne wypowiedzi w następujących formach gatunkowych: wypowiedź o charakterze argumentacyjnym, referat, szkic interpretacyjny, szkic krytyczny, definicja, hasło encyklopedyczne, notatka syntetyzująca;

IV. Samokształcenie.

1. rozwija umiejętność pracy samodzielnej między innymi przez przygotowanie różnorodnych form prezentacji własnego stanowiska;

3. korzysta z literatury naukowej lub popularnonaukowej;

8. posługuje się słownikami ogólnymi języka polskiego oraz słownikami specjalistycznymi (np. etymologicznymi, frazeologicznymi, skrótów, gwarowymi), także w wersji on-line;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji;
- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

Cele operacyjne. Uczeń:

- wyjaśnia, na czym polega wpływ biografii Edgara Allana Poeego na jego twórczość;
- definiuje pojęcia: fantastyka, science fiction, short story, nowela, gotycyzm, powieść kryminalna, suspens, groteska, arabeska, kompozycja szkatułkowa;
- syntetyzuje informacje zawarte w *Filozofii kompozycji* Poeego jako wykładnię jego programu literackiego;
- dokonuje analizy i interpretacji noweli *Obraz owalny*.

Strategie nauczania:

- konstruktywizm;
- konektywizm.

Metody i techniki nauczania:

- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- dyskusja;
- praca z tekstem;
- inscenizacja przygotowana przez uczniów .

Formy pracy:

- praca indywidualna;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

Środki dydaktyczne:

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda;
- telefony z dostępem do internetu.

Przebieg lekcji:

Przed lekcją

Na kilka tygodni przed lekcją nauczyciel dzieli klasę na dwie grupy:

Grupa I – przygotowuje inscenizację na podstawie utworu *Portret owalny* Edgara Allana Poeego. Uczniowie dzielą się rolami i wybierają ucznia o najlepszej dykcji do pełnienia funkcji narratora. Nauczyciel proponuje uczniom – w ramach przygotowań – zapoznanie się z filmowymi interpretacjami utworów E. A. Poeego, z udziałem Vincenta Price’a.

Grupa II – przygotowuje inscenizację na temat biografii E. A. Poeego. Uczniowie mogą w tym celu wykorzystać treść sekcji „Przeczytaj” oraz inne źródła wiedzy. Nauczyciel może zaproponować: Alicia Misrahi, *Edgar Allan Poe*, tłum. G. Ostrowski, Warszawa 2007.

Obie grupy mogą wykorzystać w swoich prezentacjach efekty specjalne w postaci: tła muzycznego, scenografii, specjalnego makijażu.

Limit czasu prezentacji dla każdej grupy: 10 minut.

Faza wprowadzająca

Nauczyciel po krótkim wstępie, zapisaniu tematu lekcji i przedstawieniu jej celów poleca uczniom zaprezentowanie swoich wystąpień. Po zakończeniu prezentacji nauczyciel ocenia stopień przygotowania inscenizacji, dobranie adekwatnych dekoracji, grę aktorską.

Faza realizacyjna

Praca z multimedium.

Nauczyciel poleca uczniom wysłuchanie audiobooka i wspólne wykonanie zestawu poleceń. Zadaniem uczniów jest przede wszystkim synteza informacji zawartych w *Filozofii kompozycji* Poego. Uczniowie na podstawie tekstu egzemplifikują wyznaczniki w teorii literackiej pisarza. Dodatkowym źródłem wiedzy może być tekst Edwarda Kaspersky'ego: *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury* zamieszczony w sekcji „Przeczytaj”. Następnie, na podstawie treści audiobooka, uczniowie wykonują polecenia: 1. i 2. oraz ćwiczenie 5. w sekcji „Sprawdź się”.

Faza podsumowująca

W fazie podsumowującej uczniowie wykonują kilka ćwiczeń z sekcji „Sprawdź się” – przypominają sobie, czym jest kompozycja szkatułkowa (ćw. 2) oraz dokonują analizy środków zastosowanych przez Poego w utworze *Portret owalny* (do wyboru ćwiczenia: 3, 4, 6, 7). W finalnej części lekcji nauczyciel pyta uczniów:

- *Czy biografia pisarza zawsze ma wpływ na stylistykę jego utworów?*
- *Jakie wątki z biografii E. A. Poego mogły zaważyć na wyborach literackich?*
- *Czy stylistyka „Potretu owalnego” ułatwiała przygotowanie inscenizacji? Jakie elementy budzą faktyczną grozę?*

Praca domowa:

Rozważ, w jaki sposób sztuka może oddziaływać na odbiorcę. W swojej wypowiedzi uwzględnij wnioski z lektury *Portretu owalnego* oraz treści audiobooka – fragmentów *Filozofii kompozycji* Edgara Allana Poego.

Materiały dodatkowe:

Alicia Misrahi, *Edgar Allan Poe*, tłum. G. Ostrowski, Warszawa 2007.

Sławomir Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008.

Wybrane ekranizacje utworów E. A. Poego z udziałem Vincenta Priece'a.

Wskazówki metodyczne:

Uczniowie mogą wykorzystać multimedium do przygotowań do lekcji powtórkowej.

