

Kultura i życie

Zajrzyj do przedwojennej kawiarni literackiej. Poznaj filozofię Szymborskiej i etykę Herberta. Sprawdź, jak wygląda życie reportera.

- XX LECIE
  - Wprowadzenie do epoki
    - Niepodległość
    - Kawiarnia literacka
    - Awangardowe utopie
    - Kult czystej formy
  - Rozwinięcie
    - Między istnieniem i nicością: zmysły, zaświaty, niedowcielenia, byty potworzone
      - Przeciw nicości: natura i wola istnienia
      - Przeciw nicości: czyn i poryw ku innemu światu
      - Przeciw nicości: miłość i zmysły
    - Ewolucja w poezji: Skamander
      - Grupa Skamander i ewolucyjny wzorzec poetyki
    - Witalizm i miasto
      - Witalizm i urbanizm: upojenie życiem, upojenie miastem
      - Witalizm ekstatyczny: istnienie jako zabawa
    - Niepodległość, tożsamość, przyszłość
      - Od dramatu świadomości narodowej do dramatu miłości i śmierci
      - Spór z tradycją romantyczną jako pytanie o kondycję narodu
    - Istnienie i przemijanie

            - Dramat pamięci: czas nieodzyskany
        - Rewolucja w poezji: konstruktywizm wyobraźni
            - Teraźniejszość, metafora, konstrukcja: Awangarda krakowska i program rewolucji w poezji
            - Wyobraźnia konstruująca: najmniej słów i nieskończone zamachy na Wszystkość
        - Rewolucja w poezji: wizje katastrofy, sny o śmierci i kołysanki
            - Znaki śmierci – symbole tajemnicy – przeczucia katastrofy
        - Deformacje-rewelacje
            - Deformacja i poznanie: Prawo jako obcość i tajemnica
            - Deformacja i poznanie: w poszukiwaniu duchowej genealogii
            - Deformacja jako autokreacja, deformacja jako maska
        - Literatura w polityce - polityka w literaturze
            - Literatura w polityce – polityka w literaturze
        - Dylematy tożsamości: Feministyczny romans
            - Między ludźmi
        - Dylematy tożsamości: Nowoczesność jako źródło cierpień
            - Nowoczesność jako źródło cierpień
        - Dylematy tożsamości: Oblicza obcości
            - Oblicza obcości
    - Spotkania ze sztuką
        - W cieniu awangardy
- PO 1939
    - Wprowadzenie do epoki
        - Nadchodzą skandaliści
    - Rozwinięcie
        - Poezja i wojna
            - Kiedy pacyfista musi być militarystą
        - Literatura i Holocaust
            - Cywilizacja śmierci. Doświadczenie Holocaustu jako próba kultury i człowieczeństwa

        - Obóz jako tu i teraz człowieka zlagrowanego
    - Nowoczesność i Zagłada
        - Sami przeciw wszystkim
    - Czy "inny świat"?
        - Piekło łagrów
    - Pisanie dziennika
        - Pisanie dziennika
    - Poezja jako świadectwo
        - Poetyckie poszukiwanie rzeczywistości
    - Poezja jako doświadczenie
        - Kto to jest „ja”? Co to jest „rzeczywistość?”
    - Filozofia poetycka Szymborskiej
        - Gdzie jest prawda?
    - Etyka poetycka Herberta
        - Etyka i polityka
    - Poezja pokolenia ’68
        - Język w stanie podejrzenia
    - Dekonstrukcja tożsamości
        - Dramat tożsamości
    - Postmodernistyczna powieść
        - Erudycja i przyjemność, czyli postmodernizm według Umberto Eco
    - Życie reportera
        - Podróżowanie, pisanie i czytanie
    - Fenomenologia obcości
        - Wobec nieludzkiego: granice człowieczeństwa, granice poznania
  - Spotkania ze sztuką
    - Granice prowokacji w sztuce
- 3. KOMUNIKACJA I ŻYCIE
  - Polszczyzna niejedno ma imię. Terytorialne, zawodowe i środowiskowe odmiany współczesnego języka polskiego
  - Stylizacja i jej typy

- Co każdy powinien wiedzieć o poprawności językowej?
- Nowomowa – język władzy totalitarnej

Bibliografia:

- Zofia Nałkowska, Romans Teresy Hennert, Warszawa 1954, s. 121–176.
- Tadeusz Raabe, Trzy spotkania, [w:] Jadwiga Zacharska, Skamander, Warszawa 1977, s. 85–88.
- Filippo Tomaso Marinetti, Manifest futuryzmu (fragment), [w:] Christa Baumgarth, Futuryzm, oprac. Jerzy Tasarski, Warszawa 1987, s. 34–36.
- André Breton, Manifest surrealizmu [fragment], „Twórczość” 1969, nr 2.
- Bożena Kowalska, Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki, Warszawa 1989, s. 41–44.
- Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny, [w:] , Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, tłum. Marcin Czerwiński, Warszawa 1969, s. 151.
- Norbert Lynton, Futuryzm, [w:] , Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, tłum. Halina Andrzejewska, wybór Tony Richardson, Nikos Stangos, Warszawa 1980, s. 156.
- Penny Sparke, Design: historia wzornictwa, tłum. Ewa Gorządek, Warszawa 2012, s. 80–85.
- Bolesław Leśmian, Ballada bezludna, [w:] , Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 86–87.
- Julian Przyboś, Słowo o Leśmianie (przemówienie na wiośnie poetyckiej w Kłodzku) (fragment), [w:] , Zapiski bez daty, Warszawa 1970, s. 250–251.
- Julian Tuwim, Leśmian. W dziesięciolecie śmierci [fragment], [w:] , Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie, red. Zdzisława Jastrzębskiego, Lublin 1966, s. 122–123.
- Bolesław Leśmian, Dziewczyna, [w:] , Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 150–152.
- Bolesław Leśmian, Dusiołek, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 68–70.
- Michał Paweł Markowski, Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy, Kraków 2007, s. 99–100.
- Bolesław Leśmian, W malinowym chruśniaku, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 88.

1983, s. 88.
- Bolesław Leśmian, Pszczoły, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 160–161.
- Słowo wstępne do „Skamandra", 1920, nr 1, [w:] Jadwiga Zacharska, Skamander, Warszawa 1977, s. 104–108.
- Karol Irzykowski, Programofobia, [w:] , Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber, Kraków 1976, s. 16–29.
- Julian Tuwim, Poezja, [w:] tegoż, Nowy wybór poezji, Warszawa 2002, s. 98–103.
- Julian Tuwim, Ranyjulek, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Wrocław 1986, s. 27.
- Julian Tuwim, Do krytyków, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Warszawa 1977, s. 48.
- Witold Gombrowicz, Dziennik 1953–1956, Kraków 1997, s. 158–159.
- Julian Tuwim, Mieszkańcy, [w:] , Wiersze wybrane, Wrocław 1986, s. 148–149.
- Kazimierz Wierzyński, Grzmi!, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 13–14.
- Kazimierz Wierzyński, I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 20–21.
- Krzysztof Dybciak, Zabawa jako źródło poezji, [w:] tegoż, Gry i katastrofy, Kraków 1980, s. 41–42.
- Tomasz Burek, Wierzyński – objawienie życia i sekret ojczyzny, [w:] tegoż, Niewybaczalne sentymenty, Warszawa 2011, s. 57–59.
- Jan Lechoń, Herostrates, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 7–8.
- Jan Lechoń, Spotkanie, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 31.
- Jan Lechoń, Proust, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 35.
- Kazimierz Wierzyński, Ojczyzna chochołów, [w:] Kazimierz Wierzyński, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 147–149.
- Marta Wyka, Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego [fragment], „Ruch Literacki" 1988, s. 420–421.
- Jarosław Iwaszkiewicz, Panny z Wilka (fragment), [w:] tegoż, Opowiadania zebrane, t. 1, Warszawa 1969, s. 66–73.
- Tadeusz Peiper, Metafora teraźniejszości, [w:] tegoż, Pisma wybrane, Wrocław 1979, s. 34–46.
- Stanisław Jaworski, Awangarda, Warszawa 1992.
- Julian Przyboś, Notre-Dame, [w:] tegoż, Utwory Poetyckie, Kraków 1984, s. 144.

- Z Tatr, [w:] Julian Przyboś, Utwory poetyckie, Kraków 1984, s. 148.
- Artur Sandauer, Polskie carmen figuratum (Jeszcze o Julianie Przybosiu), [w:] , Poeci czterech pokoleń, Kraków 1977, s. 178–179.
- Julian Przyboś, Ów halcyjon, [w:] tegoż, Na znak, Warszawa 1965.
- Czesław Miłosz, Traktat poetycki (fragment), [w:] tegoż, Traktat poetycki, Kraków 1985, s. 17.
- Józef Czechowicz, Śmierć, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 6–7.
- Józef Czechowicz, ballada z tamtej strony, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 64–65.
- Józef Czechowicz, żal, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 142–143.
- Józef Czechowicz, dawniej, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 165–166.
- Józef Czechowicz, Tezy do manifestu, [w:] tegoż, Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie, Lublin 1972, s. 90–92.
- Franz Kafka, Proces, tłum. Bruno Schulz, Warszawa 1996, s. 9–15.
- Witold Gombrowicz, Dziennik 1953-1956, Kraków 1997, s. 153.
- Bruno Schulz, Do Stanisława Ignacego Witkiewicza (fragment), „Tygodnik Ilustrowany” 1935.
- Michał Paweł Markowski, Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy, Kraków 2007, s. 179–180.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, Skumbrie w tomacie, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 105–106.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 5–7.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, Nocny testament, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 125–127.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, Biedny Lolo, [w:] tegoż, Poezje, t. I, Warszawa 1957, s. 442–444.
- Jan Błoński, Prawda uczuć, [w:] Andrzej Drawicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Warszawa 1972, s. 204–206.
- Stefan Żeromski, Szklane domy, [w:] tegoż, Przedwiośnie, Warszawa 2001, s. 287.

- Stefan Żeromski, W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym, [w:] , Elegie i inne pisma literackie i społeczne, red. Wacław Borowy, Kraków 1928, s. 119.
- Józef Piłsudski o wojnie 1920 roku z Rosją Radziecką, [w:] , Wiek XX w źródłach. Wybór tekstów źródłowych z propozycjami metodycznymi dla nauczycieli historii, studentów i uczniów, oprac. Stanisław Bogusław Lenard, Melania Sobańska-Bondaruk, Warszawa 1998, s. 143–144.
- Terry Eagleton, Marks. Marks i wolność, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 1997, s. 47–49.
- [w:] Zofia Nałkowska, Granica, Kraków 2005, s. 5–10.
- Izabela Kaluta, Romans z (feministycznym) podtekstem. O „Granicy" Zofii Nałkowskiej, [w:] , Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa, t. 1, red. Jerzy Jarzębski, Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 108–109.
- O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium, [w:] Zofia Nałkowska, Widzenie bliskie i dalekie, Warszawa 1957, s. 13–15.
- Erving Goffman, [w:] Erving Goffman, Człowiek w teatrze życia codziennego, oprac. Jerzy Szacki, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa 2000, s. 31–45.
- Witold Gombrowicz, Ferdydurke, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 5–8.
- Jerzy Kwiatkowski, Dwudziestolecie międzywojenne, Warszawa 2002, s. 335.
- Witold Gombrowicz, Dziennik 1957–1961, Kraków 1986, s. 8–11.
- Jacek Marcin Kaczmarski,
- Maria Kuncewiczowa, Cudzoziemka, Warszawa 1987, s. 10–14.
- Jerzy Kwiatkowski, Dwudziestolecie międzywojenne, Warszawa 2002, s. 316–317.
- Bruno Schulz, Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce" Kuncewiczowej), [w:] , Opowiadania. Wybór esejów i listów, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998, s. 386–397.
- André Breton, Geneza i perspektywa nadrealizmu (1941), [w:] tegoż, Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, tłum. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1963, s. 484–485.
- Erich Fromm, Zapomniany język, tłum. Katarzyna Płaza, Kraków 2011, s. 10–13.
- Krystyna Janicka, Surrealizm, Warszawa 1985, s. 34.
- Piotr Krakowski, O sztuce nowej i najnowszej, Warszawa 1981, s. 21–23.

- Piotr Krakowski, O sztuce nowej i najnowszej, Warszawa 1981, s. 21–28.
- Tony Horne, Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kulty, fascynacje, Warszawa 1995, s. 262–263: Postmodernizm.
- Krzysztof Kamil Baczyński, Z głową na karabinie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 226–227.
- Krzysztof Kamil Baczyński, Pokolenie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 209–212.
- Krzysztof Kamil Baczyński, Spojrzenie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 225–226.
- Krzysztof Kamil Baczyński, *** [Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę], [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 225–226.
- Krzysztof Kamil Baczyński, Historia, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 107–108.
- Tadeusz Borowski, U nas w Auschwitzu (fragment), [w:] tegoż, Wspomnienia, wiersze, opowiadania, Warszawa 1974, s. 117–120.
- Tadeusz Borowski, ***, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1974, s. 174–175.
- Tadeusz Borowski, Alicja w krainie czarów (fragment), „Pokolenie” 1947, nr 1.
- Andrzej Werner, Zwyczajna apokalipsa, Warszawa 1981, s. 68–69.
- Tadeusz Borowski, Ludzie, którzy szli (fragment), [w:] Tadeusz Borowski, Wspomnienia, wiersze, opowiadania, Warszawa 1974, s. 128–135.
- Tadeusz Borowski, [ani wiersz, ani proza].
- Hanna Krall, Zdążyć przed Panem Bogiem, Kraków 2006, s. 5–13.
- Zygmunt Ziątek, Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej, Warszawa 1999, s. 91–94.
- Gustaw Herling-Grudziński, Inny świat. Zapiski sowieckie, Warszawa 1994, s. 173–174.
- Gustaw Herling-Grudziński, „Mój Bildungsroman” (Rozmowa o „Innym Świecie”), [w:] , Inny świat. Zapiski sowieckie, Kraków 2000, s. 5–9.
- Zofia Nałkowska, Dzienniki 1899-1905, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 195–196.
- Zofia Nałkowska, Dzienniki 1930-1939. Część 1, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 449–450.

- Zofia Nałkowska, Dzienniki 1930-1939. Część 2, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 334–335.
- Zofia Nałkowska, Dzienniki 1945-1954. Część 1, oprac. H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 286–287.
- Zofia Nałkowska, Dzienniki 1945-1954. Część 2, oprac. H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 605.
- Zofia Nałkowska, Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet, [w:] tejże, Widzenie bliskie i dalekie, Warszawa 1975, s. 235–240.
- Grzegorz Sroczyński, Zofia Nałkowska i jej mężczyźni. Kto ją zniewalał?, „Wysokie Obcasy" 26.03.2012.
- Czesław Miłosz, Sroczość, [w:] tegoż, Wiersze, t. 2, Kraków 2002, s. 272.
- Czesław Miłosz, W Yale, [w:] tegoż, Wiersze, t. 4, Kraków 2004, s. 234–239.
- Czesław Miłosz, Nie więcej, [w:] tegoż, Wiersze, t. 2, Kraków 2002, s. 274.
- Czesław Miłosz, Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis, [w:] tegoż, Wiersze, t. 5, Kraków 2009, s. 97–98.
- Czesław Miłosz, Przedmieście, [w:] tegoż, Wiersze, t. 1, Kraków 2001, s. 216–217.
- Czesław Miłosz, Wykład noblowski (Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980), [w:] tegoż, Zaczynając od moich ulic, Kraków 2006, s. 478–483.
- Czesław Miłosz, O niewiedzy, wyuczonej i literackiej, [w:] tegoż, Eseje, Warszawa 2000, s. 154–160.
- Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Podręczny słownik terminów literackich, Warszawa 1998, s. 226: poezja lingwistyczna.
- Miron Białoszewski, wywód jestem'u, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 231.
- Miron Białoszewski, Autoportret odczuwany, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 109.
- Miron Białoszewski, Autoportret radosny, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 110.

- Miron Białoszewski, Do NN***, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było,, red. Miron Białoszewski, Warszawa 1987, s. 85.
- Faktyczność, [w:] Miron Białoszewski, „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 1987, s. 87–88.
- Miron Białoszewski, Obierzyny (1), [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 161.
- Tymoteusz Karpowicz, Miłość, [w:] tegoż, Kamienna muzyka, Warszawa 1958, s. 43.
- Roger-Pol Droit, 101 zabaw filozoficznych. Doświadczanie codzienności, tłum. Elżbieta Urscheler, Gdańsk 2004, s. 7–8.
- Wisława Szymborska, Platon, czyli dlaczego, [w:] tejże, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 339–340.
- Wisława Szymborska, Rozmowa z kamieniem, [w:] tejże, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 109–111.
- Trochę o duszy, [w:] Wisława Szymborska, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 346–347.
- Poeta i Świat. Odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:] Wisława Szymborska, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 403–408.
- Jan Twardowski, Prawda, [w:] tegoż, Miłość miłości szuka, t. 1, Poznań 2002, s. 325.
- Zbigniew Herbert, Z mitologii, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 265.
- Zbigniew Herbert, Apollo i Marsjasz, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 247–248.
- Zbigniew Herbert, Tren Fortynbrasa, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 271–272.
- Stanisław Burkot, Literatura polska w latach 1939-1999, Warszawa 2002, s. 162.
- Zbigniew Herbert, Rozważania o problemie narodu, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008.
- Zbigniew Herbert, Przesłanie Pana Cogito, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 439.
- Zbigniew Herbert, Potęga smaku, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 523–524.

- Stanisław Barańczak, Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta, Wrocław 1994, s. 187–192.
- Leszek Kołakowski, Etyka bez kodeksu, [w:] tegoż, Kultura i fetysze. Zbiór rozpraw, Warszawa 1967, s. 143–148.
- Stanisław Barańczak, Co będzie świadectwem, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 189.
- Stanisław Barańczak, N.N. przekręca gałkę radia, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 127.
- Stanisław Barańczak, Co dziś rzucili, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 265.
- Ewa Lipska, My, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 7–8.
- Ewa Lipska, Dyktando, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 169.
- Ewa Lipska, Egzamin, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 171–172.
- Adam Zagajewski, Mała piosenka o cenzurze, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 49.
- Adam Zagajewski, Klęska, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 78.
- Adam Zagajewski, Prawda, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 21.
- Stanisław Barańczak, Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 497–498.
- Anna Kuchta, Język w służbie iluzji, czyli o czym „mówi" nowomowa?, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulurowy" 2012, nr 14, s. 18.
- Tadeusz Różewicz, Kartoteka, [w:] , Dramaty, t. 1, Wrocław, s. 7–12.
- Tadeusz Różewicz, Kartoteka rozrzucona, [w:] , Dramaty, t. 1, Wrocław Nieznany, s. 63–65.
- Andrzej Skrendo, Przodem Różewicz, Warszawa 2012, s. 53–54.
- Richard Schechner, Performatyka. Wstęp, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 27–30.
- Erika Fischer-Lichte, Estetyka performatywności, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 23–27.

Kraków 2003, s. 25–27.
- Umberto Eco, Imię róży, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 27–31.
- Umberto Eco, Dopiski na marginesie „Imienia róży", [w:] tegoż, Imię róży, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 612–614.
- Umberto Eco, Filozofia lędźwi, [w:] tegoż, Semiologia życia codziennego, tłum. P. Salwa, J. Ugniewska, Warszawa 1998, s. 251–256.
- Roland Barthes, Zabawki, [w:] tegoż, Mitologie, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 84–85.
- Nicolas Baverez, Polski hydraulik, [w:] , Nowe mitologie, red. Jérôme Garcin, Kraków 2010, s. 11–14.
- Ryszard Kapuściński, Podróże z Herodotem, Kraków 2004, s. 252–253.
- Ryszard Kapuściński, Podróże z Herodotem, Kraków 2004, s. 53–64.
- Zygmunt Ziątek, Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej, Warszawa 1999, s. 100–106.
- Stanisław Lem, Solaris, Warszawa 1962, s. 68–76.
- Jerzy Jarzębski, Przygody Rycerzy św. Kontaktu, [w:] tegoż, Wszechświat Lema, Kraków 2003, s. 211–226.
- Aleksander Wojciechowski, Édouard Manet, Leipzig 1973, s. 12.
- Henri Perruchot, Manet, tłum. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1978, s. 138–139.
- Émile Zola, Édouard Manet, [w:] , Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876, t. 3, oprac. Hanna Morawska, wybór Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 392–395.
- Jan Miodek, O śląsko-ogólnopolskich homonimach, „Wiedza i Życie" 1998, nr 12.
- Małgorzata Strzałkowska, Grule, pyry, barabole, [w:] tejże, Pejzaż z gżegżółką, czyli językowy zawrót głowy, Poznań 2012.
- Bartek Chaciński, Słowo na wolnym, „Polityka. Niezbędnik Inteligenta" 2012, nr 11, s. 92–93.
- Eliza Orzeszkowa, Gloria victis, Warszawa 1947, s. 10.
- Teodor Parnicki, Srebrne orły, s. 268–345.
- Maria Wojtak, Głosy z przeszłości, s. 66.
- Stanisław Reymont, Chłopi.
- Julian Tuwim, Jarmark rymów, Warszawa 1958, s. 111.

- Ewangelie. Tłumaczone na gwarę góralską, w przekładzie Marii Matejowej Torbiarz na gwarę górali skalnopodhalańskich z Zakopanego, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 15 I.
- Dobra czytanka wg św. ziom'a Janka.
- George Orwell, Rok 1984, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa, s. 245–246.
- Irena Kamińska-Szmaj, Agresja językowa w życiu publicznym. Leksykon inwektyw politycznych 1918–2000, Wrocław 2007, s. 27–31.
- Michał Głowiński, Nowomowa, [w:] , Współczesny język polski, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 173–177.
- Jerzy Bralczyk, O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych, Warszawa 2001, s. 75–76.
- Agnieszka Dytman-Stasieńko, Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 maja w PRL. Ideologia, rytuał, język, Wrocław 2006, s. 125–164.

Niepodległość



Popiersie Józefa Piłsudskiego
licencja: CC 0

MOTTO

„Ojczyzna moja wolna, wolna... Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada." Antoni Słonimski

MOTTO

„Zresztą wszędzie to samo... Radość – szalona radość z odzyskanego śmietnika..."
Juliusz Kaden-Bandrowski

Analizy przemian literatury i – szerzej – kultury nie sposób zredukować do płaszczyzny zjawisk społecznych i politycznych, chyba tylko za cenę daleko idącego uproszczenia, może wręcz – zafałszowania wniosków. Jednakże nie sposób również zrozumieć fenomenu polskiego życia literackiego w okresie międzywojennym (1918–1939) bez uwzględnienia faktu odzyskania przez Polskę niepodległości. Chociaż więc literatura tych lat z jednej strony kontynuowała pewne tendencje, ukształtowane w pierwszych dwóch dekadach XX wieku, a nawet wcześniej; z drugiej – uformowała poetyki i wyeksponowała problemy, które nadal będą wyraźnie obecne w literaturze po 1939 roku – niepodległościowa cezura zadziałała jako czynnik potężnie inspirujący twórczość literacką międzywojnia. Inspiracja ta działała wielotorowo: prowadziła ku euforii z odzyskanej wolności, ale prowokowała też do krytycznych diagnoz stawianych młodej państwowości oraz tożsamości i świadomości narodowej.

> **Już wiesz**

1) Przypomnij sobie historyczne okoliczności odzyskania przez Polskę niepodległości po zakończeniu I wojny światowej.

2) W odpowiednich źródłach znajdź informacje na temat kluczowych wyzwań, przed jakimi stanęła młoda państwowość II RP.

3) Przeanalizuj dwa cytaty przywołane w mottach otwierających lekcję. Sformułuj wnioski na temat sposobu doświadczenia niepodległości, zarysowanego w obu fragmentach.

Niepodległość

O dziele

Romans Teresy Hennert to opublikowana w 1924 roku powieść Zofii Nałkowskiej. Wykorzystując popularną konwencję romansu, pisarka stworzyła krytyczny obraz elit u władzy, zwłaszcza środowiska wojskowego i finansjery. Obok takich powieści, jak *Generał Barcz* Juliana Kadena-Bandrowskiego czy *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego, utwór Zofii Nałkowskiej stanowi jedną z ważniejszych diagnoz, jakie polska literatura stawiała niepodległej państwowości w jej wczesnym okresie.

Zofia Nałkowska

Romans Teresy Hennert

Ożywił się i Gondziłł.
– Alboż nie jesteśmy wolni? Niepodległość – a jest już, jest. Są i granice. Mamy wszystko to, co jest gdzie indziej, czegośmy innym tak zazdrościli. Jest łapownictwo rodzime, prywata, protekcja, rządy motłochu, wielkie afery, wielkie majątki, interes, interes przede wszystkim. Jest już i pogarda dla wojska, szczucie na „soldateskę". Wszystko jest. Demokratyczne społeczeństwo oto jak nagradza żołnierza za jego ofiary, za jego zdobycze. A jak się to inaczej śpiewało, gdy skóra cierpła na grzbiecie…

[…] – Do licha, jest już przecież Polska, to jedno jest pewne, że jest. Nie taka, jakiejście pragnęli? No właśnie, jest taka, jaka może być. To jedynie jest ważne, to jedynie jest rzeczywiste – i to jest nawet cudowne! Po tych paru latach jest już taka, jakby nigdy nie była

w niewoli, jak każde inne państwo: zrujnowana i rozkwitająca, waleczna i chciwa, bohaterska i paskarska. Jest w czym żyć, jest w czym działać. Jesteśmy wreszcie obywatelami, jak wszyscy na świecie – odpowiedzialni, walczący, winni. Już nie ofiary tylko – już winowajcy. Nic nas nie usprawiedliwia, nie ma już wykrętów. Ani „Chrystus narodów", ani „kajdany Sybiru", ani „carscy siepacze". Nic, nic! Jesteśmy tacy, jacy możemy być – jaką jest zawsze gromada…

Zofia Nałkowska, Romans Teresy Hennert, Warszawa 1954, s. 121–176.

Ćwiczenie 1.1

Przeczytaj dwie przywołane wypowiedzi bohaterów *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej – porucznika Juliana Gondziłła i Wandy Hennertówny. Następnie scharakteryzuj sposób, w jaki oboje bohaterowie postrzegają niepodległą Polskę. Zwróć uwagę na podobieństwa i różnice.

Ćwiczenie 1.2

Przedstaw wrażenia, jakie wywołują w tobie obie cytowane wypowiedzi. Jeśli w naszkicowanych w nich obrazach Polski dostrzegasz coś, co cię zaskoczyło, wskaż to i wyjaśnij, z czego wynika zaskoczenie.

Ćwiczenie 2

Wyszukaj w dowolnym źródle i przeanalizuj plakat wyborczy z lat 30. XX w. autorstwa Edwarda Okunia.

Ćwiczenie 3.1

Scharakteryzuj stylistykę przedstawionego plakatu wyborczego z lat 30. XX wieku.

Ćwiczenie 3.2

Omów emocje, jakie wywołują kluczowe elementy plakatu.

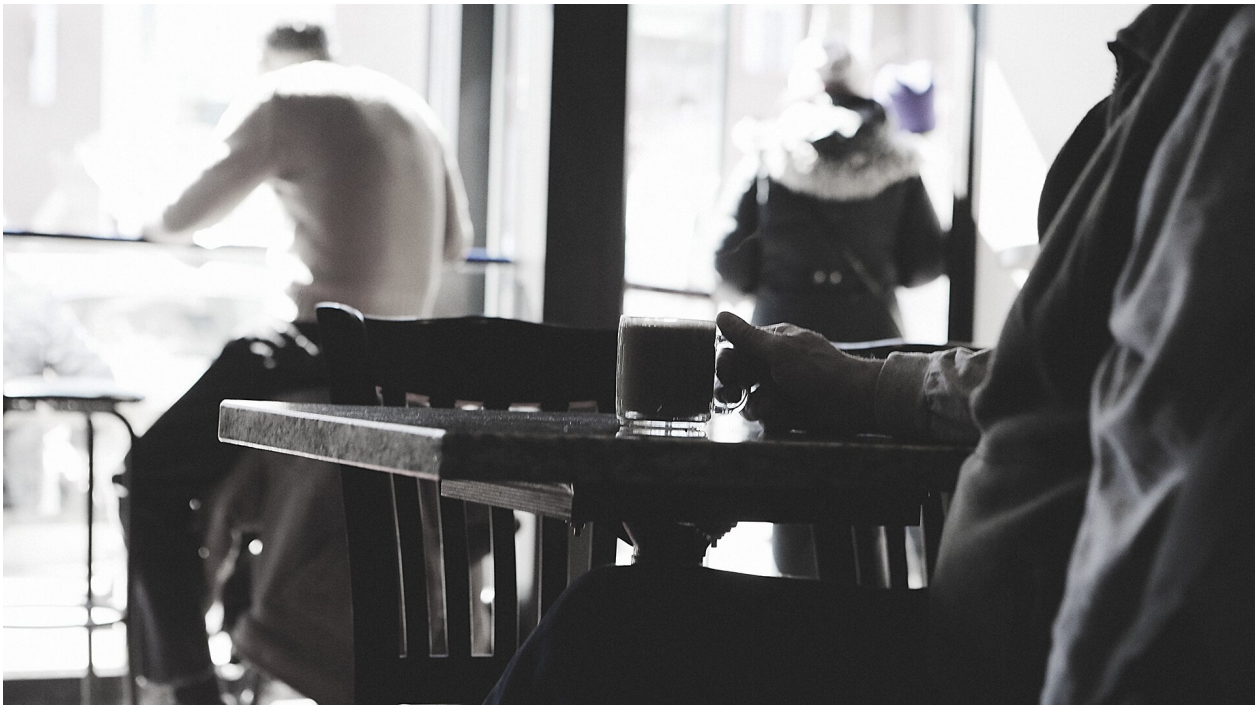
Ćwiczenie 3.3

Na podstawie wniosków z dwóch poprzednich ćwiczeń scharakteryzuj wizerunek Polski, sugerowany odbiorcy przedstawiony plakat.

Zadaniowo

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Kawiarnia literacka



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Tak jak w skali państwa powiedzieć można o życiu kulturalnym II Rzeczypospolitej, że było warszawocentryczne, tzn. skupiało się głównie w stolicy, tak w skali miasta ośrodkiem tego życia często stawała się kawiarnia. Na mapie kulturalnych instytucji międzywojnia kawiarnia zajmuje miejsce istotne, stała się bowiem dla ludzi pióra przestrzenią nie tylko konsumpcji, lecz także ich twórczej aktywności i kontaktu z odbiorcami. Anegdoty z tej kawiarnianej sfery budowały legendę kawiarni literackiej w dwudziestoleciu, która z czasem wzmocniona sentymentem – urosła do rangi bez mała jednego ze znaków rozpoznawczych życia literackiego tamtego czasu.

> **Już wiesz**
>
> Przypomnij sobie, w jaki sposób w polskiej kulturze schyłku XIX wieku kształtowała się relacja pomiędzy artystą a odbiorcami.

Kawiarnia literacka Pod Picadorem

Pierwsze lata niepodległej Polski sprzyjają kształtowaniu się nowego wizerunku artystów literatury. Nie chodzi tu wyłącznie o odwrót poetów i pisarzy od tematyki i problematyki patriotyczno-narodowej (odwrót, który w praktyce nie okazał się ani oczywisty, ani

powszechny). Odbudowie instytucji życia kulturalnego w wolnym państwie towarzyszy proces profesjonalizacji działalności ludzi pióra. Od 1918 roku działał ZAiKS (Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych), założony w celu ochrony interesów artystów m.in. z inicjatywy Juliana Tuwima. W 1920 roku swą działalność rozpoczął w Warszawie Związek Zawodowy Literatów Polskich, którego pierwszym prezesem został Stefan Żeromski. Stopniowo pisarstwo staje się zawodem, a literatura zaś coraz śmielej aktualizuje takie formy obecności w rzeczywistości kulturalnej, które dotychczas postrzegane były raczej jako literaturze ze swej natury obce (jak reklama).

Tym i podobnym inicjatywom, które profesjonalizowały życie literackie, towarzyszą jednak także inne formy i areny aktywności. Kawiarniane posiedzenia i wieczory autorskie, skecz, piosenka i improwizacja kabaretowa, śmiałe, nierzadko prowokacyjne, wręcz szukające skandalu wystąpienia, które dziś nazwalibyśmy zapewne performance'ami – wszystko to współgrało z rozwojem miejskiej kultury dla szerokiego grona odbiorców. W tej atmosferze rozwijały się nowe rodzaje i strategie kontaktu twórcy z publicznością. Nierzadko manifestacyjnie wręcz uciekały od powagi; płaszczyznę konfrontacji lub porozumienia wyznaczały za pomocą żartu, kpiny, karykatury…

Regulamin i cennik dla gości kawiarni Pod Picadorem

§ 1. Nie wolno wprowadzać psów.

§ 2. Wejście dla dorosłych – marek 5. Młodzież szkolna od lat 16 do 20 – mk. 10. Dzieci od lat 8 do 16 – mk. 15, od lat 4 do 8 – mk. 25. Dzieci do lat 4-ch – mk. 35. Każda dorosła osoba ma prawo wprowadzić dowolną ilość dzieci przy piersi – za dopłatą mk. 50 od sztuki bez różnicy płci, wyznania i narodowości.

§ 3. Wszelkie targi z kasjerką o cenę biletu są bezskuteczne. Pożądane wysokie naddatki. Za jakieś tam głupie 10 lub 15 mk. naddatku – dziękujemy. Obejdzie się!

§ 4. Poeci z „Pod Picadorem" udzielają w przerwach między poszczególnymi występami audiencji. Odnośne podania należy składać o dzień wcześniej w kancelarii Kawiarni. Opłata za audiencje:
a) Zwyczajna rozmowa (od 3 do 5 minut) z prawem podania ręki – mk. 50.
b) Objaśnienie przeczytanego utworu – mk. 75.
c) Ofiarowanie rękopisu:

1) bez dedykacji mk. 150,
2) z dedykacją mk. 500.
Uwaga: Za dodanie w dedykacji słowa „kochanemu“ – mk. 100.
d) Propozycje matrymonialne – tylko w czwartki.
Uwaga 1: Poeta Tuwim podobnych zgłoszeń nie przyjmuje.
Uwaga 2: Do pozostałych poetów mogą się zgłaszać tylko interesantki, posiadające przeszło 75,000 mk. posagu, (bez różnicy płci, narodowości i wyznania).

§ 5. Każdy z gości obowiązany jest spoglądać na poetów z odpowiednim szacunkiem. Obelżywe okrzyki i bicie poetów krzesłami, laskami lub tzw. rękoma uważamy za niedopuszczalne ze względu na ekonomię czasu w programie.

§ 6. Zabrania się wstępu do kawiarni:
a) osobom w stanie nazbyt trzeźwym;
b) recydywistom na polu literatury i malarstwa;
c) znajdującym się na czarnej liście;
d) osobom w stanie odmiennym;
e) członkom Rady Regencyjnej;
f) panu mecenasowi Józefowi Kuśmidrowiczowi.

§ 7. Odgadywanie rymów podczas czytania wierszy surowo wzbronione.

§ 8. Satysfakcji honorowych Zarząd Kawiarni nie udziela.

§ 9. Nosze ratunkowe i karetka pogotowia na miejscu.

§ 10 Zabrania się wszelka nieczystość.

Zarząd Kawiarni.

Regulamin i cennik dla gości kawiarni Pod Picadorem

Ćwiczenie 1

Znajdź i przeanalizuj plakat zapowiadający otwarcie kawiarni „Pod Picadorem”.

Ćwiczenie 2.1

Obejrzyj plakat zapowiadający otwarcie kawiarni „Pod Picadorem”, a następnie przeczytaj regulamin i cennik dla gości. Na tej podstawie:

- przedstaw wrażenia, jakie budzi w tobie taka forma kontaktu z odbiorcą literatury;
- scharakteryzuj styl, jakim napisane zostały oba teksty;
- nazwij kategorie estetyczne, którymi posłużyli się autorzy obu tekstów;
- wykorzystując wnioski z dwóch poprzednich zadań, omów strategię, jaką twórcy kawiarni przyjęli w swoich relacjach z odbiorcami.

Ćwiczenie 2.2

Opracuj humorystyczny regulamin, który mógłby towarzyszyć powstaniu współczesnej kawiarni literackiej.

Ćwiczenie 2.3

Na postawie wiadomości na temat relacji między artystą a odbiorcą u schyłku XIX wieku określ, czym różni się ona od relacji proponowanej odbiorcom przez założycieli kawiarni „Pod Picadorem”.

Otwarty klub poetów

Tadeusz Raabe

Trzy spotkania

Zaczęło się jesienią 1918 roku na tylnym pomoście tramwaju nr 3, podstawowej naówczas warszawskiej linii komunikacyjnej, łączącej plac Krasińskich z bliską peryferią – placem Unii Lubelskiej.
Było to krótko po moim przyjeździe z Rosji, gdzie spędziłem lata

wojny i skąd przywiozłem wieści o bujnym życiu literackim Moskwy i Pietrogradu.
Dookoła takich właśnie spraw toczyła się na pomoście tramwaju gawęda z Tolkiem Słonimskim, towarzyszem dzieciństwa, kolegą ze szkolnej ławy – malarzem, którego przeżycia wojenne przeobraziły dopiero co w poetę i publicystę.
W chwili kiedyśmy dojeżdżali do Ogrodu Saskiego, padły – nie pamiętam z czyich ust – słowa:
– A gdyby i u nas taką kawiarnię, taki otwarty klub poetów? […]
Bogaty w doświadczenia moskiewskich i pietrogradzkich klubów poetyckich, obstawałem przy pomieszczeniu otwartym, dostępnym dla każdego wprost z ulicy. Zresztą uznawaliśmy wszyscy, że „już minął czas wytwornych, miękkich, interieurów", jak wkrótce wyskandował Słonimski, otwierając pierwszy wieczór poetycki „Pikadora".
Dzięki wszędobylskiemu Leszkowi sprawy posunęły się szybko naprzód. Wywęszył on bowiem, że ówczesny król episjerów warszawskich, właściciel kawiarni „Udziałowej", p. Życki (którego, jako producenta kefiru, Tuwim przemianował wkrótce na Kefirzyckiego), posiada źle prosperującą, zawsze pustawą mleczarenkę na Nowym Świecie, niedaleko Świętokrzyskiej. Więc do dzieła. Odwiedzamy pana Życkiego i ubijamy interes. Umowa zostaje błyskawicznie zawarta pod wysuniętym przez nas hasłem: pańskie kawy – nasze wejścia.
Ile to było pracy, ile zgiełku i zabiegów, jakie przeprowadzaliśmy śmiałe inwestycje! Nikt by nie poznał cichej mleczarenki, po tym jak kilka nocy spędziła w nim gromada malarzy […], zbrojna w pędzle, kubły z farbami i pokaźną ilość spirytualii. Huczno było, rojno i wesoło. Nawet ściany straciły swą stateczność na co dzień, pochyliły się, urągając prawom równowagi, przełamywały w kubiczne kompozycje. Spośród tego chaosu, zbryleń, scen i figur zapanował nad kawiarnią zrodzony z gorączkowej wyobraźni […] straszliwy formistyczny potwór – król Sisowat. […]

Wszczęliśmy starania o zezwolenie na otwarcie naszego klubu. A że magistratu i innych cywilnych urzędów nie zdążono jeszcze po wypędzeniu Niemców powołać do życia – udaliśmy się z pięknie wykaligrafowanym podaniem do władz wojskowych, stacjonujących na placu Saskim. Przyjął nas nader poważnie i godnie młodziutki porucznik z klasycznym czarnym wąsikiem, który zagłębił się bez słowa w naszym elaboracie, po czym strząsnął pióro i – również bez słowa – napisał: „Zezwala się. Felsztyński, ppor."; na zakończenie obrzędu przybił z hałasem pieczęć okrągłą z tekstem „Komenda Placu Wojsk Polskich" i nigdy dotąd nie widzianym – urzędowym orłem jednogłowym.

Dopiero po zakończeniu tych wszystkich formalności podporucznik, uśmiechając się, wyciągnął z zażenowaniem jakiś wytarty kajecik, ukryty w przepaścistej głębi torby polowej. Okazało się, że dzielny wojak jest również groźnym grafomanem, który nieraz potem dał nam się dobrze we znaki.

Nie jedyny to zresztą grafoman, kołyszący obłędne marzenia o naszej estradzie. Niemal co wieczór ktoś z publiczności, zapełniającej kawiarnię, zgłaszał chęć odczytania swoich utworów, czego mu zresztą nie odmawiano. Wśród plew trafiały się i złote ziarna. Tak „ujawnił się" któregoś dnia, wstając zza stolika, Kazio Wierzyński, w taki sposób odkryliśmy Feliksa Przysieckiego, świetnego, wkrótce potem zmarłego balladzistę, o którym nie wiedzieć czemu, nikt dziś nie pamięta. […]

Pierwszym poetą, który zgłosił się do „Pikadora" jeszcze w przeddzień jego otwarcia, był nikomu wówczas nie znany – Iwaszkiewicz. Przypadek zrządził, że mnie właśnie przypadło w udziale powitać go na progu jego wielkiej kariery pisarskiej.

Ale do rzeczy. Gdyśmy więc zdobyli trwałe podstawy do otwarcia klubu – lokal i zezwolenie – czas już było zatroszczyć się o uzupełnienie naszego komitetu osobą Tuwima, którego bezpośredni udział Słonimski uważał za konieczny. Ruszyłem do Łodzi po czwartego do naszej „wielkiej czwórki".

Co prawda, jak wykazał dalszy bieg wydarzeń, tylko trzech spośród tej czwórki było istotnie wielkich; ale, dalibóg, nieźle by się działo, gdyby z wszystkich powoływanych do życia komisji i komitetów trzy czwarte członków przechodziło do historii tak, jak ci trzej spośród czterech założycieli „Pikadora”.

Tadeusz Raabe, Trzy spotkania, [w:] Jadwiga Zacharska, Skamander, Warszawa 1977, s. 85–88.

Ciekawostka

Tadeusz Raabe – poeta, adwokat, współzałożyciel kawiarni „Pod Picadorem”.

Ćwiczenie 3

Do jakiego pierwowzoru nawiązywała idea polskiej kawiarni literackiej?

- ◯ Do wcześniejszych wzorców rosyjskich.
- ◯ Był to oryginalny pomysł Raabego i Słonimskiego.
- ◯ Do wcześniejszych wzorców niemieckich.
- ◯ Do kawiarni funkcjonujących na ziemiach polskich w okresie młodopolskim.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4

Którzy z wymienionych twórców włączyli się do zespołu Picadora jeszcze przed pierwszym otwarciem kawiarni?

- [ ] Feliks Przysiecki
- [ ] Julian Tuwim
- [ ] Kazimierz Wierzyński
- [ ] Tadeusz Raabe
- [ ] Antoni Słonimski
- [ ] Leszek Serafinowicz
- [ ] Jarosław Iwaszkiewicz

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5

W jakiej atmosferze przebiegały przygotowania do otwarcia kawiarni?

- ◯ W atmosferze swobodnej zabawy.
- ◯ W atmosferze pełnej obaw i niepewności.
- ◯ W atmosferze ciągłych sporów i kłótni.
- ◯ W atmosferze powagi.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6

Król Sisowat to

- ◯ groteskowa postać, która była elementem malarskiej dekoracji wnętrza kawiarni.
- ◯ patron ulicy, przy której otwarto kawiarnię.
- ◯ jeden z uczestników przedsięwzięcia.
- ◯ pseudonim właściciela mleczarni.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.



Tablica upamiętniająca otwarcie kawiarni „Pod Picadorem”

Picus viridis, Tablica upamiętniająca otwarcie kawiarni „Pod Picadorem” , licencja: CC 0

Ćwiczenie 7

Obejrzyj tablicę upamiętniającą powstanie kawiarni „Pod Picadorem”. Następnie określ, która z informacji z tablicy pozostaje w sprzeczności z informacjami zawartymi we wspomnieniach Tadeusza Raabego.

- ◯ Kazimierz Wierzyński nie należał do zespołu, który powołał kawiarnię „Pod Picadorem” do istnienia.
- ◯ W zespole, który zainicjował działalność kawiarni, znajdował się, niewymieniony na tablicy, podporucznik Felsztyński.
- ◯ Między zespołem Picadora a przyszłą grupą Skamander nie istnieje żaden związek.
- ◯ Kawiarnia otwarta została w rzeczywistości w 1919 roku.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8

Zastanów się i wyjaśnij, z czego, twoim zdaniem, wyniknęła nieścisłość rozpoznana przez ciebie.

Zadaniowo

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Awangardowe utopie



Stany umysłu II: Pożegnania (fragment)

Umberto Boccioni, Stany umysłu II: Pożegnania (fragment), 1911,

Dynamiczny rozwój nauki i techniki w pierwszych dekadach XX wieku, postępująca urbanizacja i industrializacja, kryzys I wojny światowej i spowodowana przezeń przebudowa politycznego porządku świata, wreszcie towarzyszące tym zjawiskom procesy przemian społecznych z jednej strony motywowały diagnozy kryzysu kultury, natomiast z drugiej – pobudzały do projektowania nowego człowieka i nowej organizacji ludzkiej zbiorowości. Niektóre z tych projektów, wysuwające na plan pierwszy hasła społecznej i politycznej rewolucji (bolszewizm, faszyzm), dramatycznie i na wielką skalę wstrząsnęły Europą. Równolegle do nich, a niekiedy - w związku z nimi pojawiły się również takie, które właściwe im wizje człowieka i społeczeństwa urzeczywistniać próbowały nieco innymi środkami. Postulaty odnowy kultury wiązały one ściśle z nową estetyką i wiarą w siłę oddziaływania sztuki na jednostkę i społeczeństwo. To charakterystyczny rys tamtego czasu: autentyczne przekonanie, że teoria i praktyka w sferze estetycznej mogą stać się narzędziem, które trwale i na wielką skalę zmieni właściwe człowiekowi pojmowanie samego siebie i swego miejsca w ludzkiej zbiorowości.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Na podstawie różnych źródeł przygotuj podstawowe informacje na temat celów, czasu funkcjonowania i reprezentantów ruchu futurystycznego we Włoszech i w Rosji. Zwróć uwagę na polityczną orientację futurystów w obu tych krajach.
>
> **2)** W odpowiednich źródłach znajdź podstawowe informacje na temat czasu funkcjonowania, reprezentantów i celów ruchu surrealistycznego. W swych

> poszukiwaniach uwzględnij polityczne sympatie francuskich surrealistów.

Futuryzm

Futuryzm, nim dotarł do Polski, rozwijał się dynamicznie we Włoszech i w Rosji. Manifest włoskiego futuryzmu ogłoszony został przez czołowego reprezentanta tego ruchu, - Filippo Tomaso Marinettiego - w 1909 roku oraz Antonio Sant'Elia.



Portret futurystów włoskich

Coldcreation, Portret futurystów włoskich , licencja: CC 0

Filippo Tomaso Marinetti

Manifest futuryzmu (fragment)

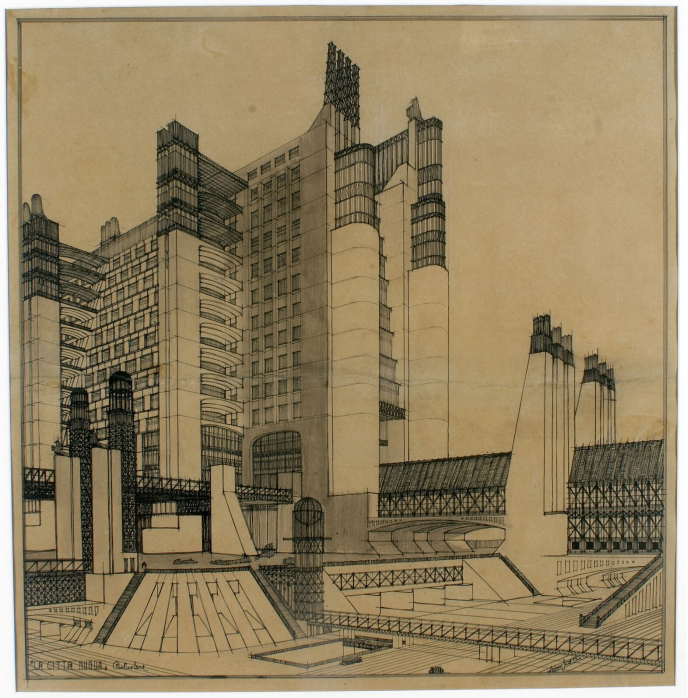
1. Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajenie do energii i do zuchwalstwa.
2. Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami poezji.
3. Aż do dziś literatura sławiła nieruchome zamyślenie, ekstazę i marzenie senne. My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść.
4. Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do wężów o ognistym

oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki.

5. Chcemy opiewać człowieka dzierżącego kierownicę, której oś idealna przeszywa Ziemię, ciśniętą także w bieg po swej orbicie.
6. Trzeba, aby poeta poświęcił się z bujnym wspaniałomyślnym zapałem dla pomnożenia entuzjazmu i żaru w elementach pierwotnych.
7. Nie ma już piękna poza walką. Twór, który nie ma charakteru agresywnego, nie może być arcydziełem. Poezja musi być pojmowana jako gwałtowne natarcie na siły nieznane, celem rzucenia ich pod nogi człowiekowi.
8. Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci!... Po cóż mielibyśmy oglądać się za siebie, jeśli chcemy sforsować tajemniczą bramę Niemożliwego? Czas i Przestrzeń umarły wczoraj. My żyjemy już w absolucie, ponieważ stworzyliśmy nieustającą wszechobecną szybkość.
9. Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet.
10. Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów, chcemy zwalczać moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość.
11. Będziemy opiewać tłumy wstrząsane pracą, rozkoszą lub buntem; będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przypływy rewolucji w nowoczesnych stolicach; wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni podpalanych przez gwałtowne księżyce elektryczne; nienasycone dworce kolejowe, pożeracze dymiących węży; fabryki uwieszone u chmur na krętych sznurach siwych dymów; będziemy opiewać mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów, którzy okraczają rzeki, lśniące w słońcu błyskiem noży; awanturnicze statki węszące za horyzontem, szerokopiersne lokomotywy, galopujące po szynach, jak stalowe konie okiełznane rurami, i lot ślizgowy aeroplanów, których

> śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjazmowany tłum.

Filippo Tomaso Marinetti, Manifest futuryzmu (fragment), [w:] Christa Baumgarth, Futuryzm, oprac. Jerzy Tasarski, Warszawa 1987, s. 34–36.



Przykład architektury futurystycznej, projekt Antonia Sant'Elii

TintoMeches, Przykład architektury futurystycznej, projekt Antonia Sant'Elii , licencja: CC 0

Ćwiczenie 1.1

Przedstaw wrażenia i emocje, jakie budzi w tobie *Manifest futuryzmu*.

Ćwiczenie 1.2

Jeśli znajdujesz wśród futurystycznych postulatów takie, które zdają ci się kontrowersyjne, wskaż je i wyjaśnij, na czym polega ta niezgoda, czy ten niepokój.

Ćwiczenie 1.3

Scharakteryzuj stylistyczną organizację programowej wypowiedzi futurystów.

Ćwiczenie 1.4

Określ efekt i cel, jakie, według ciebie, zamierzał osiągnąć autor manifestu.

Ćwiczenie 2

Pośród wymienionych wskaż te postulaty, które wynikają z treści „Manifestu futuryzmu”.

- [ ] estetyczny konserwatyzm, kultywowanie wartości tradycyjnych
- [ ] negacja człowieka
- [ ] afirmacja człowieka
- [ ] afirmacja cywilizacji technicznej
- [ ] biologizm
- [ ] negacja cywilizacji technicznej
- [ ] elitarność
- [ ] dekadentyzm
- [ ] masowość
- [ ] antytradycjonalizm, zwrot ku przyszłości
- [ ] materializm
- [ ] aktywizm

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3

Zastanów się i powiedz, czy w otaczającej cię rzeczywistości kulturowej dostrzegasz jakieś elementy, które postulowano w *Manifeście futuryzmu*.

Surrealizm

Manifest surrealizmu opublikowany został przez André Bretona - jednego z najważniejszych reprezentantów i głównego programotwórcę ruchu nadrealistycznego - we Francji w 1924 roku. W tym samym roku powstały Biuro Poszukiwań Surrealistycznych oraz czasopismo „La Révolution Surréaliste".

André Breton

Manifest surrealizmu [fragment]

Tak długo trwa wiara w życie, w to, co życie - życie realne, rzecz jasna - ma w sobie najbardziej znikomego, aż wiara ta w końcu się gubi. Człowiek, ów marzyciel ostateczny, coraz bardziej zniechęcony swą dolą, robi z trudem przegląd rzeczy, z których wypadło mu czynić użytek. Wszedł w ich posiadanie przez niedbalstwo lub przez wysiłek, przeważnie przez wysiłek, jako że zgodził się pracować, w każdym razie nie powstydził się spróbować swego szczęścia (tego, co nazywa swym szczęściem!). Wielka skromność przypada mu teraz w udziale: wie, ile kobiet miał, w jak pociesznych awanturach się kompromitował; dostatek czy bieda — wszystko to furda, pod tym względem przypomina nowo narodzone dziecię, co się zaś spokoju sumienia tyczy, przypuszczam, że się z łatwością bez niego obywa. Jeśli zachował choć trochę rozsądku, jedyne, co mu zostaje, to zwrócić oczy w stronę dzieciństwa, które - mniej lub bardziej zmasakrowane przez wysiłki poskramiaczy - zachowuje dlań wciąż jeszcze wiele uroku. Tam - brak jakichkolwiek znanych rygorów otwiera przed nim perspektywę wielu żywotów równoczesnych. Przywiązuje się do tego złudzenia; wszystko jest dostępne natychmiast i bez kresu. Co rano dzieci wychodzą bez strachu. Wszystko jest bliskie, najnędzniejsze warunki materialne są znakomite. Lasy są białe lub czarne, nigdy spać nie pójdziemy. Prawda, nie można posuwać się tak daleko, nie o samą odległość tu chodzi. Niebezpieczeństwa się piętrzą, człek daje za wygraną, wycofuje się stopniowo z terenów do zdobycia. Owej wyobraźni, która nie znała granic, pozwoli odtąd działać tylko w kręgu dowolnie pojmowanej użyteczności. Niedługo jednak godzi się ona na tę

drugorzędną rolę i na ogół, około dwudziestego roku życia, woli pozostawić człowieka jego mrocznemu losowi. Niech no spróbuje teraz, z tej czy innej okazji, czując, że wymykają mu się jedna po drugiej wszelkie racje istnienia, że stał się niezdolny, by stanąć na wysokości jakiegoś zadania wyjątkowego, jak miłość chociażby, niech no spróbuje odnaleźć siebie - klapa! Ciałem i duszą dostał się w jarzmo tyrańskich konieczności praktycznych, których nie wolno mu tracić z oczu. Jego gestom braknie odtąd formatu, jego myślom - rozmachu. Z wszystkiego, co mu się przytrafia lub przytrafić może, dostrzegać będzie odtąd tylko to, co łączy dane wydarzenie z szeregiem wydarzeń podobnych, wydarzeń, w których nie uczestniczył, wydarzeń chybionych. Co tu dużo gadać, sądzić o nich będzie na podstawie jednego z nich, bardziej pocieszającego w swych skutkach niż inne. Za żadną cenę nie dojrzy w nim swego wybawienia. Co wielbię w tobie, kochana wyobraźni, to twoją niezdolność do wybaczania.

André Breton, Manifest surrealizmu [fragment], „Twórczość" 1969, nr 2.

Ćwiczenie 4

Przeczytaj uważnie przedstawiony fragment *Manifestu surrealizmu*. Następnie określ, jaką diagnozę autor manifestu postawił współczesnemu mu człowiekowi i społeczeństwu.

Ćwiczenie 5

Wyjaśnij, w imię jakich wartości podjęta została krytyka zawarta w tekście.

Ćwiczenie 6

Przedstaw wrażenia, jakie budzi w tobie tak sformułowana diagnoza i krytyka. Wskaż tezy i postulaty, które są ci bliskie, i te, które zdają ci się pozbawione siły oddziaływania.

Ćwiczenie 7

Przedstaw swoje zdanie: czy jakieś elementy krytycznej diagnozy postawionej przez André Bretona wydają ci się aktualne?

> **Dla zainteresowanych**
>
> „[…]
> 7) Każdy może tworzyć byle co i ma prawo być z tego zadowolonym, byleby nie był w swej pracy szczerym i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nieuznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, (polski kłamizm jest jeszcze w zarodku, ale zarzucamy mu zbyt wielką dozę demonizmu. Jedyna przedstawicielka: Józefa Pigoń-Blaga, lat 13, skłania się już do nas), neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotynizm, fałszyzm, solipsoedryzm, mistyficyzm, nabieryzm, fiktobydlęcyzm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawaizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błaźnizm, nieszczeryzm, w-pole-wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na-kawalizm, wmówizm, co-ślina-do-gęby-przyniesizm, zawraco-głowizm, zawraco-gitaryzm i zawraco-kontrafałdyzm, omamizm, kręcizm i krętacyzm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Blagi.
> […]
> 8) Z książki znakomitego logika Leona Chwistka zapożyczamy sobie tylko jeden termin, nie rozumiejąc dokładnie jego znaczenia (w tym jest cały urok), a mianowicie: pojęcie Wielości Rzeczywistości. Odrzucamy w dziele tym wszelką: filozofię, teorię typów i teorię formy. Precz z formą i metafizyką! Precz z typami! Jedna wielka marmelada w wielości rzeczywistości n-tej klasy. Trudno – nie wynaleźliśmy tego słowa – bardzo nam przykro – ale bierzemy je i używać będziemy w znaczeniu bliżej nieokreślonym. Rzeczywistości jest wielość! Hurrra!!! Każdy z nas to czuł i nie mógł znaleźć słowa. Teraz mamy to słówko i nie popuścimy go. Życie wewnętrzne piętrzy się w chaosie najdzikszych sprzeczności. Każda należy do jednej i tylko do jednej rzeczywistości. Nad nimi góruje jedna: rzeczywistość Czystej Blagi, łącząca wszystko w jedną, wielką radosną bachanalię!!!
> […]
> Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydna BLAGA!”
>
> […]
> O Blago, Czysta Blago – któż Cię przelicytuje?!!!!

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) – polski pisarz i artysta.

> **Ćwiczenie 8**
>
> Przeczytaj fragment tekstu Stanisława Ignacego Witkiewicza, a następnie określ, jaka intencja patronowała jego autorowi. Co, według ciebie, chciał osiągnąć?

Ćwiczenie 9

Wyjaśnij, jakimi kategoriami estetycznymi i zabiegami stylistycznymi posłużył się Witkiewicz, by osiągnąć swój cel. Czy, według ciebie, taka metoda jest skuteczna?

Wskazówka

Manifest piurblagizmu Witkacego był żartobliwą reakcją m.in. na postulaty futuryzmu i dadaizmu. Całość manifestu jest dostępna w internecie: Polona



Portret wielokrotny Stanisława Ignacego Witkiewicza

Google Cultural Institute, Portret wielokrotny Stanisława Ignacego Witkiewicza , Fotografia, Muzeum Sztuki w Łodzi, licencja: CC 0

Ćwiczenie 10.1

Obejrzyj „Portret wielokrotny" Stanisława Ignacego Witkiewicza. Następnie sformułuj interpretację tak zorganizowanego ujęcia. Zwróć uwagę na sposób, w jaki Witkiewicz ustawiony jest względem obiektywu.

Ćwiczenie 10.2

Korzystając z różnych źródeł, poszukaj innych fotograficznych „portretów wielokrotnych".

Ćwiczenie 10.3

Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy – to jeden z najciekawszych, najoryginalniejszych twórców międzywojnia. Manifest piurblagizmu to zaledwie żartobliwa prowokacja. O randze tego autora decydują, rzecz jasna, inne jego osiągnięcia. Korzystając z różnych źródeł, poszukaj informacji na temat:

- dziedzin, w których Witkacy był twórczo aktywny;
- - indywidualizmu; - uczuć metafizycznych; - społeczeństwa masowego.

Zadaniowo

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Kult czystej formy



Powietrze – człowiek – przestrzeń (fragment)

Lyubov Popova, Powietrze – człowiek – przestrzeń (fragment), 1912, domena publiczna

Artyści dwudziestolecia międzywojennego wyznawali kult nowatorstwa i czystej formy plastycznej. Cechowała ich niezwykła odwaga, młodzieńczy zapał do zmian i eksperymentów oraz odkrywczość, która była wówczas najważniejszym kryterium oceny dzieła. Ich awangardową sztukę historycy sztuki ujmują dziś w rozmaite „-izmy": dadaizm, konstruktywizm, neoplastycyzm, suprematyzm, funkcjonalizm, formizm i wiele innych. Podstawy awangardy wyznaczyły dwa kierunki artystyczne: kubizm i futuryzm. Pierwszy radykalnie zmienił zasady budowy obrazu, drugi uznał dzieło za wyraz współczesnego życia społecznego (w cywilizacji technicznej) i powierzył mu rolę kształtowania przyszłości.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Obejrzyj dwa krótkie filmy dokumentalne o parze wybitnych artystów polskich okresu dwudziestolecia – Władysławie Strzemińskim i Katarzynie Kobro.
>
> **2)** Uzupełnij informacje o ich twórczości na podstawie dostępnych ci źródeł.

Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro

Ćwiczenie 1

Twórcą której koncepcji artystycznej był Władysław Strzemiński?

- ◯ formizm
- ◯ konstruktywizm
- ◯ kapizm
- ◯ unizm

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2

Opisz koncepcję rzeźby Katarzyny Kobro.

Ćwiczenie 3

W którym polskim muzeum można obejrzeć najwybitniejsze dzieła obojga artystów?

Kubizm



Portret Pabla Picassa

Juan Gris, Portret Pabla Picassa, 1912, olej na płótnie, Art Institute of Chicago, Chicago, domena publiczna

Bożena Kowalska

Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki

[Kubiści] definiowali obiekty za pomocą rygorystycznej geometryzacji i surowej syntezy, przy odrzuceniu zasad renesansowej perspektywy i zanegowaniu zjawiska przestrzeni atmosferycznej. W pejzażach domy pozbawione są drzwi i okien, a drzewa liści, bryły sprowadzone do najprostszych form stereometrycznych piętrzą się nad sobą bez przestrzegania praw tradycyjnej spójności i logiki układów. Brak też określonego źródła światła. Barwy, ograniczone do wąskiej skali i przytłumione, w sposób widoczny traktowane są drugorzędnie. Wydobycie stereometrycznej struktury przedmiotów

stało się bowiem dla artystów w tym czasie problemem ważniejszym od rozwiązań kolorystycznych. [...] Zdaniem ich prawda przekazu wymagała uwzględnienia nie tego, co odbiera się niedoskonałym aparatem oka, patrząc na określony przedmiot czy widok przestrzenny, ale tego, co się o nich wie. Wiadomo zaś, że każdy, najprostszy nawet obiekt trójwymiarowy, by zobaczyć go w całości, trzeba oglądać co najmniej z czterech stron i to tylko w tym szczególnym przypadku, gdy jest to czworościan. Przy wszystkich innych formach, jak na przykład sześcian lub szklanka, należy uwzględnić sześć punktów obserwacji: z czterech stron przedmiotu, z góry i od podstawy. [...] Było to tak, jakby powierzchnię analizowanego obiektu rozcinali na wielką liczbę drobnych fragmentów i następnie zestawiali je obok siebie, dając na płaszczyźnie układankę jego widoków zaobserwowanych z różnych punktów widzenia.

Bożena Kowalska, Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki, Warszawa 1989, s. 41–44.

Futuryzm



Umberto Boccioni, Jedyna forma ciągłości w przestrzeni

Umberto Boccioni, Jedyna forma ciągłości w przestrzeni, rzeźba z brązu, Museum of Modern Art (NYC), domena publiczna



Umberto Boccioni, Elastyczność, synteza ruchu galopującego konia

Umberto Boccioni, Elastyczność, synteza ruchu galopującego konia, 1912, olej na płótnie, Museo del Novecento, domena publiczna

---

Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini

Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny

Gest, dla nas, to nie jest już unieruchomiony moment powszechnego dynamizmu, lecz odczucie dynamiczne uwiecznione jako takie. Wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko się obraca gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy w ruchu mnożą się, odkształcają, i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji. Tak więc koń w biegu ma nie cztery nogi, lecz dwadzieścia; a ruchy ich są trójkątne.

Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny, [w:] , Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, tłum. Marcin Czerwiński, Warszawa 1969, s. 151.

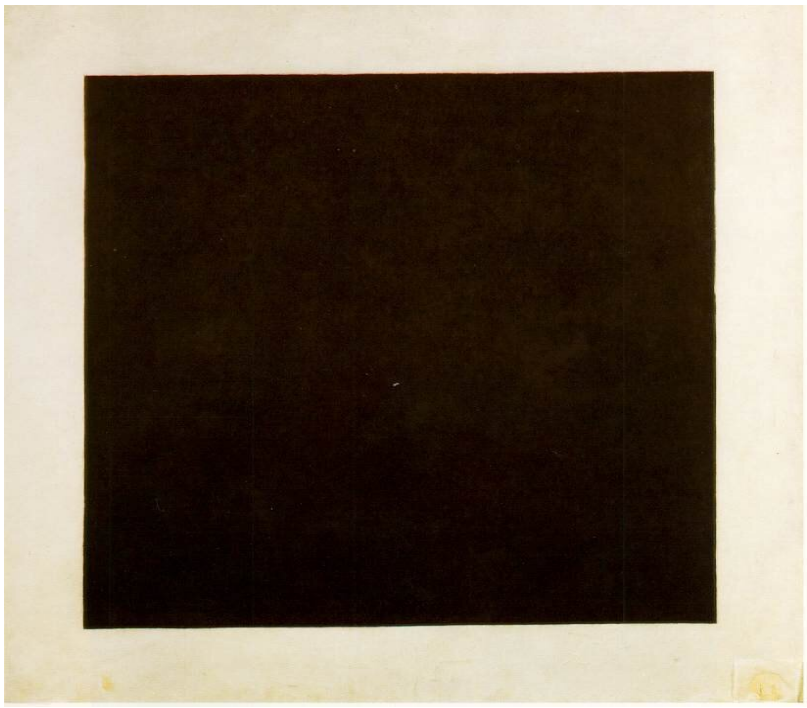
Norbert Lynton

Futuryzm

Marinetti wahał się początkowo, czy nazwać swój kierunek dynamizmem, elektrycznością czy futuryzmem. Nazwy te sugerują wyraźnie, co go interesowało. Bardziej świadomy niż inni pisarze i artyści rozwijającej się technologicznej potęgi świata, chciał, by sztuki obaliły przeszłość i opiewały rozkosze szybkości i energii mechanicznej. „Oświadczamy – pisał w swym manifeście – że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swym pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do wężów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki. [...] Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszelkich rodzajów... [...] To z Włoch rzucamy w świat nasz manifest gwałtowności niszczycielskiej i podpalającej, którym ustanawiamy dziś Futuryzm, ponieważ chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy”.

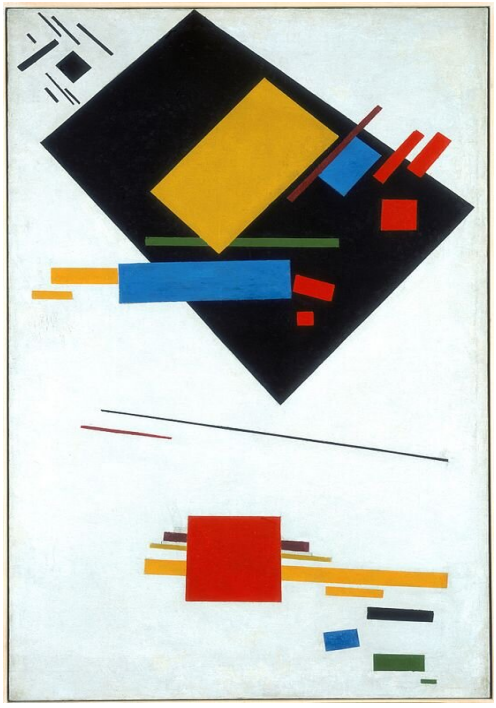
Norbert Lynton, Futuryzm, [w:] , Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, tłum. Halina Andrzejewska, wybór Tony Richardson, Nikos Stangos, Warszawa 1980, s. 156.

Sztuka abstrakcyjna



Kazimierz Malewicz, Czarny kwadrat na białym tle

Kazimierz Malewicz, Czarny kwadrat na białym tle, 1915, olej na płótnie, The Russian Museum, Sankt Petersburg, domena publiczna



Kazimierz Malewicz, Obraz suprematystyczny

Kazimierz Malewicz, Obraz suprematystyczny, 1915, olej na płótnie, Stedelijk Museum, Amsterdam, domena publiczna



Wasilij Kandinski, Wrażenie III (Koncert)

Wasilij Kandinski, Wrażenie III (Koncert), 1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium, domena publiczna

---

Pojawienie się na początku drugiej dekady XX wieku sztuki bezprzedmiotowej (abstrakcyjnej) miało wymiar rewolucji. Obraz przestał pełnić funkcję reprezentacji

rzeczywistości, alegorycznego wyznania wiary lub symbolicznego rebusu dotyczącego życia człowieka, a stał się obszarem gry formalnej, spekulacji intelektualnej, wyrazem czystego uczucia lub plastycznym medium dla poszukiwań duchowych. Wśród dzieł przełomowych znalazły się m.in. obrazy Kazimierza Malewicza i Wasilija Kandinskiego. Pierwszy z nich, malując słynny *Czarny kwadrat na białym tle* (il. 1), a później - obrazy suprematystyczne (il. 2), zminimalizował środki plastyczne i posługiwał się najprostszymi figurami geometrycznymi w barwach podstawowych. W swoich dziełach dążył do suprematyzmu (dominacji, wyższości) czystego odczuwania form plastycznych nad przedmiotowością w sztuce. Kompozycje Kandinskiego bazowały natomiast na formach rodzących się z pojedynczego punktu wprawionego w ruch na płaszczyźnie obrazu. Wraz z barwą o znaczeniu symbolicznym i określonym oddziaływaniu psychofizjologicznym stawały się one rozbudowanymi i dynamicznymi układami – swoistymi „instrumentami", których „dźwięki" miały poruszać duszę patrzącego.

Bauhaus i neoplastycyzm



Druga siedziba Bauhausu w Dessau

Walter Gropius, 1925–1926, licencja: CC BY-SA 3.0



Red blue chair

Gerrit Rietveld, Red blue chair, 1923 (według projektu z 1917 roku), licencja: CC BY-SA 3.0

Penny Sparke

Design: historia wzornictwa

Bauhaus, działający od 1919 roku w Weimarze, w 1925 przeniesiony do Dessau, był instytucją edukacyjną, w której wprowadzono program nauki radykalnie rozumianego projektowania, przez co do dziś w wielu aspektach pozostaje wzorem szkół artystycznych.
W Bauhausie uczono pracy bezpośrednio z materiałami oraz posługiwania się zasadą „forma podąża za funkcją". Budynki w Dessau, które zaprojektował pierwszy dyrektor szkoły, Walter Gropius, doskonale spełniały nowoczesne wymagania edukacyjnego eksperymentu. […] Szczególnie nowatorska i inspirująca była twórczość związanych z ruchem de Stijl holenderskich artystów, przed oraz po I wojnie światowej. Łączyli oni w swoich pracach sztukę, wzornictwo i architekturę; uważali, że najważniejsza jest funkcja, używali podstawowego abstrakcyjnego języka artystycznej wypowiedzi opartego na formie, płaszczyźnie i kolorze. Stworzyli wiele awangardowych i radykalnych projektów, a jedne

z najciekawszych wyszły spod ręki Gerrita Rietvelda, projektanta mebli. [...] Rietveld zrealizował koncepcję „przedmiotu do siadania" o strukturze wielu płaszczyzn i ich skrzyżowań. Płaszczyzny zachodzą na siebie, co podkreśla miejsca ich przecięć, a zróżnicowane kolory – czerwony, niebieski, żółty, czarny i biały – wyodrębniają każdą z nich. Krzesło to, na poziomie idei bliskie wszystkim innym modernistycznym projektom, należy traktować raczej jako studium konstrukcji krzesła niż wygodny przedmiot do siedzenia.

Penny Sparke, Design: historia wzornictwa, tłum. Ewa Gorządek, Warszawa 2012, s. 80–85.

Ćwiczenie 4

Połącz definicje z nazwami kierunków.

Tendencja do podkreślania konstrukcji formy, rytmizowania jej i sprowadzania do podstawowych brył geometrycznych – sześcianu (fr. *cube*), walca i stożka.	funkcjonalizm
Wyższość (dominacja) czystego odczuwania form plastycznych nad przedmiotowością w sztuce.	neoplastycyzm
Uznanie nadrzędności funkcji, której są podporządkowane wszelkie elementy techniczne (materiał, konstrukcja) i estetyczne (forma) dzieła.	kubizm
Abstrakcja geometryczna o bardzo uproszczonej formie, sprowadzona do linii prostych (dzielących płaszczyznę obrazu na prostokąty i kwadraty) oraz do barw podstawowych: czerwieni, żółci i błękitu.	suprematyzm

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5

Zaznacz trzy główne założenia futuryzmu.

- [ ] odzwierciedlenie tempa i dynamizmu współczesnego życia
- [ ] kult maszyny
- [ ] szacunek dla tradycji i dotychczasowego dorobku sztuki
- [ ] czerpanie natchnienia ze zdobyczy cywilizacji przemysłowej
- [ ] stosowanie zasad klasycznej perspektywy

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6

Wymień znane ci nazwiska współczesnych designerów, twórców wzornictwa przemysłowego, np. architektów, projektantów mody lub przedmiotów użytkowych.

Polscy artyści dwudziestolecia międzywojennego

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Przeciw nicości: natura i wola istnienia



Mgła - stan między istnieniem a nieistnieniem

Mgła - stan między istnieniem a nieistnieniem, licencja: CC 0

Co to znaczy – istnieć? Co znaczy – nie istnieć? W naszym potocznym rozumieniu porządek rzeczywistości wydawać się może stabilny i pewny. Mawiamy: coś jest; czegoś nie ma. Czy nie jest to jednak złudzenie, na które sobie pozwalamy, by móc bezpiecznie żyć i efektywnie działać?
Doświadczenie rzeczywistości literackiej może prowokować do refleksji ontologicznej. Jak bowiem istnieją światy literackie, komunikowane poprzez słowo? Istnieją w literaturze projekty, które z wątpliwości tego rodzaju czynią główną siłę napędową dzieła. Projekty, które – konfrontują odbiorcę z problematyką ontologiczną i egzystencjalną – wprowadzają go w światy, w których mechanizmy potocznej świadomości i percepcji okazują się zawodne, rażąco niewystarczające, po prostu – nieadekwatne. Projekty, które demonstrują całą nieoczywistość kwestii istnienia i nieistnienia.

> **Już wiesz**
>
> Przypomnij sobie cechy ballady jako gatunku.

Bolesław Leśmian



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Bolesław Leśmian

1878–1937

Właściwie Stanisław Bolesław Lesman; 1877–1937, to twórca intrygujący, nieoczywisty, który mieści się niewątpliwie wśród największych indywidualności polskiej literatury XX wieku. Jako poeta debiutował w 1895 roku, pierwszy tom poetycki – *Sad rozstajny* – opublikował w roku 1912. W pierwszej dekadzie XX wieku współpracował z „Chimerą", pismem redagowanym przez Zenona „Miriama" Przesmyckiego; propagowane na łamach „Chimery" idee sztuki symbolistycznej oraz obecność w piśmie przekładów pieśni ludowych różnych narodów oddziałały niewątpliwie na teorię i praktykę poetycką Leśmiana. Bardzo istotny wpływ na jego światopogląd twórczy i poetykę wywarły filozoficzne koncepcje Henri Bergsona.

Cztery tomy poezji: *Sad rozstajny, Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), *Dziejba leśna* (wyd. pośmiertnie, 1938) składają się na dzieło poetyckie, które współcześnie postrzegane jest jako jedno z największych osiągnięć polskiej poezji XX wieku i rozpatrywane w nowszych ujęciach w kategoriach nowoczesnej świadomości artystycznej. Zbiory te nie wyczerpują jednak twórczego dorobku Leśmiana. Obejmuje on także literackie opracowania prozą wschodnich baśni (*Klechdy sezamowe*, 1913;

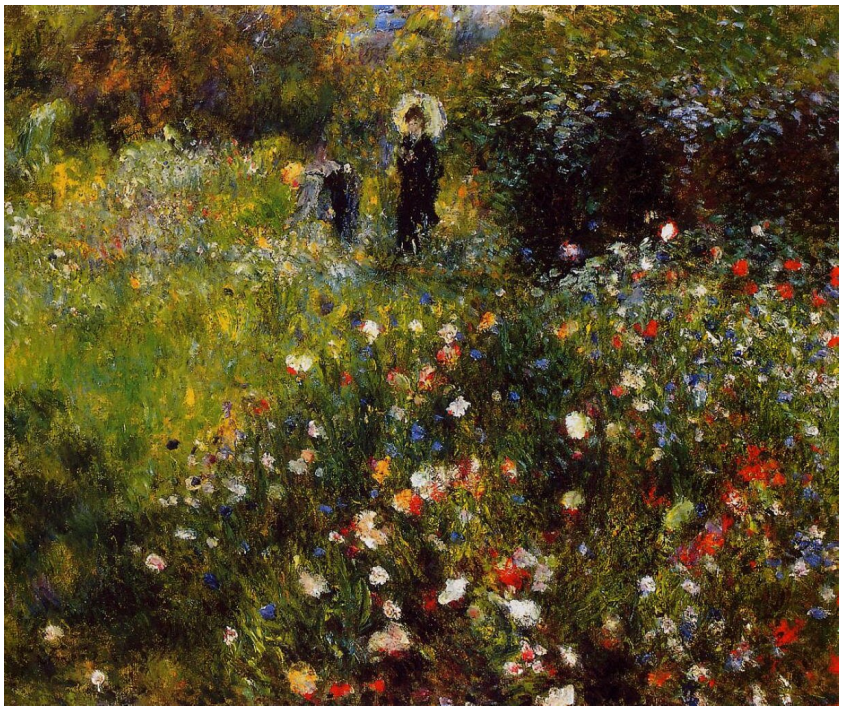
Przygody Sindbada Żeglarza, 1913) i ludowych opowieści zaczerpniętych z rodzimego folkloru (*Klechdy polskie*, 1956), przekłady literackie, filozoficzno-estetyczną eseistykę (m.in. *Z rozmyślań o Bergsonie, Rytm jako światopogląd*, 1910) i krytykę literacką (recenzje). Leśmian eksperymentował również z formami teatralnymi (działalność Teatru Artystycznego w Warszawie). Ponadto wiele wskazuje na to, że część tekstów poetyckich pozostaje dotąd wyłącznie w rękopisie.
Uznanie dla jakości poetyckich dokonań Leśmiana nie przyszło od razu. W pierwszej dekadzie dwudziestolecia entuzjastyczne głosy były nieliczne, odosobnione; większości ówczesnych czytelników tej poezji Leśmian ukazywał się jako epigon młodopolskiej poetyki, wrażliwości i wyobraźni. Z estetyką Młodej Polski – eksponując jednak wybitne walory poezji Leśmiana na tym gruncie – wiązano poetę także później. Dopiero w latach 30. XX w. w rozumieniu poezji Leśmiana dokonuje się zmiana, zainteresowanie i uznanie wzrastają. W 1933 roku Bolesław Leśmian został członkiem nowo powstałej Polskiej Akademii Literatury. Wydanie *Napoju cienistego* utrwaliło wysoką pozycję poety. Sława przyszła jednak późno – wkrótce poeta umarł.

Twórczość Bolesława Leśmiana

O dziele

Poetyka Leśmiana nie należy do tych, które łatwo poddają się analizie i opisowi. Naiwna lektura skutkuje odczytaniem chybionym lub powierzchownym. Interpretacja poezji Leśmiana jest dla odbiorcy wyzwaniem, wymaga nie tylko określonych kompetencji, ale także przełamania utrwalonych nawyków czytania wiersza. Problemy najistotniejsze to kategorie ontologiczne: byt i niebyt, istnienie i nicość. Nieustannie ze sobą konfrontowane, stanowią o dynamice kreowanych przez Leśmiana światów. Na czym polegają te konfrontacje? Rzeczywistości Leśmianowskie jawią się odbiorcy w ciągłym stawaniu się, w nieustannym byciu „pomiędzy", w różnych formach „niedoistnień" i „niedowcieleń", w kształtach kalekich, zdegradowanych, pochwyconych w niepełności, skażonych brakiem, prących wciąż ku przekroczeniu ograniczeń własnego istnienia, ku pełniejszemu byciu, zarazem – nieustannie

zagrożonych nicością. Innymi słowy: można mniej lub bardziej istnieć – i mniej lub bardziej nie istnieć. Wytwory wyobraźni poety wielorako powiązane są z tradycją folklorystyczną i właściwościami umysłowości pierwotnej, głęboko zanurzonej w myśleniu mityczno-magicznym. Z folkloru Leśmian czerpał motywy, wątki, charakterystyczne typy bohaterów, postaci z ludowej demonologii – a także określone rozwiązania formalne. Wszystkie te elementy poddawał wielorakim przetworzeniom, nadając im wyraźny autorski rys. Należy zwrócić także uwagę na filozofię języka poetyckiego Leśmiana. Stosując różne słowotwórcze zabiegi (m.in. dodawanie przedrostków i przyrostków, neologizmy), poeta kształtował w swoich wierszach wizję nieustannie zmieniającej się rzeczywistości. Poetyckie światy, budowane za pomocą tego rodzaju narzędzi, manifestowały się w kształtach niezwykle konkretnych, zmysłowych. Doświadczenie rzeczywistości w poezji Leśmiana to doświadczenie zmysłów, natężonych nierzadko do granic możliwości; te granice zaś Leśmian testuje i przesuwa wciąż na nowo. Zmysły wiążą człowieka z rzeczywistością, tym samym stanowią podstawowe narzędzie weryfikacji istnienia podmiotu i świata. Sceną, na której rozgrywa się ten ontologiczny spektakl, jest u Leśmiana najczęściej natura. Jej rola nie ogranicza się jednak do funkcji tła; przeciwnie – natura jest w tej poezji bohaterem, nierzadko równorzędnym ludzkim i nieludzkim postaciom, które te światy zapełniają. Natura to jedna z płaszczyzn, na których można rozpoznać charakterystyczny dla poetyki Leśmianowskiej witalizm – wola, siła i pęd istnienia, dające odpór nicości. Nicości, która jest w tych światach nieustannym zagrożeniem bytu – jako wciąż aktualna możliwość egzystencjalnej klęski, katastrofy: potencjał ostatecznego nieistnienia.



Letni pejzaż

Auguste Renoir, Letni pejzaż, domena publiczna

Ballada o spełnionym nieistnieniu

> **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,
> 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 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 miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało,
Próżne miejsce na tę duszę, wonne miejsce na to ciało.

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?

Bolesław Leśmian, Ballada bezludna, [w:] , Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 86–87.

Ćwiczenie 1.1
Przeczytaj uważnie *Balladę bezludną* Bolesława Leśmiana. Wskaż właściwości formy i treści utworu, które uzasadniają klasyfikację tekstu jako ballady.

Ćwiczenie 1.2
Zaproponuj zestaw pytań, które prowokuje tekst i na które należałoby, według ciebie, znaleźć odpowiedź, by sformułować spójną interpretację wiersza. Sformułowane pytania zanotuj.

Ćwiczenie 1.3
Rozważ relację między tytułem utworu a kreowaną w wierszu rzeczywistością. Sformułuj wnioski.

Ćwiczenie 1.4
Scharakteryzuj przestrzeń, w jakiej rozgrywa się fabuła ballady. Wskaż te atrybuty miejsca, które nie pozwalają uznać go za zwyczajną łąkę. Jakie nacechowanie przestrzeni jest rezultatem wprowadzenia tych atrybutów?

Ćwiczenie 1.5
Określ, z jakiej perspektywy dokonywany jest opis przestrzeni. Weź pod uwagę sygnalizowaną w pierwszym („Niedostępna ludzkim oczom”) i ósmym wersie paradoksalną naturę opisu.

Ćwiczenie 1.6
Wskaż w tekście jak najwięcej figur o nacechowaniu witalistycznym (reprezentujących energię i kreacyjną moc życia).

Ćwiczenie 1.7

Ćwiczenie 1.8

Wśród wymienionych środków stylistycznych wskaż tę, która ma charakter oksymoronu.

- ◯ „zabóstwiło się cudacznie”
- ◯ „wrzawnie zbiegły się”
- ◯ „mgła dziewczęca”
- ◯ „niebywałe ślady”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.9

Znajdź w wierszu przykład instrumentacji głoskowej i zastanów się nad funkcją tego zabiegu.

Ćwiczenie 1.10

Zastanów się nad sensem konstrukcji: „niebywałe ślady”. Jakie znaczenia uruchamia tu epitet? Na czym polega paradoksalny charakter tego zestawienia?

Ćwiczenie 1.11

Określ funkcję oksymoronów zastosowanych przez poetę. Jakie aspekty przedstawionej w wierszu rzeczywistości one eksponują?

Ćwiczenie 1.12

Przyporządkuj wybrane elementy wiersza do odpowiedniej kolumny, klasyfikując je jako reprezentujące „istnienie potencjalne” (dziewczyny) bądź „niepowodzenie próby zaistnienia”.

Istnienie potencjalne

Niepowodzenie próby zaistnienia

„miejsce, gdzie być mogła”

„i spoczęła niezjawiona”

„świerszcze [grały jej] – pieśni powitalne”

„żuki grały jej potrupne”

„kwiaty wiły się […] we wieńce pożegnalne”

„uroczystość spełnionego nieistnienia”

„Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?”

„czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić”

„niebywałe ślady”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.13

Scharakteryzuj relację między siłami aktywnymi w rzeczywistości przedstawionej utworu: łąką a niezjawioną dziewczyną.

Leśmianowska mowa

Julian Przyboś

Słowo o Leśmianie (przemówienie na wiośnie poetyckiej w Kłodzku) (fragment)

[...] Wiele, wiele z myśli i ze sztuki Leśmiana, koniecznym prawem losu wielkiego nawet dzieła, nie przemawia do nas, ale być może przemówi do któregoś z następnych pokoleń

Ale ostało się i ostoi tak wiele piękności, że dzieło Leśmiana wydaje nam się skarbem niewyczerpanym i nie do wyczerpania. Byłbym z ochotą strażnikiem tego skarbca, gdyby go trzeba było chronić, a nie odkrywać, odsłaniać i wszystkim udostępniać! Im więcej zeń weźmiemy, tym więcej będzie cenny.

[...]

Dwie tylko tej poezji wskażę potęgi, dwie moce, których dotychczas chyba nikt w Mowie polskiej nie prześcignął.

Pierwsza potęga – to dorzeczowość Leśmianowskiego słowa; dorzeczowość, to znaczy materialność, dotykalna cielesność, zmysłowa obecność rzeczy w słowie. Leśmian osiągnął w stopniu w Mowie polskiej najwyższym to, że nazywana rzeczywistość staje się widzialna i dotykalna, że słowo już nie nazywa, ale twardnieje w rzecz; słowo „pestka" staje się w naszym odczuciu tak twarde jak pestka, przymiotnik „soczysty" sączy sok. Więcej: ta „twardość" czy „soczystość", „wonność" czy „purpurowość" w słowie wydają się nam jeszcze bardziej twarde, soczyste, wonne, purpurowe niż w rzeczywistości. W poezji Leśmiana dochodzi do najwyższego natężenia stworzycielski, kreacjonistyczny realizm, rzeczywistość jest w Leśmianowskim słowie podniesiona do wyższej potęgi.

Druga moc w Leśmianowskim dziele to pochwytność niepochwytnego w słowie, to to, co sprawia, że jak powiada Heidegger, „Nichts nichtet" – „Nic nicestwieje". Potęga to mocniejsza niż stworzycielska rzeczywistościowość, kreacjonistyczny realizm. Potęga zaiste stwórcza: wywołać z nicości – nie świat – ten przecież

już jest – ale Coś, co pochwyciłoby Nic – czyli ustawiczną znikliwość rzeczy, a nawet ich brak. Równie wiele, a może więcej znajdziemy w poezji Leśmiana utworów, w których jest mowa o znikaniu, niż o obecności i trwaniu. Zdumiewający to dar, który w podobnym stopniu posiadał w poezji polskiej chyba jeden tylko poeta: Słowacki. Tak jak taką jak u Leśmiana materialną obecność rzeczy w słowie – stwarzał Mickiewicz.
Na świadectwo jego wielkości – przywołałem tu tylko dwie potęgi Leśmianowskiej Mowy – a ileż wśród tych dwóch przepastnych przeciw krańców poetyckiego wyrazu mieści się pomniejszych Mocy, Potęg, Hierarchii i bóstw jego Mowy wiązanej. Wskazałem dwa krańce, dwie antynomie języka Leśmiana. Tymi dwoma potężnymi skrzydłami objął on Byt i Nicość i nieskończoność przemian między tym, co jest, i tym, czego nie ma.

Julian Przyboś, Słowo o Leśmianie (przemówienie na wiośnie poetyckiej w Kłodzku) (fragment), [w:] , Zapiski bez daty, Warszawa 1970, s. 250–251.

Ćwiczenie 2.1

Przeczytaj uważnie przywołany fragment szkicu Juliana Przybosia o poezji Leśmiana. Wyjaśnij, jak rozumiesz dwa wyeksponowane przez Przybosia aspekty poetyki Leśmiana: „dorzeczowość słowa” i „pochwytność niepochwytnego w słowie”.

Ćwiczenie 2.2

Wróć do tekstu *Ballady bezludnej* i wyszukaj w utworze przykłady, którymi można by zilustrować wskazane przez Przybosia właściwości poetyckiej twórczości Leśmiana.

Ćwiczenie 2.3

Zastanów się i odpowiedz na pytanie: czy któreś z Przybosiowych rozpoznań lub stwierdzeń zaskoczyło cię? Jeśli tak, wyjaśnij, z czego wyniknęło zaskoczenie.

Język Leśmiana

Polecenie 1
Poszukaj - w dowolnym źródle - i wysłuchaj wypowiedzi prof. Mariana Stali na temat języka poezji Bolesława Leśmiana. Jest to fragment audycji Polskiego Radia: „Bolesław Leśmian modli się o nieśmiertelność ciała".

Ćwiczenie 3.1
Wysłuchaj fragmentu audycji Polskiego Radia, poświęconej poezji Bolesława Leśmiana, zawierającej wypowiedź prof. Mariana Stali na temat poetyckiego języka Leśmiana. Sporządź notatkę zawierającą odpowiedzi na pytania:

- Na czym polegają filozoficzne zadania stawiane przez Leśmiana językowi jego twórczości?
- Czym jest „międzysłowie" i na czym polega jego ważność w tej poezji?
- Jaką cechę językowego obrazu świata w poezji Leśmiana prof. Marian Stala uznaje za ważny trop analityczny?

Julian Tuwim o Leśmianie i jego poezji

Julian Tuwim

Leśmian. W dziesięciolecie śmierci [fragment]

Bo [Leśmian] sam właśnie taki był: nic nie rozumiał. Toczył po tym świecie Bożym wątłe swe ciałko, zdumiony, że chodzi, zdumiony, że ludzie dokoła, przerażony bełkotem, chaosem i turkotem

nieistotnych zdarzeń – On, przybysz z niewspółmiernych z istniejącym światem stron, Ptak Fantastyczny, dziwnym a złośliwym zrządzeniem losu skazany na dwunożny, nieskrzydlaty byt na ziemi. Jeżeli gdzieś w zaświatach, w zaniebiosach i w zamyślach istnieje nieobjęte zmysłami Państwo Poezji – to nikt inny, tylko Leśmian był na ziemi jego ambasadorem in partibus infidelium.

Ogłuszony, nietutejszy, niezżyty z codziennością, dręczony nostalgią za nieziemską Ojczyzną, spełniał przymusowy swój urlop u nas na spisywaniu pamiętników z tych bezczasów i bezprzestrzeni, z którymi tak był za pan brat, jak my z bliską rodziną i najlepszymi przyjaciółmi. Gdziekolwiek otworzyć jakąkolwiek z Jego książek i wczytać się w wiersz, w pierwszą strofę, w pierwsze zdanie, – dreszcz nas przejmie: „jak to? I TO chodzi po świecie? TO żyje wśród ludzi? TO poddane jest tym samym prawom fizycznym, moralnym i społecznym, co my wszyscy? Absurd! Przecież TO nie może tutaj tak jak my, wszyscy inni…"

TO… Bo Leśmian był TO, nie TEN. Stwór o strukturze Absolutnego Poety. Czy sądzicie, że chodził? Błąkał się i zataczał. Mówił? Męczył się układem naszych codziennych zdań, będących „środkiem porozumiewania się" ludzi („Gdy mówię, przestaję myśleć" – powiedział mi kiedyś). Żył? Istniał? Nie. Był istniony. I dopiero, gdy z niezmierzonych odległości spływała ojczysta jego atmosfera, Łaska Poezji, zestawiająca słowa (a więc i zdarzenia) w ład i harmonię, z których docześnie na ziemi odszedł – wtedy dopiero spadało z serca straszne brzemię wygnania, wtedy dopiero życie nabierało sensu, rozumu i racji. Było proste, swoje, rodzinne. A on był u siebie w domu.

Więc śmiał się z radości. Myślę, że gdy był sam i ciepły jeszcze wiersz odczytywał sobie tuż po napisaniu, oblewał go łzami szczęścia. Tak

płacze we śnie długoletni emigrant, gdy mu się na obczyźnie dom rodzicielski w widzeniu jawi.

Julian Tuwim, Leśmian. W dziesięciolecie śmierci [fragment], [w:] , Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie, red. Zdzisława Jastrzębskiego, Lublin 1966, s. 122–123.

Ćwiczenie 4.1
Przeczytaj uważnie fragment wspomnienia Juliana Tuwima o Bolesławie Leśmianie, a następnie określ stosunek wypowiadającego do Leśmiana i jego twórczości. Uzasadnij swoje rozpoznanie odpowiednimi argumentami.

Ćwiczenie 4.2
Scharakteryzuj strategię, którą wykorzystał Tuwim, by przedstawić sylwetkę Leśmiana.

Ćwiczenie 4.3
Wyjaśnij, jakie cechy poetyki charakterystyczne dla twórczości Leśmiana sugeruje Julian Tuwim.

Ćwiczenie 4.4
Wskaż konstrukcje leksykalne, które stanowią wyraźne Tuwimowskie nawiązanie do języka poezji Leśmiana.

Zadaniowo

Ćwiczenie 5

Wykorzystując wnioski z wykonanych w toku lekcji zadań, a także pytania sformułowane do wiersza, przedstaw w formie pisemnej wypowiedzi swoją interpretację dokonującego się w rzeczywistości przedstawionej *Ballady bezludnej* „dramatu spełnionego nieistnienia". Jak sądzisz, co motywuje przedstawione w wierszu parcie ku istnieniu?

Ćwiczenie 6

Stwórz słowniczek neologizmów w poezji Leśmiana. Wyjaśnij znaczenia wypisanych słów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Przeciw nicości: czyn i poryw ku innemu światu



Bagno. Polesie

Iwan Szyszkin, Bagno. Polesie, 1890, domena publiczna

Ze świadomości niedostatków zarówno ludzkiej kondycji, jak i rzeczywistości dostępnej człowiekowi w doświadczeniu rodzi się marzenie o przekroczeniu ograniczeń. W obliczu niewystarczalności fizycznego bytowania człowiek nierzadko zwraca się ku szeroko pojętej metafizyce. Ten poryw ku ideałowi to swoiste wyzwanie rzucone nicości, nihilizmowi i doświadczeniu absurdu istnienia. Kształtująca się postawa egzystencjalnego aktywizmu uznawana bywa za jedną z miar wartości ludzkiego istnienia.

Akt twórczy artysty i dzieło sztuki to jedna z wielu możliwych form, w jakich postawa owa może się realizować. Sztuka zdolna jest rejestrować ze szczególną dokładnością różne warianty i niuanse egzystencjalnego zmagania z nicością. Poezja Bolesława Leśmiana jest przykładem tak właśnie zorientowanej twórczości.

> **Już wiesz**
>
> Zastanów się: w jaki sposób i w jakich doświadczeniach człowiek poszukuje szansy przekroczenia ograniczeń i niedoskonałości ludzkiej kondycji i ludzkiego świata? Sformułuj na ten temat krótką notatkę.

„A ty z tej próżni czemu drwisz...?”

Bolesław Leśmian

Dziewczyna

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczony.
I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...
Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...
Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuc z łoskotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?
”O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –
Tak, waląc w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.
Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!
Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!
Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!
I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...
I dzwoni w przód! I dzwoni wspak! I wzwyż za każdym grzmi nawrotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?
”O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –
Tak, waląc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze.
Lecz cieniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!

I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...
I nigdy dość, i nigdy tak, jak pragnie tego ów, co kona!...
I znikła treść – i zginął ślad – i powieść o nich już skończona!
Lecz dzielne młoty – Boże mój – mdłej nie poddały się żałobie!
I same przez się biły w mur, huczały śpiżem same w sobie!
Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?
”O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –
Tak, waląc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.
I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórza i doliny!
Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!
Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!
Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?
Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów,
Potężne młoty legły w rząd, na znak spełnionych godnie trudów.
I była zgroza nagłych cisz. I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

Bolesław Leśmian, Dziewczyna, [w:] , Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 150–152.

Ćwiczenie 1.1

Zastanów się, jakie aluzje można rozpoznać w liczbie braci. Jakie możliwości interpretacyjne otwierają się dzięki takiemu rozpoznaniu? Sformułuj hipotezę interpretacyjną.

Ćwiczenie 1.2

Zastanów się, do jakiej filozoficznej formuły nawiązuje fragment „Łka, więc jest”? Wyjaśnij, co można na podstawie tej parafrazy powiedzieć o byciu (istnieniu).

Wskazówka

- „Łka, więc jest” to parafraza Kartezjańskiego „myślę, więc jestem”.
- „Łkania” – np. smutek, tęsknota, lęk, żal, samotność itd. to warunek, podstawa podmiotowego istnienia.
- „Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!/ Takiż to świat! Niedobry świat! [...]”. Może być zinterpretowane jako motywacja przedsięwzięcia dwunastu braci: ponieważ istnienie jawi im się jako tragiczne, łkanie (reprezentujące postawę wynikającą z doświadczenia egzystencji jako tragicznej) gotowi są uznać za dowód istnienia (Dziewczyny). Jeśli zaakceptujemy taką hipotezę interpretacyjną, wówczas ruch braci od rzeczywistości ku wymarzonej Dziewczynie uznany być może za akt przekroczenia ograniczeń egzystencji tragicznej w heroicznym porywie ku „innemu”, doskonalszemu światu, pełniejszemu istnieniu.

Ćwiczenie 2.1

Wśród wymienionych wskaż te atrybuty, które stają się dla braci znakami obecności za murem.

- [ ] śpiew
- [ ] dotyk
- [ ] zapach
- [ ] płacz

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.2

Wyjaśnij, jak interpretujesz fakt, że wyraz *Dziewczyna* konsekwentnie zapisany jest wielką literą.

Ćwiczenie 2.3

Omów znaczenia, jakie może mieć słowo *przeżegnali*. Wyjaśnij, czemu służy dwuznaczność dająca się tutaj dostrzec.

Wskazówka

Czasownik „przeżegnać” może być interpretowany jako sakralizujący rzeczywistość (świat) lub przedsięwzięcie braci gest (gest przeżegnania się); można także w tym czasowniku dostrzec formę pochodną od „żegnać” („przeżegnali” w znaczeniu „pożegnali”), co nadawałoby dążeniu braci kierunek od rzeczywistości, od świata. Dokąd, w jakim kierunku, ku czemu?

- Od rzeczywistości świata ku światu idealnemu?
- Od niedoskonałej doczesności człowieka ku spełnieniu w absolucie?
- Od ludzkiej skończoności ku miłości doskonałej?
- Od egzystencji tragicznej ku szczęśliwszemu jakiemuś bytowaniu?

Z pewnością można sformułować więcej hipotez.

Ćwiczenie 3.1
Jak interpretujesz reakcję świata na gest wykonany przez braci? Co ta antropomorficzna reakcja może oznaczać?

Ćwiczenie 3.2
Wyjaśnij, jak interpretujesz sens pytania „czym bywa młot, gdy nie jest młotem?”
W jakich okolicznościach młot nie jest młotem? Co ustanawia byt młota?

Ćwiczenie 3.3

Ćwiczenie 3.4

Wskaż cytat, który dotyczy wartości ludzkiego istnienia w świecie.

- ◯ „Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata! / Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?”
- ◯ „I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili…”
- ◯ „Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni! / I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni…”
- ◯ „Lecz dzielne młoty – Boże mój – mdłej nie poddały się żałobie!”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.5

Wyszukaj w tekście wszystkie fragmenty, w których użyto rzeczownika *sen*, a następnie określ sensy, jakie uruchamiane są w wierszu przez to słowo. Czy wyraz *sen* może być uznany za jedno ze słów kluczy do interpretacji utworu? Uzasadnij swoją opinię.

Ćwiczenie 3.6

Rozważ konstrukcję i sens formuły „kłamliwych jawnie snów”. Co nadaje tej formule charakter antytezy?

Ćwiczenie 3.7

Wskaż w tekście fragmenty, gdzie dokonuje się swoista sakralizacja rzeczywistości, w której działają bohaterowie, oraz samego przedsięwzięcia.

Ćwiczenie 3.8

Bohaterowie wiersza – bracia, cienie, młoty – funkcjonują na różnych, choć powiązanych ze sobą planach istnienia. Określ specyfikę tych planów (poziomów czy wymiarów) bytu oraz relacji między nimi.

Ćwiczenie 3.9

Wyjaśnij, co według ciebie znaczy formuła „Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!”. Co mogło być źródłem głosu? Jak ów głos istniał? Co on, według ciebie, reprezentuje?

Ćwiczenie 3.10

Przywołując odpowiednie cytaty z tekstu, rozstrzygnij, czy w obliczu pustki za murem trud podjęty przez bohaterów okazuje się wartościowy, czy – przeciwnie – jałowy i daremny. Uzasadnij swoje rozstrzygnięcie.

Wskazówka

Kluczem do rozstrzygnięcia pytania o wartość podjętego czynu wydaje się fragment: „Potężne młoty legły w rząd na znak spełnionych godnie trudów.” Warto poddać ten fragment dokładniejszej refleksji, pytając o sens mocy i godności, które wyraziły się w podjętym czynie. Wśród możliwych interpretacji celowe wydaje się wyeksponowanie prawdy egzystencjalnej: dążenie do przekroczenia ograniczeń danej egzystencji stanowi o godności ludzkiego istnienia, która to godność spełnia się w samym czynie, niezależnie od realności motywującego ten czyn ideału. O wartości istnienia stanowi samo podjęcie aktywności, nie zaś – spełnienie w osiągnięciu celu. Poprzez czyn następuje usensowienie świata i indywidualnego istnienia.

Ćwiczenie 4.1

Rozważ sens apostrofy zawartej w ostatnim wersie. Wyjaśnij, kto jest, według ciebie, adresatem tych słów oraz jak je rozumiesz.

Ćwiczenie 4.2

Wykorzystując wnioski z wszystkich dotychczasowych zadań, przedstaw własną, całościową interpretację ballady *Dziewczyna*. Zadbaj o spójność wywodu i umotywowanie czynionych rozpoznań odpowiednimi argumentami.

Zmącony spokój

Bolesław Leśmian

Dusiołek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bolesław Leśmian, Dusiołek, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 68–70.



Vincent van Gogh , Południe

Xijky, Vincent van Gogh , Południe, olej na płótnie, Musée d'Orsay, licencja: CC 0

Ćwiczenie 5.1

Przeczytaj balladę *Dusiołek* Bolesława Leśmiana, a następnie przedstaw charakterystykę głównego bohatera – Bajdały. Zastanów się, czy wizerunek narzucający się odbiorcy w pierwszych strofach wiersza został konsekwentnie utrzymany do końca.

Ćwiczenie 5.2

Wyjaśnij, kim lub czym jest w wierszu Dusiołek. Jaki jest jego ontologiczny status? W jaki sposób wkracza do rzeczywistości?

Ćwiczenie 5.3

Zastanów się i odpowiedz na pytanie: czy znajdujesz jakieś uzasadnienie dla nękania Bajdały przez Dusiołka?

Wskazówka

Bajdała – ewidentnie reprezentant kultury ludowej – śpi w ciągu dnia, łamiąc tym samym porządek, w którym dzień przeznaczony jest na pracę, a noc – na wypoczynek. Manifestacja Dusiołka może być w tym kontekście uznana za swoistą „karę” za naruszenie tego porządku.

Ćwiczenie 6.1
W finałowej skardze-proteście Bajdały pojawia się czasownik *potworzyć*. Określ, jakie znaczenia można rozpoznać w tym słowie.

Ćwiczenie 6.2
Wyjaśnij, w jaką relację z Bogiem wchodzi Bajdała w swojej finałowej skardze.

Ćwiczenie 6.3
Zinterpretuj sens protestu Bajdały. Z czego ten protest wynika i co zostaje nim objęte?

Wskazówka

Skarga/protest Bajdały – zagarniająca, co warto podkreślić, nie tylko Dusiołka, ale również samego Bajdałę, szkapę i wołu – zdaje się wymierzona w niedoskonałość Stworzenia, więc w szeroko rozumiane zło, wpisane w dzieło Boga. W ten sposób finałowa refleksja Bajdały, który dzięki niej łamie wizerunek wiejskiego prostaczka i nabiera cech ludowego mędrca, zazębia się z problemem teodycei.

Definicja: Teodycea

Koncepcja z dziedziny teologii, formułująca wyjaśnienie sprzeczności między boską wszechmocą i dobrocią a istnieniem zła w obrębie boskiego stworzenia.

Ćwiczenie 7
Zastanów się, czy puentę wiersza można interpretować w odniesieniu do problemu teodycei.

Wypowiadanie świata

Michał Paweł Markowski

Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy

Sam Leśmian mówi tak: „słowa poety nie wymieniają się gładko na rzeczy, albowiem nie ma wspólnej wartości, która łączyłaby wszystkich ludzi. Nie oznacza to jednak, że słowa odłączone są od rzeczy, bo wtedy niemożliwe byłoby myślenie o zmianach w języku jako zmianach w rzeczywistości". Chodzi bowiem o to, jak dowodził Leśmian w eseju *Przemiany rzeczywistości*, pisanym między 1910 a 1911 rokiem, że nie ma jednej, powszechnie obowiązującej rzeczywistości, lecz są rozmaite rzeczywistości, różnie przez pisarzy wysławiane. Realizm, który zakładałby „ideę jednej niezmiennej prawdy i jednej niezmiennej formy, w której się ta prawda wyraża" (*Przemiany rzeczywistości [...]*), jest według Leśmiana złudzeniem. Każdy z poetów tworzy własny język, swój własny poetycki idiom, w którym dochodzi do głosu ta rzeczywistość, którą mogą tylko te właśnie, a nie inne słowa powołać do istnienia. W tym sensie słowa nie służą potocznym celom komunikacyjnym, lecz podporządkowane są wypowiadaniu rozmaitych światów. Skoro zaś owe światy są jednostkowe, to i język powinien być jednostkowy, to znaczy niewymienny na inne języki. Stąd jego niepodobieństwo do mowy innych ludzi i niewymienność na „bieżącą szarzyznę znaków porozumiewawczych". Stąd jednak także kłopoty z tłumaczeniem poezji Leśmiana na inne języki.

Michał Paweł Markowski, Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy, Kraków 2007, s. 99–100.

Ćwiczenie 8

Wskaż stwierdzenie, które jest zgodne z uwagami Michała Pawła Markowskiego na temat języka poezji Leśmiana.

- ◯ Między wizją poety a językiem, którym poeta wizję tę wyraża, nie zachodzi ścisły związek.
- ◯ Język poezji Leśmiana realizuje wyłącznie potoczne funkcje komunikacyjne.
- ◯ Język poezji Leśmiana jest wtórny wobec rzeczywistości, którą odtwarza.
- ◯ Język poezji Leśmiana jest pierwotny wobec rzeczywistości, którą powołuje do istnienia.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 9.1

Wyjaśnij, jak rozumiesz w kontekście treści przytoczonego fragmentu tytuł rozdziału („Mowa niewymienna”), z którego pochodzi ten fragment.

Ćwiczenie 9.2

Komentując twórczy światopogląd Leśmiana, Michał Paweł Markowski stwierdza, że „nie ma jednej, powszechnie obowiązującej rzeczywistości, lecz są rozmaite rzeczywistości, różnie przez pisarzy wysławiane”. Rozważ i zinterpretuj w tym kontekście myśl: „[słowa] podporządkowane są wypowiadaniu rozmaitych światów”.

Ćwiczenie 9.3

Wykorzystując wnioski z dotychczasowych ćwiczeń i przywołując odpowiednie przykłady językowe, wyjaśnij, w jaki sposób to podporządkowanie realizowane jest w poezji Bolesława Leśmiana.

Mieszkańcy światów Leśmiana

Ćwiczenie 10

Leśmianowskie światy zaludniają różnego rodzaju niezwykłe istoty: Dusiołek, Topielec Zieleni, Srebroń i wiele innych. Przygotuj opis trzech, wybranych przez siebie, postaci z twórczości autora, a następnie postaraj się wskazać źródła inspiracji Leśmiana.



Rusałki

Witold Pruszkowski, Rusałki, 1877, olej na płótnie, domena publiczna



Sadko

Ilya Repin, Sadko, 1876, olej na płótnie, domena publiczna

Zadaniowo

Ćwiczenie 11

Po zapoznaniu się z wybranymi wierszami Leśmiana opracuj w formie rozprawki następujące zagadnienie: „Bolesław Leśmian jako poeta filozoficzny”. W swoich rozważaniach uwzględnij wnioski z dotychczasowych analiz tej poezji. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Przeciw nicości: miłość i zmysły



domena publiczna

Eros i Tanatos, miłość i śmierć – to siły, które kształtują ludzką kondycję w sposób zasadniczy. Z perspektywy potocznej świadomości zdawać się mogą doświadczeniami biegunowo odmiennymi. W kulturze funkcjonują jednak w mocnym zespoleniu, które – nie tak widoczne może w codziennej praktyce życia – wyraźnie przedstawiane jest w sztuce i w literaturze.

Poprzednie lekcje, poświęcone poezji Bolesława Leśmiana, ujawniły niektóre z energii, jakie w poetyckiej rzeczywistości Leśmianowskich wierszy były uruchamiane w imię istnienia, a przeciw nicości. Kreująca energia słowa, rozbuchana energetyczność natury, wiążąca z istnieniem energia zmysłów, energia heroicznego czynu w pogoni za nieosiągalnym – to tylko niektóre z nich. Ważną rolę odgrywa tu również energia doświadczenia erotycznego.

> **Już wiesz**
>
> Odwołując się do tekstów kultury podejmujących ten problem, rozważ, w jaki sposób doświadczenia miłości i przemijalności związane są ze sobą w ludzkim doświadczaniu życia.

Przed ciekawych wzrokiem...

Nagranie dostępne na portalu epodreczniki.pl

Bolesław Leśmian, W malinowym chruśniaku, czyta Karolina Porcari

licencja: CC BY 3.0

Bolesław Leśmian, W malinowym chruśniaku, czyta Karolina Porcari Bolesław Leśmian, W malinowym chruśniaku, czyta Karolina Porcari Źródło: www.wolnelektury.pl, licencja: CC BY 3.0.

Bolesław Leśmian

W malinowym chruśniaku

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

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

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

I stały się maliny narzędziem pieszczoty
Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w 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.

Bolesław Leśmian, W malinowym chruśniaku, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 88.

Przeczytaj uważnie wiersz *W malinowym chruśniaku* Bolesława Leśmiana, a następnie wykonaj polecenia i odpowiedz na pytania:

Ćwiczenie 1

Wskaż właściwą odpowiedź na następujące pytania:

Pytanie	Odpowiedź 1	Odpowiedź 2	Odpowiedź 3
Która z przedstawionych formuł właściwie oddaje charakter skonstruowanej w wierszu przestrzeni?	Przestrzeń w wierszu ma charakter zamknięty, wyizolowany. ☐	Przestrzeń w wierszu ma charakter otwarty. ☐	Przestrzeń w wierszu ma charakter abstrakcyjny. ☐
W jakich kategoriach przedstawione zostało w wierszu doświadczenie erotyczne?	W kategoriach psychicznych, duchowych. ☐	W kategoriach cielesności, zmysłowości. ☐	W kategoriach platonicznej sympatii. ☐
Jaką funkcję w rzeczywistości przedstawionej pełni przyroda?	Jest wyłącznie tłem i pozostaje bez związku z sytuacją. ☐	Ujęta w kategoriach witalistycznych i zmysłowych, wzmacnia erotyczne napięcie właściwe przedstawionej w utworze sytuacji. ☐	Sposób przedstawienia przyrody w utworze kontrastuje z erotycznym nacechowaniem sytuacji spotkania dwojga kochanków. ☐

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.1

Określ osobę mówiącą oraz adresata wypowiedzi (wskaż odpowiadające tym kategoriom fragmenty tekstu). Następnie krótko scharakteryzuj sytuację przedstawioną w wierszu.

Ćwiczenie 2.2

Scharakteryzuj przestrzeń i scenografię właściwe sytuacji przedstawionej w utworze.

Ćwiczenie 2.3

Znajdź i wskaż w tekście jak najwięcej elementów o nacechowaniu witalistycznym.

Ćwiczenie 2.4

Znajdź i wskaż w tekście jak najwięcej elementów reprezentujących zmysłowy wymiar rzeczywistości przedstawionej.

Ćwiczenie 2.5

Ćwiczenie 2.6

Które z wymienionych elementów rzeczywistości przedstawionej budują nastrój intymności w wierszu?

- [ ] jawność sytuacji
- [ ] obojętność mężczyzny i kobiety
- [ ] dotyk, pieszczota
- [ ] izolacja bohaterów, ukrycie w malinowym chruśniaku
- [ ] dystans między bohaterami
- [ ] szept
- [ ] zapach

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.7

Przedstaw odczucia, jakie budzi w tobie wiersz *W malinowym chruśniaku* czytany w kontekście utworów Bolesława Leśmiana poznanych wcześniej.

W pewną noc lipcową



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Bolesław Leśmian

Pszczoły

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,
W pewną noc Wiekuistą, a dla nas — Lipcową
Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagla kroku...

A to — pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę,
Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula!
Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...

A zmarli w zachwyceniu, źrenicę rozwiewną
Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,
Tłoczą się cień do cienia i wołają chórem:
— «To — pszczoły! Pamiętacie? To — pszczoły na pewno!»

Przytłumione snem bóle na nowo ich trawią!
Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę,
Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią…

Znali niegdyś te cudła złotego pomiotu,
A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku,
Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku
I chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu!

Ale, drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie,
Pszczoły lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,
Już — w świat się przedostając, gasną na zakręcie, —
Już ich — nie ma! — A oni wciąż patrzą i patrzą…

Bolesław Leśmian, Pszczoły, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Wrocław 1983, s. 160–161.

Po przeczytaniu wiersza *Pszczoły* wykonaj polecenia i odpowiedz na pytania:

> **Ćwiczenie 3.1**
>
> Scharakteryzuj czasoprzestrzeń ustanowioną w ramach rzeczywistości przedstawionej wiersza. Znajdź i weź pod uwagę przejawy „usytuowania” zaświatów względem doczesnej rzeczywistości.

> **Ćwiczenie 3.2**
>
> Omów wizję zaświatów przedstawioną w wierszu. Zwróć uwagę na rekwizyty budujące zaświatową scenografię oraz na atrybuty, reprezentujące pośmiertny byt zmarłych. Na tej podstawie sformułuj wniosek na temat nacechowania wizji zaświatów kreowanej przez Leśmiana.

> **Ćwiczenie 3.3**
>
> Określ sens zastosowania motywu pszczół. Wskaż – cytując – atrybuty, które to znaczenie dopełniają.

Ćwiczenie 3.4

Przedstawienie pszczół w wierszu wykorzystuje – oprócz atrybutów „pszczelich” – także atrybuty związane z jednym z żywiołów. Wskaż te atrybuty, określ żywioł, jaki reprezentują, a następnie wyjaśnij funkcję tak zorientowanego obrazowania.

Ćwiczenie 3.5

Cytując odpowiednie fragmenty tekstu i stosownie je komentując, odpowiedz na pytania:

- Jaką reakcję w zaświatach wywołuje pojawienie się pszczół?
- Z czego ta reakcja wynika?
- Czy pszczoły mogą zostać uznane za motyw witalistyczny? Dlaczego?
- Poprzez jakie przypomniane doświadczenie zmarli „istnieją bardziej”, są „bliżej” życia?
- Które bytowanie – doczesne czy zaświatowe – ma w tej wizji wartość pozytywną? Uzasadnij swoje wskazanie.

Ćwiczenie 3.6

Znajdź i wskaż w tekście te fragmenty, które wyrażają stopniowalność istnienia.

Ćwiczenie 3.7

Ćwiczenie 3.8

Przyporządkuj wybrane z wiersza atrybuty do odpowiedniej kolumny, klasyfikując je jako reprezentujące „życie” bądź „śmierć/zaświaty”.

Znaki życia

Znaki śmierci/zaświatów

ból | mgła | noc Lipcowa | cielesność | światło | bytowanie „cieniste” | kolor złoty | noc wiekuista | mrok

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.9

Zastanów się nad sensem frazy „wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią”. Jakie znaczenie reprezentuje w tym fragmencie określenie „żywcem”?

Ćwiczenie 3.10

Przedstaw odczucia, jakie budzi w tobie Leśmianowska wizja zaświatów.

Metafizyka codzienności Leśmiana

Uwaga!

Poeta Marcin Sendecki o aktualności poezji Bolesława Leśmiana: Udramatyzowane i udynamicznione ballady romantyczne – to prawdziwa poezja Bolesława Leśmiana.

Ćwiczenie 4.1

Wysłuchaj uważnie wypowiedzi Marcina Sendeckiego, a następnie wyjaśnij, w jakich walorach poezji Bolesława Leśmiana Sendecki dostrzega argument na rzecz trwałej aktualności i atrakcyjności tej poezji dla odbiorców.

Ćwiczenie 4.2

Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie: czy zgadzasz się ze sformułowaną przez Marcina Sendeckiego oceną poezji Bolesława Leśmiana?

W ogrodzie rozkoszy



Ogród rozkoszy ziemskich

Hieronim Bosch, Ogród rozkoszy ziemskich, ok. 1500, olej na desce, Prado, Madryt, domena publiczna

Ćwiczenie 5.1

Pierwotny tytuł obrazu Hieronima Boscha brzmiał *O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki*. Oceń, który z tytułów nadanych dziełu uważasz za bardziej trafny. Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 5.2

Wyjaśnij, jak można odczytać symbolikę owoców przedstawionych na obrazie Boscha. Sformułuj co najmniej trzy hipotezy interpretacyjne.

Ćwiczenie 5.3

Omów związek, jaki dostrzegasz między motywem kochanków a obrazem ogrodu i owoców.

Zadaniowo

Ćwiczenie 6

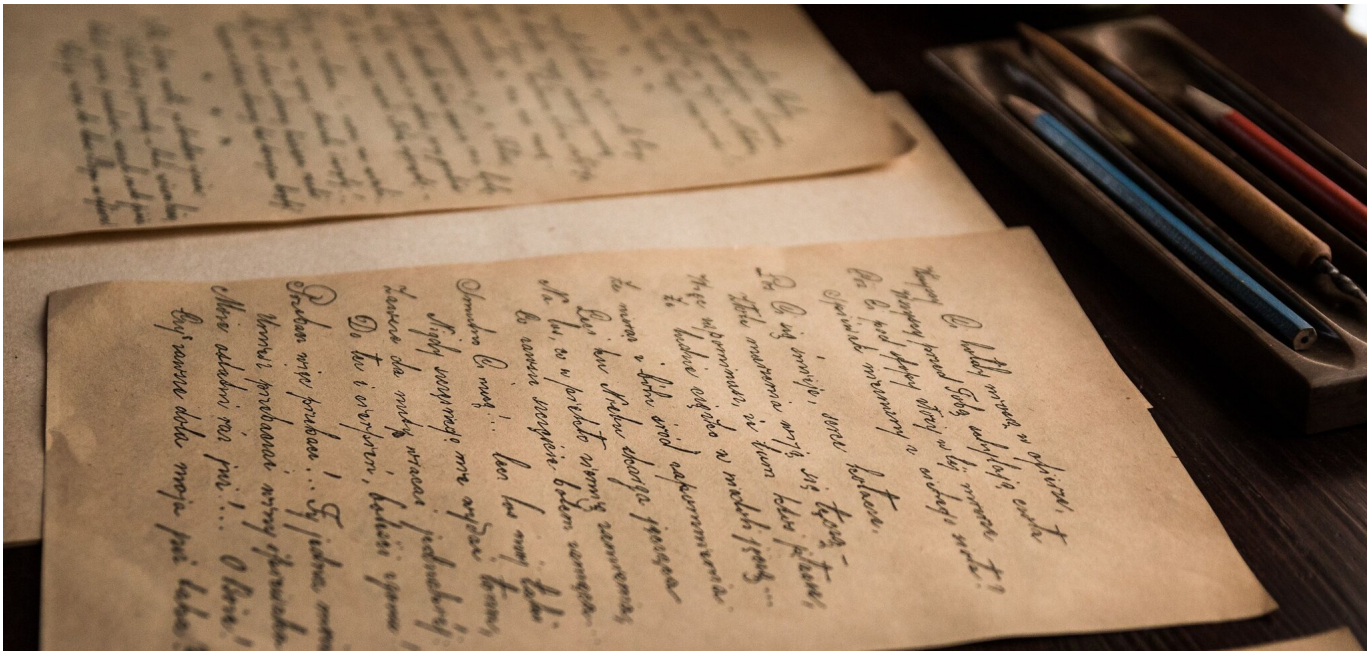
Rozważ w formie eseju następujący problem: „Doświadczenie zmysłowe – potęgowanie istnienia czy ucieczka od nicości?”

Ćwiczenie 7

Przygotuj pisemną wypowiedź na temat: „Różne oblicza miłości w literaturze”. Odwołaj się do wiersza *W malinowym chruśniaku* oraz innych tekstów literackich. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Grupa Skamander i ewolucyjny wzorzec poetyki



licencja: CC 0

Analiza procesu przemian polskiej poezji w dwudziestoleciu pozwala rozpoznać w jego obrębie dwie podstawowe tendencje czy strategie: ewolucyjną i rewolucyjną. Kryterium ich wyróżnienia stanowi stosunek poetów do dziedzictwa tradycji w zakresie zarówno formy, jak i realizowanej w jej ramach tematyki i problematyki. Tendencja ewolucyjna (strategia ewolucji) przejawia się w kontynuowaniu tradycyjnych wzorców przy jednoczesnym poszerzaniu tego zasobu o tematy i rozwiązania nowe, dotąd w poezji nieobecne bądź praktykowanie wyłącznie marginalnie. Tendencja rewolucyjna (strategia rewolucji) wyraża się w sprzeciwie wobec zastanych sposobów poetyzowania, które powinny zostać odrzucone na rzecz nowatorskich, oryginalnych propozycji. Pierwszą z nich reprezentuje w dwudziestoleciu ogólnie pojęta poetyka grupy Skamander. Znakomitym przykładem drugiej są program i praktyka twórcza Awangardy Krakowskiej.

> **Już wiesz**
>
> Wykorzystując swoją wiedzę na temat przemian polskiej poezji w okresie przed XX wiekiem, sformułuj odpowiedź na pytanie: czy mechanizmy ewolucji i rewolucji mają zastosowanie do opisu i analizy tego procesu? Swój wniosek uzasadnij przywołaniem odpowiednich historycznoliterackich przykładów.

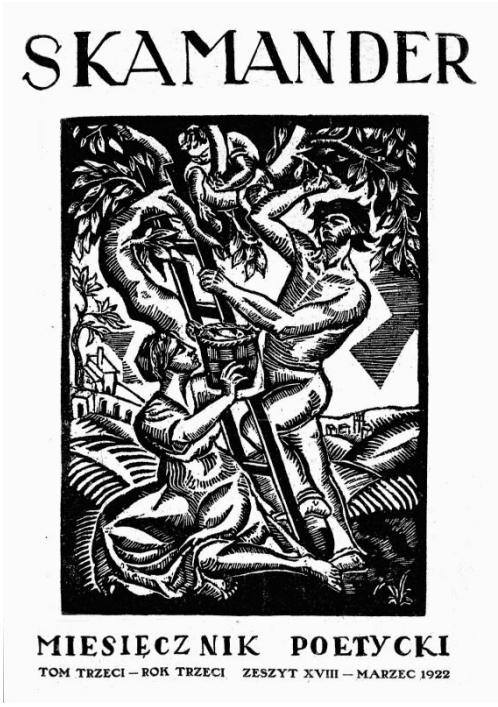
„Piękna plejada”

Dla zainteresowanych

Grupa Skamander – powstała u schyłku 1919 roku (pierwsze wystąpienie w grudniu) w Warszawie grupa poetycka, która zajęła ważne miejsce w życiu kulturalnym polskiego dwudziestolecia. Rdzeń grupy stanowiło pięciu poetów: Julian Tuwim, Jan Lechoń (właśc. Leszek Serafinowicz), Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz oraz Kazimierz Wierzyński. Wokół nich skupiali się inni, których ze skamandrytami łączyły – oprócz więzi towarzyskich – podobne wybory estetyczne; byli to m.in. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Józef Wittlin, Kazimiera Iłłakowiczówna, Stanisław Baliński. Początki Skamandra związane były z wydawanym na Uniwersytecie Warszawskim od 1916 roku pismem „Pro Arte et Studio". W listopadzie 1918 roku – inspirowana podobnymi przedsięwzięciami w Rosji – powstała w Warszawie kawiarnia poetów „Pod Picadorem". „Picador" stał się zarazem miejscem, gdzie kształtowały się nowe formy kontaktu twórcy z publicznością: kontaktu bardzo bezpośredniego, posługującego się żartem, drwiną, zabawą, przebiegającego w kabaretowo-karnawałowej atmosferze.
Grupowa wspólnota członków Skamandra nie powinna przesłaniać faktu istotnych różnic między poetykami przez nich realizowanymi. Była to bowiem grupa, w której w pierwszej dekadzie dwudziestolecia skupiły się niewątpliwie indywidualności twórcze. W praktyce literackiej oznaczało to, że poezja każdego z nich ewoluowała własnymi torami, a to powodowało, że widoczne już w punkcie wyjścia różnice ujawniały się z czasem coraz wyraźniej. Rezultatem tych procesów był stopniowy rozpad grupy.

Definicja: Literacka grupa sytuacyjna

Grupa literatów, dla której czynnikiem wiążącym są wspólnie określone cele do zrealizowania w kontekście „sytuacji literackiej w danym momencie historycznym". Skamandryci stanowią przykład tak zorientowanej grupy.



Okładka czasopisma „Skamander” z 1922 r.

Roman Kramsztyk, Okładka czasopisma „Skamander” z 1922 r., domena publiczna

Nasz program to brak programu

“ Słowo wstępne do "Skamandra", 1920, nr 1

Nie występujemy z programem, gdyż programy są zawsze spojrzeniem wstecz, są dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane. Można mówić o programie niedzielnej wycieczki za miasto, ale kto powiedzieć potrafi, jaki był program Kolumba wiodącego swe galeony przy bladych gwiazdach, aby nadprogramowo odkryć Amerykę: kto powie, że tu program był najważniejszem? Czego innego żąda się od Kolumbów, wypływających na zawsze nieznane morza, i dlatego my, którzy nie wiemy, kędy powiodą nas jutro nieposłuszne, a odkrywcze stopy, nie kreślimy programu. Świat jest przed nami! Oto program każdej kolumbowej drogi. Świat i my i wszystko jest dla nas w pełnym chaosie stawania się, wiemy na pewno, że za węgłem każdego domu czeka nas przygoda i bajka, i czujemy, że wielkie miasta i ciche wsie pełne są naszych bliskich nieznajomych, z którymi każda chwila

zetknąć nas może. A każde nowe spotkanie, to nowy zakręt drogi, nowe, niewidziane nigdy krajobrazy, na które nie chcemy zamykać oczu – w imię… programu. Nie możemy więc powiedzieć, dokąd idziemy i jaki jest cel podróży, ale wyznamy coś znacznie ważniejszego: skąd wychodzimy, i jaka jest wiara, która wiedzie nas przez kolumbowe morza.

Wierzymy głęboko w dzień dzisiejszy, którego dziećmi wszyscy się czujemy. Rozumiemy dobrze, iż nic łatwiejszego, jak nienawidzić to nasze „dziś", do którego nikt przyznać się nie chce. Nie chcemy przeoczać zła, ale miłość nasza jest nad wszelkie zło silniejsza: dlatego kochamy dzień dzisiejszy niezachwianą, pierwszą miłością, jesteśmy i chcemy być jego dziećmi. A dzień ów nie jest tylko dniem siedmiu plag, lecz i dniem narodzin nowego świata. Jeszcze świat ten nie wyjrzał spod ziemi, jeszcze kształty jego są domniemaniem, ale drżenie, jakie wszyscy czujemy pod stopami, świadczy, iż wstaje już i podnosi się, a znaki mówią, że strumień krwi, przepływającej przez miliony jego serc, płynie także i przez nasze. Dlatego nie możemy nienawidzić świata, droga nam jest ziemia, i nie chcemy się jej zapierać, bo musielibyśmy zaprzeć się siebie. Nazbyt silnie związaniśmy z jej okrwawionym globem, aby móc odeń ulecieć w kraj „pięknej ułudy", i nazbyt silnie wierzymy, iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata, że niem będzie, być musi.

Dla tej miłości gotowiśmy nawet nie przerazić się zarzutu, że nie dajemy nic nowego, i powtórzyć stary okrzyk o bryle świata, którą nowemi tory pchnąć mają nasze ramiona. Jeśli jest to banalnością, chcemy być banalni, lecz nie zdradzimy serc dla nowinek. Największą nowiną jest cały dzisiejszy świat, jest życie współczesne, jesteśmy my sami; kto dla siebie przestał być nowiną, ten jest upiorem pomiędzy żywymi, choćby z krzykiem życie udawał.

Lecz raz jeszcze rzucając dawne hasła, świadomi jesteśmy, żeśmy o sto lat starsi, że słowa nasze są inne, choć brzmienie to samo, że nadeszły inne czasy, które w starym symbolu ujrzeć pragną i muszą – nową treść. Świadomi jesteśmy, że z kolei dziejów przypada nam

ucieleśniać to, co tamci zapowiadali. A na drodze ku ucieleśnieniu spotykamy znów świat dnia dzisiejszego, mieszczący w sobie wszystko, co jest przeszłością i przyszłością, ów świat, którego nieustępliwość daje nam jedyną rękojmię, iż wola nasza, marzenia i sny nie rozwieją się w mgle pragnień niedotykalnych, ale ciałem się staną w ciele świata. Temu przeświadczeniu zawierzyliśmy, i tylko wyższe od ludzkich moce mogłyby je zniweczyć. Lecz czy wówczas nie zniweczyłyby siebie?

Wierzymy więc w dzień dzisiejszy, w jego wartość, osobliwość i powagę, wierzymy we wstającą nową sztukę, która będzie krzykiem tego pokolenia, a świadectwem o nas przed potomnymi, żeśmy naprawdę byli. Wierzymy niezachwianie w wieczność naszej teraźniejszości, w nieskończoność skończonej duszy ludzkiej, w nieprzemijanie przelotnych słów, niezniszczalność kruchych kształtów. W tej wierze chcemy być słowem dnia dzisiejszego, chcemy tworzyć i budzić zachwyt nowoczesnego człowieka, chcemy w dziele naszem zawrzeć, świadomą lub nieświadomą siebie, jego i naszą miłość, chcemy śpiewać nowy świat i uczyć go pieśni o sobie. Chcemy raz jeszcze, ale raz jedyny i niebywały, ukazać wiośniany oddech poranków i płynny smutek wieczorów, dziki marsz żelaznych pociągów i rezedowy zapach księżycowych świateł, rozwichrzony zgiełk wielkomiejskiej ulicy i miękki spokój białych dworków przysłoniętych sadami,— wszystko to wchłonąć w siebie i mówić słowem prostem, a szerokiem jak rozwarcie matczynych ramion. Chcemy być poetami dnia dzisiejszego, i w tem nasza wiara i cały nasz „program". Nie kusi nas kaznodziejstwo, nie pragniemy nikogo nawracać, ale chcemy zdobywać, porywać, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i ich płaczem; chcemy być poetami, temi dziwnemi istotami, co na migotliwej powierzchni życia znajdują największe głębie, a w barwnej grze świateł, dźwięków i kształtów widzą objawienie najbardziej niedostępnych i niewyrażalnych prawd. Obce jest nam branie na się koturnowej roli, ale w poetyckiej naszej zwiewności i płochości chcemy być poważni i twardzi, wierząc, iż

wtenczas właśnie jesteśmy najprawdziwsi, najpotrzebniejsi i niezastąpieni. Wiemy bowiem, że wielkość sztuki ujawnia się nie w tematach, ale w kształtach, jakiemi się wyraża, w tej przenajlżejszej, a nieuchwytnej grze barw i słów, która surowe przeżycie zmienia w dzieło sztuki. W tej grze, w wysiłku kryjącym się poza wietrznemi jej formami, chcemy być uczciwymi pracownikami. Pragniemy też, aby nie inaczej na nas patrzono, jak tylko na ludzi świadomych swego poetyckiego rzemiosła i wykonywających je, w granicach swych sił, bez zarzutu. Biorąc na siebie tę część ludzkich prac, świadomi odpowiedzialności za nią, chcemy być w niej rzetelni, nie gardzimy więc kunsztem naszego rzemiosła, widząc dobrze, ile w niem jest natchnienia i ile krwawo okupionego dorobku. Dlatego wierzymy niezachwianie w świętość dobrego rymu, w boskie pochodzenie rytmu, w objawienie urodzonych w ekstazie obrazów i wykutych w pracy kształtów.

Wierzymy w zesłanie ducha Bożego na dusze, ale także i w pracę w tym duchu, i wiemy, że tą tylko drogą rzetelnej i sprawnej twórczości zbudować potrafimy kościół nowej sztuki, jaki się nam marzy, przybytek pojednania szczytów z dolinami, i obudzić pieśń, co iść będzie z ust do ust, z serc do serc, jak dobra wieść, jak radosne witanie nowego poranka. I choćby pieśń ta mówiła tylko o rzeczach tak przemijających i tak niegodnych spojrzenia, jak krople porannej rosy, drżącej gwiazdami na puszystych trawach, nie zawstydzimy się jej i nie zaprzemy, gdyż będzie ona prawdą i pracą naszych dusz i oczu dość bystrych, by w świecącej kropli ujrzeć wielką niepomniejszoną twarz świata.

Nie chcemy wielkich słów, chcemy wielkiej poezji; wówczas każde słowo stanie się wielkie.

Słowo wstępne do „Skamandra", 1920, nr 1, [w:] Jadwiga Zacharska, Skamander, Warszawa 1977, s. 104–108.

Ćwiczenie 1.1

Przeczytaj uważnie tekst artykułu wstępnego do pierwszego numeru pisma „Skamander". Następnie odpowiedz na pytania:

Ćwiczenie 1.2

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.3

Opierając się na wywodach przedstawionych w artykule wstępnym, omów powody rezygnacji grupy z precyzyjnego formułowania założeń programowych.

Ćwiczenie 1.4

Redakcja „Skamandra” deklaruje w artykule wstępnym bezprogramowość. Jednocześnie jednak sugeruje ogólne cele, które zamierza realizować w praktyce poetyckiej. Na podstawie tekstu określ te cele możliwie precyzyjnie.

Ćwiczenie 1.5

Ćwiczenie 1.6

Spośród wymienionych właściwości wskaż te, które składają się na postulowany model działania twórczego.

- [ ] elitarność – poezja dla wybranych
- [ ] związek z codziennością, z doświadczeniami zwykłego człowieka
- [ ] związek z teraźniejszością
- [ ] obowiązek podejmowania wyłącznie tematów społecznie istotnych
- [ ] rzemieślnicza sprawność
- [ ] antyemocjonalizm, sprzeciw wobec bezpośrednio wyrażanej uczuciowości
- [ ] talent
- [ ] zakwestionowane wartości formy poetyckiej

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Literaci bez programu



polona.pl, domena publiczna

Karol Irzykowski

1873–1944

Polski krytyk literacki, teatralny i filmowy, prozaik i dramaturg. Obecny w literaturze już w pierwszej dekadzie XX wieku (proza *Pałuba. Sny Marii Dunin*, 1903). W dwudziestoleciu współpracował m.in. z pismami „Skamander", „Wiadomości Literackie", „Robotnik". Był członkiem Polskiej Akademii Literatury. Ogłosił w dwudziestoleciu szereg rozpraw krytycznych, w których podejmował – zwykle z pozycji adwersarza i w tonie polemiki – wiele kluczowych zagadnień ówczesnego życia kulturalnego, zwłaszcza w dziedzinie literatury. Był typem krytyka profesjonalisty, wierzącego w jasno określone i konsekwentnie realizowane aksjologiczne i estetyczne kryteria wartościowania literatury.

Karol Irzykowski

Programofobia

Jak do tego przyszło? Gdy w r. 1920 najzdolniejsi poeci Najmłodszej Polski, grupa „Pikadora", przystąpili do wydawania własnego pisma pt. „Skamander", zrobili mi ten zaszczyt, że zaprosili mnie do składu redakcji. Nie myślałem, że to ma być tylko zaszczyt i formalność i że nie będę nic wiedział o tym, co się wewnątrz dzieje. Wyobrażałem sobie, że redakcja, zwłaszcza pisma literackiego, zwłaszcza pisma

awangardy, to grono jak gdyby spiskowców, mistrzów porozumiewania się wzajemnego, którzy starannie każdy występ publicystyczny razem ułożą. Jakżeż byłem rozczarowany, gdy zaraz w nrze I pojawiło się „Słowo wstępne", które stało w sprzeczności zupełnej z moimi - głoszonymi - zasadami i którego nawet mi wpierw nie pokazano (uważano to za zbyteczne, bo dla nich była to - formalność). Wobec tego musiałem rozluźnić swój stosunek z redakcją i stanowisko swoje wyłuszczyłem w artykule „Programofobia", który tu przytaczam.
[...]
Od kiedy śledzę powstawanie pism literackich w Polsce, nie widziałem ani jednego, które by się ośmieliło zdeklarować i wyznać jakiś program. Powstawały wprawdzie wskutek doboru współpracowników z czasem pewne odrębności i ekskluzywności, ale były to nie programy, nie szkoły, lecz kliki, chociaż kliki szlachetne. Zawsze zasłaniano się tym, że „życie", szerokie i różnorodne życie, nie znosi „ram" narzuconych mu z góry, rozsadza żywiołowo „szufladki" - więc w imię tego nieokiełznanego, nieobliczalnego życia „otwieramy łamy wszelkiej szczerej twórczości", a odżegnywamy się od wszelkich „izmów", jako wymysłu zagranicznego.
[...]
Niestawianie sobie programów jest objawem małoduszności. Zrozumiałe ono było jeszcze u literatów z pokolenia starszego, którzy już mieli czas stać się zblazowanymi sceptykami, lecz dziwne jest u pokolenia najmłodszego, które się jeszcze nigdy nie sparzyło, a już na zimne dmucha. W rozumowaniu autorów czy autora Słowa wstępnego jest wiele pomyłek. Piszą: „Nie występujemy z programem, gdyż programy są zawsze spojrzeniem wstecz, są dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane".
[...]
Programy są istotnie spojrzeniem wstecz i dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane. Najłatwiej też tworzy się program, gdy przez chwilę, dzięki jakiejś intuicji, nadpoczęło się już jaką

działalność, gdy się poznało i opór materiału, i siły własne, na tej podstawie budzi się apetyt na czyny dalsze i szersze. Lecz to jest tylko jedna strona kwestii programu. Bo kto chce np. leczyć chorobę, musi mieć „program" oparty na dotychczasowym doświadczeniu, plus jakieś przypuszczenia i przewidywania. Ujmuję tu słowo „program" w cudzysłów, aby zaznaczyć, że w tym umyślnie zwężonym pojęciu, w tej vox mala, i autorzy Słowa wstępnego, i ja za nimi umieszczamy tylko obrazy planu, drogi, szkoły, metody, celu. Ale program, obejrzany wszechstronnie, jest także antycypacją „życia nieobliczalnego", w materiale „obliczalnego", tak jak doskonałość boska przecież jakoś określa się słowami ludzkimi. Program jest skokiem oka naprzód. [...] To jest druga strona kwestii.
Tak, ale stawiając program można się pomylić, można zostać zdezawuowanym przez przyszłość?
– A cóż to Panom szkodzi? Zapewniam Panów, że świadkowie albo nie dożyją, albo zapomną.
"Kto powiedzieć potrafi, jaki był program Kolumba, wiodącego swe galeony przy bladych gwiazdach, aby nadprogramowo odkryć Amerykę; kto powie, że tu program był najważniejszym?"
Owszem, to powiedzieć bardzo łatwo, bo to jest znany fakt historyczny. Programem Kolumba było stwierdzić praktycznie domysł co do okrągłości ziemi przez dotarcie do Indyj Wschodnich. I to było najważniejsze i dla niego, i dla ludzkości, a nie nadprogramowe odkrycie Ameryki - które ważne było chyba z tego względu, żeby później było komu rozstrzygnąć wojnę światową. Stwierdzenie okrągłości ziemi jest „przygodą i bajką" o wiele fantastyczniejszą w swej rzeczywistości niż odkrycie Ameryki, której mogło wcale nie być. Owszem, Ameryka była podobnym wypaczeniem idei z tamtej chwili, jak później pojawienie się Napoleona po Wielkiej Rewolucji. Co gorsza, nieszczęśliwy przykład z Kolumbem dowodzi właśnie, jak bardzo opłaci się mieć program. Tylko bowiem gdy się ma program, ma się także niespodzianki nadprogramowe. Bezprogramowością nie ruszy nawet z miejsca.

[…]
Rozumiem bardzo dobrze, że można już czy jeszcze nie mieć swego programu literackiego. To żaden grzech. Początkową intencją autorów Słowa wstępnego było właściwie zapowiedzieć tylko tyle, że będą pisali dobre utwory, bo cenią rzemiosło poetyckie. Taka neutralna zapowiedź wydała im się jednak potem za skromna, zwłaszcza wobec krzykliwie licytującego futuryzmu. Polityka nakazała im tedy nie tylko wysunąć przeciw futuryzmowi coś jakby prezensizm – stąd ustawiczne podkreślanie „wartości dnia dzisiejszego" („chcemy być poetami dnia dzisiejszego") – lecz w ogóle potępić rzucanie haseł i manifestów, które rzekomo jest główną forsą futurystów. […] Program został więc pogromiony ze szczętem, nie ten lub ów, lecz program w ogóle, wyrwano nie jakąś gałązkę, lecz sam korzeń, i oblano go witriolem filozoficznym, aby nigdy nie odrastał. Nienawiść do programów i nowinek wprowadziła redakcję nawet w kolizję: wypadało bowiem mimo wszystko powiedzieć, że się chce bryłę świata pchnąć nowymi torami, że nadeszły czasy dla nowej treści, że się wierzy w nową sztukę, ale nie mogli i nie chcieli powiedzieć, na czym ta nowość będzie polegała. Poradzono więc sobie po staropolsku: wiarą, że jakoś to będzie.
[…]
Polska nie miała własnych szkół literackich - ale czyż kto zaprzeczy, że je za to importowała z zagranicy, że dopiero stamtąd otrzymywała rozstrzygające impulsy? A więc programów jednak uniknąć się nie da, tylko że zamiast własnych ma się cudze, już wchłonięte albo cichaczem wchłaniane.
Słowo wstępne „Skamandra" usiłuje zastąpić program wyliczaniem cech poezji w ogóle. Nie o to jednak chodzi. Jak już zaznaczyłem, dawne programy nie tykały psychologii samego aktu poetyckiego, uważały ją za wspólną wszelkim „izmom", obiecywały tylko pewną nową jakość. Program bowiem czy prospekt powinien wyszczególniać momenty odróżniające, a nie wspólne. - Na czym polega Wasza nowa treść, nowa sztuka, która ma być „krzykiem tego

pokolenia", jak zapowiada redakcja? Oto jest pytanie, na które odpowiedź mogło dać Słowo wstępne, gdyby nie zaprzeczyło własnej naturze.

Karol Irzykowski, Programofobia, [w:] , Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber, Kraków 1976, s. 16–29.

Ćwiczenie 2.1

Przeczytaj uważnie tekst artykułu Karola Irzykowskiego, komentującego „Słowo wstępne" do pierwszego numeru pisma „Skamander", i odpowiedz na pytania:

Ćwiczenie 2.2

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.3

Przeczytaj uważnie tekst Karola Irzykowskiego i sformułuj za krytykiem argumenty, które stanowią o wartości wystąpień programowych.

Co sądzę... o poezji

Julian Tuwim

Poezja

(fragment)
Powstał w duszy mej wprost szaleńczy plan,
Plan, który można przyrównać herezji:
Niech się dzisiaj dowie wszelki stan,
Co ja właściwie sądzę... o poezji.

Jakie w tej sprawie „przekonania" mam,
Jak brzmią zasady tej mojej „teorii",
Niech słucha mędrzec i niech słucha cham
Teoretycznej mej fantasmagorii!

Będą te słowa jak taneczny krok!
Będą – jak złota do Stolicy droga!
– Poezja – jest to, proszę panów, skok,
Skok barbarzyńcy, który poczuł Boga!

Jest to pierwotny, czippewajski krzyk
I chutna miłość do rodzącej ziemi,
Zadowolony barbarzyńcy ryk,
Gdy ujrzał Ogień oczy zdumionemi.

Wtedy – podskoczył! – To – poezji Bóg!
Skoczył – i krzyknął słowo obłąkańcze!
Poświęcił Bogu chaty swojej próg,
Poświęcił tańcem. Więc i ja też tańczę.

2
”Co? (pyta jakiś ironiczny pan)
Dla nas wszak ogień to już nic nowego!
Że dzikus tańczy lub dzikusów klan,
To i my tańczyć musimy? Dlaczego?!”

– Pardon, mój panie… Dla nas? Cóż to jest?
Pan będzie łaskaw wyrażać się ściślej!
”Dla nas!” I przy tym – ręką taki gest!
Przepraszam, kogo pan dobrodziej myśli?

Co do mnie (– może pan wierzyć lub nie –)
Cieszę się z ognia tak samo jak dzikus!
Ogień! Gałęzie płoną! Tlą się pnie!
To Bóg Najwyższy, Deus Magnificus!

Tak jest ze wszystkim! Rzecz! Cielesna rzecz!
Dotknąć, zobaczyć, usłyszeć wprost chciwie,
Kamienie w ręce brać i rzucać precz,
Powietrza w płuca zaczerpnąć łapczywie!

To jest wszak bycie! To jest przecież Bóg!
A Boga sławić trzeba – więc się pląsa,
Skacze się, śpiewa, szuka nowych dróg.
To… to… – Eh, widzę, że pan znów się dąsa!

3
Nie stracił czaru romantyczny smęt
Róż i słowików, rusałek i goplan.
Lecz coraz szybciej warczy życia pęd:
Tam, gdzie jest księżyc, jest i aeroplan!

Nie stracił mocy Achilles i Piast,
I chwalon będzie każdy, kto bohater!
Lecz już z czeluści elektrycznych miast
Tłum wielki bucha, jak lawa przez krater!

A kto jest wyższy – może wyższym być,
Niechaj na skroń mu liść laurowy kładą,
Lecz i Przechodniom ma być wolno żyć!
Starzec olbrzymi rzekł mi: Camerado!

A kto marzenie ukochał i sen,
Niechaj je w śpiewną splata słów perlistość!
Lecz oto z szczytów i przepastnych den
Dźwiga się potwór: Wielka Rzeczywistość!

Byłaś, Poezjo, teatralną grą,
Miałaś swe stałe, stare rekwizyty,
Lecz oto moce niesłychane prą,
I śpiew Powszechny bije pod błękity!

Gromada śpiewa, współczesności chór,
Tłum ekstatyczny, który w bezmiar urósł!
Hej, życiu drogę! Stanął groźny Zbór,
Na spotkanie Zborowi – Futurus.

4

Będę ja pierwszym w Polsce futurystą,
A to nie znaczy, bym się stał głuptasem.
Co sport z poezji czyni i z hałasem
Udaje maga, a jest tylko glistą;
I to nie znaczy, bym na przeszłość plunął,
Bym zerwał w wierszu nawet... z przeszłym czasem,
Lecz iżbym stał się Idącego łuną,
Bym głosił nową Wiedzę Oczywistą
I iżbym na was jak słup ognia runął!

Chcę swoje tańce, żale i zachwyty,
Smutki, spojrzenia, szaleństwa i burze,
Tęcze, koszmary, jesienie, podróże,
Noce, księżyce, wichry i błękity,
Pożary, gniewy, przemknienia i cienie,
Rozpusty, słońca, zwycięstwa i róże,
Przepaści, zbrodnie, niziny, przestrzenie –
Wszystko na moje wyprowadzić szczyty,
Wszystkiemu chcę dać równouprawnienie!

„Wpływy?" Ja wpływów nie wstydzę się wcale!
To duma moja, że Bożych olbrzymów
Uczniem się stałem! Że śród moich rymów
Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!
Że dusza moja znalazła Patronów
Śród lat minionych, śród ofiarnych dymów
Wielkich Kapłanów – nie pośród histrionów,
Mimów i mydłków, zdobnych w póz blachmale,
Nie śród wymoczków, nędznych epigonów!
[...]

Julian Tuwim, Poezja, [w:] tegoż, Nowy wybór poezji, Warszawa 2002, s. 98–103.

Ćwiczenie 3.1

Cytując odpowiednie fragmenty tekstu, scharakteryzuj postawę podmiotu wobec zadania, którego się on podejmuje.

Ćwiczenie 3.2

W pierwszej części utworu podmiot formułuje specyficzną definicję poezji: „– Poezja – jest to, proszę panów, skok, / Skok barbarzyńcy, który poczuł Boga!”. Przeanalizuj poszczególne elementy tej definicji i ją zinterpretuj.

Ćwiczenie 3.3

Wyjaśnij, jaką postawę prezentuje adresat, do którego w drugiej części tekstu zwraca się podmiot.

Ćwiczenie 3.4

Ćwiczenie 3.5

Przyporządkuj wybrane z wiersza rekwizyty i motywy do właściwej kategorii, klasyfikując je jako reprezentujące „kod tradycji” bądź „kod nowoczesności”.

Kod tradycji

Kod nowoczesności

elektryczne miasta | księżyc | aeroplan | rusałka | róża | Achilles | tłum miejski | Piast | ogień

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.6

Wyjaśnij, jaki jest stosunek postaci mówiącej w wierszu do tradycji. Wskaż fragmenty wiersza, które ten stosunek określają.

Ćwiczenie 3.7

Na początku czwartej części pojawia się zapowiedź: „Będę ja pierwszym w Polsce futurystą”. Przeanalizuj tę wypowiedź i zinterpretuj sens takiej identyfikacji.

Ćwiczenie 3.8

Na podstawie wywodu postaci mówiącej w przedstawionym fragmencie wiersza *Poezja* scharakteryzuj możliwie wyczerpująco rozwijaną przez nią wizję nowej poezji.

Zadaniowo

Ćwiczenie 4

Jak można by zatytułować słowo wstępne do pierwszego numeru „Skamandra”? Podaj kilka propozycji.

Ćwiczenie 5

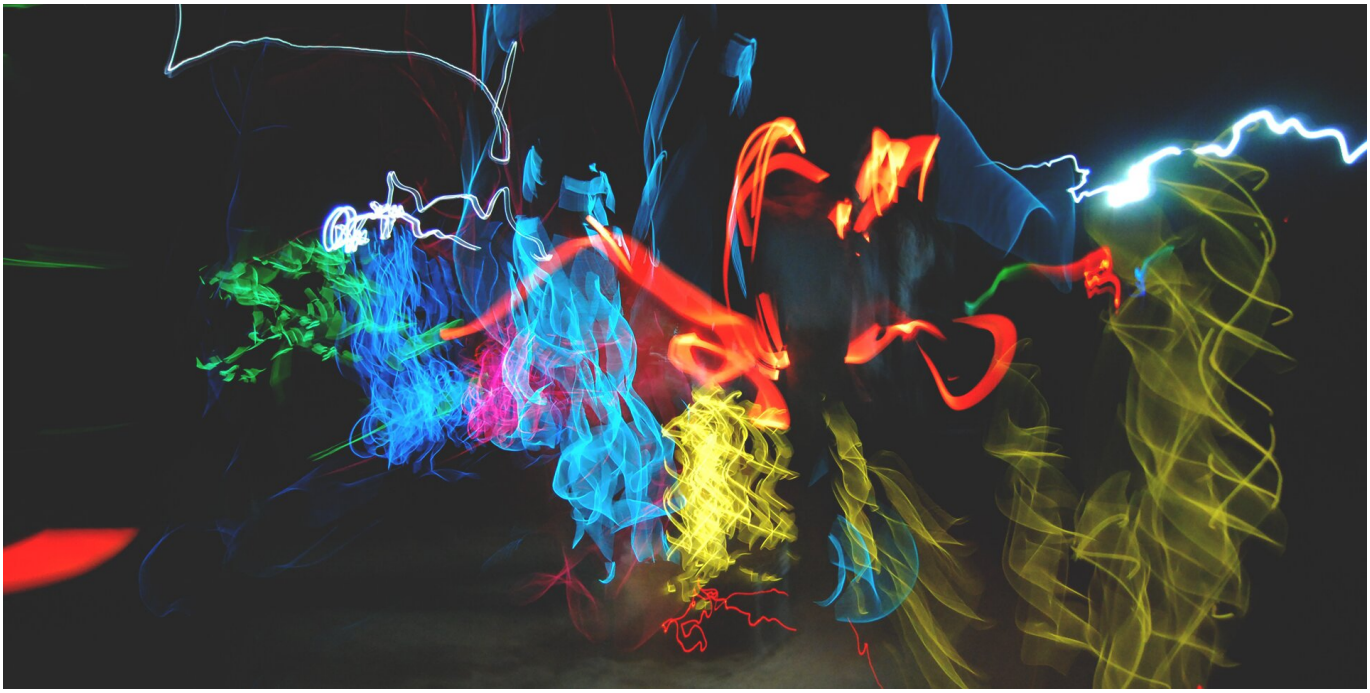
Napisz streszczenie słowa wstępnego do „Skamandra” liczące 40–60 słów.

Ćwiczenie 6

Zastanów się i przedstaw swoje zdanie w formie wypowiedzi pisemnej, która ze strategii: *programowa bezprogramowość skamandrytów* czy: *świadome programotwórstwo Karola Irzykowskiego* przekonuje cię bardziej? Uzasadnij swój wybór odpowiednimi argumentami.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Witalizm i urbanizm: upojenie życiem, upojenie miastem



licencja: CC 0

Źródła doświadczenia witalistycznego bywają różnorodne. W polskiej poezji tuż po odzyskaniu niepodległości witalistyczny zachwyt istnieniem i radosne zanurzenie w codziennym nurcie życia pojawiają się m.in. na prawach sprzeciwu i odreagowania: sprzeciwu wobec sztuki zaangażowanej, obciążonej powinnościami względem narodu, społeczeństwa, historii, kultury...; odreagowania melancholijnych, rezygnacyjnych, dekadenckich nastrojów literatury minionej epoki, w tym przynajmniej wydaniu młodopolszczyzny, które wkraczające do literatury pokolenie identyfikowało z tradycją zastaną i pokoleniem „klasyków" tej tradycji. Witalizm stał się więc orężem w walce o nową poezję, nowe poetyckie tematy, nastroje, emocje – nową poetycką rzeczywistość. Jednak był nie tylko tym. Fakt odzyskania niepodległości naturalnie prowokował – szczególnie w spotkaniu z młodością – stany euforycznego uniesienia, postawy naiwnie radosnej otwartości wobec rzeczywistości, które prowadziły ku celebrowaniu istnienia we wszelkich jego przejawach. Witalizm w poezji wczesnego dwudziestolecia nie jest więc po prostu wykoncypowaną formą czy strategią międzypokoleniowych literackich zmagań; w dużej mierze wyrasta z autentycznych nastrojów właściwych atmosferze pierwszych lat odzyskanej wolności.

> **Już wiesz**
>
> W różnych źródłach wyszukaj konkretne przykłady innych niż poetyckie zainteresowań i dokonań Juliana Tuwima w dziedzinie literatury i kultury.

O autorze



National Library of Israel, licencja: CC BY 3.0

Julian Tuwim

1894–1953

Rodzinnym miastem Juliana Tuwima była Łódź. Rzeczywistość rozwijającego się miasta przemysłowego trwale naznaczyła świadomość przyszłego poety: ukształtowała dziecięcą i młodzieńczą wrażliwość doświadczeniami zurbanizowanej przestrzeni i miejskiej zbiorowości. To w Łodzi obserwował Julian Tuwim ambiwalentne konsekwencje uprzemysłowienia: dynamiczny rozwój miasta i ściśle z nim związany ciężki los „prostego człowieka" – robotnika. Doświadczenia te – wśród wielu innych – znajdą wyraz w jego poezji.

W 1911 drukuje przekłady na język esperanto liryków Leopolda Staffa, z którym zresztą później przez wiele lat łączyć go będą więzi graniczącego z uwielbieniem uznania dla mistrzostwa poetyckiego – a zarazem przyjaźni. Na łamach prasy debiutował Tuwim wierszem *Prośba* w 1913 roku. Przed publicznością wystąpił po raz pierwszy w połowie grudnia 1915 roku z prelekcją na temat futuryzmu (*Apostołowie brutalnego jutra*).

Jego pierwszą książką poetycką był zbiór *Czyhanie na Boga*, wydany w 1918 roku. Później wydał jeszcze siedem tomów wierszy.

W momencie wydania debiutanckiego *Czyhania na Boga* nazwisko Tuwima nie było odbiorcom poezji zupełnie nieznane. Nieco wcześniej bowiem na łamach „Pro Arte et Studio" – pisma studentów Uniwersytetu Warszawskiego – ukazał się wiersz Tuwima *Wiosna. Dytyramb* (1918), który wywołał skandal. Dosadne, naturalistyczne obrazowanie, przefiltrowane przez swoiste ironiczno-satyryczne spojrzenie podmiotu, i wyrażone

językiem łamiącym poetyckie konwencje stylistyczne dało rezultat, który odebrano jako prowokację estetyczną i obyczajową. Tym sposobem nazwisko Tuwima zyskało rozgłos, a przez stołeczne środowisko literackie przetoczyła się dyskusja o granicach artystycznej wolności i prawie twórcy do nieskrępowanych wyborów estetycznych. Spór ten stanowił ważny etap w procesie kształtowania się przyszłej grupy Skamander i skamandryckiej poetyki.

Jeszcze z czasów łódzkiej młodości wyniósł Tuwim fascynację zjawiskami z peryferii oficjalnej kultury: magią, demonologią, różnego rodzaju kuriozami literatury. Efektem tych fascynacji jest wiele książek (*Czary i czarty polskie oraz Wypisy Czarnoksięskie, Polski słownik pijacki i Antologia bachiczna, Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie, Cicer cum caule*), aczkolwiek źródło to oddziaływało również na poezję Tuwima. Był również twórcą antologii literackich (*Cztery wieki fraszki polskiej, Polska nowela fantastyczna*). Nie wolno też zapominać o doskonałych wierszach dla dzieci (m.in. *Lokomotywa, Rzepka, Ptasie radio, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia*), które stanowią współcześnie żelazny kanon tego obszaru literatury.

Z powodu żydowskiego pochodzenia był Tuwim w dwudziestoleciu prześladowany i brutalnie niekiedy atakowany przez środowiska nacjonalistyczne. Doświadczenia tego rodzaju, w połączeniu z agorafobią (lękiem przed otwartą przestrzenią) i stanami depresji oraz kompleksem wynikłym z wyraźnego znamienia na twarzy, które, zwłaszcza w dzieciństwie, było powodem wielu przykrych przeżyć – trwale naznaczyły nie tylko codzienne życie poety, ale również jego twórczość: stały się niewątpliwie jednym z czynników warunkujących stopniowe nasilanie się ciemnej tonacji nastrojowej i problemowej w wierszach.

W 1936 napisał Tuwim satyryczno-katastroficzny poemat *Bal w Operze*, opublikowany dopiero 10 lat później, w niepełnej zresztą wersji. Wojnę spędził Tuwim na uchodźstwie, głównie w Stanach Zjednoczonych. Podjął wówczas pracę nad *Kwiatami polskimi*. Pierwsza część zamierzonego na większą skalę i nigdy nieukończonego dzieła ukazała się w 1949 roku.

W 1946 roku powrócił do kraju. Związał się z ustrojem i władzą Polski ludowej, dzięki czemu stał się, stał się ważną i celebrowaną osobistością oficjalnego życia kulturalnego. Kontynuował wówczas pracę przekładową, opublikował szereg artykułów poświęconych ciekawostkom i kuriozom literatury, ale oryginalnej twórczości poetyckiej powstało po wojnie niewiele, najczęściej były to zresztą teksty wyraźnie ustępujące jakością utworom przedwojennym.

Julian Tuwim zmarł nagle, 27 grudnia 1953, podczas urlopu spędzanego z rodziną w Zakopanem.

O poetyce Tuwima

Najważniejsze kategorie wczesnej poetyki Juliana Tuwima, która prezentowana jest w toku tej lekcji, to: optymizm, witalizm i urbanizm. W tym okresie autor zdecydowanie wprowadził do polskiej poezji świat codziennych doświadczeń i uczuć człowieka miasta, urbanistyczną scenografię i rekwizytornię oraz odpowiadający im język, śmiało zagarniający właściwości stylu potocznego. Nastrojową i emocjonalną dominantą wielu tych wierszy jest pogodna afirmacja życia, zachwycone upojenie istnieniem, złożonym z prostych, codziennych, chwilowych radości, uniesień i przyjemności.
Jednak nawet w tym początkowym okresie nie jest poetyka Tuwima wolna od ambiwalencji i niejednoznaczności (zob. np. wiersz *Szczury* z tomu *Wierszy tom czwarty* z 1923 r.), które z czasem, wraz z nasilaniem się ciemnej tonacji emocjonalnej, metafizycznej perspektywy i krytycznego dystansu wobec aktualnej rzeczywistości polityczno-społecznej (zob. np. *Et arceo...*, *Wiec*, *Bal w Operze*), będą ujawniać się coraz wyraźniej.
Istotnym walorem praktyki poetyckiej Tuwima jest wirtuozeria językowa. Poeta żywo interesował się problemami języka; w swej twórczości wykorzystywał wielorako słowotwórcze możliwości polszczyzny, zainspirowany m.in. twórczością Bolesława Leśmiana i koncepcjami rosyjskich futurystów. Świadectwem tych oddziaływań jest m.in. poetycki eksperyment w postaci cyklu *Słopiewnie*. Jednak językowa wirtuozeria autora frazy „ojczyzna-polszczyzna" (pochodzącej z wiersza *Zieleń*) nie ograniczała się do słowotwórstwa. Przejawiała się ona także w wyczuleniu na stylistyczne niuanse polszczyzny, zwłaszcza zaś – mowy potocznej, która wielorako, niekiedy z wulgarną brutalnością, wkraczała do wierszy. Tuwim po prostu znakomicie wyczuwał znaczeniowe, stylistyczne i brzmieniowe walory języka polskiego.
W latach trzydziestych, z przemianami dokonującymi się w życiu politycznym i społecznym,, poetyka Tuwima wyraźnie porzuca tony witalistycznego optymizmu na rzecz egzystencjalnych i społecznych niepokojów. Zjawisko to znajduje szczególny wyraz w *Balu w Operze*, poemacie, który Michał Głowiński uznał za „najwyższe osiągnięcie [...] Tuwima-poety w ogóle".
Jeśli o *Balu w Operze* powiedzieć można, że „jest niewątpliwie kulminacyjnym momentem w rozwoju poetyckim Tuwima", „swoistą summą poetycką" (Michał Głowiński), to powstające w czasie wojny na emigracji *Kwiaty polskie* świadczą o kryzysie i zapowiadają zmierzch tej twórczości.
Znamienne jest, że chociaż po powrocie do kraju Tuwim funkcjonuje w randze wielkiego poetyckiego autorytetu, nie tworzy wówczas niczego, co oceniane z perspektywy czasu mogłoby dorównać jego wierszom przedwojennym. W ten sposób stał się Julian Tuwim przede wszystkim – poetą dwudziestolecia.

Motyw upojenia

> **Julian Tuwim**
>
> ## Ranyjulek
>
> Kazimierzowi Wierzyńskiemu
>
> Powinienem z wiatrami po ulicach się włóczyć,
> W tłoku miast, podchmielony, najradośniej się chwiać,
> Od andrusów, dryndziarzy powinienem się uczyć
> Gwizdać, kląć, pohukiwać na psiakrew i psiamać!
>
> Od rynsztoka do ściany zygzakami się toczyć,
> Ranyjulek! swobodny, bezpański, jak pies!
> Sińce łapać na słupach, w zbiegowiskach się tłoczyć,
> Na parkany wdrapywać się wiosną po bez!
>
> I kapelusz dziurawy liliowymi kwiatami
> Na swą chwałę ustroić i na chwałę swą chlać,
> I znów w kwiatach się włóczyć po ulicach z wiatrami,
> Podnieść łeb, gwiazdy łykać i na nogach się chwiać!
>
> Julian Tuwim, Ranyjulek, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Wrocław 1986, s. 27.

Ćwiczenie 1.1

Wyjaśnij, na czym polega gra językowa, na której oparty został tytuł wiersza *Ranyjulek*.

Ćwiczenie 1.2

Scharakteryzuj kreację postaci mówiącej w wierszu. Uwzględnij w tej charakterystyce typ przestrzeni, w jakiej postać ta się lokuje, oraz specyfikę doświadczeń, jakie złożyć się mają na jej rzeczywistość.

Ćwiczenie 1.3

Ćwiczenie 1.4

Spośród wymienionych wybierz i zaznacz te cechy, które składają się na pożądane przez podmiot wiersza doświadczenie życia.

- [ ] Samotność.
- [ ] Spontaniczność.
- [ ] Swoboda.
- [ ] Żywiołowość.
- [ ] Dojrzałość.
- [ ] Intelektualizm.
- [ ] Przestrzeganie konwenansów.
- [ ] Radosne zanurzenie w codzienności.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.5

Określ, jaką funkcję w wierszu pełni motyw upojenia.

Ćwiczenie 1.6

Wyjaśnij, jakie znaczenia uruchamiane są w wierszu za sprawą następujących motywów:
a) wiatr;
b) tłok, zbiegowisko;
c) wiosna;
d) kwiaty.

Manifest poetycki

Julian Tuwim

Do krytyków

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

Julian Tuwim, Do krytyków, [w:] tegoż, Poezje wybrane, Warszawa 1977, s. 48.

Ćwiczenie 2.1

Omów wizerunek i postawę postaci mówiącej w wierszu *Do krytyków*. Porównaj je z wizerunkiem i postawą postaci mówiącej w wierszu *Ranyjulek*.

Ćwiczenie 2.2

Przeprowadź analizę organizacji formalnej wiersza *Do krytyków*, a następnie porównaj ją z formą wiersza *Ranyjulek*. Wyjaśnij, jakiemu celowi podporządkowana została forma zastosowana w utworze *Do krytyków*.

Ćwiczenie 2.3

Określ, jaką funkcję pełni w wierszu adresat zbiorowy wprowadzony do niego. Jaki typ relacji łączy postać mówiącą z adresatem? Jakiego charakteru nabiera tak zaadresowana wypowiedź?

Ćwiczenie 2.4

Ćwiczenie 2.5

Dokonaj lektury wiersza *Do krytyków* jako swoistego manifestu poetyckiego. Następnie wskaż wśród wymienionych właściwości te, które można by na podstawie tekstu uznać za obowiązujące w ramach postulowanej przez postać mówiącą poetyki.

- [ ] Patos.
- [ ] Skomplikowana, oryginalna, rozbudowana metaforyka.
- [ ] Konwencja zabawy/ludyczność.
- [ ] Pesymizm cywilizacyjny.
- [ ] Perspektywa refleksyjno-kontemplacyjna.
- [ ] Optymizm.
- [ ] Miejskość/urbanizm.
- [ ] Witalizm.
- [ ] Zwrot ku codzienności.
- [ ] Symboliczna wizyjność.
- [ ] Społeczno-ideologiczne zaangażowanie.
- [ ] Konkretność obrazowania.
- [ ] Włączenie języka potocznego do katalogu poetyckich rejestrów stylistycznych.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.6

Wybierz z tekstu trzy, najbardziej efektywne w twoim odczuciu, figury reprezentujące upojenie życiem (postawę witalistyczną). Krótko wyjaśnij, w jaki sposób wprowadzają one do rzeczywistości wiersza nacechowanie witalistyczne.

Ćwiczenie 2.7

Z tekstów dwóch poznanych wierszy Tuwima wybierz motywy, które można by zasadnie przyporządkować wymienionym niżej znaczeniom (jeśli uznasz to za uzasadnione, motywy mogą się powtarzać przy różnych kategoriach).
a) urbanizm,
b) dynamizm,
c) optymizm,
d) natura,
e) zabawa,
f) codzienność,
g) doświadczenie ekstatyczne.

Ćwiczenie 2.8

Wypowiedz się na temat emocji i wrażeń, jakie budzi w Tobie zaprezentowana na przykładzie wierszy *Ranyjulek* i *Do krytyków* tematyka i poetyka wczesnej twórczości Tuwima. Zastanów się nad własną, subiektywną oceną tak zorganizowanej poetyki.

Tuwim oczami Gombrowicza

Witold Gombrowicz

Dziennik 1953–-1956

Śmierć Tuwima. Wyobrażam sobie nekrologi. Ale tu, prywatnie, mogę zanotować: zmarł największy współczesny poeta polski. Największy? Niewątpliwie. Wielki? Hm... Nie wprowadził nas w nic, niczego nie odkrył, w nic nie wtajemniczył, nie dostarczył żadnego klucza. Ale wibrował – tryskał – olśniewał... magią „poetyckiego słowa". Taka zmysłowa wibracja poetyckiej harfy, ziejącej werbalnym luksusem, jest, w sztuce, najwyższą aspiracją ludów prymitywnych; więc był to poeta, który nie przynosił nam zaszczytu, nawet trochę nas demaskował. Wstyd polega na tym, że o każdym wierszu Tuwima możemy powiedzieć, iż jest „cudowny", ale na pytanie, co

tuwimowskiego wniósł Tuwim w poezję świata, nie potrafimy udzielić odpowiedzi. Gdyż Tuwim, jako Tuwim, to jest jako osobowość, nie istniał. Harfa bez harfiarza.
Ciekawy jestem, czy nekrologi zdobędą się na ujawnienie tej prawdy. Myślę iż będą raczej utrzymane w zdrowo konwencjonalnym poetowatym stylu, z łezką z powodu „zdrady". Nasze odczucie poezji jest, jak się rzekło, nieco prymitywne i mocno zmechanizowane, ale doprowadziliśmy do wielkiej perfekcji nasze mówienie o niej – mówienie, pełne fioritur, trelów, trylów, w tonie poetyckim, z fałszywie poetyckim rozczuleniem i z równie fałszywym poetyckim uniesieniem. Gatunek ten doskonale nadaje się na pogrzeby, przypuszczam więc, że zostanie uruchomiony przy tej okazji.
Moim zdaniem poezja polska (ale może wszystkie poezje?) nie ruszy z miejsca póki nie zerwie z trzema okropnymi szablonami: 1. Postawa poety; 2. Ton poetycki; 3. Forma poetycka. Róbcie, co chcecie. Próbujcie wyleźć z tego drzwiami czy oknami, mnie wszystko jedno; ale póki będziecie wewnątrz, nic was nie zbawi.

Witold Gombrowicz, Dziennik 1953–1956, Kraków 1997, s. 158–159.

Ćwiczenie 3.1

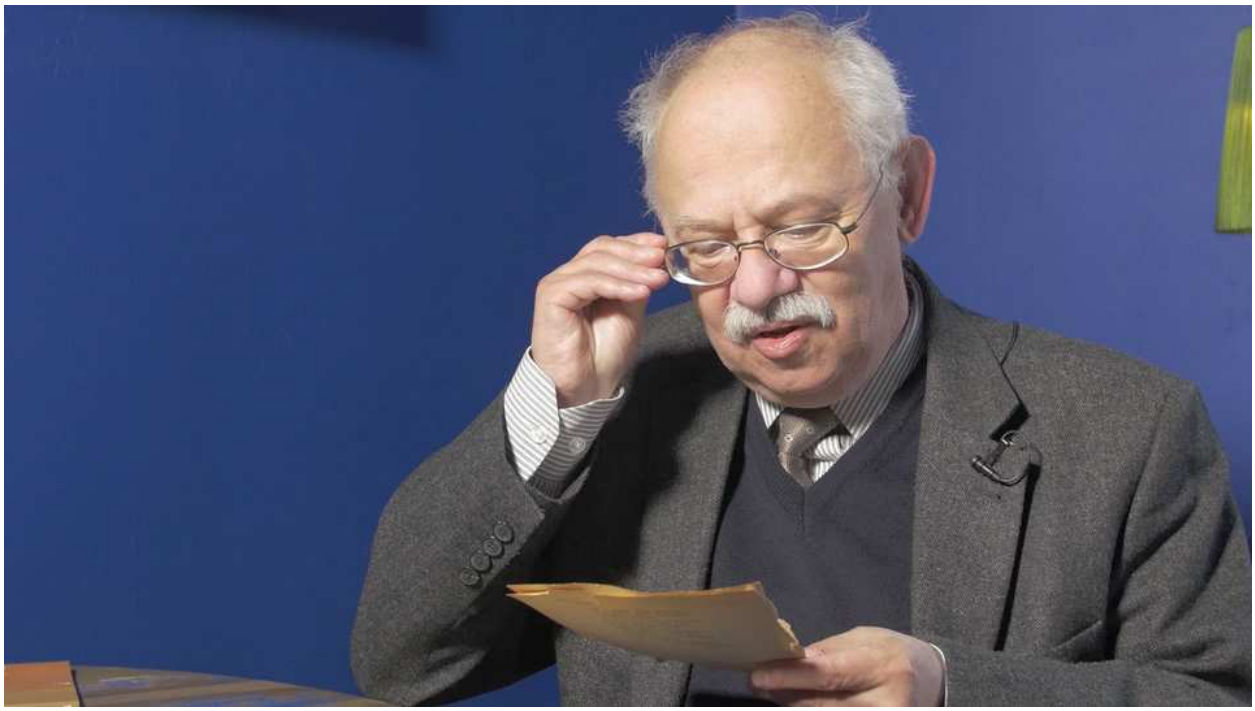
Przeczytaj uważnie fragment *Dziennika* Witolda Gombrowicza, następnie zastanów się i odpowiedz na pytania:

- Jakie walory przypisuje poezji Juliana Tuwima Witold Gombrowicz?
- W jaki sposób, według Witolda Gombrowicza, przejawiają się i na czym polegają słabości tej twórczości?
- Które rozpoznania – walory czy słabości – wydają się decydować o dokonanej przez autora *Dzienników* ocenie wartości dorobku poety?

Ćwiczenie 3.2

Jeśli znasz poezję Juliana Tuwima w bogatszej reprezentacji niż ta przedstawiona w toku lekcji, wykorzystaj tę wiedzę, by ustosunkować się do oceny sformułowanej przez Witolda Gombrowicza.

Witalizm i katastrofizm w poezji Tuwima



Film dostępny na portalu epodreczniki.pl

Dwa bieguny emocji w poezji Juliana Tuwima

Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY-SA 3.0

film Dwa bieguny emocji w poezji Juliana Tuwima

Ćwiczenie 4.1

O jakich dwóch biegunach emocji w poezji Juliana Tuwima opowiada Piotr Matywiecki? Scharakteryzuj te bieguny.

Ćwiczenie 4.2

Jakie miejsce zajmuje wśród wartości Tuwima natchnienie? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Ćwiczenie 4.3

W jaki sposób wiersz przytoczony przez Piotra Matywieckiego realizuje cechę dwubiegunowości uczuć?

Społeczne tematy

Julian Tuwim

Mieszkańcy

Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach
Strasznie mieszkają straszni mieszczanie.
Pleśnią i kopciem pełznie po ścianach
Zgroza zimowa, ciemne konanie.

Od rana bełkot. Bełkocą, bredzą,
Że deszcz, że drogo, że to, że tamto.
Trochę pochodzą, trochę posiedzą,
I wszystko widmo. I wszystko fantom.

Sprawdzą godzinę, sprawdzą kieszenie,
Krawacik musną, klapy obciągną
I godnym krokiem z mieszkań - na ziemię,
Taką wiadomą, taką okrągłą.

I oto idą, zapięci szczelnie,
Patrzą na prawo, patrzą na lewo.
A patrząc - widzą wszystko oddzielnie
Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...

Jak ciasto biorą gazety w palce
I żują, żują na papkę pulchną,
Aż papierowym wzdęte zakalcem,
Wypchane głowy grubo im puchną.

I znowu mówią, że Ford... że kino...
Że Bóg... że Rosja... radio, sport, wojna...
Warstwami rośnie brednia potworna,
I w dżungli zdarzeń widmami płyną.

Głowę rozdętą i coraz cięższą
Ku wieczorowi ślepo zwieszają.
Pod łóżka włażą, złodzieja węszą,
Łbem o nocniki chłodne trącając.

I znowu sprawdzą kieszonki, kwitki,
Spodnie na tyłkach zacerowane,
Własność wielebną, święte nabytki,
Swoje, wyłączne, zapracowane.

Potem się modlą: „od nagłej śmierci...
...od wojny... głodu... odpoczywanie"
I zasypiają z mordą na piersi
W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie.

Julian Tuwim, Mieszkańcy, [w:] , Wiersze wybrane, Wrocław 1986, s. 148–149.

Ćwiczenie 5.1

Przeczytaj uważnie wiersz Juliana Tuwima *Mieszkańcy*, a następnie przeanalizuj tekst, aby wyprowadzić z niego możliwie jak najwięcej cech charakteryzujących zbiorowego bohatera utworu. Skoncentruj się zwłaszcza na wartościach obowiązujących w świecie „strasznych mieszczan". Swoje rozpoznania poprzyj odpowiednimi cytatami.

Ćwiczenie 5.2

Wskaż w tekście wiersza te fragmenty (słowa lub frazy), które bezpośrednio świadczą o stosunku podmiotu do zbiorowego bohatera. Określ charakter tego stosunku.

Ćwiczenie 5.3

Wskaż w utworze wyliczenia, a następnie wyjaśnij ich funkcję.

Ćwiczenie 5.4

Rzeczywistość przedstawiona w wierszu ograniczona została do konkretnych ram czasowych. Określ te ramy, a następnie wyjaśnij funkcję takiego zabiegu.

Ćwiczenie 5.5

Konstrukcji ramowej na poziomie organizacji rzeczywistości przedstawionej odpowiada konstrukcja ramowa na poziomie organizacji tekstu. Wskaż ten zabieg.

Ćwiczenie 5.6

Rozważ fragment „A patrząc - widzą wszystko oddzielnie". Na czym, według ciebie, polega takie „oddzielne" widzenie i w jaki sposób świadczy ono o duchowej kondycji mieszkańców?

Ćwiczenie 5.7

Zastanów się nad sensem fragmentu: „I znowu mówią, że Ford… że kino… / Że Bóg… że Rosja… radio, sport, wojna… / Warstwami rośnie brednia potworna, / I w dżungli zdarzeń widmami płyną". Weź pod uwagę następujące kwestie:

- Jaką wartość mają wykorzystane w tym zestawieniu reprezentacje kultury traktowane samoistnie?
- W jaki sposób na wartość tych reprezentacji wpływa porządek, w którym zostały zestawione w tekście?
- Czy porządek ten reprezentuje jakąś hierarchię wartości?
- Co mówi o intelektualnej kondycji mieszkańców tak skonstruowane zestawienie?
- Co takie zestawienie mówi o sposobie, w jaki mieszkańcy doświadczają rzeczywistości?

Definicja: Homogenizacja

w refleksji o kulturze nazwa procesu, który prowadzi do ujednolicenia rzeczywistości kulturowej poprzez unieważnienie hierarchicznego porządku i jakościowej odrębności elementów tego porządku. W rzeczywistości zhomogenizowanej ludzkie doświadczenie ulega spłaszczeniu w wyniku osłabienia, a ostatecznie likwidacji kryteriów różnicowania i wartościowania elementów rzeczywistości i związanych z nimi przeżyć.

Ćwiczenie 6

Zapoznaj się z przedstawioną definicją homogenizacji, po czym określ, czy rzeczywistość „strasznych mieszczan" można uznać za zhomogenizowaną. Uzasadnij swój sąd.

Ćwiczenie 7

Jakie wnioski na temat duchowości mieszkańców można sformułować na podstawie formy modlitwy z ostatniej strofy?

Ćwiczenie 8

Porównaj doświadczenie rzeczywistości właściwe mieszkańcom do tego, które właściwe było podmiotowi wierszy *Ranyjulek* i *Do krytyków*. Wskaż kluczowe różnice.

Ćwiczenie 9

Wykorzystując wnioski sformułowane w toku poprzednich zadań, przygotuj wypowiedź pisemną, w której wyjaśnisz, na czym polega „straszność" Tuwimowskich mieszkańców. Wzbogać tę wypowiedź, określając także własny stosunek do zbiorowego bohatera wiersza.

Ćwiczenie 10

Wiersz *Mieszkańcy* pochodzi z wydanego w roku 1932 zbioru *Biblia cygańska*. Zastanów się, a następnie przedstaw i uzasadnij swoje zdanie na następujące kwestie:

- Czy „straszni mieszczanie" istnieją współcześnie?
- Czy groza postaci mówiącej w wierszu z okresu dwudziestolecia może stać się udziałem człowieka funkcjonującego w dzisiejszym społeczeństwie?

Zadaniowo

> **Ćwiczenie 11**
>
> Na podstawie poznanych wierszy Juliana Tuwima określ w formie wypowiedzi pisemnej, które z elementów programu przedstawionego w *Słowie wstępnym* do pierwszego numeru „Skamandra” realizowane były przez poetę.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Witalizm ekstatyczny: istnienie jako zabawa



licencja: CC 0

Witalistyczne celebrowanie istnienia w literaturze może przejawiać się w różnych formach, realizować się w rozmaitych emocjonalnych rejestrach i uruchamiać napięcia w różnych zakresach natężeń. Żaden z polskich poetów dwudziestolecia nie wyraził radości i zachwytu samym faktem istnienia z taką intensywnością i w tak jasnej zarazem, beztroskiej i zabawowej formie, jak zdołał to uczynić Kazimierz Wierzyński.

> **Już wiesz**
>
> Zastanów się, w jakich doświadczeniach odnajdujesz satysfakcję, którą można by określić mianem witalistycznej radości. Porozmawiaj o tym z rodzicami, przyjaciółmi.

Kazimierz Wierzyński



Kazimierz Wierzyński

Kazimierz Wierzyński, 1928, domena publiczna

Kazimierz Wierzyński

27.08.1894–13.02.1969

Pochodził z Drohobycza, miasta rozsławionego w polskiej literaturze dokonaniami innego pisarza – Brunona Schulza. W czasie I wojny światowej był żołnierzem Legionu Wschodniego, po jego rozwiązaniu został wcielony do armii austriackiej. W 1915 roku trafił do obozu jenieckiego, w którym przebywał do 1918 roku. Po wydostaniu się z niewoli zdołał jesienią 1918 roku dotrzeć do Warszawy. W stolicy włączył się w działania grupy skupionej wokół kawiarni „Pod Picadorem", szybko stał się jednym z wielkiej piątki skamandrytów. Pierwszą książką poetycką Wierzyńskiego był zbiór *Wiosna i wino*, który ukazał się w 1919 roku i zyskał dużą popularność wśród czytelników (czego świadectwem są m.in. dwa kolejne wydania do roku 1921). W sumie opublikował w dwudziestoleciu dziesięć zbiorów wierszy. Znacznym sukcesem na skalę międzynarodową okazał się tom *Laur olimpijski* (1927), uhonorowany złotym medalem na Konkursie Literackim IX Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie (1928), w następstwie czego zbiór przetłumaczony został na główne języki europejskie, a także na nowogrecki, bułgarski, łaciński, jidysz i japoński.
W 1933 roku ukazał się debiut prozatorski Wierzyńskiego: *Granice świata*, zbiór opowiadań o tematyce wojennej.
Po wybuchu II wojny światowej Wierzyński, jak wielu innych, znalazł się na uchodźstwie. W czasie wojny był poetą aktywnym i popularnym, zwłaszcza wśród żołnierzy. W 1941 roku dotarł do Stanów Zjednoczonych, gdzie osiadł na stałe. W 1944 opublikował kolejny zbiór wojennych opowiadań – *Pobojowisko*. Wieści o śmierci bliskich i doświadczenie emigracji były przyczyną kryzysu psychicznego pisarza i twórczej niemocy. W 1947 roku Wierzyński odnalazł azyl w posiadłości dyrygenta Artura Rodzińskiego. Tam, w ciągu dwuletniego pobytu, pisarz odradził się wewnętrznie, pracując nad biografią Chopina. Angielskie tłumaczenie *Życia Chopina* (1949) przyniosło autorowi po raz kolejny międzynarodową

sławę.
Opublikowany w 1951 roku zbiór poezji *Korzec maku* otwiera kolejny etap poetyckiej twórczości Wierzyńskiego, na który składa się w sumie sześć tomów wierszy. Po wojnie Wierzyński wydał także dwie książki prozatorskie (obie w 1966): wspomnieniowy zbiór esejów *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* oraz zbiór szkiców osnutych wokół wątków czerpanych z kultury Stanów Zjednoczonych i własnych biograficznych doświadczeń – *Moja prywatna Ameryka*.
Do Europy poeta powrócił dopiero w połowie lat 60., do kraju – nigdy. Zmarł nagle w Londynie, w dniu, w którym ukończył pracę nad – ostatnim, jak się okazało – zbiorem wierszy *Sen mara*.

Twórczość Wierzyńskiego

Kazimierz Wierzyński zasługuje zapewne na miano jednego z najpopularniejszych polskich poetów pierwszej połowy XX wieku. W odbiorze twórczości Wierzyńskiego uderza pewna fragmentaryczność. Czytelników zjednał sobie swoimi wczesnymi wierszami, utrzymanymi w poetyce ekstatycznego witalizmu, niefrasobliwej zabawy, alogiczności, manifestacyjnej infantylności, gry z istnieniem i w istnienie. I to one przede wszystkim zdefiniowały poetycki wizerunek Wierzyńskiego w oczach najliczniejszego kręgu odbiorców.

Rok 1929 przyniósł publikację dwóch tomów wierszy – *Rozmowy z puszczą* oraz *Pieśni fanatycznych* – i wyraźną zmianę w poezji Wierzyńskiego, widoczną zwłaszcza w drugim z wymienionych zbiorów. Wprawdzie optymizm i witalizm nie funkcjonowały w tomach wcześniejszych na prawach wyłączności, a łączyły się z typami postaw, emocji i doświadczeń o innym, ciemniejszym zabarwieniu; dopiero teraz jednak definitywnie zmieniają się zarówno uczuciowa tonacja tej poezji, jak i – co bardziej może jeszcze znaczące – jej tematyka i problematyka. Miejska przestrzeń – w poezji Wierzyńskiego obecna uprzednio – traci swój jasny, radosny koloryt na rzecz pesymistycznych obrazów egzystencji człowieka ze społecznych nizin wielkiego miasta, dla którego jedyną ucieczką – pozorną – są iluzje masowej kultury i świata wyobraźni.

Dalsza ewolucja twórczości Wierzyńskiego prowadzi go – w tomach *Wolność tragiczna* (1936) i *Kurhany* (1938) – ku poetyckim zmaganiom i rozliczeniom z tradycją polskiego sentymentalizmu i – zwłaszcza – romantyzmu.

Na obfity dorobek poetycki Wierzyńskiego z okresu II wojny światowej składają się teksty będące w przeważającej mierze wyrazem powszechnych wówczas uczuć: rozpaczy,

tęsknoty, pesymistycznej wizji dziejów, zaburzonych hierarchii wartości, ale również – nadziei wiązanej z Bogiem, sztuką, kulturą.

Powojenny powrót Wierzyńskiego do liryki po okresie twórczego kryzysu (tom *Korzec maku*, 1951) to zarazem wystąpienie ze zmodyfikowaną poetyką. Nastąpiło wówczas dostrzegalne rozluźnienie wersyfikacyjnych i kompozycyjnych rygorów wiersza, nasilenie skojarzeniowości i wieloznaczności obrazowania oraz naturalnej potoczności języka.

Grzmi!

Kazimierz Wierzyński

Grzmi!

Grzmi!
Wiosenna zawierucha!
Deszcz, jak z cebra, leje,
Bryzga, bucha!
Ohej, ohej!
Co tu się dzieje?!
Wiosenna zawierucha!

Rozbieram się do naga
I przez okno wyskakuję,
Goły,
Szalony i wesoły,

– Cud! –
W ulewę daję nura,
Deszcz mię tnie i smaga,
Porywa wichura
I nosi po ogrodzie!
Kąpię się, kąpię
W piorunach, wichrze, wodzie!
Ohej! O hurra!

Skaczę, ślizgam się, wariuję,
Krzyczę, wichr ustami łapię,
Z powietrzem się mocuję,
Na drzewa drapię.
Spadam z nich i tańczę na murawie,
Kręcę się, kręcę wkoło,

– Wir! –
Aż wywracam się, jak długi,
I tarzam się po trawie!
Ohej!, ohej!

Deszcz mię tnie i smaga,
Bajecznie dmie wichura,

– Jak bosko, pysznie i wspaniale! –
Elektryczność piorunów dostaje się do krwi!
Piorunami walę!
Hurra!
Grzmi!

Kazimierz Wierzyński, Grzmi!, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 13–14.

Ćwiczenie 1

Opisz emocje, jakie wzbudza w tobie wiersz *Grzmi!* Kazimierza Wierzyńskiego.

Ćwiczenie 2

Scharakteryzuj wizerunek postaci mówiącej i sytuację liryczną w wierszu.

Ćwiczenie 3

Zastanów się i wyjaśnij: za pomocą jakich zabiegów i środków stylistycznych Wierzyński ustanowił emocjonalną tonację wiersza? Wskaż i nazwij te zabiegi i środki.

Ćwiczenie 4

Przeprowadź analizę formalnej organizacji wiersza. Określ najważniejsze właściwości tej organizacji oraz funkcję zastosowanego rozwiązania formalnego.

Ćwiczenie 5

Wskaż w tekście określenia, które reprezentują żywioł natury. Wyjaśnij, jaką funkcję w konstrukcji sytuacji lirycznej pełnią te manifestacje żywiołu.

Ćwiczenie 6

Dopełnij poniższe stwierdzenia, zaznaczając właściwe określenia.

Rzeczywistość w wierszu ma charakter [statyczny ☐] [dynamiczny ☐]. W sytuacji lirycznej dominują elementy [zabawy ☐] [powagi ☐]. W doświadczeniu podmiotu dominują wrażenia [cielesne ☐] [zmysłowe ☐] [duchowe ☐] [psychiczne ☐]. Emocjonalny stan podmiotu funkcjonuje w wierszu na zasadzie [kontrastu ☐] [analogii ☐] do manifestacji naturalnego żywiołu. Postawa podmiotu ma charakter [kontemplacyjny ☐] [aktywny ☐].

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

W refleksji o kulturze funkcjonuje opozycja: apollińskie – dionizyjskie. Rozróżnienie to, któremu patronują imiona dwóch starożytnych greckich bóstw – Apolla i Dionizosa – utrwaliło się w dziedzinie analizy kultury za sprawą Friedricha Nietzschego. Apollińskość reprezentują takie kategorie, jak: ład, umiar, równowaga, rozum, podmiotowość, struktura. Z kolei do sfery dionizyjskości przynależą kategorie opozycyjne wobec wymienionych – bezład, gwałtowność, ekstaza, szaleństwo, zatracenie się...

Ćwiczenie 7

Zapoznaj się z informacją na temat kategorii apollińskości i dionizyjskości. Następnie wskaż, która z nich odpowiada doświadczeniu rzeczywistości podmiotu wiersza *Grzmi!* Uzasadnij swoje zdanie.

Ćwiczenie 8

Zaproponuj parafrazę wiersza Kazimierza Wierzyńskiego, w której doświadczenie podmiotu zorganizowane zostanie w kategoriach apollińskich.

I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć

Kazimierz Wierzyński

I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć

I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć,
Wszystko się plecie trzy po trzy.
Świat jest, jak ja, dziś pomieszany
Z niebem i obaj pijaniśmy.

Od rana włóczę się po mieście,
Ciepły wiatr wodzi mię za nos,
Każdym oddechem błogosławię
Mój niedorzeczny, głupi los.

Dziewczęta mają osiemnaście
Dzisiaj na mokrych wargach lat,
Cieszę się nimi i młodnieję
I wszystkim jestem brat i swat.

Zda się, nie żyję - jestem żyty...
I myślę chyba wciąż na wspak
Niemądrej głowie, którą kiwam,
Kiwam - i wszędzie mówię: tak.

Bez żadnych ale, moi złoci,
Jakim sposobem, po co, kto?
Znamy się wszyscy osobiście
I słońce świeci! Nie ma co!

I tak najlepiej, najszczęśliwiej...
Wielkie nic da największą treść:
Kupimy sobie funt winogron
I śmiejąc się będziemy jeść.

Kazimierz Wierzyński, I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 20–21.

Ćwiczenie 9

Poddaj analizie formę wiersza *I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć* Kazimierza Wierzyńskiego. Porównaj ją z formą wiersza *Grzmi!*. Sformułuj wnioski.

Ćwiczenie 10

Porównaj sytuacje liryczne w obu wierszach. Wskaż podobieństwa i różnice.

Ćwiczenie 11

Zastanów się i określ, w którym z przedstawionych wierszy doświadczenie witalistyczne przebiega intensywniej. Jakie właściwości organizacji wiersza o tym decydują?

Ćwiczenie 12

Wyjaśnij, jak rozumiesz frazę: „Zda się, nie żyję – jestem żyty...". Jaki zabieg został tu zastosowany i jaki jest jego efekt w odniesieniu do kondycji postaci mówiącej? Czy znajdujesz analogiczny efekt (nie zabieg) w wierszu *Grzmi!*?

Ćwiczenie 13

Wskaż w cytowanych strofach stałe związki frazeologiczne.

I znów jest tak [ni w pięć, ni w dziewięć ☐], Wszystko [się plecie trzy po trzy ☐].
[Świat jest, jak ja, dziś pomieszany Z niebem ☐] i obaj pijaniśmy. Od rana
[włóczę się po mieście ☐], Ciepły wiatr [wodzi mię za nos ☐],
[Każdym oddechem błogosławię Mój niedorzeczny, głupi los ☐].

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 14

Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią frazeologizmy wprowadzone do tekstu.

Ćwiczenie 15

Która fraza zbudowana została na zasadzie paradoksu?

- ◯ „Znamy się wszyscy osobiście/ I słońce świeci! Nie ma co!”
- ◯ „Wielkie nic da największą treść”
- ◯ „Każdym oddechem błogosławię/ Mój niedorzeczny, głupi los.”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 16

Przedstaw swoje wrażenia: czy któryś z przedstawionych wierszy Wierzyńskiego oddziałuje na ciebie silniej? Jeśli tak, wyjaśnij, z czego ten efekt wynika.

Zabawa jako źródło poezji

Krzysztof Dybciak

Zabawa jako źródło poezji

Popularność dzieła literackiego odsłania tajemnice czytelników. Wielki sukces debiutu Kazimierza Wierzyńskiego stanowi intrygujący problem rozważań socjologii kultury i krytyki literackiej. […] Pierwszy tom wierszy Wierzyńskiego miał trzy wydania w latach 1919–1921, był powszechnie czytany, cytowany i omawiany. Został uznany za jedno z najbardziej charakterystycznych zjawisk poetyckich w początkowym okresie istnienia niepodległej Polski. Utwory literackie będące wydarzeniami o zasięgu ogólnonarodowym zaspokajają zbiorowe potrzeby duchowe, a zatem ujawniają też

strukturę czegoś, co można nazwać podświadomością grupy społecznej.

Wiosna i wino oraz *Wróble na dachu* były propozycją nowej literatury w zmienionej sytuacji historycznej polskiego społeczeństwa. Wierzyński przedstawił koncepcję poezji radykalnie różną od dominującej w polskiej świadomości przez sto kilkadziesiąt lat; mniej więcej od schyłku I Rzeczypospolitej. Faza narodzin tradycyjnego wzoru przypadła na koniec XVIII wieku, utrwalała i rozwijała się w wieku XIX i na początku naszego stulecia, a w swoim przebiegu ukształtowała trzy główne modele: martyrologiczno-tyrtejski, dydaktyczno - satyryczny i dolorystyczny (subiektywne, refleksyjno - emocjonalne wyznania w tonacji minorowej). Rola poety nakładała się na role przywódcy narodu, wieszcza, kapłana, nauczyciela. Reguły lekturowe nakazywały arcypoważne, wykraczające poza granice sztuki, traktowanie literatury, umieszczając ją w rejonach bliskich ideologii i magii. Na tle tej tradycji widać wyraźniej przełomowe znaczenie wystąpienia Wierzyńskiego: zamiast romantyczno - modernistycznego doloryzmu – ekstatyczna radość, w miejsce dydaktyzmu i refleksyjności – alogiczność i fantastyka, zamiast służby społecznej i haseł użyteczności – zabawa i gra. Najwyraźniej przewrót ten widoczny stał się w koncepcji poety i poezji, przejawiając się m.in. w konstrukcji podmiotu lirycznego.

Podmiot mówiący pierwszych tomów Wierzyńskiego zrezygnował z tradycyjnego koturnu i odrzucił cały szereg niezbędnych dotąd jakości: patos, uroczysty tok wypowiedzi uporządkowanej racjonalnie, poruszanie tematów intersubiektywnie ważnych, brak dystansu do pełnionej przez siebie roli. „Ja" liryczne „Wiosny i wina" oraz „Wróbli na dachu" wyposażone jest w cechy zupełnie inne. Obniżenie tonu emocjonalnego – choć nie zmniejszenie intensywności – i obniżenie pozycji podmiotu powoduje pojawienie się autoironii, dystansu wobec siebie i swej działalności, elementu groteskowego przedstawienia własnej roli i zadań [...].

Krzysztof Dybciak, Zabawa jako źródło poezji, [w:] tegoż, Gry i katastrofy, Kraków 1980, s. 41–42.

Ćwiczenie 17

Na podstawie fragmentu szkicu Krzysztofa Dybciaka określ, na czym polegał, według badacza, przełomowy charakter poetyckiego wystąpienia Wierzyńskiego w pierwszym okresie jego twórczości.

Ćwiczenie 18

Uwzględnij spostrzeżenia badacza i wyjaśnij, jakie „zbiorowe potrzeby duchowe" zaspokajała wczesna poezja Wierzyńskiego w ówczesnej sytuacji historycznej.

Wierzyński – objawienie życia i sekret ojczyzny

Tomasz Burek

Wierzyński --- objawienie życia i sekret ojczyzny

Nazwano go kiedyś, i niebezpodstawnie, „fanatykiem urody życia". On sam natomiast – wydeptawszy szlaki uchodźczych doświadczeń – zobaczył siebie jako „lutnistę ciemnego czasu i losu". Z tych dwóch dalekich i przeciwstawnych, ale jednakowo prawdziwych określeń, z ich wzajemnego dopełnienia i syntezy wyłania się poetyckie oblicze Kazimierza Wierzyńskiego. Oblicze bardziej złożone, niż przywykło się sądzić na podstawie sporadycznych i wciąż niepełnych prezentacji dorobku tego pisarza w krajowych oficynach wydawniczych. Oblicze bogate w kontrasty, podlegające napięciom, wstrząsom i przeobrażeniom, osobowość twórcza, której niepodobna ogarnąć i zrozumieć za pomocą jakiegoś sztucznie zwężonego sposobu patrzenia.

Niestety, dla przeciętnych odbiorców współczesnej poezji w Polsce, edukowanych w oparciu o dziurawe księgozbiory i ułomne programy szkolne, znajomość z Wierzyńskim ma charakter dość naskórkowy. Znajomość tak rzadko bowiem wykracza poza polonistyczny stereotyp, upatrujący charakterystyczność zjawiska „Wierzyński"

w garści utworów młodzieńczych poety, takich jak *Hej! Świat się kręci!*, jak *Zielono mam w głowie*, i już nie starcza jej sił ni sposobności, aby utorować sobie drogę do Wierzyńskiego – autora *Wolności tragicznej* i *Kurhanów*, a potem *Krzyży i mieczy* czy wreszcie *Czarnego poloneza*. Innymi słowy, nie autor poetyckich jeremiad , przestróg i pamfletów, chłoszczący wady zbiorowe i bolejący z powodu nieszczęść ojczyzny, lecz twórca wierszy umyślnie sztubackich, płochych i roześmianych – zresztą idealnie zestrojonych z euforycznymi nastrojami wczesnych lat niepodległości – jest wedle ugruntowanego mniemania właśnie tym Wierzyńskim, który zapisał świetną w poezji polskiej kartę.

To prawda, że debiutował wspaniale, zyskując od pierwszego zaraz tomiku, nazwanego *Wiosna i wino* (rok wydania 1919), oszałamiającą wręcz popularność. W kolejnych książkach poetyckich współzawodniczył o sukces i poczytność z nie mniej błyskotliwymi rywalami, a jednocześnie przyjaciółmi z grupy Skamandra, z Lechoniem więc, z Tuwimem, z Iwaszkiewiczem i Słonimskim. Liczne przekłady na języki obce tudzież światową renomę przyniósł mu cykl pt. *Laur olimpijski*, nagrodzony złotym medalem na Międzynarodowym Konkursie Literackim IX Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie w roku 1928. Miał wtedy Wierzyński 34 lata. Wiele podróżował. Utalentowany i wysportowany, rzutki, aktywny na rozmaitych polach (ima się dziennikarstwa, pisuje do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" i „Kuriera Czerwonego", redaguje też nie bez powodzenia „Przegląd Sportowy"), odznaczający się i przymiotami ducha, i nieprzeciętną urodą – mógł wręcz uchodzić za ucieleśnienie ideału człowieka szczęśliwego, za żywą ilustrację powojennej epoki, z całą jej beztroską, globtroterstwem i rekordomanią, z tak charakterystycznym dla „szalonych lat dwudziestych" uwielbieniem dynamizmu i bujności życia.

W omawianym okresie – czyli w pierwszym dziesięcioleciu Polski Niepodległej – poezja Wierzyńskiego bratała się z wróblami na dachu i gwiazdami na niebie, opiewała miłość jako „rozpęd żywiołu", sławiła

biologiczny irracjonalizm chwili, przemieniając fakt pospolity życia w cudowne, podniecające i wesołe święto. Poeta zdawał się kimś bezrozumnym, kimś urzeczonym, kimś pochłoniętym i upojonym samym elementarnym procesem istnienia. Należał – mówiąc uczenie – do ekstatycznych witalistów.
Ale twórczość ta obok jasnego nurtu kryła w sobie nurt ciemny. Spoza fanfar zwycięstwa i radości dobiegały dysonansowe tony – przepowiednie klęski. Słoneczny stadion osnuwał się mrokiem. Ogród ziemskich rozkoszy zamieniał się w pobojowisko. Spłoszony ekstatyk użycia – dionizyjczyk kapitulował w Wierzyńskim, a jego wyczerpanie i rezygnacja otwierały drogę zupełnie inaczej ukształtowanym postawom, od mizerabilizmu spod znaku Żeromskiego (w *Rozmowie z puszczą* i *Pieśniach fanatycznych*), przez conradowski heroizm i katastrofizm, aż po stoicki moralizm na modłę Camusa w latach najpóźniejszych.

Tomasz Burek, Wierzyński – objawienie życia i sekret ojczyzny, [w:] tegoż, Niewybaczalne sentymenty, Warszawa 2011, s. 57–59.

Ćwiczenie 19

Wskaż cytat ze szkicu Tomasza Burka, który zawiera aluzję do tytułu jednego ze zbiorów poezji Kazimierza Wierzyńskiego

- „[...] w pierwszym dziesięcioleciu Polski Niepodległej – poezja Wierzyńskiego bratała się z wróblami na dachu i gwiazdami na niebie [...]”.
- „On sam natomiast [...] zobaczył siebie jako „lutnistę ciemnego czasu i losu”.
- „[...] twórca wierszy umyślnie sztubackich, płochych i roześmianych [...] jest wedle ugruntowanego mniemania właśnie tym Wierzyńskim, który zapisał świetną w poezji polskiej kartę.”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 20

Które zdanie odpowiada uwagom Tomasza Burka na temat poezji Kazimierza Wierzyńskiego?

- ◯ Poezja Wierzyńskiego uderza jednolitością, spójnością i konsekwencją w realizacji określonego wzorca poetyki.
- ◯ Poezja Wierzyńskiego podejmuje zróżnicowany zakres tematów i problemów, ale jej emocjonalna tonacja pozostaje niezmiennie optymistyczna.
- ◯ Poezja Wierzyńskiego podlegała wielorakim przeobrażeniom, obejmując w tym procesie różnorodne tematy, problemy, emocje i doświadczenia.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 21

Wskaż w przywołanym fragmencie szkicu Tomasza Burka te rozpoznania, które można odnieść do wierszy Kazimierza Wierzyńskiego *Grzmi!* oraz *I znów jest tak ni w pięć ni w dziewięć*.

Ćwiczenie 22

Tomasz Burek upomina się o pełniejszą, nieograniczoną wyłącznie do nurtu witalistycznego, prezentację dorobku poetyckiego Kazimierza Wierzyńskiego, także w szkolnym kanonie tekstów. Na podstawie uwag krytyka sformułuj wnioski dotyczące tego, jakie jeszcze problemy, tematy i inspiracje – poza urbanizmem i witalizmem – stanowią o wartości tej poezji.

Zadaniowo

Ćwiczenie 23

Na podstawie poznanych tekstów porównaj dwa poetyckie ujęcia doświadczenia witalistycznego – Tuwima i Wierzyńskiego. Określ podobieństwa, rozpoznaj różnice.

Ćwiczenie 24

Przedstaw swoje wrażenia: które z tych dwóch ujęć wzbudza w tobie reakcję bardziej żywą? Uzasadnij wybór.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Od dramatu świadomości narodowej do dramatu miłości i śmierci



pixabay, licencja: CC 0

Przełom niepodległościowy był przede wszystkim wyzwaniem dla państwa, które stanęło wobec wielu praktycznych problemów do rozwiązania. Niektórzy dostrzegali jednak, że wolność to także zadanie do odrobienia na poziomie narodowej świadomości i tożsamości. Przez ponad 120 lat kwestie te definiowane były pod presją rzeczywistości zaborów. Wobec faktu dezaktualizacji tej rzeczywistości pytanie o polskość zaistniało w nowym kontekście. W nim natomiast pytania o przyszłość okazały się nie do oderwania od pytań o przeszłość. Przeszłość wypełniała narodową tożsamość i świadomość rekwizytami postaw, wartości, symboli i mitów, których znaczenie ukształtowały w znacznej mierze warunki zniewolenia. Przyszłość wymagała rozstrzygnięcia, jakie miejsce rekwizyty te powinny zająć wśród dekoracji wolnego państwa: co z nich warto zachować, co należy odrzucić, jak można je wzbogacić. Stawką były świadomość i tożsamość narodowa – autentycznie przeżywane. Niebezpieczeństwo polegało z kolei na nowej formie zniewolenia – tym razem przez swoistą bezwładność świadomości, która skostniała w nawykach przeszłości, nie zdobędzie się na wysiłek samookreślenia wobec wolności.

> **Już wiesz**
>
> Wyszukaj informacje na temat historycznej postaci Herostratesa: kim był, kiedy żył, co i z jakiego powodu zrobił.

Jan Lechoń



1933, domena publiczna

Leszek Józef Serafinowicz

1899–1956

Poeta, satyryk i pamflecista. We współczesnej kulturze literackiej funkcjonuje raczej w cieniu pozostałych twórców Skamandra. W okresie międzywojnia był ceniony, a gdy debiutował, niektórzy skłonni byli widzieć w nim talent na miarę wieszczów rodzimej poezji. Ciężar oczekiwań z tym związanych działał na poetę paraliżująco, a z czasem urastał do rangi życiowego dramatu.

Leszek Serafinowicz wychowywał się w domu, w którym żywe były tradycje polskiego patriotyzmu. Literatura, zwłaszcza romantyczna, stanowiła istotny składnik tych tradycji i silnie oddziałała na artystyczne wybory przyszłego poety.

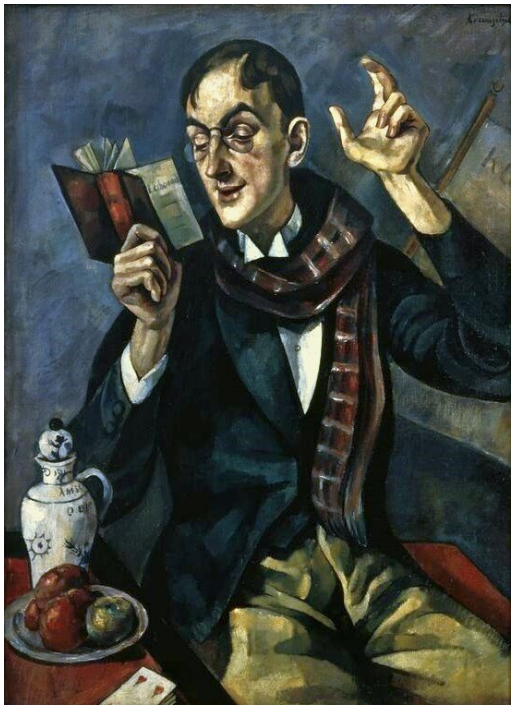
Pierwszą poetycką książkę – dzięki finansowemu wsparciu ojca – wydał bardzo wcześnie: opublikował w 1912 roku – jako trzynastolatek! – tomik *Na złotym polu*, a dwa lata później kolejny: *Po różnych ścieżkach*. Te dwa zbiory juweniliów zdradzają wyraźne wpływy poetyki Staffa, Tetmajera i Kasprowicza i wiele mówią zarówno o wrażliwości ich młodego autora, jak i o jego uzdolnieniach: chociaż wyraźnie epigońskie, stanowią sprawną realizację wzorców poetyzowania podpatrzonych w szkole Młodej Polski.

Właściwym, dojrzałym debiutem Lechonia był *Karmazynowy poemat*, wydany w 1920 roku. Złożony w pierwszym wydaniu z sześciu zaledwie wierszy, z których część znana już była publiczności wcześniej z pism „Pro Arte et Studio" i „Pro Arte", zapewnił autorowi uznanie i popularność. Wiersz *Herostrates* przez wielu odczytywany był jako manifest nowej poezji (co jednak przy uważnej lekturze, jak się przekonasz, wcale nie jest oczywiste). Wszystkie te utwory były świadectwem nieprzeciętnej poetyckiej sprawności i wyczulenia na problemy tradycji polskiej kultury i narodowej świadomości.

W 1924 roku ukazuje się tom kolejny: *Srebrne i czarne*, formalnie równie znakomity, choć podejmujący problematykę zgoła odmienną: miłości, przemijania, śmierci, grzechu, sztuki.

Znamienne – zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę dorobek jego kolegów ze Skamandra – że był to ostatni zbiór poezji Lechonia wydany w międzywojniu.
Równolegle do wierszy tworzy Lechoń satyry, świadczące o dobrym rozeznaniu w realiach i trzeźwej, krytycznej ocenie ówczesnej sytuacji politycznej: *Królewsko-polski kabaret 1917-1918* (1918), *Facecje republikańskie* (1919; napisane we współpracy z Antonim Słonimskim), *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne* (1920).
Był jednym z inicjatorów kawiarni „Pod Picadorem". W latach 1930-1939 pełnił obowiązki *attaché* kulturalnego ambasady polskiej w Paryżu. Po upadku Francji wyemigrował do Brazylii, a w 1941 roku osiadł w Stanach Zjednoczonych.
W latach wojny muzy Lechonia nie milczały: w 1942 roku, w Londynie, ukazał się pierwszy od czasu publikacji *Srebrnego i czarnego* tom wierszy: *Lutnia po Bekwarku*, a w 1945, w Nowym Jorku – zbiór kolejny: *Aria z kurantem*.
Zdecydowanie niechętny komunistom (na tym tle poróżnił się z Julianem Tuwimem), krytycznie oceniający sytuację w powojennej Polsce, nigdy do kraju nie powrócił. Pobyt na emigracji, zmagania z nawracającą niemocą twórczą, osobiste rozterki – nasilały stan psychicznego kryzysu. Za radą lekarza rozpoczął Lechoń w 1949 roku pisanie *Dziennika*, który prowadził niemal do samej śmierci. Zginął śmiercią samobójczą w 1956 roku.

O dziele



Jan Lechoń

Roman Kramsztyk, Jan Lechoń, po 1920, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie, domena publiczna

Poetyka Jana Lechonia mocno osadzona jest w tradycji, zarówno jeśli chodzi o rozwiązania formalne, jak i o rekwizytornię, budującą rzeczywistość tych wierszy. Płaszczyzną odniesień szczególnie uprzywilejowaną jest romantyzm. Stosunek poety do tradycji jest jednak ambiwalentny, ma charakter próby wartości.

Wiersze *Karmazynowego poematu* tworzą cykl, w którym przegląd motywów i mitów polskiej świadomości narodowej przebiega w atmosferze rozliczeń, pełnych napięcia, łączącego efekty fabularności czy teatralnej widowiskowości z liryczną subtelnością i tonami tragizmu. Finałem pierwszego wydania zbioru był wiersz *Piłsudski*, w którym odnaleźć można pytania o dojrzałość narodu, jego gotowość do świadomego samostanowienia. W tej formule cykl pozostaje otwarty, dramat nie znajduje jednoznacznego rozstrzygnięcia. Do drugiego wydania dodał Lechoń wiersz *Pani Słowacka*, który zdaje się dopowiadać poniechaną wcześniej diagnozę w sposób niepokojąco przywodzący na myśl zakończenie *Wesela* Wyspiańskiego.

Perspektywa zbioru *Srebrne i czarne* jest inna. Tomik ten przyniósł liryczny zwrot ku introspekcji, na plan pierwszy wysuwa się problematyka egzystencjalna, uruchamiająca także konteksty metafizyczne. Niepokoje związane z kondycją narodu ustępują miejsca nastrojowi melancholijnego rozpamiętywania uniwersalnych doświadczeń ludzkiej kondycji: miłości, przemijania, śmierci. Postawę podmiotu wielu wierszy określa dominanta rezygnacyjna. Retoryczna organizacja tekstów zwraca uwagę wykorzystaniem barokowego efektu, nie tylko na poziomie składni, uderza zwłaszcza wyraźna tendencja do formułowania paradoksalnej puenty, często o charakterze antytezy. Zresztą upodobanie do operowania przeciwieństwami jest charakterystyczne dla poezji Lechonia w ogólności. W porównaniu do *Karmazynowego poematu* format tekstów ze zbioru *Srebrne i czarne* jest mniejszy, nastrój bardziej przyciszony, miejsce zbiorowego bohatera zajmuje indywiduum. Łączą te tomy aluzyjność – choć w obu wypadkach odmiennie ukierunkowana – oraz inscenizowanie sytuacji z teatralnym wyczuciem rekwizytu i efektu.

Wiersze pisane na emigracji zachowują wiele właściwości utworów wcześniejszych: klasycyzującą formę, melancholijne nastroje (które potęgują się, aż osiągają niekiedy formę elegijnego rozliczania się z życiem), intertekstualne osadzenie w tradycji kultury i teatralność. Silna jest w nich – co łatwo zrozumieć – nuta nostalgiczna.

> **Ćwiczenie 1**
>
> Pierwszy zbiór poezji Jana Lechonia z dojrzałego okresu jego twórczości nosił tytuł *Karmazynowy poemat*.
>
> Na podstawie słownika symboli (lub innych źródeł informacji) przeanalizuj symbolikę barwy karmazynowej. Zanotuj wnioski.

Ćwiczenie 2

Określ, jaką perspektywę lektury zbioru wierszy sugeruje drugi człon tytułu: „poemat”.

Wskazówka

Warto zwrócić uczniom uwagę na fakt, że objęcie zbioru wierszy tytułową ramą „poematu” wiąże te teksty w spójną całość. Jeśli uznamy taką hipotezę interpretacyjną za zasadną, całościowa lektura zbioru da nam podstawy, by szukać motywów i problematyki łączących „karmazynowe” wiersze, a ponadto pozwoli dostrzec w kolejnych tekstach wzajemnie zależne, usensowiane w sprzężeniu zwrotnym ogniwa cyklu poetyckiego, posiadającego swój prolog (*Herostrates*), rozwinięcie i finał (*Piłsudski* w pierwszym wydaniu, *Pani Słowacka* począwszy od wydania drugiego).

Obudzić Polskę

Jan Lechoń

Herostrates

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

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

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

A dzisiaj mi się w zimnym powiewie jesieni,
W szeleście rdzawych liści, lecących z kasztanów,

Wydała kościotrupem spod wszystkich kurhanów,
Co czeka trwożny chwili, gdy ciało odmieni.

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

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

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

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

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

Jan Lechoń, Herostrates, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 7–8.

Ćwiczenie 3.1

Jaki obraz Polski wyłania się z pierwszych trzech strof wypowiedzi postaci mówiącej w wierszu?

Ćwiczenie 3.2

Określ, na czym polega i co oznacza zmiana perspektywy czasowej, która następuje w toku wypowiedzi postaci mówiącej.

Ćwiczenie 3.3

Monolog postaci mówiącej w wierszu zawiera aluzje do tradycji polskiej literatury i kultury. Rozpoznaj jak najwięcej z nich, a następnie określ ich funkcję.

Ćwiczenie 3.4

Retoryczna organizacja wypowiedzi postaci mówiącej w wierszu ma charakter wyraźnie dwudzielny. Wskaż fragment, w którym wypowiedź ta zmienia swój charakter, i zinterpretuj sens tej zmiany.

Ćwiczenie 3.5

Na podstawie wniosków z poprzednich ćwiczeń scharakteryzuj wnikliwie postawę postaci mówiącej wobec narodowej tradycji.

Ćwiczenie 3.6

Uwzględnij poczynione rozpoznania i zinterpretuj znaczenie, jakie wprowadza do wiersza tytułowa postać Herostratesa.

Ćwiczenie 3.7

Uwzględniając kontekst całego wiersza, przedstaw możliwe interpretacje motywu wiosny w słynnej frazie „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę".

Wskazówka



„Wiosna" może być tu interpretowana tradycyjnie – jako reprezentacja tematów poetycko niezwiązanych z problematyką narodową, uniwersalnych. Sens tego fragmentu i lektura całości wiersza nabiera jednak znacznie ciekawszego i bardziej dramatycznego charakteru, jeśli dostrzeżemy, że „wiosna" – jako znak odrodzenia, nowego początku – może być również odczytywana jako figura odzyskanej niepodległości, Polski odrodzonej.

W tym podwójnym znaczeniu fraza „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” staje się kolejnym świadectwem zmagania podmiotu ze spuścizną narodowej mitologii i komponuje się z wątpliwościami i stanem rozdarcia, którym podmiot daje wyraz w ostatniej strofie wiersza.

Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że figura wiosny powraca także w innych „karmazynowych” wierszach (por. *Mochnacki*) i może być interpretacyjnie skojarzona z figurą świtu, wykorzystaną w *Piłsudskim*.

Ćwiczenie 4.1

Zaproponuj interpretację dylematu, jaki w ostatniej strofie sformułowała postać mówiąca.

Ćwiczenie 4.2

Wiersz *Herostrates* czytany był często jako manifest, wyraz jasno określonego, jednoznacznego stanowiska wobec tradycji, poezji i problemu narodowej świadomości. Czy zgadzasz się z takim odczytaniem? Uzasadnij swój sąd, odwołując się bezpośrednio do tekstu utworu.

Spotkanie Jana Lechonia



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Jan Lechoń

Spotkanie

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

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

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

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

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

Jan Lechoń, Spotkanie, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 31.

Ćwiczenie 5.1

Wiersz *Spotkanie* pochodzi z tomu *Srebrne i czarne*. Korzystając np. ze słownika symboli, zinterpretuj symbolikę tych dwóch kolorów, a następnie wskaż te ze znaczeń, które zaktualizowane zostały w wierszu.

Ćwiczenie 5.2

Scharakteryzuj sytuację liryczną w wierszu. Uwzględnij:

- stan, w jakim znajduje się podmiot;
- przestrzeń, w jakiej podmiot jest obecny;
- nastrój, jakim nacechowana jest sytuacja.

Ćwiczenie 5.3

Wskaż tę odpowiedź, która poprawnie charakteryzuje kreację przestrzeni w rzeczywistości lirycznej.

- ◯ Przestrzeń dana w wierszu ma charakter abstrakcyjny.
- ◯ W wierszu nie występują żadne reprezentacje przestrzeni – przestrzeń pozostaje nieokreślona.
- ◯ Doświadczana przed podmiot przestrzeń jest jednolita, podmiot przeżywa ją w sposób statyczny.
- ◯ Przestrzeń dana jest podmiotowi w doświadczeniu przejścia.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5.4

Wskaż w tekście figury poetyckie, które rzeczywistości doświadczanej przez podmiot nadają charakter oniryczny (strukturę marzenia sennego).

Ćwiczenie 5.5

Zinterpretuj funkcję poetyki onirycznej wykorzystanej w wierszu.

Wskazówka

Oniryzm – dany nie wprost, raczej poprzez sugestie (noc, nagłe ocknięcie, niezwykły nastrój, spotkanie z widzeniem Dantego) niż jednoznaczne wskaźniki śnienia – pozwala zidentyfikować rzeczywistość, której doświadcza podmiot, jako wewnętrzną, daną w akcie introspekcji. Tym samym przestrzenna transgresja, jaka staje się udziałem podmiotu, ma charakter wejrzenia podmiotu w głąb siebie, konfrontacji z własnymi niepokojami, wątpliwościami, lękami „ja" lirycznego.

Ćwiczenie 6.1

Scharakteryzuj przestrzeń, w której dochodzi do spotkania podmiotu z widzeniem Dantego. Zwróć uwagę szczególnie na te elementy scenografii, które mają nacechowanie symboliczne.

Ćwiczenie 6.2

Sięgnij do odpowiednich źródeł i sprawdź, jaką rolę w biografii Dantego odegrała Rawenna. Na tej podstawie wyjaśnij, jaki sens ma ulokowanie w Rawennie spotkania podmiotu z widzeniem Dantego.

Ćwiczenie 6.3

Scharakteryzuj stan, w jakim podmiot staje wobec widzenia Dantego.

Ćwiczenie 6.4

Zastanów się i wyjaśnij, dlaczego właśnie Dante stał się bohaterem widzenia podmiotu. Określ stosunek i oczekiwania podmiotu wobec postaci Dantego.

Ćwiczenie 6.5

Puenta wiersza ma strukturę:

- ◯ Porównania.
- ◯ Paradoksu.
- ◯ Apostrofy.
- ◯ Hiperboli.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6.6

Określ, jakiego rodzaju przeżyciem okazała się dla podmiotu odpowiedź, którą otrzymał on w finale.

Ćwiczenie 6.7

Uwzględniając wnioski z wykonanych dotychczas zadań do tekstu, przedstaw i uzasadnij interpretację puenty wiersza. Uwzględnij zwłaszcza znaczenie figury Beatrycze (sięgnij do źródeł, by określić sensy związane z tą postacią) oraz retoryczną strukturę puenty.

Proust Jana Lechonia



pixabay, licencja: CC 0

Jan Lechoń

Proust

W półmroku sennej lampy jakieś dziwne cienie,
Zapach lekarstw duszący, twarz blada jak chusta.
To nic. To tylko zwykłe ostatnie zdarzenie,
I trudno, by dziwiło Marcelego Prousta.

Jak słońce, gasnąc w pysznych promieni efekcie,
Zachodzić się nie wzbrania i świecić nie żąda,
Tak on powoli opis poprawia w korekcie
Tej śmierci, którą widzi i wie jak wygląda.

To nic. I może jutro siądą po wieczerzy
I książkę tę czytając ciszą nocnych godzin
Poczują nagle ciepło jak szczęście narodzin.
Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.

Jan Lechoń, Proust, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1987, s. 35.

Ćwiczenie 7.1

Scharakteryzuj sytuację liryczną przedstawioną w wierszu.

Ćwiczenie 7.2

Wskaż rekwizyty, które budują w wierszu scenografię umierania.

Ćwiczenie 7.3

Przywołując odpowiednie fragmenty tekstu, określ stosunek bohatera do doświadczenia śmierci.

Ćwiczenie 7.4

Która z wymienionych opozycji organizuje rzeczywistość liryczną w wierszu w sposób zasadniczy?

- ◯ Męskie – żeńskie.
- ◯ Choroba – zdrowie.
- ◯ Dom – świat.
- ◯ Noc – dzień.
- ◯ Śmierć – życie.
- ◯ Życie aktywne – życie kontemplacyjne.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 7.5

Wyjaśnij, w jaki sposób opozycja rozpoznana w poprzednim ćwiczeniu organizuje sensy w wierszu.

Ćwiczenie 7.6

Określ, jaką funkcję w wierszu pełni motyw sztuki.

Ćwiczenie 7.7

Puenta wiersza ma strukturę:

- ◯ oksymoronu.
- ◯ apostrofy.
- ◯ porównania.
- ◯ hiperboli.
- ◯ alternatywy – antytezy.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 7.8

Na podstawie wniosków z dotychczasowych zadań sformułuj interpretację wiersza *Proust*.

Zadaniowo

Ćwiczenie 8

Wykorzystaj wnioski z przeprowadzonych analiz i interpretacji, aby przedstawić i uzasadnić własną opinię na temat poetyckiego dzieła najmłodszego ze skamandrytów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Spór z tradycją romantyczną jako pytanie o kondycję narodu



Plac Piłsudskiego w Warszawie

Plac Piłsudskiego w Warszawie, domena publiczna

Zapowiedziany przez futurystów i skamandrytów na początku dwudziestolecia odwrót od literackiego zaangażowania w wielkie, zwłaszcza narodowe i społeczne sprawy i problemy – nigdy niezrealizowany w pełni konsekwentnie – z czasem traci swój impet. Problemów, z jakimi zmagać się musiała młoda polska państwowość, nie dało się zignorować, chyba tylko kosztem całkowitego oderwania twórczości od rzeczywistości. Problematyka narodowo-społeczna wkracza do poezji skamandrytów na różnych etapach twórczości każdego z nich, w różnych postaciach i z różnym natężeniem. Procesowi temu towarzyszy aktualizacja kodów, mocno z tą problematyką sprzęgniętych. Wśród nich uprzywilejowane miejsce zajmuje oczywiście tradycja romantyczna.

> **Już wiesz**
>
> W odpowiednich źródłach znajdź informacje na temat najważniejszych elementów politycznego projektu Józefa Piłsudskiego, realizowanego przez niego w okresie II Rzeczypospolitej. Sprawdź również daty narodzin i śmierci Piłsudskiego.

Z czego budujesz ten kraj?

Kazimierz Wierzyński

Ojczyzna chochołów

Park dziwów starożytnych, wiatr, który szeleści
Wokół śpiących pałaców, grobowców bez treści,
Te lampy i posągi, księżyc gdzieś się słania
Geniusz twego narodu, duch zapominania,
Te rany wielkiej dumy, inne wielkie rzeczy,
W których tyle jest prawdy, ile się złorzeczy,
Wszystkie cnoty parszywe – to nas nie przejedna.
To pustką zarażona Polska jeszcze jedna.

Z czego budujesz kraj ten?
Z czeczoty, z jesionu,
Kruchy antyk i rzewność od wielkiego dzwonu?
Ojczyznę w kolumienkach z widokiem na ule,
Gdzie miód słodyczą swojską zasklepia się czule,
Nad rzeką stoją wierzby, na łąkach bociany,
Słyszysz, Basiu, to nasi biją w tarabany -
A wyszydzony chochoł, sobowtór symbolu,
Starym się obyczajem kokoszy na polu,
Słoma trzeszczy zapchlona, gzi dziewki w podołku,
Szumy chmielu, alkowa z pałaszem na kołku
I ta krzepa: wieś w malwach, szkorbut, dzieci kopa,
Święta ziemia praojców.
Twój naród – bez chłopa!

Z czego budujesz kraj ten?
Z ludzi, których nie ma,
Znów jeden za miliony, rękami aż dwiema?
Z kim pieniactwo wielkości twoje tu się kłóci,
Gdy wszyscy jedzą dzień swój wolni i rozkuci,
Na wszystko wasza zgoda spływa narodowa
Anhellicznym natchnieniem wypchana, jak sowa.
Duchem są albo diabły albo namaszczeni
Gołębim ochędóstwem astrale z przestrzeni,

Blade twarze w gorączce, biblijni studenci,
Bractwo westchnień, cierpliwcy, wszyscy polscy święci.

Przelicz jeszcze i dodaj czterdzieści i cztery
Sposoby wybawienia od wszelkiego licha,
By wolność jak tabakę zażyć z tabakiery,
Potem zdrowo i głośno na wszystko się kicha -
I ten rachunek w prawdę sumuj oczywistą,
Niech ci do romantycznej znów uderzy głowy -
To jest twój sen upiorny, Wielki Realisto:
Państwo w kamieniach młyńskich, naród niegotowy.

Buduj teraz, wydźwignij nas dumnie na cokół,
Wielki pomnik śród świata, nad dziejów przesmykiem,
Wyjdź pierwszy na piedestał i rozgłoś naokół
Tę wielkość wymuszoną batem albo krzykiem,
Święć przemienienie tłuszczy i chrzcij nowe czasy
Z kropielnicy, co wyschła i krwią już nie chlusta,
Starym herbem sarmackim w popuszczone pasy
Zatkaj gęby krzyczące i zgłodniałe usta -
I komu teraz jeszcze otuchy za mało
A przeszłość jesionowa praojców nieśliczna,
Niech stanie pod cokołem i porwany chwałą
Tworzy wolność.
Masz rację. Jakże jest tragiczna!

Kazimierz Wierzyński, Ojczyzna chochołów, [w:] Kazimierz Wierzyński, Wybór poezji, Wrocław 1991, s. 147–149.

Ćwiczenie 1

Przyporządkuj fragmenty wiersza w taki sposób, aby aluzję zawartą w cytacie powiązać z odpowiednim utworem.

Mazurek Dąbrowskiego

Wesele Stanisława Wyspiańskiego

III część *Dziadów* Adama Mickiewicza

Anhelli Juliusza Słowackiego

„Na wszystko wasza zgoda spływa narodowa/ Anhellicznym natchnieniem wypchana, jak sowa.”

„Przelicz jeszcze i dodaj czterdzieści i cztery/ Sposoby wybawienia od wszelkiego licha”

„Słyszysz Basiu, to nasi biją w tarabany”

„Znów jeden za miliony, rękami aż dwiema?”

„A wyszydzony chochoł, sobowtór symbolu,/ Starym się obyczajem kokoszy na polu”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.1

Na podstawie rozpoznanych aluzji wyjaśnij, jaka tradycja literacka aktualizowana jest w wierszu *Ojczyzna chochołów*.

Ćwiczenie 2.2

Scharakteryzuj sposób, w jaki postać mówiąca w wierszu wartościuje zaktualizowaną w utworze tradycję. Aby uzasadnić swoje rozpoznanie, przywołaj i krótko omów odpowiednie fragmenty tekstu.

Ćwiczenie 3

Na podstawie przedstawionej w powyższym ćwiczeniu charakterystyki wskaż te kategorie, które właściwie oddają specyfikę stosunku postaci mówiącej do przywołanych w wierszu elementów tradycji.

- [ ] jednoznaczna negacja
- [ ] ironia
- [ ] jednoznaczna afirmacja
- [ ] ambiwalencja

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4.1

Szczegółowo omów wizerunek narodu i społeczeństwa polskiego wyłaniający się z wypowiedzi postaci mówiącej w wierszu. Zwróć uwagę na rekwizyty, atrybuty i odwołania, które składają się na ten wizerunek w wierszu. Posłuż się cytatami, by uzasadnić i wyjaśnić swoje rozpoznania.

Ćwiczenie 4.2

Wykorzystując odpowiednie cytaty, wyjaśnij, jaką pozycję względem narodu zajmuje adresat wypowiedzi postaci mówiącej.

Ćwiczenie 4.3

Omów wizerunek Józefa Piłsudskiego, jaki wyłania się z wypowiedzi postaci mówiącej w wierszu. Uwzględnij zwłaszcza następujące kwestie:

- Jaką rolę i jakie atrybuty postać mówiąca w wierszu przypisuje bohaterowi – adresatowi?
- Jaką wizję Polski realizować ma, w ujęciu postaci mówiącej, adresat – bohater?
- Z jakim przewidywanym skutkiem Piłsudski tę rolę odegrał?
- W jakim znaczeniu przypisany został Piłsudskiemu atrybut „romantycznej głowy”? Na czym polega romantyzm postawy bohatera?
- W jakim znaczeniu adresat wiersza określony został mianem „Wielkiego Realisty”?

Ćwiczenie 4.4

Zinterpretuj znaczenie metafory „Państwo w kamieniach młyńskich”. Następnie wyjaśnij, na czym polega „sen upiorny” bohatera – „Wielkiego Realisty”.

Ćwiczenie 4.5

Na podstawie dotychczasowych rozpoznań określ, na czym polega, według postaci mówiącej w wierszu i według bohatera, tragizm wolności.

Ćwiczenie 4.6

Wykorzystaj wnioski z dotychczasowych zadań, aby wyjaśnić, jak rozumiesz sens tytułu wiersza: *Ojczyzna chochołów*.



Chochoły (Planty nocą)

Stanisław Wyspiański, Chochoły (Planty nocą), 1898-1899, Pastel na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, domena publiczna

Wierzyński i romantyzm

Marta Wyka

Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego [fragment]

Wolność tragiczna i *Kurhany* Wierzyńskiego [...] ukazują się w roku 1936 i 1938. Dwudziestolecie zmierza właściwie do swego schyłku, skamandryci dawno nie są taktyczną grupą pokoleniową, każdy z nich działa na własny rachunek i dokonuje własnych rozrachunków. [...] Co zatem uczynił Wierzyński z romantycznym spadkiem?

[...] Wierzyński wprowadza [...] do wierszy z tych tomów dwie postaci kluczowe dla historii politycznej dwudziestolecia – Narutowicza i Piłsudskiego. Piłsudski – „ostatni bohater romantyczny" (ale również Wielki Realista) pokazany zostaje w perspektywie życia zamkniętego, jako ten, który przegrał z romantycznym dziedzictwem. Późny wnuk

dostaje się w niewolę romantycznych stereotypów. Najpierw jest „ojczyzna w kolumienkach" – byłby to więc romantyzm w idylli jako pierwsza wersja dziedzictwa. Ale czyni się również aluzję do wersji drugiej owego dziedzictwa:

Na wszystko nasza zgoda spływa narodowa
Anhellicznym natchnieniem wypchana jak sowa
.....
Blade twarze w gorączce, biblijni studenci
Bractwo westchnień, cierpliwcy, wszyscy polscy święci.

Tak więc sumą „państwa niemożności", „ojczyzny chochołów", jak chce poeta, prowadzącą do konkluzji o wolności tragicznej, jest zarówno romantyzm idylliczny, jak i pielgrzymi, anhelliczny. Zestawienie stereotypów, które posiadają wyłącznie moc krępującą, nie zaś stymulującą, pokazuje, iż Wierzyński będzie widział w romantyzmie zawiązek tragedii, która dotknie również poetę. Poeta bowiem, osaczony przez romantyczne wizje i romantyczne upiory, poddaje się ich działaniu, stają się one nie tylko jego doświadczeniem historycznym, ale również jego kompleksem, romantyzm grobów działa wampirycznie i zaczyna kształtować fizjonomię „ja" lirycznego niby obsesja nie poddająca się racjonalizacji.

Marta Wyka, Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego [fragment], „Ruch Literacki" 1988, s. 420–421.

Ćwiczenie 5.1

W jakiej fazie znajduje się grupa Skamander, gdy Wierzyński publikuje zbiory *Wolność tragiczna* i *Kurhany*?

Ćwiczenie 5.2

Jaka problematyka łączy oba te tomy?

Ćwiczenie 5.3

Dlaczego autorka może stwierdzić „Piłsudski […] pokazany zostaje w perspektywie życia zamkniętego”?

Ćwiczenie 5.4

Jakie dwa warianty tradycji romantycznej rozpoznała badaczka w *Ojczyźnie chochołów*?

Ćwiczenie 5.5

Na czym polega, według badaczki, przedstawiony przez Wierzyńskiego wpływ tradycji romantycznej i jak jest wartościowany?

Ćwiczenie 6

Na podstawie fragmentu szkicu Marty Wyki wyjaśnij, w jaki sposób Wierzyński demaskuje w wierszu *Wolność tragiczna* „krępującą, nie zaś stymulującą” moc stereotypów romantycznych.

Sztuka i narodowe mity



Melancholia

Jacek Malczewski, Melancholia, 1890–1894, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, domena publiczna

> **Ćwiczenie 7.1**
>
> Obejrzyj obraz Jacka Malczewskiego i omów wizję polskiej historii przedstawioną przez autora.

> **Ćwiczenie 7.2**
>
> Określ stosunek do przeszłości i narodowych mitów wyrażony przez dzieło Malczewskiego.

> **Ćwiczenie 7.3**
>
> Zinterpretuj funkcję postaci malarza przedstawionego na obrazie. Określ, jaką rolę wyznacza artyście Malczewski.

> **Ćwiczenie 7.4**
>
> Oceń, która postawa wobec historii jest ci bliższa – Malczewskiego czy Wierzyńskiego. Uzasadnij swoje stanowisko.

Zadaniowo

> **Ćwiczenie 8**
>
> Wykorzystując wnioski z analizy wierszy *Herostrates* Jana Lechonia i *Ojczyzna chochołów* Kazimierza Wierzyńskiego oraz odwołując się do własnych przemyśleń, przygotuj wypowiedź pisemną w formie rozprawki, w której rozważysz następujący problem: *Aktualna czy zdezaktualizowana? Formy obecności tradycji romantycznej we współczesnej polskiej rzeczywistości.* Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Dramat pamięci: czas nieodzyskany



When the Day's Work is Done

Henry Peach Robinson, licencja: CC 0

Doświadczenie przemijania jest jednym z podstawowych wyzwań dla ludzkiej świadomości. Konfrontacja z przemijaniem, podejmowana w różny sposób, na różnych etapach życia i z różną intensywnością, jest niewątpliwie jednym z ważniejszych doświadczeń formujących stosunek jednostki do siebie, do innych i do świata.

W praktyce życia jednak problem ten nie zawsze wyodrębnia się w sposób oczywisty, zwłaszcza gdy schodzi na dalszy plan egzystencji pod presją wymogów codzienności.

W ich obrębie motyw konfrontacji aktualnego ja z czasem minionym uznać można za jeden z kluczowych dla problematyki przemijania. W polskiej prozie ten swoisty dramat pamięci znalał realizację w pisarstwie Jarosława Iwaszkiewicza.

> **Już wiesz**
>
> Przywołaj możliwie liczne i zróżnicowane przykłady utworów literackich, w których problem postawy człowieka wobec przemijania uznać można za najważniejszy. Zwróć szczególną uwagę na cykl Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zgromadź informacje na temat zaprezentowanej w tym dziele koncepcji czasu i pamięci oraz wartości minionych doświadczeń życia.

Jarosław Iwaszkiewicz



Fotografia, domena publiczna

Jarosław Leon Iwaszkiewicz

1894–1980

Jego literacki dorobek obejmuje poezję, prozę, eseje, teksty dramatyczne oraz przekłady. Urodził się w Kalniku na Ukrainie. Pierwszy wiersz, zatytułowany *Lilith*, opublikował w piśmie „Pióro" (1915). W 1918 roku dołączył do grupy Picadora, brał udział w ich poetycko - kabaretowych przedsięwzięciach, a rok później wydał swój debiutancki zbiór poezji – *Oktostychy*. Debiutem prozatorskim, pozostającym jeszcze w kręgu oddziaływania tradycji modernistycznej, była *Zenobia Palmura* (1920), powieść, której publikacji towarzyszyła atmosfera skandalu, wywołana obecnością w niej śmiałych wątków erotycznych. Od tej pory umacniał Iwaszkiewicz swoją pozycję w polskiej literaturze: publikował z dużą regularnością kolejne książki poetyckie i prozatorskie, a także próbował swoich sił w dziedzinie dramatu.

Wielokrotnie – przed wojną i po II wojnie światowej – pisarz pełnił funkcje publiczne, m.in. sprawował w latach trzydziestych urząd sekretarza poselstwa Rzeczypospolitej Polskiej w Kopenhadze i Brukseli, a także trzykrotnie – już po wojnie – stał na czele Związku Literatów Polskich, za trzecim razem pełnił tę funkcję od 1959 roku do śmierci.

Dużo podróżował po Europie, dwukrotnie odwiedził również Amerykę Południową; doświadczenia związane z poznawaniem innych przestrzeni i kultur zostawiły w jego twórczości wyraźny ślad, przede wszystkim w eseistyce inspirowanej podróżami, ale także w poezji i prozie, w której nieraz pojawia się szeroka, europejska perspektywa widzenia zjawisk i problemów (np. tom wierszy *Powrót do Europy*, powieść historyczna *Czerwone tarcze*).

Od 1928 roku Iwaszkiewicz mieszkał wraz z rodziną w willi Stawisko w Podkowie Leśnej, gdzie obecnie znajduje się muzeum poświęcone pisarzowi.

Iwaszkiewicz zmarł w 1980 roku jako ostatni ze skamandryckiej wielkiej piątki.



Willa Iwaszkiewiczów w Stawisku

Jolanta Dyr, Willa Iwaszkiewiczów w Stawisku, Fotografia, licencja: CC BY-SA 3.0

Zmysłowość w wydaniu Jarosława Iwaszkiewicza



licencja: CC 0

O dziele

Zróżnicowana estetycznie oraz problemowo twórczość literacka Jarosława Iwaszkiewicza jako całość wymyka się skrótowym syntetycznym ujęciom.

W dorobku autora uwagę zwraca uprzywilejowanie cielesności, zmysłowości i witalizmu, które często stanowią w tej twórczości o sposobie i wartości doświadczania świata.

Przeciwstawiona im jest – równie obecna – nieuchronność przemijania, która u Iwaszkiewicza kształtuje świadomość raczej ku melancholijnej rezygnacji niż egzystencjalnemu buntowi. A jednak w zderzeniu cielesnego, zmysłowego istnienia i unicestwiającego czasu wyczytać można u tego pisarza poczucie tragizmu czy świadomość okrucieństwa losu człowieka wprzęgniętego w zmaganie woli życia i nieuchronności śmierci. Oba bieguny doświadczenia egzystencjalnego fascynują pisarza: i życie, i śmierć. Jednym z wariantów tego zderzenia są wątki w prozie, w których młodość bohatera i jego pragnienie życia naznaczone zostają chorobą, niedostatkiem sił, melancholijnym wycofaniem. Innym wariantem jest zderzenie młodości i starości.

Donośnie wybrzmiewa też w poezji i prozie Jarosława Iwaszkiewicza rozdarcie między pragnieniem a niemożnością spełnienia, między marzeniem a rzeczywistością – zarówno na płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i artystycznej.

Człowiek u Iwaszkiewicza stawiany również bywa naprzeciw innego potężnego żywiołu, jakim jest historia (np. w opowiadaniu *Bitwa na równinie Sedgemoor* czy w powieści *Sława i chwała*), i często okazuje się wobec tego żywiołu i wobec zwykłego przypadku niedostatecznie silny lub – zwyczajnie – bezradny.

Panny z Wilka, jedno z najsłynniejszych osiągnięć Iwaszkiewicza w dziedzinie prozy, ukazały się w 1933 roku w jednej książce z innym znanym opowiadaniem – *Brzezina*. Bohater Wiktor Ruben, mężczyzna przed czterdziestką, po śmierci przyjaciela, Wiktor Ruben, główny bohater, bierze urlop zgodnie z zaleceniem lekarza i wyrusza na trzy tygodnie do wujostwa. Po powrocie do miejsc nieodwiedzanych od 15 lat bohater, nieoczekiwanie dla samego siebie, staje w obliczu konfrontacji ze wspomnieniami przeszłości i świadomością upływającego życia. Centrum tego doświadczenia okazuje się dworek w Wilku, gdzie 15 lat wcześniej Wiktor, mężczyzna wówczas nieco ponaddwudziestoletni, udzielał korepetycji tytułowym pannom z Wilka. Spotkanie po latach z kobietami z Wilka wywołuje w świadomości Rubena wiele wspomnień czasu minionego, szczególnie w wymiarze szeroko pojętych przeżyć erotycznych, przez co zmusza bohatera do określenia stosunku do przeszłości i oceny dotychczasowego życia.

Podkreślić warto, że pisarstwo Iwaszkiewicza wchodzi w dość bezpośrednie niekiedy, zwykle polemiczne w zamyśle autorskim, związki z osiągnięciami prozy światowej. I tak *Panny z Wilka* można interpretować jako swoistą literacką polemikę z koncepcjami życia, czasu i pamięci przedstawionymi przez Marcela Prousta w jego monumentalnym cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Dom w Wilku

Jarosław Iwaszkiewicz

Panny z Wilka (fragment)

Dom w Wilku przecinał z przedpokoju idący ogromny korytarz. Na końcu tego korytarza był mały ganeczek, potem rodzaj krytego, drewnianego przejścia prowadził do osobnego, sporego budynku, gdzie się mieściła kuchnia i jej przyległości. Tam się też mieściła słynna wilkowska spiżarnia. Był to wielki pokój, cały obramiony dębowymi półkami, ogromny stół stał w pośrodku. Wiktor śmiał się, że zastępowała ta spiżarnia bibliotekę, której w Wilku wcale nie było. Za stołem znajdowało się zejście do piwnicy, większej od całego domu. Na półkach stało nieprzebrane mnóstwo słoi i słoików podług hierarchii dat, każdy z odpowiednim napisem i notatką, były to konfitury i soki; osobna półka była poświęcona grzybom i marynatom, osobna wreszcie preparatom Weka, mały zakątek szczególniej ulubiony w swoim czasie przez Wiktora i Jolę zawierał suche konfitury, gruszki w miodzie, rożenki i tym podobne przysmaki. W tej chwili, kiedy Wiktor zajrzał do spiżarni, Kazia stała przy olbrzymim stole, w białym fartuchu, i przygotowywała podwieczorek.

– Chodź, chodź, to mi pomożesz – powiedziała nie odwracając oczu od ogromnych truskawek, które układała na półmisku, wyłożonym zielonymi liśćmi.

– Co mam robić? – zapytał Wiktor, rad, że mu się nadarza sposobność pogadania z Kazią i pożytecznego odsunięcia się od nudzących się gości.

– Zjedz sobie truskawek, z tych mniejszych – powiedziała Kazia - i pobaw mnie trochę przy tym niezabawnym zajęciu.

– Nie mogłaś nic lepszego zaproponować. Znieść nie mogę tego towarzystwa. Nie rozumiem dlaczego?

– Bo jest bezmyślne - powiedziała Kazia, kładąc największą truskawkę na środek góry owocowej.

– Jesteś zanadto obcesowa – mówił Wiktor, jedząc truskawki - masz za łatwy sąd. Trudno od wszystkich wymagać, aby byli filozofami.

A oni są wszyscy poczciwi i pracowici.
– Zwłaszcza moje siostry.
– Nie, ale ci wszyscy inni. Tylko ja jakoś inaczej patrzę na rzeczy. Przecie nie jestem czymś nadzwyczajnym. Ja myślę, że to, przez co ja przechodziłem, oddzieliło mnie od całego świata.
– Ty zawsze byłeś inny. Od samego początku – i to nie potem dopiero oddzieliłeś się od innych ludzi, zawsze byłeś oddzielony.
– Pochlebiasz mi, Kaziu.
Kazia odstawiła truskawki i przysunęła sobie wielki klosz szklany, niebieski. Poczęła na nim układać w deseń suche konfitury, wyjmując je szczypczykami z metalowych puszek.
– To nie jest wcale żadne pochlebstwo. To nie jest ani zaleta, ani zasługa. Ja nie mam żadnych zalet ani zasług, a przecie także jestem oddzielona i osobna, i to jest w moim życiu najważniejsze. Te rzeczy decyduje ktoś poza naszymi plecami – ustawia na szachownicy, wilki osobno same, a owce gromadnie. Z tą tylko różnicą, że tutaj owce zjadają wilki, a nie na odwrót.
– Porównanie skomplikowane.
– A bo wczoraj grałam z Antosiem całe popołudnie w wilki i owce, to mi to przyszło do głowy.
– Ale ja bym coś chciał poradzić na moją osobność. Widzisz, ta moja praca w Stokroci to nie jest żadna kariera ani nawet zarobek, to chęć pracowania ze wszystkimi razem. Ale mi to bardzo nie wychodzi.
– Nie lubisz tego?
– Nie.
– A dlaczego porzuciłeś wojsko, tam byłoby ci może lepiej.
– Och, nie. Garnizon, to było okropne. Nie możesz sobie wyobrazić pustki i ubóstwa życia oficerskiego. Nie, już wolę w Stokroci, to ma jakiś bezpośredni sens i natychmiastowy rezultat. Dopiero gdy tutaj wróciłem, widzę dokładnie, jak inaczej to sobie stąd wyobrażałem.
– I myśmy inaczej ciebie widziały wtedy, kiedyśmy szalały za tobą.
– Ach, moja droga, kto tam szalał – westchnął Wiktor i odłożywszy łyżeczkę począł skubać suche owoce.

– Nie bierz tych ułożonych – skarciła go Kazia - masz pełne puszki.
– Ja tak sobie tylko, nie będę już.
– Szalałyśmy, szalałyśmy, teraz to się dopiero widzi, Jola to może nie tak, bardziej udawała, wypadało jej, bo gdzieżby ona coś zrobiła nie tak, jak ja. Zawsze mnie naśladowała od dzieciństwa. A ja szalałam.
– Kochałaś się we mnie, na serio? - Wiktor tak się zdziwił, że zapomniał o konfiturach.
– Och, i bardzo na serio - powiedziała Kazia, zamieniając szczypce na długą ostrą szpilkę i wyjmując nią z puszki z wielką ostrożnością zielone owoce agrestu. - Przez długi czas mi to nie mijało.
W pierwsze lata wojny myślałam, że wrócisz, no, a potem poszłam za mąż. Bardzo dobrego i miłego miałam męża, rozstaliśmy się w zgodzie, on sobie wziął inną.
– Ale teraz się już we mnie nie kochasz? – z niepokojem zapytał Wiktor.
Kazia się uśmiechnęła nie odwracając oczu od szpilki, którą operowała zręcznie i szybko.
– No, nie niepokój się. Zupełnie o tobie zapomniałam i tak się niezmiernie zdziwiłam, kiedy zobaczyłam ciebie znowu u nas. Wydajesz mi się taki zupełnie inny.
– Postarzałem się.
– No, oczywiście, zestarzałeś się, ale to nie tylko to. Tak jakoś zgasłeś.
Wiktorowi, mimo że był wypoczęty, znowu wynurzył się ten nieznośny pejzaż z zabitym żołnierzem, spowiniętym w szare i zielone łachmany. Odłożył korzonek gruszki, którą ogryzał, i popatrzył uważnie na Kazię. Nie miał potrzeby wyjaśniać wszystkiego, zresztą, czy mógłby nawet wyjaśnić; zdaje się, że najtrudniej tutaj było rzucić most przez te piętnaście lat, gdzie go nie zapomniano, jak mówiła Kazia, ale wciąż jeszcze widziano w heroicznym świetle dwudziestej wiosny życia.
– Wiesz, Kaziu - powiedział po chwili – widziałem kiedyś Felę nagą, stojącą na łące nad stawem. To jest tak - to, co ty chcesz teraz we mnie zobaczyć – jakbym odkopał trumnę Feli i dziwił się, że to nie

tamta dziewczyna, taka piękna.
Kazia podniosła na niego uważne oczy.
– Ależ ja bym wcale nie chciała widzieć ciebie takiego jak dawniej - powiedziała szczerym tonem – to by było okropne. To by mi zburzyło całe moje życie, które sobie jakoś tam ułożyłam. Nie, tylko chciałam cię z mojej strony zapewnić, że nic ci nie grozi, że kiedyś się w tobie kochałam jak panna, jak podlot prawie, po wariacku, że śmieszy mnie to teraz, że nic z tego nie zostało i że w ogóle nie wyobrażam już dziś sobie, że można się tak w kimś kochać. Wydaje mi się to trochę śmieszne, no bo przyznaj, że każda wielka miłość ma w sobie coś upokarzającego i śmiesznego.
– Upokarzające może - powiedział powoli Wiktor – ale śmieszne?
– Nie czułeś nigdy niestosowności, całej strony ridicule takiego przywiązania? – Nie, nigdy.
– No, to pewnie nigdy nie kochałeś.
– Nie miałem na to czasu - powiedział wstając gwałtownie.
Podszedł do półki z konfiturami i obracając słoiki w ręku, sprawdzał na nich daty. Niektóre miały po dwa, trzy lata i więcej.
– Po co się tyle tego robi? – zapytał Kazi.
– Aby się niektóre z tych słoików dostały wybranym.
Rzeczywiście dopiero teraz w trakcie rozmowy z Kazia przyszła Wiktorowi ta myśl do głowy, że nigdy nie kochał się w nikim jak wariat. Podkochiwał się, miał romanse, jedna heca zmusiła go do tego, żeby wcześniej wyjść z wojska, niż to zamierzał; gdy pracował w starostwie w Rudkach, była pani Żakowa, wszystko prawda. Ale jakie to mizerne wobec tego, co mogło było być. Odwrócił się od konfitur i spojrzał na Kazię; nic teraz nie robiła, odsunęła od siebie kryształowe wazony ze słodyczami i, oparta na ręku łokciem na nie politurowanym stole, patrzyła w dal, w te same lata zapewne, które on teraz przebiegł właśnie myślami. Wydała mu się prawie ładna, miała rozszerzone duże czarne oczy, poza tym była chuda, włosy spadały jej na uszy ładnymi lokami. Spostrzegła, że na nią patrzy, uśmiechnęła się i strzepnęła dłonią kruszyny cukru ze stołu.

– Patrzysz tak na mnie, jakbyś czego żałował – powiedziała.
– O nie, ja niczego nigdy nie żałuję - powiedział Wiktor stanowczo. Zbliżył się do niej i wziął ją za rękę:
– No, widzisz - powiedział - przepraszam cię bardzo, ale ja naprawdę nic o tym nie wiedziałem. A choćbym i wiedział, cóż można na takie rzeczy poradzić?
– Pewnie, że nic, toteż ja nie mam do ciebie ani żalu, ani żadnych złych uczuć.
Służący wszedł, spojrzał zdziwiony na Wiktora - nie gościom przecież było miejsce w spiżarni - i począł zabierać klosze i talerzyki przygotowane przez Kazię do stołowego pokoju.
– Herbata już gotowa - powiedział do Kazi - zaraz podajemy.
I poszedł sobie. Kazia też chciała iść, ale Wiktor ją zatrzymał.
– Chwileczka jeszcze - powiedział - tutaj tak dobrze w tej spiżarni, niby pod podszewką ciepłego płaszcza. I miło mi, że odbywamy jeszcze jeden „etap" - dodał – wspominając dawne czasy.
– No, to chyba już ostatni - uśmiechnęła się Kazia, odpasując fartuch - widzisz, jak one nas daleko zaprowadziły, te „etapy".
– Na Sybir - gorzko powiedział Wiktor.
I wyszli, goście przespali się już i zaroili pokoje, Kazia poszła do stołowego, Wiktor przeszedł przez salon i wyszedł na werandę: tu się po większej części odbywały dawne „etapy" jego z Kazią, nie podejrzewał, jakie nasiona zasiewał wtedy. W ogóle był przerażony przepaściami swej owoczesnej nieświadomości, ale i teraz widział, że nie pojmował wielu rzeczy jak inni, że stał się osobniejszy, niż był, że stał się odludkiem i pracując dla społeczeństwa stanął jakoby na boku, poza nim.
Gdy schodził z werandy do ogrodu, przyszedł mu na myśl nagle Jurek, przyjaciel jedyny, który go właśnie opuścił, przypomniał sobie rozmowy z nim i zobaczył wyraźnie, jakie to wszystko było pozażyciowe, teoretyczne i jak zupełnie nie można było sprawdzić wartości ich postanowień. „Śmierć Jurkowi poplątała wszystkie szyki - pomyślał - odszedł, zanim się dowiedział, jak to wszystko nic nie

znaczy, to, co człowiek postanawia i dokonywa świadomie,
a wszystko ważne i dokonane niechcący zostaje gdzieś za nami
i potem nas ściga albo my je, co gorsza, ścigamy."
Nie! Nie! on jednak ścigać nie myśli: po raz pierwszy od przyjazdu pomyślał o swojej pracy w Stokroci. Ciężka była, ale wydała mu się portem rzeczy trudnych, wybranych decyzją i określonych. A to, co otaczało go tutaj wokoło, z radosnych możliwości przeradzało się nagle w chimery nie popełnionych win.

Jarosław Iwaszkiewicz, Panny z Wilka (fragment), [w:] tegoż, Opowiadania zebrane, t. 1, Warszawa 1969, s. 66–73.

Ćwiczenie 1.1

Na podstawie cytowanego fragmentu *Panien z Wilka* określ nastrój przedstawionej sytuacji.

Ćwiczenie 1.2

Scharakteryzuj postawę Wiktora Rubena podczas rozmowy. Wykorzystaj odpowiednie cytaty z tekstu.

Ćwiczenie 1.3

Przywołując wybrane fragmenty narracji, omów stosunek Kazi do Wiktora.

Ćwiczenie 1.4

Określ, jakie cechy wydają się łączyć Wiktora i Kazię. W swoich rozpoznaniach powołaj się na odpowiednie fragmenty opowiadania.

Ćwiczenie 1.5

Wskaż w tekście fragmenty, w których dystans czasowy między przeszłością a teraźniejszością wyrażony został bezpośrednio.

Ćwiczenie 1.6

Na podstawie odnalezionych fragmentów określ, w jaki sposób bohaterowie ten dystans przeżywają (wartościują). Uzasadnij swoje spostrzeżenia.

Ćwiczenie 1.7

Na podstawie podanego fragmentu opowiadania nazwij model życia i upodobanie tych postaci, które nie biorą udziału w rozmowie Kazi i Wiktora. Wskaż odpowiednie fragmenty tekstu.

Ćwiczenie 1.8

Wyjaśnij, jak rozumiesz poczucie „osobności", o którym mówią oboje bohaterowie.

Ćwiczenie 2.1

Które ze swoich życiowych doświadczeń Wiktor Ruben ceni wyżej?

- ◯ Oba doświadczenia są dla niego jednakowo bezwartościowe.
- ◯ Porzuconą karierę wojskową.
- ◯ Pracę w Stokroci.
- ◯ Oba doświadczenia ceni jednakowo wysoko.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.2

Które z poniższych stwierdzeń właściwie reprezentuje uczucia Kazi do Wiktora?

- ◯ Uczucie Kazi do Wiktora po prostu wygasło z czasem.
- ◯ Kazia nadal darzy Wiktora uczuciem, ale nie może się z nim wiązać ze względu na swoje małżeństwo.
- ◯ Wygasłe już uczucie budzi się przy spotkaniu na nowo.
- ◯ Rozczarowanie nieudanym małżeństwem unicestwiło także dawne uczucie Kazi do Wiktora.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.3

Które z poniższych stwierdzeń właściwie oddaje uczucia Wiktora Rubena wynikłe z konfrontacji z przeszłością?

- ◯ Perspektywy miłości i sukcesu zawodowego pociągają Rubena jednakowo mocno.
- ◯ Bohater pozostaje jednakowo obojętny wobec niewykorzystanych możliwości z przeszłości, jak i swojej obecnej pracy zawodowej.
- ◯ Bohater pogrąża się w żalu z powodu utraconych szans na miłość.
- ◯ Bohater szuka w swej teraźniejszości skutecznej przeciwwagi dla wspomnień.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.1

„[…] każda wielka miłość ma w sobie coś upokarzającego i śmiesznego” – twierdzi Kazia. Czy zgadzasz się z taką opinią? Przedstaw i uzasadnij swoje zdanie.

Ćwiczenie 3.2

Zinterpretuj w kontekście przebiegu rozmowy kończące ją słowa Wiktora: „Na Sybir”.

Panny z Wilka Jarosława Iwaszkiewicza

Jarosław Iwaszkiewicz

Panny z Wilka (fragment)

Budził się ociężale i powoli przychodził do równowagi ledwie poznając granice otaczających go przedmiotów i zawartości myśli w głowie. Za to później przez cały dzień czuł się zupełnie wypoczęty i nieprędko zasypiał z wieczora. Nie przychodziły mu nigdy na myśl w czasie snu kobiety z Wilka. Gdy się budził jednak, czuł potrzebę zanurzenia się w ich atmosferę i naprawdę musiał się zmuszać, aby nie chodzić do Wilka. Tak przyszedł prawie koniec drugiego tygodnia pobytu na urlopie. Wiktor obojętnie myślał o tym, że za tydzień czy trochę więcej trzeba będzie zbierać manatki do powrotu. Bawiło go przyglądanie się swojej osobie, jak gdyby komu obcemu. Nie mógł wykreślić linii swojego życia i czuł w niej luki, których niepodobna było uzupełnić logicznie. Przecięcie pionowe w momencie wyjazdu jego z Wilka w roku 1914 zmieniało zasadniczo symetrię tej linii. Nawet zabawił się wykreśleniem tego, ale mu się nie udało, gdyż nie wiedział, jak prowadzić „krzywą życia" po czternastym, a zwłaszcza po dwudziestym roku: w górę czy w dół. Ostatecznie zrobił taki wykres: do czternastego roku, potem piętnaście kratek przerwy i znowu ciąg dalszy linii na poziomie przerwanym i w górę. Ponad piętnastoma kratkami narysował zamkniętą elipsę; życie inne, skończone.

Rysując te wszystkie linie w bardzo piękny ranek i, trzeba się przyznać, tylko na piasku, myślał także o Feli. Ona też miała życie w kształcie zamkniętej elipsy, nie miała tylko nic poza tym. I nagle, gdy tak rysował, zachciało mu się zobaczyć Julcię, Jolę czy Tunię, i wprost od kreślunku wyruszył znajomą drożyną (wybrał najkrótszą), i po dwudziestu minutach wchodził na ganek dworu wilkowskiego. Nie spotkał jednak żadnej z pożądanych kobiet. Czekała na niego

jakby naumyślnie Zosia. Zastał ją w gabinecie czytającą. Siedziała w fotelu i podniosła na niego oczy zza grubej, wytwornej książki.
– Przecież przyszedłeś - powiedziała Zosia, jak gdyby się ucieszyła, ale zaraz zmyła ten pozór – siostry o niczym innym nie mówiły przez te dni, tylko dlaczego ciebie nie widać. Ale żadna nie miała tyle energii, aby pójść lub pojechać do Rożków.
Wiktor usiadł przy niej, machinalnie wyjął jej książkę z ręki i oglądał. Zosia patrzyła na niego z uśmiechem. Wreszcie powiedziała:
– Obawiam się, że znowu staniesz się bohaterem naszego domu. One tyle o tobie mówią.
– Nie bój się - z gorzkim, zdawało się, uśmiechem odpowiedział Wiktor. - Nic nie będzie z mojego bohaterstwa, za tydzień wyjeżdżam i tyle mnie widzieli.
– Ja też - powiedziała Zosia, myśląc widocznie tylko o sobie - mojego męża przenoszą do Awinionu, muszę mu pomóc w przeprowadzce. - A potem, przypomniawszy sobie Wiktora, dodała: - Jak to? nie wrócisz już więcej do Wilka?
– W tej chwili myślę, że wrócę - powiedział Wiktor po chwilce zastanowienia. - Oczywiście, że wrócę, ale obawiam się, że kiedy się dostanę w moje życie codzienne, znowu o was zapomnę.
– Jesteś uprzejmy - powiedziała Zosia.
– Nie bawimy się tutaj w żadne uprzejmości, jestem po prostu szczery, więcej nic. Sam sobie ze wstydem to przyznaję, ale mam wrażenie, że praca mnie tak pochłonie, nagle stanie się taką przytłaczającą rzeczywistością, że tam dla Wilka miejsca nie będzie.
– Ty się obchodzisz zupełnie bez kobiet?
– Tak!
To „tak” było powiedziane z niezachwianą pewnością siebie, bez żadnego wahania, aż Zosia zaśmiała się dyskretnie.
– Ty jesteś nadzwyczajny - powiedziała po chwili i wstała. Poprawiła włosy przed lustrem, a potem odwracając się do Wiktora dodała: - Uprzedzam cię, że tu nie wszyscy są tego pewni, i mam wrażenie, że jeżeli nie jesteś przedmiotem nadziei, to w każdym razie pożądań -

zaśmiała się znowu. Potem znowu siadła.
– Widzę, że masz minę przerażoną i niepewną - powiedziała - jak dawniej boisz się decyzji, boisz się wszystkiego, nawet samego siebie.
– Czy myślisz, że te cnoty posiadam od dawna? Czy obserwowałaś mnie i wtedy?
– Byłam głupim i złym dzieckiem - powiedziała Zosia - cieszyło mnie to, że nie orientowałeś się zupełnie w sytuacji. To było jak w ciuciubabce: stałeś pośrodku pokoju z zawiązanymi oczyma, a wszystko zmieniało się co chwila naokoło ciebie. Bawiłam się Jolą, chociaż miałam dopiero dwanaście lat. Ja jednak widziałam więcej od ciebie.
– Byłaś kobietą.
– Tak, dwunastoletnia kobieta spostrzega więcej od dwudziestoletniego mężczyzny. Może dlatego nie miałeś nigdy w oczach moich powagi, śmiałam się z ciebie i nie lubiłam ciebie.
– Mówisz mi same nieprzyjemne rzeczy - powiedział Wiktor z uśmiechem.
– Bo wiem, że cię to nic nie obchodzi - uśmiechnęła się Zosia czarująco. - Ciebie to naprawdę, rzeczywiście nic nie obchodzi.
Wiktor patrzył przez okno. Był to jeden z tych dni na przełomie lata, kiedy jest bardzo ciepło, ale niebo jest pokryte, białe i ciepłe obłoki układają się w nieprzerwaną zasłonę. Drzewa stały z opuszczonymi, jakby zwiędłymi liśćmi, które pokazywały białawą podszewkę. Kwiaty też jakby zwiędły, dalie i fuksje zwiesiły głowy. Poczuł, patrząc na niemoc przyrody, że nie przezwycięży ona jesieni, i sam w sobie odczuł ów brak oporu, który decydował o przełomie lata. Wyszedł na balkon i patrzył na ogród, i poczuł się jak gdyby innym człowiekiem, nie tym samym, który tu przyszedł przed kwadransem. Zosia przyszła za nim, czuł do niej wdzięczność za to, iż swoim mroźnym tonem wywołała ten nastrój przywiędły, a decydujący.
– Wiesz, odmieniłaś mnie kilkoma słowami.
– Wywołałam może to, co dawno leżało uśpione w tobie.
– Nie, nie. Przeciwnie. Lato się we mnie przełamało.

Powiedział te słowa i zszedł po stopniach w dół. Zatrzymał się i czekał, aż Zosia zejdzie za nim, ale ona zatrzymała się na tarasie, ręce oparła, dłoniami dotykając balustrady, i patrzyła na niego przenikliwie i z ciekawością.

Odwrócił się i odszedł w głąb ogrodu.

Dzień zamknięty pod namiotem obłoków miał w sobie jakąś słodycz i gorycz, jak zapach łubinu. Było bardzo cicho i bardzo ciepło, a w powietrzu, mimo jego czystość, unosił się jakiś trupi zapach. Ziemia była nieruchoma, połysk podłużnego kanału wydawał się czymś martwym. Powietrze było przejrzyste i fury ze zbożem, jadące na pagórku za ogrodem, wydawały się jakby przybliżone przez lornetę, każde źdźbło sterczało nieruchomo i wyraźnie. Turkot niegłośny wolno poruszających się kół stanowił jedyną, przerywaną muzykę tego popołudnia.

Przeraził się tej godziny. Przeszedł się pod nawisłymi gałązkami leszczyny, potem w lasku usiadł na darniowej ławie, siedział, czekał, patrzył i nie miał zupełnie poczucia rzeczywistości. Tylko to przełamane lato bolało go mocno, jak gdyby zranił się w palec.

Z pogmatwanych, nieokreślonych myśli wyłaniało się tylko jedno uczucie: niemożność żadnego osiągnięcia.

Znał to uczucie w pracy społecznej, w Stokroci nazywał je brakiem doskonałości. Tymczasem tutaj w to martwe, białe, prześliczne letnie popołudnie ukazało mu się ono w upiornej postaci. Nie chciał z nim walczyć, a ono ogarniało zupełnie, odpędzając *concreta*. Nic nigdy nie dopełnić, nic nigdy naprawdę nie zrobić, nic nigdy nie posiąść do głębi.

Jarosław Iwaszkiewicz, Panny z Wilka (fragment), [w:] tegoż, Opowiadania zebrane, t. 1, Warszawa 1969, s. 66–73.

Ćwiczenie 4.1

Scharakteryzuj ton rozmowy Wiktora i Zosi.

Ćwiczenie 4.2

Określ, jaki typ relacji łączy w przedstawionej scenie tych dwoje. Uzasadnij swoją ocenę, odwołując się do odpowiednich fragmentów dialogu.

Ćwiczenie 4.3

Wyjaśnij, jaką rolę w konstrukcji przedstawionej sceny odgrywają obrazy przyrody.

Ćwiczenie 4.4

Zinterpretuj sens słów Wiktora: „Lato się w mnie przełamało.” Przywołaj odpowiednie cytaty z tekstu. Weź pod uwagę:

- Jakiego rodzaju przełom dokonał się w świadomości bohatera?
- W jaki sposób przeżywa bohater ten przełom i jaką postawę wobec niego przyjmuje?

Ćwiczenie 4.5

- Wyjaśnij, na czym, według ciebie, polega doznane przez Wiktora uczucie „niemożności żadnego osiągnięcia”.

Ćwiczenie 4.6

- Scharakteryzuj postawę egzystencjalną, którą wyraża fragment: „Nic nigdy nie dopełnić, nic nigdy naprawdę nie zrobić, nic nigdy nie posiąść do głębi.”

Ćwiczenie 5

W *Pannach z Wilka* wynikłe z rozmowy z Zosią doznanie świadomości Wiktora wobec przemijania wyraża się w postawie…

- ◯ radości i oczekiwania.
- ◯ gniewu i buntu.
- ◯ obojętności.
- ◯ rezygnacji i akceptacji.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Zadaniowo

Ćwiczenie 6

Przygotuj dłuższą wypowiedź pisemną (w formie eseju lub rozprawki), w której poddasz refleksji problem: „Młodość nie zna przemijania?”.

Ćwiczenie 7

Zredaguj streszczenie wybranego z zamieszczonych fragmentów opowiadania *Panny z Wilka* (40–60 słów).

Nadaj tytuły cytowanym fragmentom.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Teraźniejszość, metafora, konstrukcja: Awangarda krakowska i program rewolucji w poezji



Kuszenie św. Antoniego

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Kuszenie św. Antoniego,

Grupy i programy składające się na panoramę polskiej poezji dwudziestolecia tworzą układ, który stał się polem starcia konkurencyjnych strategii i poetyk. Reprezentanci Skamandra, z charakterystycznym dla nich modelem poezji komunikatywnej, realizującej ewolucyjny wzorzec poetyki, zajęli w literackiej przestrzeni tamtego czasu ważne miejsce. Tym samym stali się punktem odniesienia, a nierzadko – celem zdecydowanego ataku grup, formułujących programy oparte na innych założeniach i zawierające odmienne cele. Jedna z najwyrazistszych opozycji – zwłaszcza z perspektywy tamtego czasu – ukształtowała się na linii Skamander – Awangarda Krakowska. O ile ci pierwsi ufali w artystyczną wartość syntezy tradycji i współczesności, o tyle ci drudzy, skupieni wokół osoby i programu Tadeusza Peipera, opowiedzieli się za zdecydowaną rewolucją w dziedzinie poezji: odrzucali tradycyjne, konwencjonalne sposoby poetyzowania, a realizowali program, w którym widzieli szansę nie tylko na pchnięcie poezji polskiej na nowe tory, lecz także – na przebudowę świadomości współczesnego im człowieka oraz reorganizację społeczeństwa. Ufali, że poezja może być narzędziem zmiany człowieka i świata.

> **Już wiesz**
>
> Na podstawie różnych źródeł informacji przygotuj bibliografię wybranych prac (książek, artykułów), które mogłyby stanowić podstawę omówienia programu Awangardy Krakowskiej. Zadbaj o poprawność zapisu bibliograficznego.

Tadeusz Peiper

Tadeusz Peiper

1891–1969

Programotwórca, poeta, prozaik, krytyk literacki i filmowy, dramatopisarz; jeden z najbardziej konsekwentnych nowatorów w polskiej literaturze. Pobyt w Hiszpanii w latach 1915–1920 wywarł istotny wpływ na estetyczny światopogląd Peipera, rozwijany przez pisarza po powrocie do kraju (1921) w wielu programowych i krytycznych publikacjach oraz w ramach oryginalnej twórczości poetyckiej. Tezy programowe Peiper propagował przede wszystkim na łamach „Zwrotnicy" (dwie serie: 1922–1923 i 1926–1927), założonego i redagowanego przez siebie pisma, wokół którego skupiła się grupa młodych twórców – Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek; tu ukazują się m.in. programowe artykuły: *Punkt wyjścia, Miasto, masa, maszyna, Metafora teraźniejszości*. Do odbiorców starał się dotrzeć również poprzez odczyty i publikacje książkowe (*Nowe usta* – 1925, *Tędy* – 1930). Swoje wiersze wydał w zbiorach: *A* i *Żywe linie* (oba 1924), *Raz* (1929), *Na przykład. Poemat aktualny* (1931). Publikował również dramaty (np. *Szósta! Szósta* – 1925) oraz powieści (*Ma lat 22* – 1936, *Krzysztof Kolumb odkrywca* – 1949).

> **Definicja: Literacka grupa programowa**
>
> Typ grupy literackiej, w której głównym czynnikiem integrującym jest określony program, realizowany w praktyce twórczej jej członków. Więzi innego rodzaju (towarzyskie, sytuacyjne) mają w przypadku grupy programowej charakter wtórny wobec przyjętych założeń programowych. Przykładem takiej grupy jest Awangarda Krakowska.

Metafora teraźniejszości Tadeusza Peipera

> **Tadeusz Peiper**
>
> ## Metafora teraźniejszości
>
> Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż co najobszerniejszy jego biograf. […] Może nic nie charakteryzuje poety lepiej niż natura jego metafor. Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Każdy silnie

ukonturowany poeta posiada pewną wybraną rodzinę pojęć (lub kilka rodzin pojęć), które ze szczególnym uporem łączy ze wszystkimi innymi pojęciami. Ta wybrana rodzina pojęć charakteryzuje najlepiej poetę. Wskazuje na świat najbliższy jego naturze. Ujawnia jak gdyby zasadnicze elementy, na które rozkłada on całość istnienia. Odkrywa jego filozofię głębiej niż treść jego dzieł. Jest oknem w jego piersi. Jest miejscem, w którem możemy dokonać punkcji w jego stos pacierzowy.
Poezja dzisiejsza drga cała od zamieci metafor. Nigdy przenośnia nie była środkiem artystycznym tak faworyzowanym jak dzisiaj. Próbowano wytłumaczyć to ciekawe zjawisko literackie zmęczeniem i przytępieniem człowieka dzisiejszego i potrzebą drażnienia go ostrzem nowych, niespodziewanych połączeń słownych. Tłumaczenie to jest fałszywe, ponieważ jest prawdziwe nie tylko dla danego wypadku. Chcę powiedzieć: każde nowe pokolenie literackie zastawało czytelnika zmęczonego tym co było lub troskliwie wmawiało mu zmęczenie; równocześnie zaś wprowadzało nowe efektowne związki słów. Jeżeli poezja dzisiejsza jest tak bardzo nadziewana przenośniami, to moim zdaniem ma to inne przyczyny:

1. **Anty-realizm**. Metafora (powtórzę) jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentarzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. **Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką**. Nic więc dziwnego, że dzisiaj, kiedy cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu, przenośnia musiała stać się najbardziej poszukiwanym środkiem poetyckim. Dokonuje ona tego samego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierza plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne. Można by

nawet powiedzieć, że kub, walec, trójkąt są metaforami plastyki. Ta właśnie szczególna rola metafory, ten jej związek z ogólnymi usiłowaniami artystycznymi naszych czasów, stały się źródłem jej bujnego rozrostu dzisiejszego.

2. **Ekonomizm**. Metafora jest sama przez się skrótem. Jest ona prawie zawsze skróconym, porównaniem poetyckim. **Zaoszczędza się** przy niej porównawcze „jak", które tak długo było nudną wanilią kucharstwa literackiego; **zaoszczędza się** orzeczenie zdania porównawczego przy porównaniach bardziej rozwiniętych; **zaoszczędza się** koszty długich określeń, które zastępuje się jednym pojęciem wyrazistym; **zaoszczędza się** wreszcie sporą ilość waty słownej, służącej jedynie do wypełnienia zdania dla nadania mu miękkich okrągłości, często wyłącznie tylko rytmicznych. Ta redukcja wydatku słownego, dokonująca się przy faktycznym czy też tylko fikcyjnym przekształcaniu porównania na przenośnię, odgrywa w nowej poezji rolę bardzo ważną. Poeci dzisiejsi — a przynajmniej ci z nich, przez których najsilniej przemawia głos nowoczesności — zrywają z rozrzutnymi słowotryskami dotychczasowego pieśnienia, a zmierzają do wprowadzenia w swoje rzemiosło jak najoszczędniejszej gospodarki słownej. Opanowało ich to samo prawo, które rządzi wszystkimi dziedzinami naszej działalności: ekonomizm środków. A metafora jest właśnie jednym z środków poetyckich, najbardziej ekonomicznych.

Już te dwa czynniki dzisiejszego rozpowszechnienia się metafory (szczególnie zaś czynnik drugi) noszą na sobie wyraźne piętno teraźniejszości. I warto podkreślić: teraźniejszość przejawia się tu nie w tak zwanej treści poematów i nie w tak zwanej zasadniczej idei poematów. Przejawia się ona w **samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim**. I może wywrzeć (i wywiera) wpływ na rzemiosło nawet tych, którzy ideologicznie odwracają się od niej z obojętnością nieprzytomnych paleontologów.

Także **treść** dzisiejszych metafor odbija w sobie barwę

teraźniejszości. (Ilekroć mówi się o sposobie dzisiejszego metaforyzowania, podnosi się wyłącznie tylko odległość pojęć, za pomocą których ono się odbywa. Odległość tę uzasadnia się estetycznie w rozmaity sposób. Jedni widzą w niej następstwo skróceń, jakie w epoce ekspresów, aeroplanów, radiotelegrafów i radiotelefonów dokonały się w naszym odczuwaniu przestrzeni. Inni upatrują w niej następstwo pierzchliwości i niedokładności postrzeżeń dzisiejszego człowieka. Oba uzasadnienia, jakkolwiek usiłują operować danymi nowoczesności, wydają mi się niesłuszne; pierwsze, w zastosowaniu do metafory, jest sztuczne; drugie opiera się na argumencie, którego treść sama dla siebie nie jest prawdziwa; oba zaś wyprowadzają dzisiejszą odległość pojęć metaforycznych z faktycznego sposobu widzenia rzeczywistości, co przeczyłoby innym cechom charakterystycznym nowej poezji. Zdaje mi się, że zjawisko, o którem mowa, rozpatrywane samo dla siebie (tj. bez uwzględnienia treści pojęć, a z wyłącznym uwzględnieniem ich odległości) wynika jedynie z potrzeb artystycznych. Chodzi tu o ów anty-realizm, wspomniany poprzednio. Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz. Metafora, zbudowana na pojęciach odległych, daje poezji urojoną perspektywę. Jest to jeden z najskuteczniejszych środków tworzenia owej rzeczywistości poetyckiej, o której mówiłem wyżej.)

Kiedy przypatrujemy się treści pojęć metaforyzowanych, kiedy zwracamy uwagę na rodziny, z jakich pojęcia te pochodzą, zauważamy, że dzisiejsza metafora jest najczęściej burzeniem hierarchii uczuciowej, jaką człowiek dotąd transponował na poszczególne dziedziny świata. Rzeczy wielkie sprowadza się do małych, rzeczy małe podnosi się do wielkich. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolitymi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone. Przedmioty widziane niechętnie, pochodzące z tych dziedzin świata i życia, od których odwraca się wrażliwość estetyczna przeciętnego

człowieka, amalgamuje się z przedmiotami o rezonansach uczuciowych, silnie ugruntowanych w człowieku. Zestawienia, w jakich dzisiaj pojawia się słońce, ten nieustający przedmiot adoracji poetyckiej od Homera aż do —?— Rimbauda, są tu przykładem bardzo wiele w sobie skupiającym. W tym zniwelowaniu hierarchii, która dawniej szczeblowała różne dziedziny świata, słychać silnie głos teraźniejszości. W człowieku dzisiejszym zasnął już dawny lęk przed grozą natury, zgorzał zachwyt dla jej dobrodziejstw, minął cielęcy wyraz oczu na widok jej bogatych ilości i wielkości, minęło olśnienie jej blaskiem. Człowiek dzisiejszy nie korzy się już przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojnej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski. Za to z zachwytem patrzy na twory własnej ręki i głowy. Rzecz najdrobniejsza i najbardziej pospolita, stworzona przez niego samego, jest dla niego relikwiarzem zwycięstw jego mózgu. Nowy świat, zbudowany na czarodziejskich niciach elektryczności i uważany tak długo za miejsce schadzki wszystkich bogów brzydoty, uważa za pomnik swojej dumy. **Człowiek dzisiejszy nie ma powodu widzieć w słońcu nic więcej nad złotą cętkę, ma zaś prawo w guziku od spodni upatrywać zwierciadło swojej własnej wielkości**. W ten sposób dokonuje się change de place w hierarchii różnych dziedzin świata. A jeszcze częściej: zniesienie wszelkiej hierarchii. Wszystko co jest, jest jednakowo święte albo jednakowo pospolite. Niedziela trwa siedem dni albo nie ma jej wcale. Odgłos tego stanu uczuciowego, tak bardzo teraźniejszego, przebija poprzez dzisiejszą metaforyzację. Lepiej niż w harfianych hymnach na cześć nowoczesnego życia, lepiej niż w dokładnych rejestrach przeżyć miejskich, przejawia się teraźniejszość w samych środkach artystycznych, jak np. w naszym wypadku — w metaforze. Niezależnie od tak zwanej idei, którą wypowiada całość poematu, niezależnie od ogólnej ideologii, której hołduje autor, stunoga teraźniejszość wkrada się między same narzędzia artystyczne dzisiejszego poety i urabia je na swój sposób. W ścisłym związku z tą zmianą hierarchii pozostaje inna charakterystyczna cecha dzisiejszej poezji: ożywianie materii, albo

raczej: podnoszenie materii na wyższy stopień życia. Odbywa się to za pomocą personifikacji, a częściej może za pomocą podobnej, ale szerzej jeszcze zakreślonej metafory, którą można by nazwać **vivifikacją**. Oczywiście vivifikacja zmierza przede wszystkim do wydobycia obrazowości plastycznej i ruchu. Chodzi o to, ażeby przedmioty martwe albo stojące na niskim stopniu rozwoju biologicznego uposażyć życiem bardziej skomplikowanym, nadać im uczucie i wolę, a tym samym uswobodnić ich umieszczenie w przestrzeni, a przez to uprzystępnić je swobodnym kompozycjom obrazowym i poddać silnemu działaniu ruchu. Do tego zmierza vivifikacja. Ale obok tego wyraża ona jeszcze co innego.
Nie wiem, czy zastanawiano się nad pochodzeniem metafory w ogóle, a jeśli to czyniono — jaki był rezultat tych rozważań. Jest więc możliwe, że nie powiem nic nowego, upatrując pierwsze źródło metafory (albo ostrożniej: jedno z pierwszych źródeł) w pierwotnym animizmie, szczególnie zaś w tej z jego form, jaką przybrał on w wierzeniach religijnych Greków. Obdarzając osobowością przedmioty natury i jej siły, animizm musiał wnieść w język człowieka pierwotnego, a potem w literaturę ludów starożytnych cały szereg obrazów, które nie odpowiadały rzeczywistemu wyglądowi świata i przypinały przedmiotom realnym obce im dodatki. Początkowo dodatki te odpowiadały wierzeniom mówiących i piszących; z czasem straciły swoje znaczenie pierwotne, ale utrzymały się jako powiedzenia. Czyli: stały się metaforami. A potem na wzór metafor, w ten sposób powstałych, literatura, idąc już za wewnętrznymi prawami jej rozwoju, tworzyła inne rodzaje obrazów metaforycznych. Animistyczne pochodzenie personifikacji musiało mieć jeden ważny skutek: personifikacja mogła być zastosowywana przez długi czas jedynie do przedmiotów wybranych. [...] Personifikacja czy też vivifikacja poezji dzisiejszej nie uznaje przedmiotów wybranych. Nadaje ona życie lub osobowość przedmiotom wszelakiego rodzaju, często zaś nawet przedmiotom, których gruba materialność wzbudza w przeciętnym człowieku wyraźne tropizmy negatywne. To

życiorodztwo metaforyczne, to nadawanie wyższej rangi istnienia materii często najbardziej pospolitej, ma w sobie coś z apologii materii, coś z ewangelii zrównania i zbratania wszystkich dziedzin istnienia. Jest to jeden ze szczegółowych wypadków antyhierarchicznego patrzenia na świat, o którem mówiłem poprzednio. **W tym życiorodztwie metaforycznym, w tej figurze retorycznej samej dla siebie ujawnia się głęboka filozofia poczęta z ducha naszych czasów**.

A jednak trudno mi przemilczeć, że poezja dzisiejsza, szczególnie zaś polska i rosyjska, nadużywa tej metafory. […] Personifikacja i vivifikacja powinny być używane w miarę, bo — jakkolwiek w dzisiejszym sposobie ich używania wyraża się niewątpliwie nowy stan uczuciowy człowieka — to jednak są to środki artystyczne stare i bądź co bądź, poznawczo biorąc, pierwotne (animizm). […] **Czemuż nie szukać dla metafory źródeł nowych**. Czemuż nie sięgać do przedmiotów jak najbardziej dzisiejszych, jak najbardziej charakteryzujących naszą epokę, ażeby z pośród nich właśnie wybierać pojęcia metaforyzacyjne. Niewątpliwie: nazwy tych przedmiotów, wniesione do poezji, napotykają początkowo na opór różnych fałszywie wytresowanych portierów słownika. Jeden ze starszych literatów krakowskich, długowłosy mistyk i asceta, przeglądając drugi zeszyt „Zwrotnicy", zatrzymał się nad utworem Beauduina, a potem jakby zraniony igłą w tę część ciała, którą pokazuje się wrogom w braku odpowiedzi, zerwał się z krzesła i zaczął gniewnie miotać się po pokoju, Zdumiony patrzałem na jego wiatrakowe ruchy tak bardzo odbijające od chudej jego postaci, która jest jak linia zakończona lwią grzywą. Wreszcie: „Ta słuchajcie! Jak można! jak można wprowadzać do poezji wyraz: motor!" O to mu chodziło. Takich jest wielu. Ci wszyscy zapominają, że **nie tylko poetyczność słów robi poezję, ale że także poezja nadaje poetyczność słowom**. Pług, młot, kądziel — ani naturą swoją ani funkcją, jaką spełniają w życiu człowieka, nie są niczym szlachetniejszym od motoru. Zapewne kiedy pierwszy raz wprowadzono je do poezji,

raziły słuch i smak wytwornisiów i mistyków. Ale poezja (a także pewna ich antyczność) opakowała je w pozłótkę przeróżnych skojarzeń i ukryła pod nią ich codzienność. To samo stanie się z nazwami przedmiotów nowoczesnych. Zresztą poeci dzisiejsi posługują się bardzo często tymi nazwami. Jednakże czynią to przeważnie z okazji mówienia o tych przedmiotach, które przecież tak często są dzisiaj tematami poezji. Ale nie o to chodzi. Nie chodzi jedynie o tematowe korzystanie z nowoczesności, ale o szukanie w niej nowych środków formalnych. **Metafora jest narzędziem poetyckim, które może najłatwiej da się okuć metalem teraźniejszości**. Wyobrażam sobie, że może znaleźć się poeta, dla którego elementy teraźniejszości, te najbardziej charakterystyczne, mogłyby stać się jedynym źródłem metaforycznym. Gdyby rzecz nie była traktowana tylko receptowo, gdyby się jej nie wykonywało z tą wewnętrzną jałowością i z tym zadowolonym niedbalstwem, którym tak często nadaje się wygodny pseudonim „eksperymentu", próba taka mogłaby stanąć w rzędzie podobnych usiłowań w dziedzinie malarstwa, mogłaby dać coś podobnego do tego co dają malarze obierający kub lub walec (te metafory plastyki — jak je poprzednio nazwałem) za jedyny budulec swych dzieł. Gdyby.... gdyby — powstałaby metafora teraźniejszości par excellence.

Tadeusz Peiper, Metafora teraźniejszości, [w:] tegoż, Pisma wybrane, Wrocław 1979, s. 34–46.

Ćwiczenie 1.1

Przeczytaj uważnie artykuł Tadeusza Peipera, a następnie, uzasadniając swoje odpowiedzi adekwatnie dobranymi cytatami z tekstu, wykonaj polecenia:

- określ cel (lub cele) wywodu autora;
- omów konstrukcję wypowiedzi;
- scharakteryzuj styl zastosowany w tekście.

Ćwiczenie 1.2

Na podstawie rozpoznań przeprowadzonych w poprzednim ćwiczeniu określ gatunkową specyfikę tekstu Tadeusza Peipera.

Ćwiczenie 1.3

Wejdź w rolę redaktora tekstu. Podziel wywód Tadeusza Peipera na spójne części, nadając wyodrębnionym w ten sposób fragmentom śródtytuły.

Ćwiczenie 1.4

Znajdź i wskaż w tekście fragmenty, które stanowią diagnozę współczesnej autorowi rzeczywistości artystycznej (w tym – literackiej).

Ćwiczenie 1.5

Wyodrębnij w tekście fragmenty, w których autor formułuje swoje tezy lub postulaty.

Ćwiczenie 1.6

Rozpoznaj te partie tekstu, których funkcją jest uzasadnienie tez lub postulatów sformułowanych przez autora.

Ćwiczenie 1.7

Wskaż w toku wywodu fragment, który został przywołany na prawach anegdoty. Jaką funkcję w konstrukcji wywodu pełni ten fragment?

Ćwiczenie 1.8

Wyjaśnij, jaki związek zachodzi, według autora, między wykorzystywaną przez poetę metaforyką a jego strukturą psychiczną.

Ćwiczenie 2

Przyporządkuj twierdzenia do odpowiedniej kategorii według kryterium ich prawdziwości lub fałszywości w odniesieniu do wywodu Tadeusza Peipera.

Prawda

Fałsz

Peiper kwestionuje istnienie związków pomiędzy ówczesnymi przemianami poezji i sztuk plastycznych.

Według Peipera, współczesna mu metafora mocno opiera się na tradycyjnych hierarchiach uczuciowych.

Świadectwem wzorcowego wykorzystania metafory są, według Peipera, współczesna mu poezja rosyjska i poezja polska.

Peiper akceptuje pogląd, że dla rekwizytów nowoczesnej technologicznej cywilizacji nie ma we współczesnej poezji miejsca.

„Oddalenie" zestawionych w obrębie metafory pojęć zmniejsza opisowość poetyckiego obrazu.

Omawiany przez Peipera zabieg vivifikacji polega na nadaniu przedmiotom martwym cech istot żywych.

Antyrealizm i ekonomizm to główne walory metafory, które decydują, według Peipera, o jej popularności w poezji.

Zdaniem Peipera, człowiek współczesny silniej zachwyca się naturą niż tworami cywilizacji.

Źródeł metafory upatruje Peiper w pierwotnych wierzeniach animistycznych.

Peiper postrzega człowieka współczesnego jako dominującego nad naturą.

We poezji współczesnej Peiperowi dostrzega autor nasilenie żywiołu metaforycznego.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3

Na podstawie wywodu Tadeusza Peipera scharakteryzuj walory metafory i jej wartości dla poezji.

Ćwiczenie 4.1

Antyrealizm metafory w ujęciu Tadeusza Peipera umożliwia...

- ◯ wykreowanie autonomicznej rzeczywistości poetyckiej.
- ◯ ukonkretnienie i pogłębienie warstwy opisowej obrazu poetyckiego.
- ◯ aktualizację w wierszu symbolicznej wieloznaczności i niedookreśloności.
- ◯ silniejsze zespolenie rzeczywistości poetyckiej i rzeczywistości pozatekstowej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4.2

Według Tadeusza Peipera ekonomizm metafory polega na…

- ◯ konstruowaniu jej z rekwizytów nowoczesności.
- ◯ kondensacji znaczeń w minimalnej ilości słów.
- ◯ ograniczeniu możliwości interpretacyjnych obrazu poetyckiego.
- ◯ zwiększeniu komunikatywności obrazu i całego tekstu poetyckiego.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5

Wyjaśnij, jak rozumiesz wyrażenie „portierzy słownika”.

Ćwiczenie 6

Zastanów się i określ powód lub powody, które decydują o poetyckości lub niepoetyckości określonych słów. Dlaczego, twoim zdaniem, bohater anegdoty przywołanej przez Peipera uznał słowo *motor* za niepoetyckie?

Definicja: Awangarda

Seria ruchów, to znaczy działań, często zbiorowych (niekiedy indywidualnych), skupiających pewną liczbę pisarzy i artystów, wypowiadających się zwłaszcza za pomocą manifestów, programów i czasopism, a wyróżniających się poprzez radykalny sprzeciw wobec porządku istniejącego w dziedzinie literatury (formy, tematy itd.), jak również – w sposób bardzo ogólny – w dziedzinie politycznej i społecznej. W większości wypadków chodzi o podwójny bunt (często nawet o bunt totalny, dotyczący także obyczajów i moralności), o zerwanie łączące się ze świadomością wyprzedzenia epoki, zerwanie, które ogranicza się do czystej destrukcji (nihilizm) lub też które zmierza do pewnego ideału rekonstrukcji (poszukiwania formalne, działania polityczne, utopizm itd.).

Ćwiczenie 7

Na podstawie artykułu *Metafora teraźniejszości* oraz definicji estetycznej awangardy rozpoznaj i wskaż w tekście te tezy, które nadają programowi Tadeusza Peipera charakter awangardowy. Uzasadnij swoje wskazania.

Zadaniowo

> **Ćwiczenie 8**
>
> Zastanów się, czy współcześnie istnieją słowa, których użycie w poezji mogłoby zostać uznane za naruszenie rygorów poetyckości. Jakie czynniki stanowią, według ciebie, o granicach słownika akceptowanego w poezji i – szerzej – literaturze? Swoje wnioski przedstaw w formie wypowiedzi pisemnej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Wyobraźnia konstruująca: najmniej słów i nieskończone zamachy na Wszystkość



Zimorodek
licencja: CC 0

Twórcy wywodzący się z kręgu Awangardy Krakowskiej zakwestionowali zbędny model poetyckości: wymagali od poety oraz jego dzieła intelektualnego rygoru i logicznej konstrukcji, odrzucali bezpośredniość w wyrażaniu uczuć, a także podkreślali wartość metafory dla poetyckiego mówienia nie wprost.

Jednym z najciekawszych i najbardziej konsekwentnych praktyków tej twórczej metody był bez wątpienia Julian Przyboś. Bez uwzględnienia jego dorobku nie sposób zrozumieć przemian polskiej poezji XX wieku.

> **Już wiesz**
>
> Korzystając z różnych źródeł informacji, rozpoznaj skalę oddziaływania poetyki Juliana Przybosia na polską poezję XX wieku. Wyszukaj przykłady poetów, których twórczość świadczy o inspiracji twórczą metodą i poezją Juliana Przybosia.

Julian Przyboś



domena publiczna

Julian Przyboś

1901–1970

Należał z pewnością do największych indywidualności polskiej poezji awangardowej. Urodził się w rodzinie chłopskiej. Debiutował sonetem *Wschód słońca* w 1917 roku. W pierwszej połowie lat dwudziestych włączył się w działania grupy skupionej wokół „Zwrotnicy" Tadeusza Peipera i w praktyce twórczej realizującej program sformułowany przez niego. Za swój właściwy debiut uznał wiersz *Cieśle*, opublikowany w 1922 roku w „Skamandrze". Pierwszą książką poetycką był zbiór *Śruby* wydany w 1925 roku. Przyboś wyraźnie zaznaczył swoją twórczą obecność zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym oraz w trakcie II wojny światowej, jak i w kulturze Polski powojennej. Nie wahał się zabierać głosu w sporach estetycznych (czego jednym ze świadectw jest słynna *Oda do turpistów* z 1962 roku): konsekwentnie bronił uznanych przez siebie estetycznych idei i wzorców, a przede wszystkim walczył o poezję odkrywczą, oryginalną – poezję, która miałaby siłę inspirowania twórczej śmiałości, odkrywania i oryginalności.

W najwcześniejszych zachowanych wierszach poety wyraźny był jeszcze wpływ poetyki młodopolskiej, w niektórych z nich dostrzec można również oddziaływania twórczości Bolesława Leśmiana, którego Przyboś cenił. Wkrótce jednak – niewątpliwie wskazania Tadeusza Peipera odegrały tutaj istotną rolę – następuje w tej poezji przełom, który poprowadził od wierszy metafizyczno-słowiańskich ku wierszom opiewającym miasto, pracę (i twórczy aktywizm w ogóle), osiągnięcia nowoczesnej cywilizacji. Tematy te dominują w dwóch pierwszych zbiorach poezji (*Śruby*, *Oburącz*). Indywidualność poetycka Przybosia nie mieściła się jednak w granicach wyznaczonych programem Awangardy Krakowskiej. U progu lat trzydziestych (począwszy od tomu *Sponad*) zakres tematów, wrażeń i emocji podlega w tej poezji wyraźnemu rozszerzeniu, ewoluują również rozwiązania konstrukcyjno-formalne stosowane przez poetę.

W *komunikacie grupy a.r.* z 1930 roku sformułował Przyboś definicję następującą: „poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji." Deklaracji tej można przyznać rangę poetyckiego *credo* autora. Poetyka konsekwentnie realizuje wzorzec poezji porządkowanej według intelektualnych rygorów, konstruującej rzeczywistość wywiedzioną z wyobraźni śmiałej i zdyscyplinowanej zarazem, kondensującej sensy w zwartych, precyzyjnych, skrótowych konstrukcjach słownych, kodującej rzeczywistość zewnętrzną i psychiczną w sekwencjach oryginalnie zorganizowanych metafor. Postulaty mówienia nie wprost oraz emocjonalnej powściągliwości i pośredniości wydają się w tej poezji zawsze aktualne i ściśle przestrzegane. Energiami dynamizującymi rzeczywistości kreowane przez poetę są zwłaszcza wielorako uobecniane ruch i światło; charakterystycznymi figurami jego wyobraźni: wertykalne i horyzontalne proste oraz łuki i okręgi. Jest to poezja „zdobywcza", totalna w swych ambicjach, aktywnie zagarniająca świat w kreacyjnym akcie woli poety, afirmująca człowieka i słowo, eksplorująca możliwości języka i wyobraźni w ciągłym dążeniu do rozbudzania twórczego potencjału człowieka i inspirowania brawurowego przekraczania aktualnych ograniczeń i schematów świadomości. Znamienne brzmią w tym kontekście tytuły niektórych powojennych zbiorów wierszy: *Najmniej słów* (1955), *Narzędzie ze światła* (1958), *Próba całości* (1961).

Akt twórczy staje się w perspektywie tej poezji aktem egzystencji, istnienie i tworzenie motywują się wzajemnie. Wprawdzie Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim* z krytycznym dystansem oceniał wartość tak pojętego poetyckiego projektu; niemniej twórczość Przybosia pozostaje niewątpliwie jedną z najwyrazistszych i najkonsekwentniej realizowanych manifestacji przekonania, że poezja ma moc uczynienia człowieka kimś więcej niż ten jest.

Na kluczu sklepienia



Południowa fasada katedry Notre Dame w Paryżu

Zuffe, licencja: CC BY-SA 3.0

Julian Przyboś

Notre-Dame

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!

Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie.

Wyszydzony i opluty śród poczwar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!
Te mury z odrąbanych skał – jak łby ponade mnie
zmartwychwstają z sarkofagu.

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku
trafić –

– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał –
– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!

Julian Przyboś, Notre-Dame, [w:] tegoż, Utwory Poetyckie, Kraków 1984, s. 144.

Ćwiczenie 1.1

Uważnie przeczytaj wiersz *Notre-Dame*, wysłuchaj także interpretacji głosowej utworu. Następnie omów sytuację liryczną i postawę, jaką przyjmuje w tej sytuacji postać mówiąca w wierszu. Swoje rozpoznania uzasadnij cytatami z tekstu. W razie trudności skorzystaj z tropów interpretacyjnych, sugerowanych przez Artura Sandauera we fragmencie jego szkicu krytycznego w dalszej części lekcji.

Ćwiczenie 1.2

Wskaż te zabiegi w konstrukcji tekstu, które świadczą o dynamicznym charakterze przedstawionej w nim rzeczywistości i o aktywnej postawie podmiotu lirycznego.

Ćwiczenie 1.3

Znajdź w wierszu figury skonstruowane na zasadzie paradoksu-kontrastu. Zinterpretuj ich sens.

Ćwiczenie 1.4

Zinterpretuj fragment: „Wyszydzony i opluty śród poczwar rozdziawionych deszczem / wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!”. Jaką postawę podmiotu lirycznego sugeruje tak sformułowana wypowiedź? Zwróć uwagę na zastosowaną interpunkcję.

Ćwiczenie 1.5

Zastanów się i wyjaśnij, na czym, według ciebie, polega aktywność postaci mówiącej w tekście i do jakiego celu ona zmierza. Zwróć uwagę na zależność między postawionym przez nią pytaniem a okrzykiem z finału.

Ćwiczenie 2

Wiersz *Notre-Dame* Juliana Przybosia jest…

- ◯ wierszem o rozluźnionej, ale mimo to wyraźnej regularności.
- ◯ wierszem wolnym.
- ◯ wierszem regularnym.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3

Podmiot wiersza *Notre-Dame* jest…

- ◯ zbiorowy.
- ◯ niemożliwy do jednoznacznej identyfikacji.
- ◯ indywidualny.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4

Postawa podmiotu w wierszu *Notre-Dame* ma charakter…

- ◯ niemożliwy do jednoznacznego określenia.
- ◯ statyczny-kontemplacyjny.
- ◯ aktywny-twórczy.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5

Obejrzyj animowany film *Katedra*, zrealizowany przez Tomasza Bagińskiego na podstawie opowiadania Jacka Dukaja. Czy dostrzegasz jakieś podobieństwa między poetycką kreacją katedry w wierszu Przybosia a wizualną kreacją w filmie Bagińskiego?

...w granitowej trumnie Tatr...



Kozi Wierch w Tatrach, pierwszy szczyt od lewej to Zamarła Turnia

Jerzy Opioła, licencja: CC BY-SA 3.0

Z Tatr

Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni.

Słyszę:
Kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To - wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska
I
gromobicie ciszy.

Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem,
uciszę,
lecz –

Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

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

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

Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

Z Tatr, [w:] Julian Przyboś, Utwory poetyckie, Kraków 1984, s. 148.

6 października 1929 roku podczas zdobywania Zamarłej Turni zginęły siostry: osiemnastoletnia Marzena Skotnicówna i szesnastoletnia Lidia. Starsza z sióstr była uczennicą Przybosia w czasie, gdy poeta sprawował posadę nauczyciela w cieszyńskim gimnazjum. Prawdopodobnie łączyły ich bliskie więzi emocjonalne.

> **Ćwiczenie 6.1**
>
> Przeczytaj uważnie wiersz *Z Tatr*. Zwróć uwagę na dedykację. Do jakich wniosków prowokuje tak sformułowana dedykacja, jeśli uwzględnić prawdziwe okoliczności wypadku?

Ćwiczenie 6.2

Zastanów się i odpowiedz na pytanie: czy postać mówiąca w wierszu wyraża bezpośrednio uczucia, których doświadcza? Czy też konstruuje dla nich poetycki ekwiwalent w swej wypowiedzi? Swoje rozpoznanie uzasadnij, przywołując odpowiednie fragmenty utworu.

Ćwiczenie 7

Pośród wymienionych figur wskaż te, które zostały zbudowane na zasadzie oksymoronu.

- [ ] „niewybuchły huk skał”
- [ ] „Jak lekko / turnię zawisłą na rękach / utrzymać […]
- [ ] „groza – wygórowana”
- [ ] „wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska”
- [ ] „gromobicie ciszy”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY-SA 3.0.

Ćwiczenie 8.1

Wyjaśnij funkcję rozpoznanych w poprzednim ćwiczeniu oksymoronów.

Ćwiczenie 8.2

Wyjaśnij, w jaki sposób konstrukcja tatrzańskiego pejzażu w początkowych partiach tekstu świadczy o stanie psychicznym postaci mówiącej. Zwróć uwagę na emocjonalne nacechowanie słów i figur poetyckich.

Ćwiczenie 8.3

Zwróć uwagę na czasowy wymiar sytuacji lirycznej. Zastanów się, czy postać mówiąca przeżywa tragedię (śmierć taterniczki) w czasie jej dziania się (czy jest zatem świadkiem zdarzenia), czy też doświadcza jej z perspektywy pewnego czasowego dystansu. Swoje rozpoznanie uzasadnij.

Ćwiczenie 8.4

Przeczytaj wiersz ponownie. Przeanalizuj go i wskaż, który ze zmysłów dominuje w doświadczeniu postaci mówiącej. Przywołaj odpowiednie fragmenty tekstu. Zastanów się, w jaki sposób zmysł ten organizuje całość wypowiedzi podmiotu.

Ćwiczenie 9.1

Posługując się odpowiednimi cytatami, wskaż w tekście dziedzinę, którą postać mówiąca czuje się w mocy opanować, oraz tę, która się jej władzy wymyka.

Ćwiczenie 9.2

Scharakteryzuj zabieg, jaki został zastosowany w strofach, które reprezentują rekonstruowaną w wyobraźni postaci mówiącej tragedię. Określ funkcję tego zabiegu.

Wskazówka

Chodzi o zabieg „odwróconej perspektywy" lub „fałszywego sprawcy": to świat jest w ruchu, a w takim razie człowiek-taterniczka ulega unieruchomieniu, pozostaje w bezruchu. W rezultacie tego przesunięcia ruchu z taterniczki na świat unieruchomiona („Zamarła") w wyobraźni podmiotu adresatka monologu nigdy nie spadnie, nigdy więc nie zginie. Tym sposobem podmiot wyeliminował z rozgrywającego się w jego wyobraźni dramatu jedyną siłę, która wymykała się jego władzy („Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr."), a tym samym poetyckim wysiłkiem wyobraźni sprostał tragedii, porządkując swój świat wewnętrzny („jak cicho"). Warto zwrócić w tym kontekście uwagę na fakt, że w ostatnim słowie wiersza („Zamarłą") skondensowany został sens potrójny: Zamarła reprezentuje zarówno zatrzymaną w ruchu – w wizji poetyckiej i wyobraźni podmiotu – taterniczkę, jak i miejsce tragedii (Zamarłą Turnię), wreszcie zaś – rzeczywiście zmarłą kobietę. W tym jednym słowie skumulował Przyboś kluczowe płaszczyzny znaczeniowe wiersza (zgodnie z postulatem: najmniej słów).

Ćwiczenie 10.1

Zastanów się nad emocjonalnym stanem postaci mówiącej wyrażonym w ostatniej strofie. Sformułuj wnioski.

Ćwiczenie 10.2

Rozważ sensy zawarte w słowie „Zamarła” w ostatnim wersie tekstu.

Konteksty (I)

Artur Sandauer

Polskie carmen figuratum (Jeszcze o Julianie Przybosiu)

Od początku widzimy Notre-Dame w ruchu – jak powstaje na naszych oczach. Już pierwsze słowa – „z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń” – ukazuje ją jako skondensowaną energię psychiczną. I nie jest prawdą – jak twierdzi Kazimierz Wyka - że jest to obraz tylko „wiedziany”. Przeciwnie, jest on wiedziany i widziany jednocześnie. Ta katedra to z jednej strony koncentrat modłów średniowiecznych, ale i swym kształtem zewnętrznym, mnogością wsporników mianowicie, przypomina ona stulone dłonie.

Notre-Dame nie tylko jednak biernie powstaje, ale i zachowuje się czynnie w tym wierszu. Wnętrze, do którego poeta wchodzi, zdejmuje go jakby z iglicy, na której zawisł wzrokiem; opluwają go wodą deszczową chimery. Znów obraz o charakterze konkretnym i abstrakcyjnym jednocześnie. Nie tylko o cieknące rynny tu bowiem chodzi: to „oplucie” ma charakter moralny. Monument wiekowej kultury „wyszydza” tu syna upośledzonej warstwy chłopskiej, przybysza z zacofanej wsi, przedstawiciela kultury młodszej. Niejednego gościa z Europy wschodniej przyprawił widok Paryża o kompleks niższości. Reakcja Przybosia jest jednak odmienna od normalnej. Jego hasłem jest „nie dać się”; zamiast poddać się Paryżowi, chce mu sprostać. Zadanie o wadze życiowej: jeśliby nie sprostał, wróciłby do kraju z nieuleczalnym poczuciem niższości. Aby

zagrożone samopoczucie ocalić, musi dokonać czegoś, co by go postawiło na wysokości owego arcydzieła wieków, musi „zrównać swą wolę z niezgłębionym lazurem", do którego pną się katedralne iglice, musi na katedrę z głazów odpowiedzieć katedrą – ze słów. Jest to możliwe dzięki znanej nam już specyfice poezji, która jest nie tylko opisem, ale i kreacją. Następująca po sześciowierszowym wstępie, jak po przedsionku, główna część wiersza to właśnie próba – jak najdosłowniejszego – kreowania Notre-Dame w materiale językowym.

Artur Sandauer, Polskie carmen figuratum (Jeszcze o Julianie Przybosiu), [w:] , Poeci czterech pokoleń, Kraków 1977, s. 178–179.

Ćwiczenie 11.1

Wskaż przejawy wykorzystania przez Artura Sandauera metody biograficznej, które wprowadzające do interpretacji tekstu sensy bezpośrednio w wierszu niewyartykułowane.

Ćwiczenie 11.2

Określ kluczowe czynniki, ukierunkowujące rozwijaną przez krytyka interpretację wiersza *Notre-Dame*.

Ćwiczenie 11.3

Porównaj proponowane przez Artura Sandauera odczytanie wiersza Notre-Dame proponowane przez Artura Sandauera z interpretacją sformułowaną przez siebie. Jeśli dostrzegasz jakieś istotne podobieństwa lub różnice, wskaż je wszystkie.

Konteksty (II)



Zimorodek

licencja: CC 0

Julian Przyboś

Ów halcyjon

W roziskrzonym
z archaniołów gęsich dartym na puch śniegu
ów halcyjon… ptak Słowackiego,
zimorodek…

Nad potokiem ściętym w cieniu cienkim lodem
z bugaju olch i wierzbiny
frunął nagle i ogniście
ów dziw… szafir skojarzony
przeciwbłyskiem
ze szmaragdem!

I rozwinął się diadem
zimowego horyzontu.

Leciał w swą istność złotą,
zwijał przestrzeń
i przemieniał,

wyświetlając sobą inny
świat: odlotny, z dala-bliski –

Krzykiem ostrym zranił serce
do nerwicy dobrowieszczej:
czułem radość tak za wielką,
że z rozpaczy słodkiej tylko,
że już nie jest do zniesienia,
trwała jeszcze…
rzeczywiściej…

Dziw się zjawia tylko raz prawdziwie.
Zjawił mi się w pastuszym dzieciństwie
na znak:
Istniej!
Żyję w podziwie.

Julian Przyboś, Ów halcyjon, [w:] tegoż, Na znak, Warszawa 1965.

Ćwiczenie 12

Wysłuchaj nagrania wiersza Ów halcyjon na stronie Polskiego Radia. Zwróć uwagę na to, jak sam autor interpretuje swój utwór.

Ćwiczenie 13.1

Scharakteryzuj sytuację liryczną w wierszu *Ów halcyjon*. Zwróć uwagę na zróżnicowanie płaszczyzn czasowych. Wskaż fragmenty wiersza, które o tym zróżnicowaniu (dystansie) bezpośrednio świadczą.

Ćwiczenie 13.2

Przywołując odpowiednie fragmenty wiersza, określ wartość, jaką dla podmiotu przedstawia doświadczenie „spotkania” z zimorodkiem.

Ćwiczenie 13.3

Na podstawie wniosków sformułowanych w poprzednim ćwiczeniu wskaż właściwą odpowiedź.

Ćwiczenie 13.4

Ćwiczenie 13.5

Doświadczenie „spotkania” z zimorodkiem…

- ◯ przedstawione zostało jako doświadczenie przykre, które podmiot wspomina z niechęcią i smutkiem.
- ◯ przywołane zostało wyłącznie jako urokliwy obraz z przeszłości, pozostający bez istotnego wpływu na późniejszą kondycję podmiotu.
- ◯ ukazane zostało jako doświadczenie formujące, które ukształtowało nową perspektywę widzenia i przeżywania rzeczywistości przez podmiot.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 13.6

Zwróć uwagę na formę „rzeczywiściej” występującą w ostatniej strofie wiersza. Określ słowotwórczą konstrukcję tej formy, a następnie zinterpretuj jej sens w wierszu.

Ćwiczenie 13.7

Znajdź w wierszu formy, które słowotwórczo oparte zostały na podstawie *dziw*. Zinterpretuj znaczenie poszczególnych form.

Ćwiczenie 13.8

Na podstawie wniosków z poprzedniego zadania wyjaśnij, w jaki sposób ostatnia deklaracja postaci mówiącej („Żyję w podziwie”) może być odczytana na dwa – związane ze sobą – sposoby.

Wskazówka

Analiza zastosowanych przez Przybosia zabiegów słowotwórczych powinna doprowadzić uczniów do rozpoznania w ostatnim wersie wiersza nie tylko sensu „żyję w podziwie" = „żyję w zachwyceniu", ale również znaczenia „czasowego": „żyję w po dziwie", tzn. w czasie po zdarzeniu się dziwu i w stanie owym pradoświadczeniem naznaczonym.

Dodatkowo można zwrócić uwagę uczniów na swoistą słowotwórczą analogię między formami „rzeczywiściej" oraz „istniej" i skłonić ich do próby interpretacji tego paralelizmu.

Konteksty (III)

Czesław Miłosz

Traktat poetycki (fragment)

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie.
W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
Pisać doradzał tylko metaforą.
Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Awangardziści raczej się mylili.
Wskrzeszali stary krakowski obrządek,
Więcej powagi przypisując słowom
Niż słowa unieść mogą bez śmieszności.
Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki
Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem,

I że wybiegiem zalęknionej sztuki
Jest ich marzenie o ludowej sile.

Czesław Miłosz, Traktat poetycki (fragment), [w:] tegoż, Traktat poetycki, Kraków 1985, s. 17.

Ćwiczenie 14.1

Omów ocenę, jaką w przywołanym fragmencie objęta została twórczość Przybosia.

Ćwiczenie 14.2

Zastanów się i odpowiedz na pytanie: czy poznane przez ciebie wiersze Przybosia uzasadniają tak sformułowaną ocenę, czy raczej jej przeczą?

Ćwiczenie 14.3

Określ względy, które motywują krytyczną ocenę poetyckiego projektu Awangardy Krakowskiej przedstawioną przez podmiot Traktatu poetyckiego Czesława Miłosza.

Zadaniowo

Ćwiczenie 15

Przygotuj rozprawkę, w której przedstawisz i uzasadnisz swój sąd na temat: „Emocjonalny poryw czy rygor intelektualnej konstrukcji? Który z tych wariantów twórczości poetyckiej jest ci bliższy".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Znaki śmierci – symbole tajemnicy – przeczucia katastrofy



licencja: CC 0

Optymizm charakterystyczny dla poetyckich wystąpień z pierwszej połowy lat dwudziestych stopniowo przygasa, a ustępuje miejsca emocjom, przeczuciom, wizjom o coraz ciemniejszym zabarwieniu. Egzystencjalny, społeczny, historiozoficzny pesymizm – i jego szczególny wariant: katastrofizm – motywowany jest wielorako: pokoleniowo (do literatury wkraczało pokolenie, dla którego pierwsza wojna światowa była doświadczeniem dzieciństwa), społeczno-politycznie (nasilały się dysproporcje i napięcia społeczne, radykalizacji ulegały społeczne nastroje), ekonomicznie (kryzys)... Układ przyczyn był zresztą bardziej złożony i nie da się zrekonstruować w krótkim wprowadzeniu. Faktem jest, że w poezji pokolenia, które aktywizowało się twórczo na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, doświadczenie i waloryzacja rzeczywistości wyrażały się głównie (choć nie wyłącznie) w stanach niepokoju i lęku, w przeczuciach katastrofy i intuicjach nadciągającej grozy. Twórczość Józefa Czechowicza, analizowana zwykle w kontekście tak określonych tendencji, nie daje się w nich zamknąć (jak zresztą nie daje się zamknąć żadna poetycka indywidualność). Chociaż im bliska, stanowi zjawisko swoiste, oryginalne – warte z pewnością uwagi.

> **Już wiesz**
>
> Poszukaj informacji na temat Awangardy Lubelskiej i Awangardy Wileńskiej. Wynotuj najważniejszych reprezentantów. Zwróć uwagę na pokoleniowy dystans między nimi a pokoleniami skamandrytów i poetów związanych z Awangardą Krakowską.

O autorze

Józef Czechowicz

1903–1939

Uznawany jest za jednego z najciekawszych poetów dwudziestolecia. Jego twórcza aktywność nie ograniczała się zresztą do poezji: parał się on również prozą fabularną, eseistyką, dramatem, pracował jako redaktor i pedagog, zajmował się przekładem, organizował przedsięwzięcia literackie. Jako ochotnik uczestniczył w wojnie z bolszewikami w 1920 roku. Związał się z grupą skupioną wokół pisma „Reflektor", wyrastając z czasem na jedną z pierwszoplanowych postaci Awangardy Lubelskiej. Na łamach „Reflektora" zadebiutował opowiadaniem *Opowieść o papierowej koronie* (1923). To jednak twórczość poetycka zajęła w artystycznej biografii Czechowicza miejsce centralne. Pierwszą jego książką poetycką był zbiór *Kamień*, opublikowany w 1927 roku.

Na początku lat trzydziestych uzyskał stypendium, które umożliwiło mu wyjazd do Francji. Zetknięcie się z nowym malarstwem, a zwłaszcza z - z nadrealizmem, okazało się ważnym doświadczeniem w artystycznej ewolucji poety.

Przez całe życie silne emocjonalne więzi łączyły Czechowicza z rodzinnym Lublinem, czego poetyckim świadectwem jest tom *Stare kamienie* (1934). Gdy w 1933 roku opuścił to miasto, aby przenieść się do Warszawy, więzi te podtrzymywał, m.in. otaczał opieką młodych poetów z Lubelszczyzny, którzy przyjechali do stolicy. W 1934 roku był jednym z organizatorów Najazdu Awangardy na Warszawę, największego przedsięwzięcia, w ramach którego wspólnie wystąpili reprezentanci wszystkich liczących się wówczas awangardowych nurtów w polskiej poezji.

Po *Kamieniu* Czechowicz publikował kolejne autorskie zbiory: *dzień jak codzień* (1930), *ballada z tamtej strony* (1932), *w błyskawicy* (1934), *nic więcej* (1936), *Arkusz poetycki* (1938), *nuta człowiecza* (1939).

Józef Czechowicz zginął w pierwszych dniach wojny podczas bombardowania Lublina, 9 września 1939 roku.

Poezja katastroficzna



licencja: CC 0

Najwcześniejsze zachowane wiersze Czechowicza pochodzą z 1922 roku. Pierwsze próby świadczą jeszcze o wpływach poetyki młodopolskiej, która wkrótce została przełamana przez inspiracje futuryzmem i programem Awangardy Krakowskiej. W wierszach pojawiły się wówczas: kubistyczny pejzaż oraz fascynacja miastem i techniką, które kształtują również obraz człowieka (człowiek-budowla, człowiek-maszyna). Narastający niepokój metafizyczny stopniowo likwiduje jednak tonację cywilizacyjnego optymizmu, a wprowadza do tej poezji wątki katastroficzne, zarówno w wymiarze doświadczenia indywidualnego (śmierć, która staje się jednym z głównych poetyckich tematów Czechowicza), jak i zbiorowego (wizje katastrofy druzgocącej obecną postać świata i ludzkości). Znawca tej twórczości, Tadeusz Kłak, Czechowiczowski model wiersza scharakteryzował następująco:"Poetykę Czechowicza cechował umiarkowany awangardyzm, pozbawiony intelektualnych rygorów i pośredniości wypowiedzi. Wzruszenie i przeżycie były podstawą wizji, a wypowiedź poetycką wypełniała osobista emocja. Dyscyplinie składniowo-rytmicznej poetów krakowskich przeciwstawiał Czechowicz składnię rozluźnioną, opartą na nawarstwianiu się i przenikaniu obrazów. Podstawową rolę w tej poetyce odgrywała intonacja oparta na muzyczności i dyskretnych nawiązaniach do pieśni ludowej, obrazowanie zaś korzystało w dużej mierze z motywów pejzażu naturalnego i sielskiego. Wypowiedź poetycka Czechowicza zmierzała do wizyjności i wieloznaczności, co związane było z postawą katastroficzną. Zacieraniu i zwielokrotnieniu znaczeń służyła rezygnacja z normalnej ortografii i interpunkcji".

Źródło: Tadeusz Kłak, *Stolik Tadeusza Peipera: o strategiach Awangardy*, Kraków 1993.

Jerzy Kwiatkowski wizjonerską poetykę Czechowicza ulokował w obrębie poezji „trzeciego wyrazu", po szeroko pojętej poetyce skamandryckiej („pierwszy wyraz") oraz poetyce awangardowej, wywodzącej się z teoretycznych propozycji Tadeusza Peipera („drugi wyraz").

I ciebie kruku nie ma...



licencja: CC 0

Józef Czechowicz

Śmierć

Za ścianą płaczą dzieci
Ona do mnie mówi
Oddycham lodowym kwieciem
nieznanych równin

A tam kołysanki
a tu chust poszum
nie ma nic gorętszego cichszego od jej głosu
Na próżno żyję myślę chodzę tylko przed Progiem
a gdy płynę przez miasto wieś
szumię lasami kawiarnią bezdrożem teatrem
to ona zawsze jest gdzieś
za ciszą nocną wiatrem

Zgłuszyć nie mogę

Nieruchome nad ulicą zachody
miedziane jak grosz
gwarzące syrenami samochody
mury fabryk w nieustannym tętnie
mądry pociągu bieg
krzyczą o życiu namiętnie
nie wierzą że jest brzeg

Ja chcę nie wierzyć i nie chce wierzyć mały poszarpany kruk
którego psy rozdarły
śmierć chodzi ona do mnie mówi szeptem gorącym
zdaje się że z obrazu złotego dna wychodzi Bóg
schyla się nade mną umarłym i krukiem zdychającym

Na rzęsach wstydliwa łza
widzę w niej świat gliniany jak skarbonka
nachodzi na mnie lodowa łąka
to już nie ja

I ciebie kruku nie ma
(może nikogo nie ma za złotym tłem)
zawiły schemat

Józef Czechowicz, Śmierć, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 6–7.

Ciekawostka

Wiersz ukazał się po raz pierwszy w 1926 roku. W wydaniu książkowym opublikowany został w zbiorze *Kamień* (1927).

Ćwiczenie 1

Przeprowadź analizę formalną wiersza *Śmierć*. Wskaż główne właściwości kompozycji utworu.

Ćwiczenie 2

Przeanalizuj przestrzenny wymiar sytuacji lirycznej w wierszu *Śmierć*. Zwróć uwagę na zróżnicowanie i podziały przestrzeni. Sformułuj wnioski.

Ćwiczenie 3

Zinterpretuj figurę kołysanki obecną w wierszu. Określ nacechowanie tego motywu. Porównaj swoją interpretację ze znaczeniami wyróżnionymi w słowniku symboli.

Ćwiczenie 4

Rozpoznaj znaki i atrybuty śmierci obecne w rzeczywistości lirycznej utworu. Określ ich sens i nacechowanie stylistyczne. Pomocny może ci się okazać słownik symboli.

Ćwiczenie 5

Wskaż ambiwalentne elementy wizerunku śmierci w wierszu. Wyjaśnij, w jaki sposób te ambiwalencje określają relację między postacią mówiącą w wierszu a tytułową bohaterką wiersza.

Ćwiczenie 6

Zinterpretuj funkcję wprowadzonych do rzeczywistości wiersza miejskich rekwizytów i scenografii.

Ćwiczenie 7

Zabieg wyliczenia w trzeciej strofie wiersza "Śmierć" Józefa Czechowicza służy...

- ◯ wprowadzeniu do wiersza elementów opisowych.
- ◯ prezentacji bogactwa życiowych doświadczeń podmiotu.
- ◯ podkreśleniu wszechobecności śmierci.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8

Wykorzystując wnioski z poprzednich zadań, określ nacechowanie śmierci w wierszu i charakter relacji, jaka łączy z nią postać mówiącą.

Ćwiczenie 9

Puenta wiersza J. Czechowicza – „zawiły schemat”...

- ◯ eksponuje walor śmierci jako tajemnicy.
- ◯ świadczy o dokonanej przez podmiot liryczny trywializacji śmierci.
- ◯ podkreśla grozę śmierci.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Mgła z nieznanego oblicza...



licencja: CC 0

Józef Czechowicz

ballada z tamtej strony

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

Józef Czechowicz, ballada z tamtej strony, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 64–65.

Dla zainteresowanych

Wiersz *ballada z tamtej strony* ukazał się po raz pierwszy w 1930 roku. W wydaniu książkowym opublikowany został w zbiorze *ballada z tamtej strony* (1932).

Ćwiczenie 10

Zinterpretuj tytuł wiersza. Jaki sposób doświadczenia śmierci przez postać mówiącą sugeruje ten tytuł?

Ćwiczenie 11

Znajdź i wskaż, a następnie zinterpretuj znaki i atrybuty śmierci obecne w wypowiedzi podmiotu lirycznego. Wykorzystaj słownik symboli.

Ćwiczenie 12

Śmierć w „balladzie z tamtej strony”...

- ukazana zastała wyłącznie w kategoriach śmierci biologicznej.
- manifestuje się w konkretnej postaci.
- manifestuje się poprzez sekwencję znaków, które nadają jej jakość metafizycznej tajemnicy.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 13

Wyjaśnij, jak rozumiesz sens frazy „życie jest snem krótkim”. Jakie symboliczne zależności zachodzą między snem i śmiercią?

Ćwiczenie 14

Określ, jakie jest tradycyjne znaczenie figur „głosu z prawej strony” i „głosu z lewej strony”. Czy spotkałeś się już z tą figurą w literaturze? W jaki sposób motyw ten został w wierszu Czechowicza przetworzony? Jaki jest sens tego zabiegu?

Ćwiczenie 15

Wskaż fragment, który zbudowany został na zasadzie apostrofy:

- „życie jest snem krótkim / mówi głos z prawej strony”
- „o dlaczego / wzrok twój nie schodzi / z przedmiotów pod oknem leżących na stole”
- „o śmierci nic już nie wiem”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 16

Zinterpretuj znaczenie figury „umarłe ręce czechowicza” z ostatniego wersu utworu.

Ćwiczenie 17

Wykorzystując wnioski z poprzednich zadań, określ nacechowanie śmierci w wierszu i charakter relacji, jaka łączy z nią podmiot.

Ćwiczenie 18

Porównaj doświadczenie śmierci w wierszu *ballada z tamtej strony* z tym, które przedstawione zostało w wierszu *Śmierć*. Wskaż zarówno podobieństwa, jak i różnice.

Ćwiczenie 19

Wyjaśnij, w jaki sposób rezygnacja ze znaków interpunkcyjnych i wielkich liter wpływa na interpretację wiersza przez odbiorcę.

Płomień miłości...

Józef Czechowicz

żal

głowę która siwieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwają
niosę po dnach uliczek
jaskółki nadrzeczne
świergocą to mało idźże

tak chodzić tak oglądać sceny sny festyny
roztrzaskane szybki synagog
płomień połykający grube statków liny

płomień miłości
nagość

tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów
a to jest inny głos niż ludzi głodnych płacz
zniża się wieczór świata tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz

rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach

o żniwa żniwa huku i blasków
czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwigną nade mną
naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej

Józef Czechowicz, żal, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 142–143.

Dla zainteresowanych

Wiersz ukazał się po raz pierwszy w 1938 roku. W wydaniu książkowym opublikowany został w zbiorze *nuta człowiecza* (1939).

Ćwiczenie 20

Przeprowadź analizę formalną wiersza *żal*. Wskaż główne właściwości organizacji kompozycyjnej tego utworu.

Ćwiczenie 21

Rozpoznaj i zinterpretuj znaki przeczuwanej katastrofy w wizji podmiotu lirycznego.

Ćwiczenie 22

Określ funkcję i znaczenie zabiegu zwielokrotnienia podmiotu z czwartej strofy wiersza.

Ćwiczenie 23

Na podstawie monologu postaci mówiącej w wierszu *żal* scharakteryzuj jej stan emocjonalny. Uwzględnij wszystkie istotne aspekty tego stanu.

Ćwiczenie 24

Zinterpretuj powracający w wizji postaci mówiącej motyw jaskółek. Wykorzystaj słownik symboli.

Ćwiczenie 25

Na podstawie wniosków z poprzednich zadań określ, na czym polega i scharakteryzuj wizyjność wiersza Czechowicza.

Ćwiczenie 26

Wyjaśnij, jak rozumiesz w kontekście wizji postaci mówiącej w wierszu powracające w tekście wezwanie „idźże".

Ćwiczenie 27

Zastanów się i określ, jakie różnice zachodzą między kreacją podmiotu i sytuacji lirycznej w wierszu *żal* a analogicznymi kreacjami w wierszach *Śmierć* i *ballada z tamtej strony*.

Szły lipy...

Józef Czechowicz

dawniej

szły lipy
gubiły kwiat
mały byłem żaglem łez nakryty
ale to się chyba nie zmieści
w rymami szytej
opowieści

szły lipy
gubiły kwiat
uśnij nuciły sprzętów skrzypy
bębenek mój drewniany koń
w globusie zaklęty świat

nocą bezsenną naprzeciw łóżka
poruszało się duże okno wędrowało
zapadała się w otchłań poduszka
wichr porywał leżące ciało

wszyscy spali nie spały lęki
z lustra wynurzały się suche jak patyk
syczały maleńki maleńki
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

nic można było budzić mamy
żeby powiedzieć to straszne
dobre lipy chodzą pod domem
sypią kwiatami
jeśli zasypią przerażenie zasnę

tak z głową żaglem łez nakrytą
płynąłem ciężko do świtu
a świt otwierał mi oczy
kwitł świat
cóż mi globus konik bębenek malowany
oto słońce świeci na tapczany
świeci matka siostra i brat

Józef Czechowicz, dawniej, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1985, s. 165–166.

Dla zainteresowanych

Wiersz nie ukazał się za życia Czechowicza. Autograf wiersza opatrzony został datą: 1930.

Ćwiczenie 28

Scharakteryzuj sytuację liryczną w wierszu *dawniej*. Zwróć uwagę na organizację płaszczyzny czasowej.

Ćwiczenie 29

Doświadczenia podmiotu wiersza „dawniej”…

- ◯ mają charakter retrospekcji.
- ◯ zaprezentowane zostały jako wizja przeczuwanych zdarzeń przyszłych.
- ◯ rozgrywają się w teraźniejszości podmiotu.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 30

Wskaż w tekście przejawy poetyki onirycznej.

Ćwiczenie 31

Określ emocje, jakich doświadcza postać mówiąca w wierszu.

Ćwiczenie 32

Niepokój i lęk postaci mówiącej w wierszu dawniej...

- ◯ nasilają się wraz z nastaniem świtu.
- ◯ mają charakter trwały, permanentny, nie ulegają rozproszeniu.
- ◯ zostają złagodzone w ostatniej strofie wiersza.
- ◯ nie odgrywają w wierszu istotnej roli, nie wpływają znacząco na kształt sytuacji lirycznej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 33

Na podstawie odpowiednich źródeł informacji rozstrzygnij, czy lęk wyrażony we fragmencie „będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów" stanowi akcent autobiograficzny w wierszu, czy też jest wyłącznie kreacją liryczną, bez odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej.

Poezja tłumaczy wzruszenie twórcy na system słów

Józef Czechowicz

Tezy do manifestu

Sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości. Poeta tworząc dzieło, odbiorca zaś, przeżywając je – odnajdują wyrażony w symbolu artystycznym obraz własnego ja. Sztuka jest synonimem bytu.

Sztuka winna wyrażać epokę, winna być jej syntezą, nie zaś fragmentem. Dzieło sztuki – mikrokosmos odbijający epokę.

Nie ma stałych wartości poetyckich. Każda rzecz, każdy element może być cenny poetycko i może być bezwartościowy. Cenny jest tylko nieustanny ogólny proces zmiany wartości poetyckich, jako odpowiednik zmiany, postępu, czy po prostu historii ludzkości. Styl

epoki jest amalgamatem. Składa się nań wypadkowa kanonów estetycznych jednostek najbardziej pod względem sztuki uświadomionych oraz wymagań, jakie stawia sztuce najwyższa kulturalnie warstwa społeczna. Nie ma prawd, które by przetrwały potrzebę, która je stworzyła.
Dążyć do świadomego stosunku do narzędzia i zadań poezji. Poezja jest sztuką pośrednią, bowiem tłumaczy wzruszenie twórcy na system słów, zdań i pojęć, stanowiących całość autonomiczną w relacji do impulsu, który je stworzył. Przeżycie poetyckie jest równo tyle warte, ile wart jest jego artystyczny wyraz, a samo w sobie nie ma wartości dla sztuki. Bezpośredniość w poezji to żałosne nieporozumienie wiodące do banału (lepiej lub gorzej okraszonego), do przypadkowości, prozaiczności. Całość poetycką należy organizować świadomie. Każdy element musi mieć swoją funkcję nieprzypadkową (oto dlaczego w dobrym wierszu, czytanym kilkakrotnie, odnajdujemy coraz nowe piękności – wykrywamy formułę funkcji elementów). Powtarzam, każdy element musi mieć w utworze swoją funkcję, konkretny, niepowtarzalny cel (nie tradycja! nie automatyzm!).
Twórca powinien dostarczyć odbiorcy wzruszeń innego rzędu niż te, które mu daje poezja wczorajsza, oparta na wydoskonaleniu spojrzenia na świat odbiorcy. To jest bowiem cecha odróżniająca epigonizm od twórczości. Poeta jest tyle wart, ile swego wniesie do poezji. Jeśli idzie za Mickiewiczem – jest zerem (chyba, że go przewyższy…). Gardzę awangardą, ponieważ jej postawa artystyczna i moralna jest powierzchowna i jednostronna. Gardzę skamandrytami, bo nie mają żadnej postawy… Skamander spłycił i zabagnił spojrzenie poetyckie i stosunek do poezji w Polsce odrodzonej. Jego programowa bezprogramowość oznaczała zdanie się na łaskę i niełaskę kilku talentów pozbawionych zarówno szerszego poglądu na sprawy sztuki, jak i głębszej postawy moralnej wobec własnych zadań. Póki dopisywał młody wiek, Skamander miał rolę neutralną. Dziś jest rozsadnikiem artystycznego wstecznictwa, zaściankowości

i parafii. Fakt, że Wierzyński i Tuwim znani są całej Europie kulturalnej nie przesądza, że to są poeci – Europejczycy. Fakt, o którym mowa, dowodzi tylko, że p. Koerner-Karbowska tłumacząca ich na języki kulturalnego świata jest dobrą tłumaczką…
Skamander w historii kultury polskiej: uwielbienie bezmyślności (aintelektualizm), dojutrkowości, naskórkowości pierwszego wrażenia (w gruncie rzeczy to impresjoniści poetyccy). W sumie tańcząca, bezmyślna Europa pierwszych lat po Wielkiej Wojnie.
Tuwim – materiał do analogii z Syrokomlą, Brodzińskim, Naruszewiczem, nie zaś źródło poetyckich emocji. Co do awangardy krakowskiej, to ta, przerzucając punkt ciężkości swego stosunku do sztuki na stronę techniczną, sama podcięła gałąź, na której siedziała. Jej droga jest ścieżką. Obok Przybosia nie ma miejsca. Miejsce jest tylko za nim. Przyboś to walor, przybosioidy – ohyda.

Józef Czechowicz, Tezy do manifestu, [w:] tegoż, Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie, Lublin 1972, s. 90–92.

Ćwiczenie 34

Przeczytaj uważnie szkic Józefa Czechowicz, a następnie określ, jakie właściwości i cele składają się na przedstawione przez autora rozumienie sztuki i jej zadań.

Ćwiczenie 35

Znajdź w szkicu Czechowicza tezy, które można uznać za bliskie założeniom programu Tadeusza Peipera. Swoje wskazania uzasadnij.

Ćwiczenie 36

Porównaj sformułowaną przez Czechowicza ocenę poetyckiego dorobku Juliana Tuwima z tą, którą Witold Gombrowicz przedstawił w swoim *Dzienniku*.

Odpowiedz na pytania. Swoje odpowiedzi uzasadnij odpowiednimi cytatami z tekstu.

Ćwiczenie 37.1

Jaki stosunek do poezji skamandrytów prezentuje Józef Czechowicz w szkicu „Tezy do manifestu”?

- ◯ Czechowicz formułuje krytyczną, negatywną ocenę dorobku Skamandra.
- ◯ Stosunek Czechowicza do poezji skamandrytów ma charakter neutralny.
- ◯ Czechowicz o poezji skamandrytów wypowiada się z aprobatą.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 37.2

Jaką ocenę poetyki Juliana Przybosia formułuje w tekście Józef Czechowicz?

- ◯ negatywną
- ◯ neutralną
- ◯ pozytywną

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 37.3

W jaki sposób Czechowicz ocenia naśladowców Przybosia?

- ◯ autor wstrzymuje się od jednoznacznej oceny
- ◯ pozytywnie
- ◯ negatywnie

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

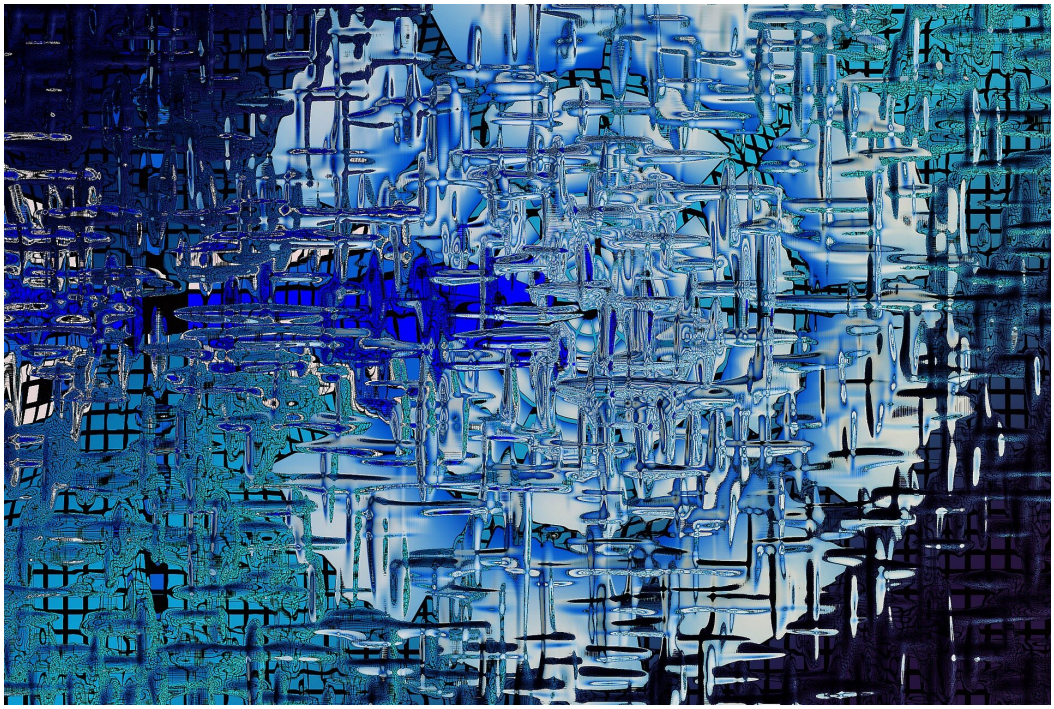
Zadaniowo

Ćwiczenie 38

Na podstawie wniosków z analiz i interpretacji wierszy Juliana Przybosia i Józefa Czechowicza przygotuj wypowiedź pisemną, w której przeprowadzisz analizę porównawczą poetyk obu autorów. Uwzględnij zarówno dostrzeżone różnice, jak i podobieństwa.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Deformacja i poznanie: Prawo jako obcość i tajemnica



pixabay, licencja: CC 0

Deformacja rzeczywistości w sztuce i literaturze bywa narzędziem rewelacji – służy odsłonięciu lub ujawnieniu sensów, prawideł, mechanizmów rzeczywistości ukrytych pod maską codzienności oswojonej przez egzystencjalną rutynę.To odsłonięcie czy ujawnienie nie musi koniecznie prowadzić ku bezpośredniej, klarownej wykładni znaczeń odkrytych. Może się ono dokonać poprzez samo zdemaskowanie iluzji porządku uznawanego za oczywisty, poprzez sygnalizowanie sensów i praw istniejących niejawnie i manifestujących się poprzez znaki tajemnicy i obcości, poprzez prowokowanie podejrzliwości i niepokoju wobec rzeczywistości danej egzystencjalnemu doświadczeniu. Deformacja może więc służyć poznaniu w sposób paradoksalny: prowokując mianowicie konfrontację odbiorcy dzieła z niepoznawalnym i niewyrażalnym. Zachodzi tu zatem proces przekraczania świata rozumowo oswojonego ku rzeczywistości, która wymyka się racjonalnemu opanowaniu i takiej wykładni. Przekroczenie takie prowadzi ku specyficznej egzystencjalnej alienacji. Literatura XX wieku ze znamienną częstotliwością proponowała czytelnikowi tego rodzaju przekroczenia.

Już wiesz

1) Przypomnij sobie znaczenie dwóch pojęć: 'groteska' oraz 'absurd', a także cechy rzeczywistości fikcjonalnej wykreowanej za pomocą tych kategorii.

2) Rozważ, jakie sensy i wartości kojarzysz z pojęciem i doświadczeniem prawa. Skonfrontuj swoje skojarzenia z treścią hasła „prawo” np. w słowniku symboli. Zastanów się też, jak – twoim zdaniem – można scharakteryzować relację między jednostką, społeczeństwem a prawem. Sformułuj i zanotuj wnioski.

3) Zastanów się i określ płaszczyznę lub płaszczyzny, na których można interpretować figurę prawa, dostępnego jako tajemnica i doświadczanego jako siła alienująca (wobec ludzi, wobec świata).

Teksty kultury



licencja: CC 0

Franz Kafka

1883–1924

To jeden z tych pisarzy, w których dziele, wyrosłym z indywidualnych niepokojów i obsesji twórcy, interpretatorzy odnaleźli i wciąż odnajdują świadectwo lęków, intuicji i odkryć ważnych w skali ludzkiej sytuacji egzystencjalnej, kondycji społeczeństwa i kultury czy mechanizmów literackości. Stał się on przez to jednym z najsilniej zapewne oddziaływających pisarzy XX wieku. Życie i twórczość Kafki rozwijały się i kształtowały na styku trzech co najmniej kultur. Pisarz przyszedł na świat w niemieckojęzycznej żydowskiej rodzinie w Pradze; miasto to znajdowało się wówczas na terytorium rządzonej przez Habsburgów Monarchii Austro-Węgierskiej i zdominowane było przez ludność mówiącą po czesku. Wyrastające na takim podłożu doświadczenia niejednoznacznej tożsamości stały się w przypadku Kafki – jak to się zresztą często dzieje w podobnie uwarunkowanych sytuacjach – jednym z czynników kształtujących dylemat przynależności–wyobcowania,

który wyostrzył widzenie rzeczywistości, ale też wyczulił je na niuanse i nieoczywistości, na znaki sensów niejawnych. Po ukończeniu studiów prawniczych Kafka podjął pracę w instytucji ubezpieczeniowej. Choć podstawowy sens własnego istnienia wiązał z twórczością literacką, a obowiązki zawodowe przeżywał jako udrękę kradnącą mu energię i czas niezbędne do pisania, posadę porzucił dopiero w 1922 roku, w obliczu pogarszającego się stanu zdrowia. W 1917 zdiagnozowano bowiem u Kafki gruźlicę płuc, która naznaczyła kolejne lata życia pisarza podróżami podejmowanymi z nadzieją kuracji i ostatecznie doprowadziła do jego śmierci. Słynne są – nie tylko za sprawą wydanej drukiem korespondencji – powikłane relacje Kafki z kobietami. Zwłaszcza jedna z nich – Felicja Bauer – wywarła wpływ, zarówno na życie, jak i na twórczość Kafki. Skomplikowane dzieje tej znajomości i dwukrotnego narzeczeństwa stały się zapewne jedną z inspiracji, z których narodził się *Proces*, a także znane opowiadanie *Wyrok*. Kafka pisał w czasie nieobciążonym obowiązkami zawodowymi, często w nocy. Pierwsze miniatury literackie ukazują się w prasie w 1908 roku, debiutancka książka – w 1912. W tym też roku rozpoczął pisarz pracę nad powieścią, która po jego śmierci ukazała się pod tytułem *Ameryka*. Do pisania *Procesu* Kafka przystąpił w 1914 roku. Prace nad *Zamkiem* rozpoczął w roku 1922. Wspólnym losem wszystkich tych powieści było pozostać nieukończonymi. Kafka nie chciał ich widzieć w druku. Przyjacielowi Maxowi Brodowi polecił zniszczyć w wypadku swojej śmierci wszelkie nieukończone i niewydane rękopisy. Brod nie tylko jednak nie wypełnił woli pisarza, ale wkrótce po jego śmierci doprowadził do publikacji trzech powieści i zbioru krótszych tekstów prozatorskich. W ten sposób dzieło Kafki wpisało się w kanony światowej literatury – niejako wbrew ocenom i woli samego pisarza.

Franz Kafka znany jest przede wszystkim jako autor kilku opowiadań oraz trzech niedokończonych powieści. W tej pierwszej grupie warto wyróżnić m.in.: *Wyrok*, *Kolonię karną*, *Przemianę*, *Myśliwego Grakchusa*, *Schron*, *Głodomora*. Na dorobek powieściowy składają się: *Proces* (wyd. 1925), *Zamek* (1926), *Ameryka* (1927). Wiele z tych utworów wykorzystuje podobne kategorie estetyczne i mechanizmy budowania rzeczywistości przedstawionej: groteskową deformację obrazu fikcjonalnego świata, absurd, autorytarną figurę ojca, problem winy i kary, wątki erotyczne… Bez jednoznacznej odpowiedzi musi pozostać pytanie, czy *Proces* jest najwybitniejszym dziełem Kafki, niewątpliwie jednak jest to dzieło najbardziej znane. W interpretacyjnych praktykach, koncentrujących się na *Procesie*, dwa kierunki odczytań wydają się najczęściej obierane. Pierwszy z nich – nazwijmy go społecznym – sytuację i zmagania Józefa K. ujmuje w kategoriach tragizmu kondycji jednostki, skonfrontowanej ze spotężniałym monstrualnie systemem władzy oraz krytyki rozrośniętego absurdalnie aparatu biurokratycznego. Dostrzegano tu także zapowiedź rzeczywistości dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Kierunek drugi określić można jako egzystencjalno-teologiczny. W tym ujęciu los Józefa K. interpretowano jako odzwierciedlenie kondycji jednostki, wrzuconej w istnienie i zmagającej się z rzeczywistością o sens, uzasadnienie i cel bycia. Prawo i Sąd odczytywano w kategoriach metafizycznych, często przez pryzmat kategorii kultury judaistycznej, gdyż upatrywano

w sytuacji i działaniach bohatera Procesu symboliczne odzwierciedlenie relacji człowieka i niedostępnego Boga-Absolutu. Nie należy z góry odrzucać żadnej z tych możliwości, ale warto szukać także innych płaszczyzn interpretacji utworu. *Proces* – podobnie jak duża część literackiego dorobku Kafki – pozostaje wyzwaniem, angażującym wciąż nowych interpretatorów i prowokującym do nieschematycznych odczytań. Tylko w tym – *nomen omen* – procesie dociekań sensów, w ciągłym prowokowaniu nowych niepokojów i wyzwań interpretacyjnych siła i wartość Kafkowskiej wizji mają szansę naprawdę się urzeczywistnić.

Proces

Franz Kafka

Proces

ARESZTOWANIE

Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany. Kucharka pani Grubach, jego gospodyni, przynosząca mu śniadanie codziennie około ósmej godziny rano, tym razem nie przyszła. To się dotychczas nigdy nie zdarzyło. K. czekał jeszcze chwilę, widział ze swego łóżka starą kobietę z przeciwka, która obserwowała go z niezwykłą ciekawością, potem jednak głodny i zdziwiony zadzwonił.

Natychmiast ktoś zapukał i wszedł mężczyzna, którego jeszcze nigdy w tym mieszkaniu nie widział. Był wysmukły, a jednak silnie zbudowany, miał na sobie czarne, obcisłe ubranie, podobne do stroju podróżnego, zaopatrzone w różne kieszenie, fałdy, guziki i sprzączki oraz pasek, tak że wyglądało nadzwyczaj praktycznie, mimo iż nie było jasne, do czego by mogło służyć.

— Kto pan jest? — zapytał K. i natychmiast podniósł się w łóżku.

Mężczyzna jednak zbył to milczeniem, jak gdyby i tak trzeba było pogodzić się z jego obecnością, i spytał tylko:

— Pan dzwonił?

— Niech mi Anna przyniesie śniadanie — powiedział K. i starał się tymczasem, milcząc i natężając uwagę, dociec, kim właściwie jest ów

człowiek. Ale ten nie liczył się z jego ciekawością, lecz podszedł do drzwi, które na pół uchylił, aby komuś, kto widocznie stał tuż za nimi, powiedzieć:
— On chce, by Anna przyniosła mu śniadanie.
W pokoju przyległym dał się słyszeć chichot, ale sądząc z głosu, trudno było poznać, czy to śmiała się jedna osoba, czy więcej. Choć obcy człowiek nie dowiedział się właściwie nic, czego by już przedtem nie wiedział, zwrócił się do K. oznajmiając:
— To jest niemożliwe.
— O, to coś nowego — powiedział K., wyskoczył z łóżka i wdział szybko spodnie. — Chcę jednak zobaczyć, kto tam jest w sąsiednim pokoju, a pani Grubach odpowie mi za to zakłócenie spokoju! — Wprawdzie natychmiast uczuł, że nie powinien był tego głośno mówić i że przez to uznaje do pewnego stopnia prawo nieznajomego do nadzoru, jednak nie wydawało mu się to teraz ważne. W każdym razie tak to widocznie nieznajomy zrozumiał, gdyż powiedział:
— Nie zechciałby pan raczej tu zostać?
— Nie chcę ani tu zostać, ani z panem rozmawiać, dopóki pan mi się nie przedstawi.
— Nie miałem nic złego na myśli — rzekł nieznajomy i otworzył teraz dobrowolnie drzwi. Sąsiedni pokój, do którego K. wszedł wolniej, niż chciał, wyglądał na pierwszy rzut oka prawie tak samo jak poprzedniego wieczora. Było to mieszkanie pani Grubach. Może w tym przeładowanym meblami, makatami, porcelaną i fotografiami pokoju było dziś nieco więcej miejsca niż zazwyczaj, ale nie można tego było zauważyć od razu, tym bardziej że główna zmiana polegała na obecności jakiegoś mężczyzny, siedzącego przy otwartym oknie z książką, znad której teraz podniósł głowę.
— Powinien pan był zostać w swoim pokoju! Czy Franciszek panu tego nie powiedział?
— Ale czego pan chce ode mnie, u licha? — rzekł K. wodząc oczami od nowego nieznajomego do tego, którego nazwano Franciszkiem, a który został w drzwiach. Przez otwarte okno znowu widać było

w przeciwległej kamienicy starą kobietę, która z prawdziwie starczą ciekawością podeszła do okna, aby w dalszym ciągu wszystkiemu się przypatrywać.
— Ależ chcę widzieć panią Grubach — powiedział K., zrobił ruch, jakby się wyrywał obu ludziom, którzy stali przecież daleko od niego, i chciał pójść dalej.
— Nie — rzekł człowiek przy oknie, rzucił książkę na stolik i wstał. — Nie wolno panu odejść, pan jest przecież aresztowany.
— Tak to wygląda — rzekł K. — Ale za co? — spytał potem.
— Tego panu nie możemy powiedzieć. Proszę pójść do swego pokoju i czekać. Wdrożono już dochodzenie i w swoim czasie dowie się pan o wszystkim. Wychodzę już poza instrukcje, rozmawiając z panem tak uprzejmie. Ale spodziewam się, że tego nie słyszy nikt oprócz Franciszka, a ten jest wbrew wszelkim przepisom aż nadto grzeczny wobec pana. Jeśli pan dalej będzie miał tyle szczęścia, ile obecnie przy wyznaczaniu strażników, to może pan być całkiem spokojny.
K. chciał usiąść, lecz zauważył, że w całym pokoju nie było miejsca do siedzenia z wyjątkiem krzesła przy oknie.
— Pan się jeszcze sam przekona, jak dalece to wszystko jest prawdą — powiedział Franciszek i zbliżył się do niego wraz z drugim mężczyzną. Zwłaszcza ten ostatni przewyższał znacznie K. wzrostem i klepał go raz po raz po ramieniu. Obaj zbadali koszulę nocną K. i orzekli, że teraz będzie musiał włożyć o wiele gorszą, ale że oni tę koszulę, jak i całą jego pozostałą bieliznę, przechowają i zwrócą, jeśli jego sprawa wypadnie pomyślnie.
— Lepiej będzie, jeśli pan odda te rzeczy nam aniżeli do magazynu — powiedzieli — bo w magazynie zdarzają się często sprzeniewierzenia i oprócz tego sprzedaje się tam po jakimś czasie wszystkie przedmioty, bez względu na to, czy dochodzenie jest już ukończone, czy nie. A jak długo trwają tego rodzaju procesy, zwłaszcza w ostatnich czasach! Dostałby pan co prawda w końcu pewną sumę ze sprzedaży, ale suma ta jest po pierwsze niewielka, bo przy wyprzedaży rozstrzyga nie tyle wysokość ceny wywoławczej, ile

wysokość łapówki, po drugie zaś kwota ta, jak doświadczenie uczy, maleje dalej z roku na rok, przechodząc z ręki do ręki.
K. nie zwracał prawie uwagi na te rady; prawa dysponowania własnymi rzeczami, prawa, które może jeszcze posiadał, nie cenił wysoko, o wiele ważniejsze było, aby zdać sobie sprawę ze swego położenia. W obecności jednak tych ludzi nie mógł się nawet zastanowić, potrącany co chwila niemal po przyjacielsku brzuchem jednego ze strażników — mogli to być chyba tylko strażnicy — ale gdy podnosił wzrok, widział zupełnie z tym grubym ciałem nie harmonizującą suchą, kościstą twarz z grubym, w bok skrzywionym nosem, twarz, która ponad jego głową porozumiewała się spojrzeniem z towarzyszem. Co to byli za ludzie? O czym mówili? Jakiej władzy podlegali? K. żył przecież w państwie praworządnym, wszędzie panował pokój, wszystkie prawa były przestrzegane, kto śmiał go we własnym mieszkaniu napadać? Zawsze był skłonny wszystko lekko traktować, wierzyć temu, co najgorsze, dopiero kiedy ono nań spadło, nie zabezpieczać się na przyszłość, choćby zewsząd groziły niebezpieczeństwa — w tym jednak wypadku nie wydawało mu się to właściwe. 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. To było naturalnie możliwe. I może wystarczyło tylko roześmiać się strażnikom w twarz, aby i oni się roześmieli, może to byli tylko posłańcy z rogu ulicy — w istocie byli trochę do nich podobni — mimo to był od pierwszej chwili, niemal odkąd spostrzegł strażnika Franciszka, zdecydowany nie wypuszczać z ręki żadnego swego atutu. Z tego, że później powiedzą, iż nie rozumie się na żartach, niewiele sobie robił. Co prawda, nie było w jego zwyczaju wyciągać nauk z doświadczenia — dobrze sobie przypominał pewne same przez się nic nie znaczące wypadki, w których, inaczej niż jego znajomi, świadomie i bez najmniejszej troski o możliwe następstwa zachował się ostrożnie i za to w rezultacie został ukarany. To nie powinno się było powtórzyć, przynajmniej tym razem. Jeśli to była

komedia, był zdecydowany wziąć w niej udział. Na razie był jeszcze wolny.
— Przepraszam — rzekł i szybko przeszedł pomiędzy strażnikami do swego pokoju.
— Wygląda na rozsądnego — usłyszał za sobą uwagę strażników.
W swoim pokoju otworzył natychmiast gwałtownie szuflady biurka. Wszystko leżało tam w największym porządku, ale właśnie legitymacji, których szukał, nie mógł w zdenerwowaniu znaleźć. W końcu znalazł swoją kartę rowerową i chciał z nią pójść do strażników, lecz potem wydał mu się ten papier zbyt błahy i po dalszych poszukiwaniach znalazł wreszcie swoją metrykę. Gdy wrócił do sąsiedniego pokoju, otworzyły się właśnie drzwi naprzeciwko, chciała nimi wejść pani Grubach. Widział ją tylko krótką chwilę, bo zaledwie poznała K., zmieszała się widocznie, przeprosiła, cofnęła się i nadzwyczaj ostrożnie zamknęła drzwi za sobą. K. zdołał zaledwie jeszcze powiedzieć:
— Ależ proszę wejść.
I oto stał ze swoimi papierami na środku pokoju, patrzał jeszcze na drzwi, które się już nie otworzyły, i zerwał się przestraszony dopiero na zawołanie strażników, którzy siedzieli koło otwartego okna i, jak K. teraz zauważył, spożywali jego śniadanie.
— Dlaczego nie weszła? — spytał.
— Nie wolno jej — odpowiedział wyższy strażnik — jest pan przecież aresztowany.
— Jakże mogę być aresztowany? I do tego w taki sposób?
— Znowu pan zaczyna — powiedział strażnik i zanurzył kromkę chleba z masłem w słoiku z miodem. — Na takie pytania nie odpowiadamy.
— Będziecie mi na nie musieli odpowiedzieć — powiedział K. — Oto moje dokumenty, pokażcie mi teraz wasze, a przede wszystkim rozkaz aresztowania.
— Miły Boże — rzekł strażnik — że też pan nie umie dostosować się do swego położenia. Jakby uwziął się pan drażnić nas bez celu, choć

jesteśmy teraz prawdopodobnie bliżsi panu od wszystkich pańskich bliźnich.
— Tak jest w istocie, niech pan temu wierzy — dodał Franciszek, nie podnosząc do ust filiżanki kawy, którą trzymał w ręku, lecz patrząc na K. długim, jakby pełnym znaczenia, choć niezrozumiałym spojrzeniem.
K. wbrew własnej woli wdał się w wymianę spojrzeń z Franciszkiem, potem uderzył jednak w swoje papiery i rzekł:
— Tu są moje dokumenty.
— Cóż one nas obchodzą? — zawołał teraz wyższy strażnik. — Pan się zachowuje gorzej niż dziecko. Czego pan chce? Czy myśli pan, że pan szybciej wygra swój ciężki, przeklęty proces dyskutując z nami, strażnikami o legitymacji i nakazie aresztowania? Jesteśmy tylko skromnymi funkcjonariuszami nie znającymi się na dokumentach, mamy tyle z pańską sprawą wspólnego, że musimy przez dziesięć godzin dziennie pilnować pana i za to nam płacą. Oto wszystko, czym jesteśmy, tyle jednak potrafimy zrozumieć, że wysokie władze, którym służymy, informują się, nim zarządzą aresztowanie, bardzo dokładnie o powodach uwięzienia i o osobie uwięzionego. Nie może w tym zajść żadna pomyłka. Nasza władza, o ile ją znam, a znam tylko najniższe 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. Gdzie więc może tu zajść jakaś pomyłka?
— Nie znam tego prawa — powiedział K.
— Tym gorzej dla pana — odrzekł strażnik.
— Ono istnieje chyba jedynie w waszych głowach — powiedział K. Chciał w jakiś sposób wkraść się w myśli strażników, zmienić je na swoją korzyść, zakorzenić się w nich. Lecz strażnik odpowiedział surowo:
— Pan je jeszcze na sobie odczuje.
Franciszek wmieszał się i rzekł:
— Patrz, Willem, on przyznaje, że tego prawa nie zna, a równocześnie

twierdzi, że jest niewinny.
— Masz zupełną rację. Ale on sobie niczego nie da wytłumaczyć — powiedział drugi.
K. nie odpowiadał już nic. “Czy mam się dać bałamucić tym najniższym funkcjonariuszom? — myślał — sami przyznają, że nimi są. Przecież gadają o rzeczach, których zupełnie nie rozumieją. Ich pewność siebie pochodzi jedynie z głupoty. Kilka słów, które zamienię z kimś sobie równym, o wiele lepiej mi wszystko wyjaśni niż długie rozmowy z tymi gburami”. Przeszedł się kilka razy po wolnej części pokoju tam i z powrotem. Widział, jak naprzeciwko stara kobieta przyciągnęła do okna obejmując ramieniem jakiegoś starca w wieku jeszcze bardziej podeszłym. K. postanowił skończyć z tym widowiskiem.
— Zaprowadźcie mnie do waszego przełożonego — powiedział.
— Dopiero na jego życzenie, nie prędzej — odpowiedział strażnik nazwany Willemem. — A teraz radzę panu — dodał — pójść do swego pokoju, zachowywać się cicho i czekać na dalsze rozporządzenia. Radzimy panu nie zajmować się bezużytecznymi myślami, tylko skupić się, gdyż będzie pan jeszcze musiał sprostać niemałym wymaganiom. Nie obchodzi się pan z nami, jak zasłużyliśmy na to naszą uprzejmością, zapomniał pan, że bądź co bądź jesteśmy w porównaniu z panem wolnymi ludźmi, a to jest niemała przewaga. Mimo to jesteśmy gotowi, jeśli pan ma pieniądze, przynieść panu skromne śniadanie z kawiarni naprzeciwko.
K. stał chwilę cicho, nie odpowiadając na tę propozycję. Być może, gdyby otworzył drzwi do następnego pokoju albo nawet do przedpokoju, nie ośmieliliby się go powstrzymać, może byłoby najprostszym rozwiązaniem sytuacji, gdyby posunął się do ostateczności. Ale może też rzuciliby się na niego, a raz schwytany i obalony straciłby całą przewagę, jaką dotąd nad nimi pod pewnym względem zachował. Dlatego z ostrożności postanowił zdać się na rozwiązanie, które musiało przyjść naturalnym biegiem rzeczy,

i wrócił do swego pokoju. Ani z jego strony, ani ze strony strażników nie padło już żadne słowo .

Franz Kafka, Proces, tłum. Bruno Schulz, Warszawa 1996, s. 9–15.

Ćwiczenie 1.1

Na podstawie przedstawionego fragmentu scharakteryzuj Józefa K. Wykorzystaj odpowiednie cytaty.

Ćwiczenie 1.2

Rozważ możliwości interpretacyjne, jakie przed czytelnikiem otwiera formuła nazwiska bohatera: K.

Ćwiczenie 1.3

Wskaż fragmenty świadczące o zaburzeniu życiowej rutyny bohatera *Procesu* Franza Kafki w sytuacji po przebudzeniu.

- [ ] „[…] główna zmiana polegała na obecności jakiegoś mężczyzny, siedzącego przy otwartym oknie z książką.”
- [ ] „Kucharka pani Grubach […] tym razem nie przyszła”.
- [ ] „Zawsze był skłonny wszystko lekko traktować […]”.
- [ ] „[…] pan jest przecież aresztowany”.
- [ ] „Sąsiedni pokój […] wyglądał na pierwszy rzut oka prawie tak samo jak poprzedniego wieczora”.
- [ ] „Natychmiast ktoś zapukał i wszedł mężczyzna […].”
- [ ] „Nie znam tego prawa – powiedział K.”
- [ ] „K. żył przecież w państwie praworządnym, wszędzie panował pokój, wszystkie prawa były przestrzegane”.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.4

Omów relację, jaka w przedstawionym fragmencie kształtuje się między Józefem K. a aresztującymi go strażnikami. Zwróć uwagę na to, która ze stron ma w tej sytuacji przewagę. Wyjaśnij, z czego ta przewaga wynika.

Ćwiczenie 1.5

Rozwój sceny aresztowania Józefa K. przebiega wbrew oczekiwaniom bohatera i – zapewne – czytelnika. Objaśnij, z czego ta sprzeczność wynika i na czym polega.

Ćwiczenie 1.6

Wyjaśnij, w jaki sposób umotywowana została w tekście wina Józefa K. Jakie możliwości interpretacyjne otwiera tak ujęty motyw winy?

Ćwiczenie 1.7

Określ, jakie nacechowanie sądu i prawa osiągnięto zostało w przedstawionym fragmencie.

Ćwiczenie 1.8

Scharakteryzuj emocje, których – według ciebie – mógł doświadczyć Józef K. w przedstawionej sytuacji.

Ćwiczenie 1.9

Pośród wymienionych wskaż te kategorie estetyczne, które zaktualizowane zostały w przedstawionej scenie *Procesu* Kafki.

- [ ] groteska
- [ ] sielankowość
- [ ] makabra
- [ ] turpizm
- [ ] konsekwentny realizm
- [ ] absurd
- [ ] patos

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2

Określ, jaki efekt estetyczny, emocjonalny i intelektualny (na poziomie odbiorcy) osiągnięty został poprzez dokonaną przez Kafkę organizację rzeczywistości przedstawionej cytowanego fragmentu *Procesu*.

Ćwiczenie 3

Rozważ następujące zagadnienie: czy prawo może prowadzić do wyobcowania/alienacji (jednostki, grupy…)? Następnie skonfrontuj wnioski ze spostrzeżeniami poczynionymi w związku ze sceną aresztowania Józefa K.

Ćwiczenie 4

Na podstawie wniosków z poprzednich ćwiczeń opracuj notatkę, w której zawrzesz najważniejsze aspekty sytuacji, w jakiej Józef K. znalazł się w dniu swoich trzydziestych urodzin.

Proces (II)

Franz Kafka

Proces

PRZED PRAWEM

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. Prawo powinno przecież każdemu i zawsze być dostępne, myśli, ale gdy teraz przypatruje się dokładnie odźwiernemu w jego futrzanym płaszczu, jego wielkiemu, spiczastemu nosowi, jego długiej, cienkiej, czarnej, tatarskiej brodzie, 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 i 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, nie gasnący, 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 jeszcze 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.

Franz Kafka, Proces, tłum. Bruno Schulz, Warszawa 1996, s. 9–15.

Ćwiczenie 5.1

Opisz emocje, jakie budzi w tobie sytuacja przedstawiona w tekście.

Ćwiczenie 5.2

Oceń postawę człowieka, który pragnie dostać się do prawa.

Ćwiczenie 5.3

Scharakteryzuj relację, jaka zachodzi w toku narracji między człowiekiem a odźwiernym.

Ćwiczenie 5.4

Przypomnij sobie cechy przypowieści. W razie wątpliwości skorzystaj ze słownika terminów literackich.

Ćwiczenie 5.5

Określ, czy tekst *Przed prawem* można sklasyfikować jako przypowieść. Uzasadnij swoją odpowiedź.

Ćwiczenie 5.6

Na podstawie wniosków z poprzednich zadań zaproponuj interpretację przedstawionego tekstu. Zwróć szczególną uwagę na następujące kwestie:
a) Co reprezentuje w tekście prawo?
b) Jakie sensy reprezentuje postawa człowieka?
c) Jakie znaczenie ma figura odźwiernego?
d) Jaką symbolikę reprezentuje puenta tekstu, w której okazuje się, że wejście było przeznaczone wyłącznie dla tego człowieka? Jaki sens może mieć ta wyłączność?

Proza Kafki okiem Witolda Gombrowicza

Witold Gombrowicz

Dziennik 1953–1956

Środa

Dziennik Kafki. W związku z tym zabrałem się ponownie do przeglądania *Procesu*, porównując go ze sceniczną wersją Gide'a. Ale i tym razem nie udało mi się przeczytać uczciwie tej książki – olśniewa mnie słońce genialnej metafory, przebijające się przez

chmury Talmudu, ale czytać stronę za stroną, nie, to nad siły. Kiedyś będzie wiadomo, dlaczego w naszym stuleciu tylu wielkich artystów napisało tyle nieczytelnych dzieł. I jakim cudem te książki nieczytelne i nie czytane zaważyły jednak na stuleciu i są sławne. Z prawdziwym podziwem, z niekłamanym uznaniem musiałem przerwać wiele lektur, które nazbyt mnie nudziły. Kiedyś wyjaśni się, z jakiego to opacznego małżeństwa twórcy z odbiorcami rodzą się utwory pozbawione artystycznego sex appeal'u. Cóż za hańba! Chwilami mam wrażenie, że żyje wśród nas, pisarzy, jakieś głupstwo paczące całą naszą działalność, przed którym nie umiemy się bronić, gdyż ono wciąż anonimowe. [...]
[...]

Przeciw poetom
[...]
[...] Jeśli weźmiemy utwory takie, jak na przykład *Śmierć Wirgiliusza* Brocha, lub *Ulissesa* albo niektóre dzieła Kafki, to doznamy tego samego wrażenia – iż „wybitność", „wielkość" tych utworów urzeczywistnia się w próżni, że należą one do tych książek, o których wszyscy wiedzą, że są wielkie... które jednakowoż w jakiś sposób są nam odległe, niedostępne i zimne... albowiem zostały napisane na klęczkach z myślą nie o czytelniku a o Sztuce, lub też o innej abstrakcji. Ta proza zrodziła się z tegoż samego ducha, który przyświeca poetom, to niewątpliwie z istoty swojej „proza poetycka".

Witold Gombrowicz, Dziennik 1953-1956, Kraków 1997, s. 153.

Ćwiczenie 6.1

Na podstawie cytowanych fragmentów scharakteryzuj stosunek Gombrowicza do prozy Kafki.

Ćwiczenie 6.2

Określ intencję tak sformułowanej wypowiedzi.

Ćwiczenie 6.3

Przedstaw swoje zdanie: czy zgadzasz się z przedstawioną oceną *Procesu*? Swój sąd uzasadnij.

Zadaniowo

Ćwiczenie 7.1

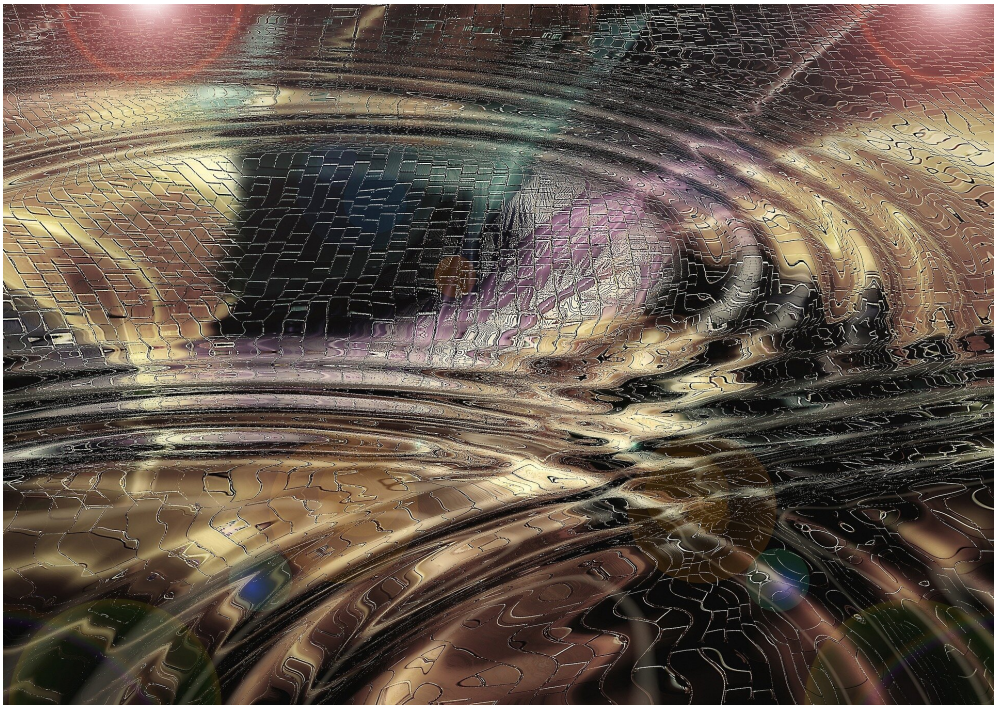
Po lekturze całości *Procesu* Franza Kafki poszukaj (porozmawiaj na ten temat z rówieśnikami lub rodzicami, wykorzystaj też źródła internetowe) rozbudowanych świadectw odbioru i na ich podstawie określ, co współczesnego czytelnika do tej powieści przyciąga, a co – zniechęca.

Ćwiczenie 7.2

Następnie sformułuj własny sąd na temat tej książki, odnosząc się w swojej ocenie do opinii wyrażonych w odnalezionych świadectwach odbioru. Pamiętaj o uzasadnieniu i wyważeniu swojej oceny. Całość opracuj w formie dłuższej wypowiedzi pisemnej (eseju lub polemicznej recenzji).

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Deformacja i poznanie: w poszukiwaniu duchowej genealogii



pixabay, licencja: CC 0

Jednakże poznanie tą metodą dokonywać się może także w innych rejestrach emocjonalnych. Dreszcz, który towarzyszy manifestacjom tajemnicy, nie musi być dreszczem lęku i alienacji; zamiast tego działać tu może afirmująca tajemnicę fascynacja, która w przekroczeniu rzeczywistości opanowanej racjonalnie dostrzega szansę na przeżycie głębsze, bardziej intensywne, niż to możliwe w ramach wyrozumowanego ładu. W ten sposób przed tym, który dokonuje takiego przekroczenia, rysuje się – nieosiągalny – horyzont istoty rzeczy – Autentyku, którego rzeczywistość, oswojona w praktycznej rutynie codzienności, okazuje się zaledwie bladym odbiciem. To dążenie do Autentyku może być także dążeniem do samopoznania: rozszyfrowywaniem uwarunkowań własnego „ja".

> **Już wiesz**
>
> **1)** Przypomnij sobie, czym jest oniryzm i jakimi właściwościami odznacza się fikcjonalna rzeczywistość kreowana na podstawie tej kategorii. W razie

konieczności skorzystaj ze słownika terminów literackich.

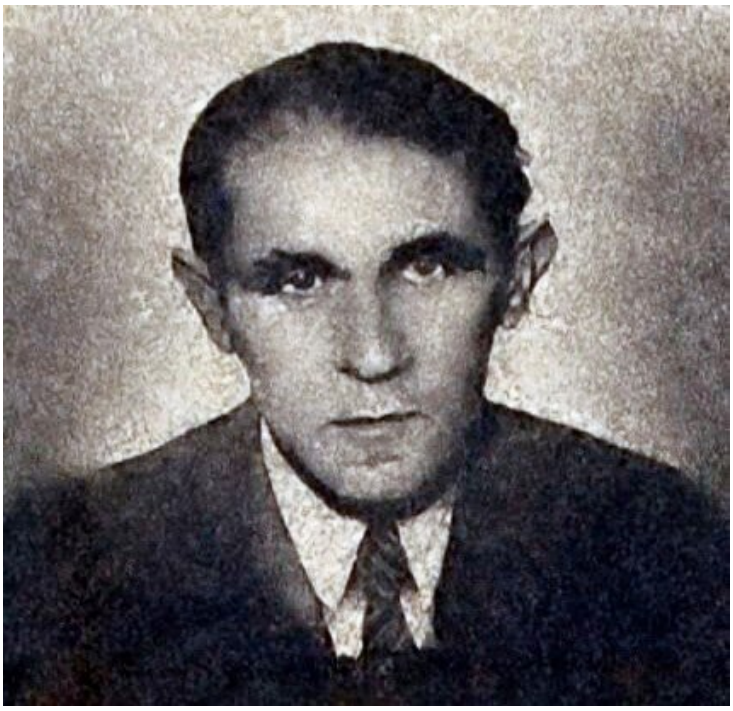
2) Na podstwie słownika terminów literackich lub innych źródłe wyjaśnij, na czym polega mitologizacja w literaturze.

3) Przywołaj z pamięci wybrane doświadczenia dzieciństwa, w których zwyczajne przedmioty, zdarzenia lub osoby urosły do rangi czegoś więcej niż elementów codzienności, nabrały dla ciebie szczególnego znaczenia.

- Zastanów się, dlaczego tak się stało.
- Jakie znaczenie mają dla Ciebie te doświadczenia?
- Gdybyś chciał/chciała je komuś przedstawić tak, by jak najlepiej oddać wartość, jaką te doświadczenia mają dla ciebie, jakim językiem byś o nich opowiadał/opowiadała?

4) Wyszukaj w dowolnym źródle i wysłuchaj wypowiedzi Jerzego Ficowskiego na temat jego fascynacji prozą Brunona Schulza.
Na tej podstawie określ walory, które zafascynowały Ficowskiego w twórczości drohobyckiego pisarza. Skonfrontuj je z własnymi wrażeniami po lekturze opowiadań Brunona Schulza.

O autorze



Bruno Szulz

J. Naus, Bruno Szulz, licencja: CC BY-SA 3.0

Bruno Schulz

1892–1942

Pisarz, grafik i malarz, należy niewątpliwie do grona największych indywidualności polskiej prozy w XX wieku. Urodzony w Drohobyczu, pozostał związany z tym miastem przez niemal całe swoje życie, przetwarzał też drohobyckie przestrzenie i doświadczenia w swojej twórczości. Ojciec pisarza - Jakub, starszy od syna o 46 lat, był kupcem, właścicielem sklepu bławatnego, który prowadził, dopóki pogarszający się stan zdrowia nie zmusił go do likwidacji interesu. Kilka lat później (1915) ojciec Schulza zmarł.

W 1924 roku Schulz powrócił do Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły , w którym sam niegdyś pobierał nauki – tym razem w roli nauczyciela rysunków i robót ręcznych. W szkole pracował do 1941. W pamięci wielu uczniów zapisał się przede wszystkim dzięki darowi improwizowania fantastycznych, baśniowych opowieści, za pomocą których nieraz zjednywał sobie klasę. Praca pedagogiczna ciążyła mu jednak – miał poczucie, że nauczycielskie obowiązki wykonuje kosztem pracy pisarskiej, tę natomiast postrzegał jako swe prawdziwe życiowe powołanie.

Pierwszą swą książkę – jedną z dwóch w ogóle wydanych – opublikował Schulz stosunkowo późno, bo dopiero u schyłku 1933 roku. Zbiór zatytułowany *Sklepy cynamonowe* okazał się jednak debiutem świadczącym o talencie w pełni już dojrzałym

oraz o oryginalnym i konsekwentnie realizowanym literackim zamyśle. Chociaż publikacja książki spotkała się z przychylnym przyjęciem części odbiorców (a wśród nich m.in. Tadeusza Brezy, Zofii Nałkowskiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza), liczne były również świadectwa niezrozumienia *Sklepów*. Nic w tym może nie było dziwnego: proza Schulza proponowała czytelnikom grę poza ustabilizowanymi w polskiej literaturze konwencjami, wymagała wysiłku wypracowania nowej lekturowej optyki.
W 1937 roku ukazało się *Sanatorium pod Klepsydrą*, druga i ostatnia prozatorska książka Schulza. Rękopisy powieści *Mesjasz* oraz prawdopodobnie kilku opowiadań zaginęły. W rezultacie o statusie Schulza w historii polskiej literatury rozstrzygnęły dwa – niewielkich w gruncie rzeczy rozmiarów – zbiory prozy. A jednak pisarz nie doczekał czasów sławy swojego dzieła. Za życia uhonorowany został jedynie Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury (1938). W tym samym roku odbył trzytygodniową wyprawę do Paryża, która okazała się jednym z nielicznych momentów w biografii pisarza, kiedy ten na dłużej opuścił rodzinny Drohobycz. O jego ówczesnej sytuacji co nieco mówi zapewne fakt, że podejmując decyzję o wyjeździe, wybierał Schulz między Paryżem a… zakupem nowego tapczanu.
Po wkroczeniu Armii Czerwonej na ziemie II RP Drohobycz znalazł się w sferze wpływów sowieckich, a w 1941 roku został zajęty przez Niemców. Za sprawą swego plastycznego talentu Schulz znalazł się wówczas pod protekcją oficera Gestapo, co gwarantowało mu względne bezpieczeństwo. W 1942 roku warszawscy przyjaciele Schulza, m.in. Zofia Nałkowska, podjęli starania o organizację ucieczki pisarza z drohobyckiego getta do Warszawy. W dniu zaplanowanej ucieczki, 19 listopada 1942 roku, Schulz został jednak zastrzelony w wyniku porachunków między dwoma gestapowcami.

O dziele

Proza Brunona Schulza na pewno nie należy do łatwych w lekturze. Wyzwaniami dla odbiorcy moga być zarówno silnie zmetaforyzowany, bogaty leksykalnie język, jak i sama fikcjonalna rzeczywistość, wykreowana za jego sprawą. Twórczość Schulza może być i jest odczytywana wciąż na nowo, nadal otwiera przed badaczami nierozpoznane dotąd perspektywy analityczno-interpretacyjne, pozostaje

niewyczerpana lekturowo.
W tej sytuacji zasygnalizowanie najczęściej eksponowanych właściwości tego dzieła dokonane być może wyłącznie na prawach wprowadzenia do tej twórczości, bez ambicji całościowego ujęcia zagadnienia. Kluczy do świata opowiadań Schulza wciąż warto poszukiwać.
Pojęciem wielokrotnie przywoływanym w kontekście Schulzowskiej prozy jest kreacjonizm. Termin ten oznacza taką strategię organizacji rzeczywistości przedstawionej, która oparta zostaje nie na mimetycznym (naśladowczym) powtórzeniu pozatekstowego świata w literackim tworzywie, lecz na budowaniu tej rzeczywistości według zasad i możliwości wyobraźni. Strategią twórczą w takim przypadku jest zatem nie *mimesis*, lecz *poesis*, nie od-twarzanie, lecz – tworzenie. Chociaż literacki świat Schulza niewątpliwie łamie zasady realistycznego odwzorowania, niektórzy współcześni badacze sceptycznie podchodzą do rozpatrywania tego projektu w kategoriach kreacjonizmu (por. np. fragment rozważań Michała Pawła Markowskiego).
Kluczem do rzeczywistości powołanej przez Schulza do istnienia w języku staje się w wielu ujęciach kategoria mitologizacji. Powoływał się na nią sam pisarz w komentarzach do swojego dzieła (por. fragment listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza). Mitologizacja ta może być rozumiana na kilka różnych sposobów.
W warstwie najbardziej powierzchniowej ujawnia się ona poprzez intertekstualne nawiązania do mitologicznych narracji: Schulz wielorako wykorzystuje mityczne motywy i wątki w konstrukcji fabuł swoich opowiadań. Istotniejsza – bo trudniejsza do rozpoznania i opisu – jest warstwa głębsza. Chodzi tu mianowicie o taką postawę wobec świata, która opiera się na właściwościach myślenia mityczno-magicznego. U Schulza przyjęcie tej postawy prowadzi ku odkrywaniu znaków tajemnicy w rzeczywistości, a więc przejawów sensów realnych, lecz niedostępnych bezpośredniemu poznaniu.
Natomiast tajemnicą, z którą Schulz zdawał się mierzyć przede wszystkim, była jego własna duchowa genealogia – zagadka jaźni, szarada źródeł własnego „ja". W tym sensie – znów: jako jedną z metod - stosuje się do interpretacji tej prozy klucz autobiografizmu.
Kategorią wielokrotnie przywoływaną jest również oniryzm, a więc poetyka snu, ściśle sprzężona z poznawczym dążeniem wyżej sugerowanym. Po odkryciach psychoanalizy nie sposób już było postrzegać śnienia jako nieznaczącej aktywności ludzkiego układu nerwowego. Literackie zastosowania poetyki onirycznej stają się więc czymś znacznie bardziej istotnym niż tylko nieskrępowanym rygorami racjonalności popisem twórczej

wyobraźni; stają się mianowicie wyzwaniem poznawczym, podjętym w imię dociekania głębszej prawdy o „ja" lub też – w imię demaskowania złudzeń oraz niewystarczalności racjonalnego ładu. Upodobanie, z jakim Schulz posługiwał się motywem nocy i figurą labiryntu, może być zatem wyjaśniane właśnie za pomocą tego onirycznego klucza (choć znów oczywiście: nie tylko).
Nie sposób wreszcie zignorować materialności i sensualności (zmysłowości) świata kreowanego czy odkrywanego przez Schulza. To właśnie w tych przede wszystkim kategoriach stanowione jest doświadczenie rzeczywistości w ramach literackiej wizji drohobyckiego pisarza. Nie oznacza to jednak, że świat Schulza wyczerpuje się w materialności i jej zmysłowym doświadczaniu. Materialna substancja rzeczywistości – wielokształtna, dynamiczna, skarnawalizowana – prowokuje raczej postawę swoistej demaskatorskiej fascynacji, przeczuwającej niepochwytny metafizyczny sens pod warstwą kapryśnej materii. Innymi słowy: materialność doświadczana jest tutaj jako obietnica i zarazem manifestacja tajemnicy, która w obrębie Schulzowskiego projektu literackiego zdaje się jednym z pojęć centralnych.

> **Ćwiczenie 1**
> Zredaguj na podstawie tekstu, słownik pojęć kluczowych. Możesz ułożyć je alfabetycznie i objaśnić korzystając z tekstu lub innych źródeł

Teksty kultury

> **Bruno Schulz**

Sklepy cynamonowe

W okresie najkrótszych, sennych dni zimowych, ujętych z obu stron, od poranku i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchów, gdy

miasto rozgałęziało się coraz głębiej w labirynty zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania, do powrotu - ojciec mój był już zatracony, zaprzedany, zaprzysiężony tamtej sferze.
Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa - co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa.
Węch jego i słuch zaostrzał się niepomiernie i znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy, że za pośrednictwem tych zmysłów pozostaje on w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych.
Wszystkie chroboty, trzaski nocne, tajne, skrzypiące życie podłogi miały w nim nieomylnego i czujnego dostrzegacza, szpiega i współspiskowca. Absorbowało go to w tym stopniu, że pogrążał się zupełnie w tej niedostępnej dla nas sferze, z której nie próbował zdawać nam sprawy.
Nieraz musiał strzepywać palcami i śmiać się cicho do siebie samego, gdy te wybryki niewidzialnej sfery stawały się zbyt absurdalne; porozumiewał się wówczas spojrzeniem z naszym kotem, który również wtajemniczony w ten świat, podnosił swą cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarz, mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu.
Zdarzało się podczas obiadu, że wśród jedzenia odkładał nagle nóż i widelec i z serwetą zawiązaną pod szyją podnosił się kocim ruchem, skradał na brzuścach palców do drzwi sąsiedniego, pustego pokoju i z największą ostrożnością zaglądał przez dziurkę od klucza. Potem wracał do stołu, jakby zawstydzony, z zakłopotanym uśmiechem, wśród mruknięć i niewyraźnych mamrotań, odnoszących się do

wewnętrznego monologu, w którym był pogrążony.
Ażeby mu sprawić pewną dystrakcję i oderwać go od chorobliwych dociekań, wyciągała go matka na wieczorne spacery, na które szedł, milcząc, bez oporu, ale i bez przekonania, roztargniony i nieobecny duchem. Raz nawet poszliśmy do teatru.
Znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu. Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu. Wielkie, malowane maski różowe, z wydętymi policzkami, nurzały się w ogromnym płóciennym przestworzu. To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam, na dudniących rusztowaniach sceny. Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba, oddech ogromnego płótna, od którego rosły i ożywały maski, zdradzał iluzoryczność tego firmamentu, sprawiał to drganie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy.
Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające.
Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili, albowiem tymczasem ojciec zaczął zdradzać pewne oznaki zaniepokojenia, chwytał się za kieszenie i wreszcie oświadczył, że zapomniał portfelu z pieniędzmi i ważnymi dokumentami. Po krótkiej naradzie z matką, w której uczciwość Adeli została poddana pospiesznej, ryczałtowej ocenie, zaproponowano mi, żebym wyruszył do domu na poszukiwanie portfelu. Zdaniem matki do rozpoczęcia widowiska było jeszcze wiele

czasu i przy mojej zwinności mogłem na czas powrócić.
Wyszedłem w noc zimową, kolorową od iluminacji nieba. Była to jedna z tych jasnych nocy, w których firmament gwiezdny jest tak rozległy i rozgałęziony, jakby rozpadł się, rozłamał i podzielił na labirynt odrębnych niebios, wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych i do nakrycia swymi srebrnymi i malowanymi kloszami wszystkich ich nocnych zjawisk, przygód, awantur i karnawałów.
Jest lekkomyślnością nie do darowania wysyłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświetle zwielokrotniają się, plączą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego lub prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawiłej wędrówki jakąś nie wypróbowaną przecznicą. Ale tym razem zaczęło się inaczej.
Uszedłszy parę kroków, spostrzegłem, że jestem bez płaszcza. Chciałem zawrócić, lecz po chwili wydało mi się to niepotrzebną stratą czasu, gdyż noc nie była wcale zimna, przeciwnie – pożyłkowana strugami dziwnego ciepła, tchnieniami jakiejś fałszywej wiosny. Śnieg skurczył się w baranki białe, w niewinne i słodkie runo, które pachniało fiołkami. W takie same baranki rozpuściło się niebo, w którym księżyc dwoił się i troił, demonstrując w tym zwielokrotnieniu wszystkie swe fazy i pozycje.
Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby

anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych.
W taką noc nie podobna iść Podwalem ani żadną inną z ciemnych ulic, które są odwrotną stroną, niejako podszewką czterech linii rynku, i nie przypomnieć sobie, że o tej późnej porze bywają czasem jeszcze otwarte niektóre z owych osobliwych a tyle nęcących sklepów, o których zapomina się w dnie zwyczajne. Nazywam je sklepami cynamonowymi dla ciemnych boazerii tej barwy, którymi są wyłożone.
Te prawdziwie szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń. Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszołamiających historii.
Pamiętam tych starych i pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczonymi oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich najtajniejszych życzeń. Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych.
Tak rzadko zdarzała się sposobność odwiedzania tych sklepów – i w dodatku z małą, lecz wystarczającą sumą pieniędzy w kieszeni. Nie można było pominąć tej okazji mimo ważności misji powierzonej

naszej gorliwości. Trzeba się było zapuścić według mego obliczenia w boczną uliczkę, minąć dwie albo trzy przecznice, ażeby osiągnąć ulicę nocnych sklepów. To oddalało mnie od celu, ale można było nadrobić spóźnienie, wracając drogą na Żupy Solne.
Uskrzydlony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych, skręciłem w wiadomą mi ulicę i leciałem więcej, aniżeli szedłem, bacząc, by nie zmylić drogi. Tak minąłem już trzecią czy czwartą przecznicę, a upragnionej ulicy wciąż nie było. W dodatku nawet konfiguracja ulic nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi. Sklepów ani śladu. Szedłem ulicą, której domy nie miały nigdzie bramy wchodowej, tylko okna szczelnie zamknięte, ślepe odblaskiem księżyca. Po drugiej stronie tych domów musi prowadzić właściwa ulica, od której te domy są dostępne - myślałem sobie. Z niepokojem przyspieszałem kroku, rezygnując w duchu z myśli zwiedzenia sklepów. Byle tylko wydostać się stąd prędko w znane okolice miasta. Zbliżałem się do wylotu, pełen niepokoju, gdzie też ona mnie wyprowadzi. Wyszedłem na szeroki, rzadko zabudowany gościniec, bardzo długi i prosty. Owiał mnie od razu oddech szerokiej przestrzeni. Stały tam przy ulicy albo w głębi ogrodów malownicze wille, ozdobne budynki bogaczy. W przerwach między nimi widniały parki i mury sadów. Obraz przypominał z daleka ulicę Liszniańską w jej dolnych i rzadko zwiedzanych okolicach. Światło księżyca, rozpuszczone w tysiącznych barankach, w łuskach srebrnych na niebie, było blade i tak jasne jak w dzień - tylko parki i ogrody czerniały w tym srebrnym krajobrazie.
Przyjrzawszy się bacznie jednemu z budynków, doszedłem do przekonania, że mam przed sobą tylną i nigdy nie widzianą stronę gmachu gimnazjalnego. Właśnie dochodziłem do bramy, która ku memu zdziwieniu była otwarta, sień oświetlona. Wszedłem i znalazłem się na czerwonym chodniku korytarza. Miałem nadzieję,

że zdołam nie spostrzeżony przekraść się przez budynek i wyjść przednią bramą, skracając sobie znakomicie drogę.
Przypomniałem sobie, że o tej późnej godzinie musi się w sali profesora Arendta odbywać jedna z lekcji nadobowiązkowych, prowadzona w późną noc, na które zbieraliśmy się zimową porą, płonąc szlachetnym zapałem do ćwiczeń rysunkowych, jakim natchnął nas ten znakomity nauczyciel.
Mała gromadka pilnych gubiła się prawie w wielkiej ciemnej sali, na której ścianach ogromniały i łamały się cienie naszych głów, rzucane od dwóch małych świeczek płonących w szyjkach butelek.
Prawdę mówiąc, niewieleśmy podczas tych godzin rysowali i profesor nie stawiał zbyt ścisłych wymagań. Niektórzy przynosili sobie z domu poduszki i układali się na ławkach do powierzchownej drzemki. I tylko najpilniejsi rysowali pod samą świecą, w złotym kręgu jej blasku.
Czekaliśmy zazwyczaj długo na przyjście profesora, nudząc się wśród sennych rozmów. Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wchodził - mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy. Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobidów, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicość.
Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami - ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów.
Profesor przechadzał się dostojnie, pełen namaszczenia, wzdłuż pustych ławek, wśród których rozrzuceni małymi grupkami,

rysowaliśmy coś w szarym odblasku nocy zimowej. Było zacisznie i sennie. Gdzieniegdzie koledzy moi układali się do snu. Świeczki powoli dogasały w butelkach. Profesor pogrążał się w głęboką witrynę, pełną starych foliałów, staromodnych ilustracji, sztychów i druków. Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych.
Wśród sennych rozmów upływał niespostrzeżenie czas i biegł nierównomiernie, robiąc niejako węzły w upływie godzin, połykając kędyś całe puste interwały trwania, Niespostrzeżenie, bez przejścia, odnajdywaliśmy naszą czeredę już w drodze powrotnej na białej od śniegu ścieżce szpaleru, flankowanej czarną, suchą gęstwiną krzaków. Szliśmy wzdłuż tego włochatego brzegu ciemności, ocierając się o niedźwiedzie futro krzaków, trzaskających pod naszymi nogami w jasną noc bezksiężycową, w mleczny, fałszywy dzień, daleko po północy. Rozprószona biel tego światła, mżąca ze śniegu, z bladego powietrza, z mlecznych przestworzy, była jak szary papier sztychu, na którym głęboką czernią plątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli. Noc powtarzała teraz głęboko po północy te serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje.
W tej czarnej gęstwinie parku, we włochatej sierści zarośli, w masie kruchego chrustu były miejscami nisze, gniazda najgłębszej puszystej czarności, pełne plątaniny, sekretnych gestów, bezładnej rozmowy na migi. Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło. Siadaliśmy tam na letnim miękkim śniegu w naszych włochatych płaszczach, zajadając orzechy, których pełna była leszczynowa ta gęstwina w ową wiosenną zimę. Przez zarośla przewijały się bezgłośnie kuny, łasice i ichneumony, futrzane, węszące zwierzątka, śmierdzące kożuchem, wydłużone, na niskich łapkach. Podejrzewaliśmy, że były między nimi okazy gabinetu szkolnego, które choć wypatroszone i łysiejące,

uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui, i wracały do matecznika na krótki, złudny żywot. Ale powoli fosforescencja wiosennego śniegu mętniała i gasła i nadchodziła czarna i gęsta oćma przed świtem. Niektórzy z nas zasypiali w ciepłym śniegu, inni domacywali się w gęstwinie bram swych domów, wchodzili omackiem do ciemnych wnętrzy, w sen rodziców i braci, w dalszy ciąg głębokiego chrapania, które doganiali na swych spóźnionych drogach.

Te nocne seanse pełne były dla mnie tajemnego uroku, nie mogłem i teraz pominąć sposobności, by nie zaglądnąć na moment do sali rysunkowej, postanawiając, że nie pozwolę się tam zatrzymać dłużej nad krótką chwilkę. Ale wstępując po tylnych, cedrowych schodach, pełnych dźwięcznego rezonansu, poznałem, że znajduję się w obcej, nigdy nie widzianej stronie gmachu.

Najlżejszy szmer nie przerywał tu solennej ciszy. Korytarze były w tym skrzydle obszerniejsze, wysłane pluszowym dywanem i pełne wytworności. Małe, ciemno płonące lampy świeciły na ich zagięciach. Minąwszy jedno takie kolano, znalazłem się na korytarzu jeszcze większym, strojnym w przepych pałacowy. Jedna jego ściana otwierała się szerokimi, szklanymi arkadami do wnętrza mieszkania. Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokojów, biegnących w głąb i urządzonych z olśniewającą wspaniałością. Szpalerem obić jedwabnych, luster złoconych, kosztownych mebli i kryształowych pająków biegł wzrok w puszysty miąższ tych zbytkownych wnętrzy, pełnych kolorowego wirowania i migotliwych arabesek, plączących się girland i pączkujących kwiatów. Głęboka cisza tych pustych salonów pełna była tylko tajnych spojrzeń, które oddawały sobie zwierciadła, i popłochu arabesek, biegnących wysoko fryzami wzdłuż ścian i gubiących się w sztukateriach białych sufitów.

Z podziwem i czcią stałem przed tym przepychem, domyślałem się,

że nocna moja eskapada zaprowadziła mnie niespodzianie w skrzydło dyrektora, przed jego prywatne mieszkanie. Stałem przygwożdżony ciekawością, z bijącym sercem, gotów do ucieczki za najlżejszym szmerem. Jakże mógłbym, przyłapany, usprawiedliwić to moje nocne szpiegowanie, moje zuchwałe wścibstwo? W którymś z głębokich pluszowych foteli mogła, nie dostrzeżona i cicha, siedzieć córeczka dyrektora i podnieść nagle na mnie oczy znad książki - czarne, sybilińskie, spokojne oczy, których spojrzenia nikt z nas wytrzymać nie umiał. Ale cofnąć się w połowie drogi, nie dokonawszy powziętego planu, poczytałbym był sobie za tchórzostwo. Zresztą głęboka cisza panowała dookoła w pełnych przepychu wnętrzach, oświetlonych przyćmionym światłem nie określonej pory. Przez arkady korytarza widziałem na drugim końcu wielkiego salonu duże, oszklone drzwi, prowadzące na taras. Było tak cicho wokoło, że nabrałem odwagi. Nie wydawało mi się to połączone ze zbyt wielkim ryzykiem, zejść z paru stopni, prowadzących do poziomu sali, w kilku susach przebiegnąć wielki, kosztowny dywan i znaleźć się na tarasie, z którego bez trudu dostać się mogłem na dobrze mi znaną ulicę. Uczyniłem tak. Zeszedłszy na parkiety salonu, pod wielkie palmy, wystrzelające tam z wazonów aż do arabesek sufitu, spostrzegłem, że znajduję się już właściwie na gruncie neutralnym, gdyż salon nie miał wcale przedniej ściany. Był on rodzajem wielkiej loggii, łączącej się przy pomocy paru stopni z placem miejskim. Była to niejako odnoga tego placu i niektóre meble stały już na bruku. Zbiegłem z kilku kamiennych schodów i znalazłem się znów na ulicy.

Konstelacje stały już stromo na głowie, wszystkie gwiazdy przekręciły się na drugą stronę, ale księżyc, zagrzebany w pierzyny obłoczków, które rozświetlał swą niewidzialną obecnością, zdawał się mieć przed sobą jeszcze nieskończoną drogę i, zatopiony w swych zawiłych procederach niebieskich, nie myślał o świcie.

Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony. Woźnica nachylił się z wysokiego kozła. Miał twarz drobną, czerwoną i dobroduszną. - Pojedziemy, paniczu? - zapytał. Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach swego wieloczłonkowego ciała i ruszył na lekkich obręczach.
Ale kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza? Wśród klekotu szprych, wśród dudnienia pudła i budy nie mogłem porozumieć się z nim co do celu drogi.
Kiwał na wszystko niedbale i pobłażliwie głową i podśpiewywał sobie, jadąc drogą okrężną przez miasto. Przed jakimś szynkiem stała grupa dorożkarzy, kiwając nań przyjaźnie rękami. Odpowiedział im coś radośnie, po czym nie zatrzymując pojazdu, rzucił mi lejce na kolana, spuścił się z kozła i przyłączył do gromady kolegów. Koń, stary mądry koń dorożkarski, oglądnął się pobieżnie i pojechał dalej jednostajnym, dorożkarskim kłusem. Właściwie koń ten budził zaufanie - wydawał się mądrzejszy od woźnicy. Ale powozić nie umiałem - trzeba się było zdać na jego wolę. Wjechaliśmy na podmiejską ulicę ujętą z obu stron w ogrody. Ogrody te przechodziły zwolna, w miarę posuwania się, w parki wielkodrzewne, a te w lasy.
Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiezdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej. Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. Spod wełnianego jak białe karakuły śniegu wychylały się anemony drżące, z iskrą światła księżycowego w delikatnym kielichu. Las cały zdawał się iluminować tysiącznymi światłami, gwiazdami, które rzęsiście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością

śniegu i fiołków. Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórzy, włochatych nagimi rózgami drzew, podnosiły się jak błogie westchnienia w niebo. Ujrzałem na tych szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców, zbierających wśród mchu i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy. Droga stała się stroma, koń poślizgiwał się i z trudem ciągnął pojazd, grający wszystkimi przegubami. Byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza, świeżość gwiazd i śniegu. Przed piersią konia zbierał się wał białej piany śnieżnej, coraz wyższy i wyższy. Z trudem przekopywał się koń przez czystą i świeżą jego masę. Wreszcie ustał. Wyszedłem z dorożki. Dyszał ciężko ze zwieszoną głową. Przytuliłem jego łeb do piersi, w jego wielkich czarnych oczach lśniły łzy. Wtedy ujrzałem na jego brzuchu okrągłą czarną ranę. --Dlaczego mi nie powiedziałeś? - szepnąłem ze łzami. - Drogi mój - to dla ciebie - rzekł i stał się bardzo mały, jak konik z drzewa. Opuściłem go. Czułem się dziwnie lekki i szczęśliwy. Zastanawiałem się, czy czekać na małą kolejkę lokalną, która tu zajeżdżała, czy też pieszo wrócić do miasta. Zacząłem schodzić stromą serpentyną wśród lasu, początkowo idąc krokiem lekkim, elastycznym, potem, nabierając rozpędu, przeszedłem w posuwisty szczęśliwy bieg, który zmienił się wnet w jazdę jak na nartach. Mogłem dowoli regulować szybkość, kierować jazdą przy pomocy lekkich zwrotów ciała.

W pobliżu miasta zahamowałem ten bieg tryumfalny, zmieniając go na przyzwoity krok spacerowy. Księżyc stał jeszcze ciągle wysoko. Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz to kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów.

Na rynku spotkałem ludzi zażywających przechadzki. Wszyscy,

oczarowani widowiskiem tej nocy, mieli twarze wzniesione i srebrne od magii nieba. Troska o portfel opuściła mnie zupełnie. Ojciec, pogrążony w swych dziwactwach, zapewne zapomniał już o zgubie, o matkę nie dbałem.

W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszcze tknięcia palca bożego. Pełen pomysłów i inspiracji, chciałem skierować się do domu, gdy zaszli mi drogę koledzy z książkami pod pachą. Zbyt wcześnie wyszli do szkoły, obudzeni jasnością tej nocy, która nie chciała się skończyć.

Poszliśmy gromadą na spacer stromo spadającą ulicą, z której wiał powiew fiołków, niepewni, czy to jeszcze magia nocy srebrzyła się na śniegu, czy też świt już wstawał ...

Sklepy cynamonowe



Drohobyckie gimnazjum, ujęcie współczesne

J. Naus, Drohobyckie gimnazjum, ujęcie współczesne, licencja: CC BY-SA 3.0

Ćwiczenie 2

Przedstaw swoje wrażenia po lekturze opowiadania Brunona Schulza. Czy był to tekst łatwy, czy trudny w odbiorze? Co o tym decydowało?

Ćwiczenie 3

Misja zlecona przez rodziców narratorowi ma na celu

- ◯ odnalezienie w domu portfela.
- ◯ zakupy w sklepach cynamonowych.
- ◯ uczestnictwo w lekcji rysunku.
- ◯ odzyskanie płaszcza.
- ◯ sprowadzenie dorożki.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4

Narrator nazywa sklepy cynamonowymi, ponieważ

- ◯ tak nazywali je mieszkańcy dzielnicy, w której sklepy owe się znajdowały.
- ◯ zapach wnętrz kojarzył się narratorowi z zapachem cynamonu.
- ◯ handlowano w nich egzotycznymi przyprawami.
- ◯ barwą przypominały barwę cynamonu.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5

Zamiast do upragnionych sklepów cynamonowych, narrator dotarł

- ◯ do kina.
- ◯ z powrotem do teatru.
- ◯ na dworzec kolejowy.
- ◯ do szkoły.
- ◯ do domu.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6.1

Wskaż w tekście fragmenty, w których przestrzeń miasta nabiera znamion labiryntu.

Ćwiczenie 6.2

Korzystając ze słownika symboli, rozpoznaj sensy figury labiryntu. Następnie określ, które z nich można odczytać w miejskiej przestrzeni wykreowanej w opowiadaniu Schulza.

Ćwiczenie 6.3

Ponownie skorzystaj ze słownika symboli i określ znaczenia reprezentowane przez motyw nocy. Sprawdź adekwatność tych znaczeń do rzeczywistości przedstawionej w *Sklepach cynamonowych*.

Ćwiczenie 6.4

Znajdź i wskaż w tekście jak najwięcej przejawów poetyki onirycznej. Scharakteryzuj efekt, jaki został dzięki niej osiągnięty.

Ćwiczenie 6.5

Znajdź i wskaż w rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniu elementy groteski.

Ćwiczenie 6.6

Określ efekt, jaki osiągnięty został poprzez wykorzystanie kategorii groteski.

Ćwiczenie 6.7

Scharakteryzuj język i styl narracji w opowiadaniu. Zwróć uwagę na najczęstsze zabiegi i osiągane za ich pomocą efekty.

Ćwiczenie 6.8

Określ, w jaki sposób styl opowiadania wpływa na odbiór przedstawionej w nim rzeczywistości.

Ćwiczenie 6.9

Sformułuj wnioski na temat nacechowania przedstawionej w tekście rzeczywistości. Wykorzystaj dotychczasowe spostrzeżenia. Weź pod uwagę: czy rzeczywistość narratora jawi się mu jako doświadczenie pozytywne czy negatywne?

Ćwiczenie 7

Wskaż te elementy rzeczywistości przedstawionej, które funkcjonują w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* jako znaki tajemnicy.

- [ ] miasto jako labirynt
- [ ] noc
- [ ] teatralne maski
- [ ] zapomniany portfel
- [ ] matka
- [ ] niebo

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8

Określ, jakie funkcje pełni w tekście podobne nagromadzenie znaków tajemnicy. Jaki efekt został dzięki nim osiągnięty?

Ćwiczenie 9

Odwołując się do swojej wiedzy na temat literackiej mitologizacji rzeczywistości przedstawionej w utworze, wskaż jej przejawy w opowiadaniu Brunona Schulza.

Autokomentarz Schulza do Sklepów cynamonowych

Bruno Schulz

Do Stanisława Ignacego Witkiewicza (fragment)

[…]

Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego, żeby sztuka była logogryfem z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem – rozwiązywanym. Różnica jest głębsza. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. […]

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej

rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach i sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś paranonii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony. […] Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności. Mówiono o destrukcyjnej tendencji książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero in statu nascendi.

Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym

procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość.
Destrukcja? Ale fakt, że treść ta stała się dziełem sztuki, oznacza, że afirmujemy ją, że nasze spontaniczne głębie wypowiedziały się za nią.
Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zaklasyfikować? Uważam Sklepy za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzyć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią kat'exochen, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść.
[…]

Bruno Schulz, Do Stanisława Ignacego Witkiewicza (fragment), „Tygodnik Ilustrowany" 1935.

Ćwiczenie 10.1

Przeczytaj uważnie fragment listu Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, a następnie wyjaśnij:

- Dlaczego autor listu wzbrania się przed filozoficzną racjonalizacją rzeczywistości Sklepów cynamonowych?
- Jakie znaczenie przypisuje Schulz relacji między sztuką a etyką (wartościami)?
- Jaki zamysł rozpoznał Schulz w swoim dziele?
- W jakim sensie Schulz charakteryzuje *Sklepy cynamonowe* jako „powieść autobiograficzną"?
- Jaki rozumiesz wskazany przez pisarza związek „genealogii duchowej" i płaszczyzny mitologicznej?
- Zredaguj minimum trzy pytania, na które odpowiada tekst.

Prof. Michał Paweł Markowski o twórczej metodzie Schulza.

[…] zauważmy, że twórczość – wbrew obiegowym przypuszczeniom – nie jest […] [przez Schulza] rozumiana jako akt kreacji lub inwencji, jako wymyślanie lub fantazjowanie. Nie jest też pojmowana jako naśladowanie lub opisywanie rzeczywistości. Jest natomiast definiowana w kategoriach egzegetycznych, czyli interpretacyjnych.

Wybierając **model egzegetyczny** (gr. *eksegesis* = wyjaśnienie), Schulz omija obydwa modele filozofii twórczości. Dlaczego to robi? Przede wszystkim dlatego, by zachować w ramach filozofii sztuki pojęcie tajemnicy, której nie zakładają wyżej wymienione strategie. Naśladowanie świata zakłada jego czytelność, wyrażanie zaś chęć ujawnienia tego, co skryte.

Podkreślmy to dosadnie. Ani imitacja, ani wyobraźnia nie mają nic wspólnego z tajemniczością świata: pierwsza ogranicza się do tego, co jest, druga do tego, co można sobie wyobrazić. W pierwszym przypadku granice wyrażalności narzuca rzeczywistość już gotowa i ubrana w znane kształty, w drugim – nieograniczona potęga jednostkowej wyobraźni. Schulz zmierza wyraźnie w innym kierunku. Artysta, powiada, stara się tylko lepiej zrozumieć sekret powierzony mu na wstępie. Powierzony przez kogo? Nie wiemy i Schulz nigdy na to pytanie nie odpowie. Czy chodzi o Boga? Jest to prawdopodobne […]. Teraz zwróćmy uwagę na to wyrażenie: „lepiej zrozumieć sekret”. Przecież to jawna sprzeczność! Sekret dlatego jest sekretem, że nie da się pojąć, nie da zrozumieć, pozostaje zapieczętowany i broni się przed jakąkolwiek wykładnią. Gdy sekret zostanie zrozumiany, przestanie być sekretem, a więc przestanie być źródłem twórczości. Schulz powiada więc: artysta wikła się w sprzeczności, bo chce zrobić to, czego – wedle pewnych teorii – zrobić nie można, chce zrozumieć to, czego nie można zrozumieć, albo lepiej i dokładniej: chce przedstawić to, co nie da się przedstawić.

Gdybyśmy jednak starali się pozytywnie sformułować podstawy Schulzowskiej filozofii twórczości, moglibyśmy powiedzieć tak: artysta ani nie naśladuje

rzeczywistości, ani jej nie wymyśla, lecz ją komentuje. Komentarz zaś nigdy nie wyjaśni jej do końca, albowiem na zawsze pozostanie ona tajemnicza, poza zasięgiem pojęć.

Dlatego tym, co może artysta robić, jest pogłębianie jej niezrozumiałości (to po stronie samej rzeczywistości, która jest niezrozumiała), albo też: **inscenizowanie jej niezrozumienia** (to po stronie artysty, który jej nie rozumie, a więc nie potrafi przedstawić). Tylko artysta może być naprawdę wierny rzeczywistości. Każda inna forma sprostania jej wyzwaniu kończy się nieuzasadnioną uzurpacją. Oznacza to, że Schulz **nie może przedstawić rzeczywistości, bo ona sama przedstawić się nie da**. Oznacza to także, że świat, który Schulz stara się odsłonić w swoich utworach, także może nie być światem przedstawionym.

> **Michał Paweł Markowski**
>
> ## Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy
>
> […] Dwa obrazy – dorożki wyjeżdżającej w nocy z lasu i ojca tulącego dziecko w nocy – Schulz zaliczył do swojej prywatnej mitologii „obrazów o rozstrzygającym […] znaczeniu", tkwiących u źródeł twórczości. Twórczość, powiada – nieistotne jaka: plastyczna czy literacka - jest **interpretacją prywatnej mitologii**, eksplikacją obrazów nawiedzających artystę od dzieciństwa.
>
> Michał Paweł Markowski, Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy, Kraków 2007, s. 179–180.

Ćwiczenie 11

W interpretacji Michała Pawła Markowskiego, filozofia twórczości Schulza polegała na

- literackim komentowaniu i interpretowaniu rzeczywistości, doświadczanej jako niezrozumiała.
- literackim odtwarzaniu rzeczywistości danej w doświadczeniu.
- literackim deformowaniu rzeczywistości, ukierunkowanym na efekt komiczny.
- literackim kreowaniu rzeczywistości za pomocą potencjału wyobraźni.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 12

Tę filozofię reprezentuje w ujęciu cytowanego badacza

- model egzegetyczny.
- model mimetyczny.
- model satyryczny.
- model kreacjonistyczny/imaginacyjny.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 13

Według badacza, strategia artystyczna Schulza oparta została na przekonaniu o

- ◯ komicznym potencjale rzeczywistości.
- ◯ nieprzedstawialności rzeczywistości.
- ◯ konieczności racjonalnego uporządkowania rzeczywistości w literackiej wizji.
- ◯ konieczności opanowania rzeczywistości za pomocą twórczej wyobraźni.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 14

Omów własnymi słowami proponowaną przez Michała Pawła Markowskiego interpretację twórczej metody i strategii Brunona Schulza.

Zadaniowo

Ćwiczenie 15

Na podstawie różnych źródeł informacji uzasadnij obecność prozy Brunona Schulza w kanonie szkolnych lektur.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Deformacja jako autokreacja, deformacja jako maska



pixabay, licencja: CC 0

Artystyczna deformacja może ujawniać, demaskować. Z równym powodzeniem może jednak stać się także elementem strategii ukrywania, maskowania, ucieczki od jednoznaczności. Skuteczna w demaskowaniu pozorów, potrafi przecież pozorami również mamić. Gdy dla jednych twórców staje się orężem w dociekaniach prawdy, w zmaganiach z tajemnicą (świata i samego siebie), inni czynią z niej narzędzie autokreacyjnej rozgrywki z odbiorcami, której stawką jest niejednoznaczność, rozmyta identyfikacja. Deformacja świata i podmiotu prowokuje niepewność, czyni nas świadkami – nie sposób niekiedy rozstrzygnąć – manifestacji prawdy czy gry pozorów zaledwie? W twórczości (i życiu) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego odnajdziemy przykłady deformacji uruchamianej w ten sposób.

> **Już wiesz**
>
> Poszukaj współczesnych świadectw odbioru twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Na ich podstawie określ, jaki status w świadomości uczestników współczesnej kultury literackiej ma spuścizna tego autora.

O autorze



Konstanty Ildefons Gałczyński
Henryk Hermanowicz, 1947, fotografia archiwalna, domena publiczna

Konstanty Ildefons Gałczyński

1905–1953

Wśród polskich poetów wieku XX był bez wątpienia jednym z najpopularniejszych. Urodził się w Warszawie. Okres I wojny światowej rodzina Gałczyńskich spędziła w Moskwie. Tam Konstanty rozpoczął naukę, tam również napisał swoje pierwsze wiersze. Do Polski rodzina powróciła w 1918.

Pod koniec lat 20. Gałczyński przyłączył się do grupy Kwadryga. Współpraca ta zaowocowała przyjaźniami i publikacjami, ale w istocie poetycko i osobowościowo Gałczyński nie mieścił się w ramach społecznie ukierunkowanego i raczej ogólnikowego programu grupy. W poszukiwnaiu miejsca gdzie mógłby regularnie publikować, niechętny skamandrytom i kręgowi „Wiadomości Literackich", w drugiej połowie lat 30. Gałczyński podjął współpracę z tygodnikiem „Prosto z Mostu", pismem o skrajnie prawicowej orientacji. Chociaż wybór taki więcej miał zapewne wspólnego z pragnieniem stabilizacji możliwości wydawniczych niż z rzeczywistym ideologiczno-politycznym zaangażowaniem, stał się jednym z tych faktów biograficznych, które miały konsekwencje w sposobie, w jaki Gałczyński był postrzegany po wojnie. Nakładem „Prosto z Mostu" ukazał się zbiór *Utwory poetyckie* (1937).
Gałczyński został zmobilizowany pod koniec sierpnia 1939 roku, a wkrótce po wybuchu wojny dostał się do niewoli. Z okresu pobytu w stalagach pochodzą wiersze oddające nastroje tamtego czasu, m.in. słynna *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*. Po zakończeniu wojny Gałczyński wędrował po Europie, a w 1946 roku powrócił do kraju. Związał się z pismami o bardzo różnorodnym profilu: z „Odrodzeniem", „Tygodnikiem Powszechnym", „Przekrojem" i „Szpilkami". Na łamach „Szpilek" drukował (od 1946 do 1950 roku) słynny cykl absurdalnych, humorystycznych scenek, publikowanych jako *Teatrzyk Zielona Gęś*.
W 1950 roku na V Zjeździe Związku Literatów Polskich Adam Ważyk w swoim wystąpieniu

zaatakował Gałczyńskiego i praktykowaną przez niego poezję. Był to dla poety trudny okres, w którym dostęp do czytelników został mu ograniczony. Latem 1950 roku Gałczyński wyjechał na Mazury, gdzie nad Jeziorem Nidzkim, w leśniczówce Pranie, zrealizował kilka poetyckich zamysłów, z których część – m.in. poematy *Niobe* i *Wit Stwosz* oraz liryczny cykl *Pieśni* – badacze zaliczają do jego najwybitniejszych osiągnięć.
6 grudnia 1953 roku trzeci zawał serca doprowadził do śmierci poety.

Kategorią estetyczną, która w poetyce Gałczyńskiego zdaje się grać rolę zasadniczą, jest groteska. Nie sposób jednak tego poetyckiego dzieła zredukować do różnych wariantów groteskowej mistyfikacji. Liczne są w nim przykłady autokreacji poety na artystycznego cygana, celebrującego indywidualność i przywileje człowieka sztuki. Zarazem pozostawał Gałczyński poetą zabiegającym o audytorium, otwarcie mówiącym o praktyczno-zarobkowym wymiarze artystycznego rzemiosła, praktykującym poezję powszednich i zwyczajnie sprawdzalnych wzruszeń, opiewającym świat przeżyć i uroków rodzinnych. Bardzo rzadko (np. w słynnym *Balu u Salomona*) rezygnował z zasady klarownej komunikatywności, posługiwał się najczęściej kodami i kontekstami wyprowadzonymi z codzienności, a przez to – bliskimi czytelnikowi. Jeśli uruchamiał kody tradycji kulturowej – robił to w sposób unikający przesadnej erudycyjności, dostępny kompetencjom szerokiego grona czytelników. Strategia taka stwarzała płaszczyznę bezpośredniego porozumienia z odbiorcą, który bez trudu odnajdywał się w kreowanej w tych wierszach rzeczywistości.
Doświadczenie codzienności pozostaje jednak w poezji Gałczyńskiego nieustannie otwarte na wtargnięcia żywiołu ludycznego, na karnawałowe odwrócenie normalnego porządku ról i wartości, na różnorakie deformacje rzeczywistości i podmiotu. Poeta od powagi uciekał w żart, od zaangażowania – w dystans, od poetyczności – w potoczność, od powszedniości – w maskaradę. I na odwrót. W ten sposób mistyfikował siebie, skutecznie wymykając się jednoznaczności. Scenerią wszystkich tych ucieczek był najczęściej miejski folklor. Żartowniś, kpiarz, szarlatan to wcielenia lub autokreacje podmiotu w tych tekstach (w okresie międzywojnia) bardzo częste. Jednocześnie obok nich pojawia się jako humanista czy jednostka skłonna do sentymentalnych niemal wzruszeń. Pozwala to mówić o estetycznym, emocjonalnym i problemowym synkretyzmie poezji Gałczyńskiego.
Groteska w wierszach Gałczyńskiego ma często walor komiczny. Poeta efektywnie posługiwał się żartem, drwiną, ironią, absurdem i purnonsensem. Karykatura, nierzadko satyrycznie ukierunkowana, określa nacechowanie rzeczywistości w wielu utworach. W niektórych z nich (np. *Koniec świata*, *Bal u Salomona*) poeta złączył groteskę, absurd, humor z motywami katastroficznymi. Przedmiotem kpiny stają się postawy i aspekty rzeczywistości, celebrowane z przesadną powagą i pompą, uschematyzowane przez konwenans, miałkie bądź zakłamane pod pozorem wielkich słów i wzniosłych idei. Wśród innych zjawisk Gałczyński kpi z inteligenta, zagubionego bądź nieadekwatnie do swej inteligenckości przywiązanego, praktykującego ją niczym teatr gestów bez znaczenia (np. *Tatuś*, *Biedny Lolo*).

Tony te cichną w wierszach z czasu wojennej niewoli. Do głosu dochodzą uczucia tęsknoty, potrzeba wytrwałości, akcenty patriotyczne, choć – jak zwykle w tej poezji – wolne od patetycznego zadęcia, wyrażone językiem prostych obaw, wzruszeń i nadziei (np. *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*, *Pieśń o fladze*, *Matka Boska stalagów*). Kulminację groteskowego żywiołu w twórczości Gałczyńskiego stanowi zapewne – reprezentujący powojenny dorobek autora – „najmniejszy teatrzyk świata", czyli słynna *Zielona Gęś*. Żywiołem tych scenek był absurdalny humor, inspirowany zarówno współczesną poecie rzeczywistością, jak i tradycją literacką, kontynuujący dzieło ośmieszania sytuacji i postaw, które znalazły się na satyrycznym celowniku poety jeszcze w okresie międzywojnia, a także tych, które wyłoniły się w powojennej rzeczywistości.
Wymóg twórczości zaangażowanej, który zdominował polską literaturę zwłaszcza po 1949 roku, znalazł wyraźny oddźwięk w poetyckiej praktyce Gałczyńskiego. Powstają wówczas socrealistyczne wiersze agitacyjne, także skierowane do dziecięcego odbiorcy. W tym socrealistycznym nurcie głośny okazał się zwłaszcza *Poemat dla zdrajcy* (1951), odczytywany jednoznacznie jako atak na Czesława Miłosza, który w tym samym roku podjął decyzję o pozostaniu na emigracji. Wewnętrznie zróżnicowana, estetycznie synkretyczna, kpiarska i bliska zwyczajności, twórczość Gałczyńskiego była niezwykle atrakcyjna dla odbiorców: przyciągała ich specyficznym humorem, zmistyfikowaną niejednoznacznością poety i barwną emocjonalnością, dostępną w swej bezpośredniości, a zarazem wolną od banału. Czy może być atrakcyjna także współcześnie – przekonamy się w toku najbliższych lekcji.

Chcieliście Polski, no to ją macie!

Konstanty Ildefons Gałczyński

Skumbrie w tomacie

Raz do gazety „Słowo Niebieskie"
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
przyszedł maluśki staruszek z pieskiem.
(skumbrie w tomacie pstrąg)

- Kto pan jest, mów pan, choć pod sekretem!
  (skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
- Ja jestem król Władysław Łokietek.
  (skumbrie w tomacie pstrąg)

Siedziałem - mówi - długo w tej grocie,
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)

dłużej nie mogę... skumbrie w tomacie!
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Zaraza rośnie świątek i piątek.
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Idę na Polskę robić porządek.
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Na to naczelny kichnął redaktor
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
i po namyśle powiada: - Jak to?
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Chce pan naprawić błędy systemu?
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Był tu już taki dziesięć lat temu.
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Także szlachetny. Strzelał. Nie wyszło.
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Krew się polała, a potem wyschło.
(skumbrie w tomacie pstrąg)

- Ach, co pan mówi? - jęknął Łokietek;
  (skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
  łzami w redakcji zalał serwetę.
  (skumbrie w tomacie pstrąg)
- Znaczy się, muszę wracać do groty,
  (skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
  czyli że pocierp, mój Władku złoty!
  (skumbrie w tomacie pstrąg)

Skumbrie w tomacie, skumbrie w tomacie!
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Chcieliście Polski, no to ją macie!
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Konstanty Ildefons Gałczyński, Skumbrie w tomacie, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 105–106.

Dla zainteresowanych

Wiersz *Skumbrie w tomacie* ukazał się na łamach pisma „Prosto z Mostu” w 1936 roku. Skumbrie w tomacie to konserwa rybna w sosie pomidorowym.

Ćwiczenie 1

Wskaż wśród wymienionych te kategorie, które można rozpoznać w wierszu. Swoje wskazania uzasadnij.

- [ ] tragizm
- [ ] satyryczność
- [ ] groteska
- [ ] patos
- [ ] komizm
- [ ] aluzyjność

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2

Wyjaśnij zasadność przywołania postaci Władysława Łokietka w wierszu.

Ćwiczenie 3

Określ funkcję refrenu w wierszu.

Ćwiczenie 4

Uwzględniając kategorie organizujące wiersz, przedstaw interpretację utworu.

Ćwiczenie 5

Tekst *Skumbrie w tomacie* ma charakter żartobliwy, ale prowokował zupełnie poważne spory krytyków. Zastanów się i przedstaw swoją opinię: czy humor w takiej formie może być skutecznym narzędziem w dyskusji o sprawach społecznych, politycznych itp.? Uzasadnij swój sąd.

Odjeżdżasz... never, never!

Konstanty Ildefons Gałczyński

Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego

elegia
Żandarmom Republiki

Więc odjeżdżasz, oszuście, słodki szarlatanie,
któryś kochał alkohol, cygara i czaple.
któryś był taumaturga, bufon i hochsztapler,
odjeżdżasz, a więc jedźże na karku złamanie!

Ach, znamy, dobrze znamy twoje promenady
od „Kresów" do „Ziemiańskiej", z „Ziemiańskiej" do „Kresów",
dżdżyste rajdy autami z córkami mechesów,
noce w mrocznych winiarniach, komersze i szpady.

Faktycznie, pamiętamy „noce infernalne"
i „Poemat o piekle", i liścik Lechonia,
twoje usta za duże, spalone przez koniak
i przez miłości słotne, a fenomenalne.

O, poeto najsłodszy, hodujący kwiatki,
robiący tricki lepsze niż święty Franciszek,

pustkę serca wyleczył ci pełny kieliszek
i krawat, w którym lśniła duża łza twej matki.

A kiedy przychodziły noce niepogody,
po Nalewkach się błąkał twój kabriolet stary,
noc zmieniała się w strofy, a strofy w dolary…
hélas! strofy są zawsze, honoraria — w środy.

I takeś, o Konstanty, gwizdał po Warszawie,
jak jakiś wzniosły Rilke albo zgoła Irzek;
prawie co noc w „Empirze" grywałeś na lirze,
rachunki dobrzy ludzie płacili łaskawie.

Ale wszystko się kończy i odjeżdżasz oto,
łzy Eleonory zmieszały się z deszczem,
odjeżdżasz… never, never! Zostań chwilę jeszcze,
lubiła cię hołota, więc zostań z hołotą.

O pociągu jesienny, jadący w szarugę,
o, koła roztrzęsione strachem i malarią!
Kochałem cię naprawdę, Stanisławie Mario,
a ty szaleństwa moje i moją papugę.

Konstanty Ildefons Gałczyński, Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 5–7.

Dla zainteresowanych

Wiersz *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* ukazał się na łamach pisma „Cyrulik Warszawski" w 1930 roku.

Ćwiczenie 6

Przypomnij, czym jest elegia jako gatunek literacki. W razie wątpliwości skorzystaj ze „Słownika terminów literackich".

Ćwiczenie 7

Wskaż te właściwości wiersza, które nadają mu charakter elegijny. Następnie omów sposób, w jaki tekst gra z tradycją elegii.

Ćwiczenie 8

Przestaw sytuację, w jakiej rozwija się wypowiedź postaci mówiącej w wierszu.

Ćwiczenie 9

Identyfikując kategorie nadawcy i odbiorcy w tekście, omów konstrukcję wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Ćwiczenie 10

Scharakteryzuj możliwie szczegółowo wizerunek bohatera-adresata, jaki wyłania się z wypowiedzi podmiotu lirycznego. Wykorzystaj cytaty z wiersza.

Ćwiczenie 11

Która z odpowiedzi właściwie charakteryzuje konwencję, w jakiej zbudowany został wizerunek bohatera wiersza?

- ◯ Wizerunek bohatera zbudowany został w konwencji heroizacji.
- ◯ Wizerunek bohatera zbudowany został w konwencji fantastycznej.
- ◯ Wizerunek bohatera zbudowany został w konwencji żartobliwej karykatury.
- ◯ Wizerunek bohatera zbudowany został w konwencji tragizmu.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 12

Scharakteryzuj emocjonalne nacechowanie rzeczywistości przedstawionej w wierszu.

Ćwiczenie 13

Wskaż w wierszu fragmenty, w których następuje dekonstrukcja wzniosłego etosu poety. Uzasadnij, na czym ta dekonstrukcja polega, i jaka jest jej funkcja.

Piszę testament przy świecach.

Konstanty Ildefons Gałczyński

Nocny testament

Ja Konstanty, syn Konstantego,
zwany w Hiszpanii mistrzem Ildefonsem,
będąc niespełna rozumu,
piszę testament przy świecach.

Ćmy się, zaznaczam, kręcą przy lichtarzach
i drżą, i ręka mi drży –
a więc majstrowi, co lichtarze stwarzał,
zapisuję czerwcowe ćmy.

Jeśli kiedyś go rozwlecze chandra,
w wieczór będzie wśród tych ulic stąpał,
ćmy się zaczną kręcić na werandach,
gasnąć kule niebieskie na klombach,
ćmy zobaczy, twarze w złotym dymie
i przystanie. I wspomni me imię.

A poetom dzisiejszym i przyszłym
zapisuję mój kaflowy piec,
w nim spalone myśli i pomysły,
czyli różne gry niewarte świec,
nadto księżyc, pełny mój kałamarz,
co mi sprzedał go wędrowny kramarz.

Jeśli tedy kiedyś, w latach innych,
jak ja dzisiaj nocą wzniosą głos
i rozłożą swoje pergaminy,
wzdychać zaczną jak uwiecznić noc –
to ja będę w kuszeniach chmur,

w pergaminach i w skrzypieniach piór,
bom ja nocą zaszumiał i odszumiał,
i do dna jej partytury zrozumiał.

Córce mojej Kirze, tancerce,
zapisuję niebiosa siódme,
cherubinów modlących się z tercyn,
szum wysoki i światła ułudne,
i przyrodę jak skrzynię sekretów –
niechaj z niej się uczy swoich baletów.

Teofilowi, gdy się w mieście zmierzchnie,
daję całą uliczkę do szeptów
oraz pewną bramę na Lesznie,
gdzie był kuty w żelazie Neptun,
ale uciekł, bo miał wstręt do miasta,
teraz w niebie jest spokojna gwiazda.

Wszystkim dobrym cały czar, co wezbrał
na tej ziemi, daję jak alfabet:
pory roku ze złota i srebra
i dzięcioły, i te muszki nawet
wieczorami, wielkim rojem, przy akacjach,
w głębi zorza, z której się nie wraca…

Wierszom moim fosforyczne furie
blaskiem w wertep ciemny i zły –
a mojej Smagłej, mojej Smukłej, mojej Pochmurnej
łzy.

Konstanty Ildefons Gałczyński, Nocny testament, [w:] tegoż, Wybór poezji, Wrocław 1983, s. 125–127.

Dla zainteresowanych

Wiersz *Nocny testament* ukazał się jako część poematu *Noctes Aninenses* (*Noce anińskie*) na łamach pisma „Prosto z Mostu” w 1939 roku.

Ćwiczenie 14

Scharakteryzuj strategię gry z konwencją poetyckiego testamentu, zastosowaną przez Gałczyńskiego w wierszu.

Ćwiczenie 15

Znajdź i wskaż w tekście jak najwięcej atrybutów nocy.

Ćwiczenie 16

Wyjaśnij, jaki sens nadaje monologowi postaci mówiącej w wierszu „nocny" charakter wypowiadanego testamentu.

Ćwiczenie 17

Omów autokreację postaci mówiącej w wierszu. Uwzględnij kategorie estetyczne, które zostały w utworze zaktualizowane. Rozpoznaj nawiązania autobiograficzne.

Ćwiczenie 18

Przywołaj inne znane Ci poetyckie testamenty. Porównaj je z *Nocnym testamentem* Gałczyńskiego.

Biedny Lolo

Konstanty Ildefons Gałczyński

Biedny Lolo

Baronowej Trzymuszki

Biedny Lolo chce zrozumieć,
biedny Lolo nie rozumie
mimo święty życia tryb,

mimo kefir i kakao:
co jest złem, a co jest dobrem?
Z problemu wyrasta problem,
zęby bolą - biedny Lolo!
tak go zdegrengolowało:

Państwo, Naród, Koran, Miszna,
Hebbel, Goebbels, Murti-Krishna,
surrealizm, subskrypcjonizm;

automatyzm, borealizm,
pantotalizm, nacjonalizm,
babilonizm, rewizjonizm;

Nostradamus, Fichte, Schlegel,
Husserl, Rüssel, Broncel, Hegel,
Bacon, Ozon, Marco Polo;
Prystorowa, Żeligowski,
Kostanecki, Kościałkowski...

Biedny Lolo, biedny Lolo!

Biedny Lolo jednak chce
znaleźć się w problemów sednie:
IKC i ABC
czyta w nocy, czyta we dnie;

ale jakże połknie mózg
idej ciżbę taką mnogą?
A tu coraz gorzej mu:
ani ręką, ani nogą.

Biedny Lolo więc rad nierad
zwiększa liczbę prenumerat:
”Dzwon Narodu”, „Siuchta Młodych”,

”Oko”, „Echo miasta Brody”,
”Elf”, „Wilkołak”, „Hallo”, „Molo”,

„Przegląd Luźny”, „Głos Wodnika”.
I „Kronika”, i „Panika”.

Biedny Lolo! Biedny Lolo!

Biedny Lolo żonę ma,
taką śliczną, taką rzewną!
Żyje z nią już osiem lat,
więc kochają się na pewno;

gdy nadciągnie wieczór złoty,
patrzą w okno jak dwa koty.

A za oknem ruczaj kręty,
cztery brzozy i klon piąty,
cicha zima, srebrny Anin…

myśli Lolo: czy ja wiem…
zima… brzozy… coś jest w tem –

i powoli syty snem
budzi się w Lolu Polanin:

Te gazety, te problemy
sami sobie fingujemy,
zaś tu wietrzyk brzozom, polom…

hodowałbym troszkę pszczół…
dużo bym się lepiej czuł…

Biedny Lolo!

Konstanty Ildefons Gałczyński, Biedny Lolo, [w:] tegoż, Poezje, t. I, Warszawa 1957, s. 442–444.

Dla zainteresowanych

Wiersz *Biedny Lolo* ukazał się na łamach pisma „Prosto z Mostu” w 1938 roku.

Ćwiczenie 19

Scharakteryzuj kreację bohatera w wierszu. Nazwij dwa wzorce egzystencjalne, które związane zostały z postawą „biednego Lola”.

Ćwiczenie 20

Wskaż wśród wymienionych te kategorie, które określają stosunek podmiotu do bohatera wiersza.

- [ ] ambiwalencja
- [ ] groteska
- [ ] patos
- [ ] ironia
- [ ] afirmacja

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 21

Wykorzystując wnioski z poprzednich ćwiczeń, omów możliwie wnikliwie stosunek postaci mówiącej w wierszu do bohatera.

Ćwiczenie 22

Wskaż w tekście przykłady zabiegu wyliczenia. Określ funkcję znalezionych wyliczeń.

Ćwiczenie 23

„Srebrny Anin” to aluzja autobiograficzna.

- Skorzystaj z dostępnych Ci źródeł, by określić, jakie znaczenie w biografii Gałczyńskiego miał Anin.
- Zastanów się i określ, w jaki sposób zastosowany zabieg aluzji kształtuje wizerunek „biednego Lola”.

Ćwiczenie 24

Przedstaw swój stosunek do postaci „biednego Lola”. Czy, Twoim zdaniem, wizerunek bohatera wiersza zachowuje współcześnie aktualność? Uzasadnij swoją opinię.

Konteksty

Jan Błoński

Prawda uczuć

(fragmenty)

Gałczyński był poetą estrady. Sam wspaniale deklamował własne wiersze. Prawdziwego poetę estrady poznajemy jednak po tym, że stara się estradę zburzyć. Gałczyński pragnął za wszelką cenę znieść dystans dzielący go od czytelnika. Wychodził doń rozchełstany, nieporządny. Kokietował artystycznym bałaganem. Mowa potoczna jest fundamentem jego poezji; jej niedokładności, zacięcia, powtórzenia. Stąd zdania cięte, rwane, nerwowe, stąd niekończące się frazy, gdzie ani początku, ani końca, nieprzerwany potok słów. […] Gałczyński jest poetą łatwo zrozumiałym, ale nie prostym. Nie buduje swej prostoty z tradycji; przeciwnie; burzy ją, jak może: stylizacją sentymentu, mistyfikacją ironii. […]

Gałczyński szczerze nie lubił awangardy poetyckiej. […] On sam wybrał inną drogę. Inną, ale równoległą. Nie dynamizował skojarzeń, ale nastroje. Prowokowanie przemiennością uczuć wywoływało oburzenie; nie obojętność, na którą skazywało „pseudonimowanie" rzeczy, zalecane przez Peipera. Łatwiej bowiem spotkać wrażliwe serce niż wygimnastykowaną wyobraźnię. Gałczyński był – awangardzistą nastrojów.

W wierszach Przybosia nieustannie zmieniają się i przekształcają obrazy; ale sam Przyboś pozostaje zawsze jednaki: spokojny, opanowany, rozważny. Uczucie, którym dzieli się z czytelnikami, jest jednorodne: komplikacja obrazów prowadzi do prostoty wzruszenia. U Gałczyńskiego odwrotnie: prostota, nawet banalność obrazów – do komplikacji wzruszeń. Właśnie wzruszeń. Rekwizyty Gałczyńskiego znamy z góry; uczuć – nigdy. […] Wieloznaczność sytuacji osobistej, społecznej dawała nie tylko różne wiersze: raz nihilistyczne, raz intymistyczne, raz – po prostu niespokojne. Warunkowała także styl konsekwentnego chaosu. Inna sprawa po wojnie; przemienność wzruszeń przestała być znakiem niepewności społecznej; zaczęła służyć temu, o czym zawsze Gałczyński marzył: uściśleniu kontaktu z czytelnikiem. Gałczyński ujarzmił w końcu chaos; zmienił go w bogactwo.

Gałczyński był zafascynowany przeciwieństwem. Łzy i grymas. Sentyment i ironia. Marzenie o mieszczańskim szczęściu i utajona weń niewiara. Programowa *Pieśń cherubińska* i drwiąca historia biednego Lola. Jakby rozchwianie widzenia rzeczywistości, jakby poczucie winy wobec własnej niepewności poznawczej.

[…] Gałczyński tradycję podejmuje po to, aby ją obrażać. Bierze najprostsze schematy poetyckie i miesza je ze strzępami codziennych rozmów. I jedne, i drugie, są łatwo dostępne dla czytelnika; tym swobodniej można nimi igrać. Tak udaje mu się być zrozumiałym, a nie banalnym.

[…]

Gałczyński jest w wojnie z samym sobą. Z własnym wzruszeniem,

z własną myślą. Jest w sobie samym zaprzeczony. Może wykręca się od jednoznaczności, może nie umie jej znaleźć? Kompromituje nie tylko świat, także siebie. Rozbija własne uczucia. Dewaluuje własne wzruszenie liryczne.
[…]
[…] cała poezja Gałczyńskiego przesycona jest niespodzianką i przeciwieństwem.
[…]
Zdaje się, że jedną z głównych przyczyn popularności poety należy widzieć w jego niezwykłej zdolności ujarzmiania trudnych i poważnych spraw przez wiązanie ich z codziennością życia ludzkiego. Wszystko dlań staje się „świętą powszedniością". […] uczucia, nawet wielkie […] sprowadza genialnie do skali odczuwania prostego człowieka. Nikt lepiej nie czuł wielkości i uroku codziennego ludzkiego życia. Dlatego poeta dysponował niesłychaną skalą gatunków: umiał wierszem gawędzić, opowiadać, żartować, nawet pisać listy. […] Gałczyński wszędzie widział poezję; dlatego mógł wszystko napisać wierszem. Poezja była dlań naturalnym środkiem wypowiadania się […].
Jednak nie wirtuozeria techniki pozwala Gałczyńskiemu na opanowanie chaosu kłębiącego się w jego wierszach. Ożywia je przecie niezwykła prawda uczuć. Wszystko dla Gałczyńskiego poety może być zmyśleniem, dziwactwem, błędem: uczucia jedne są prawdziwe. Styl może być pogmatwany; widzenie świata – rozłamane; myśli – ślepe i błędne; uczucia jednak zawsze pozostają pewne. W jego wierszach galopują chmary nonsensów; uczucia, które w nich żyją, są jednak proste.

Jan Błoński, Prawda uczuć, [w:] Andrzej Drawicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Warszawa 1972, s. 204–206.

Ćwiczenie 25

Przeczytaj fragment szkicu krytycznego Jana Błońskiego o poezji Gałczyńskiego. Następnie określ, jakie walory dostrzegł badacz w praktyce poetyckiej Gałczyńskiego.

Ćwiczenie 26

Wskaż zdanie wskazujące tę właściwość praktyki poetyckiej Gałczyńskiego, która w ujęciu Jana Błońskiego określa specyfikę tej twórczości.

- ◯ Praktyka poetycka Gałczyńskiego obficie czerpała z osiągnięć poetyckiej awangardy.
- ◯ Praktyka poetycka Gałczyńskiego podporządkowana została zasadzie uczuciowej wstrzemięźliwości.
- ◯ Praktyka poetycka Gałczyńskiego charakteryzuje się wewnętrzną estetyczną ambiwalencją: dynamicznym współistnieniem przeciwieństw.
- ◯ Praktyka poetycka Gałczyńskiego polegała na konsekwentnej realizacji jednolitego, spójnego estetycznie modelu twórczości.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 27

Przeanalizuj uwagi Jana Błońskiego na temat poezji Gałczyńskiego, odnosząc je do poznanych tekstów poety. Wskaż w wierszach uprzednio analizowanych te elementy, które można wykorzystać jako dowody uzasadniające spostrzeżenia poczynione przez badacza.

Zadaniowo

Ćwiczenie 28

W dłuższej wypowiedzi pisemnej przeanalizuj następujący problem: „Czy model poezji, praktykowany przez Gałczyńskiego, może być atrakcyjny dla współczesnego odbiorcy?” Przywołaj własne wrażenia z lektury wierszy poety, ale odnieś się również do odnalezionych świadectw odbioru.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Literatura w polityce – polityka w literaturze



Stefan Żeromski

Olawill299, licencja: CC BY-SA 4.0

W XIX wieku literatura coraz częściej angażowała się w wydarzenia polityczne czy społeczne. Dzieła literackie niejednokrotnie stanowiły odzwierciedlenie bieżących zdarzeń historycznych czy dyskusji ideowych. Szczególnie ten stan rzeczy dostrzegalny był w dziełach polskiego romantyzmu, z których na przykład *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza był odczytywany jako tekst zachęcający do walki z zaborcą. Zygmunt Krasiński natomiast w *Nie-Boskiej komedii* analizował przemiany społeczne w Europie, a przez to ostrzegał przed wizją rewolucji.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 roku zmieniło poniekąd sytuację. Poeci spod znaku Skamandra pragnęli odrzucać „płaszcz Konrada", zerwać z romantyczną tradycją mesjanistyczną, martyrologiczną i patriotyczną, by w końcu poruszać w swej twórczości tematy niezaangażowane. Sytuacja polityczna, społeczna i gospodarcza państwa polskiego spowodowała jednak, że przygasał entuzjazm pierwszych dni niepodległości, a coraz częściej zaczęto przeprowadzać rewizję marzeń o idealnej Polsce. Szalę goryczy przechyliły: zabójstwo prezydenta Gabriela Narutowicza w grudniu 1922 roku oraz poważne problemy gospodarcze młodego kraju. Rozrachunek z pierwszym okresem niepodległości postanowił przeprowadzić Stefan Żeromski: w powieści *Przedwiośnie*, wydanej w 1924 roku.

Już wiesz

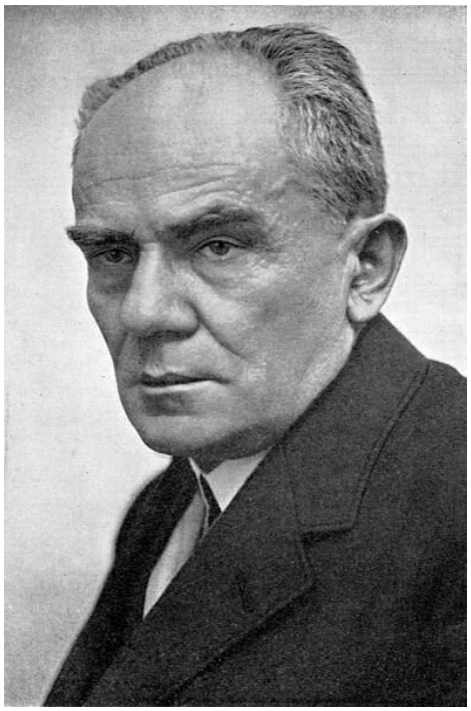
1) Przypomnij sobie z lekcji historii informacje na temat sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej Polski w pierwszym dziesięcioleciu po odzyskaniu niepodległości.

2) Na podstawie różnych źródeł przygotuj informacje na temat poglądów Karola Marksa.

3) Przeczytaj powieść *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego.

4) Obejrzyj filmową ekranizację *Przedwiośnia* w reżyserii Filipa Bajona.

Teksty kultury



Stefan Żeromski, fotografia, przed 1924

licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stefan_Zeromski_Polish_writer.jpg [dostęp 23.10.2015 r.]

Stefan Żeromski

1864–1925

Powieściopisarz, dramaturg, publicysta. Najbardziej znane jego utwory to: *Siłaczka* (1895), *Syzyfowe prace* (1897), *Ludzie bezdomni* (1900), *Popioły* (1902), *Dzieje grzechu* (1908), *Róża* (1909), *Wierna rzeka* (1912). W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości przez Polskę Żeromski czuł powołanie do służby publicznej i propagował pracę pełną zapału dla odrodzonego kraju. Pisarz w swoich dziełach oddziaływał na społeczeństwo jako autorytet moralny i reformator. Formułował propozycje reform i inicjatyw społecznych (np. powołania związków zawodowych, nowoczesnej organizacji nauki). Uważał, że społeczeństwo powinno być dobrze wykształcone – dlatego m.in. popierał organizację kursów doszkalających dla nauczycieli. Był założycielem Związku Zawodowego Literatów Polskich.



Wnętrze domu Stefana Żeromskiego w Konstancinie

licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Dom_%C5%BBeromskiego5.JPG [dostęp 23.10.2015 r.]

Stefan Żeromski

Przedwiośnie

Rewolucja – nauczał ducha matki – jest to konieczność, wyższa ponad wszystko. Jest to prawo moralne. Poprzez dziesiątki setek lat ludzie nieszczęśliwi byli przez uprzywilejowanych deptani, ciemiężeni, wyzuwani ze wszelkiego prawa. Ileż to wskutek tego bestialskiego prawa panowania uprzywilejowanych nad wyzutymi ze wszelkiego prawa poniosło śmierć z chorób, z nędzy, z katuszy przymusowego ubóstwa, w udręczeniach, w jarzmie służby! Nawet w widzeniu i za pomocą lotnej wyobraźni niepodobna zliczyć ogromu istnień zamordowanych, bogactw ducha zniweczonych, piękna na zawsze unicestwionego. Jest to jakowyś kontynent pogrzebionych za życia, cmentarzysko bez końca, gdzie każda grudka ziemi wzywa o pomstę nad Kainem. Gdyby te grudki martwej ziemi mogły przemawiać albo znalazły możność dawania zrozumiałych znaków, to każdy kamień cerkwi i kościołów wydawałby jęk, każda cegła pałaców, każda kolumna sal ociekałaby krwią, a bruk ulic zroszony by był łzami. Albowiem wszędzie pod przemocą straszliwą, w jarzmie, pod batem i w ucisku człowiek musiał pracować nie dla siebie, lecz dla drugiego

człowieka. Nasze pieniądze, nasze cenne i wygodne sprzęty, nasze drogie naczynia i smaczne w nich potrawy zaprawione są i przesycone do cna krzywdą człowieczą. [...] Precz nareszcie z krzywdą! Precz z przemocą człowieka nad człowiekiem! Twój syn nie może stać w szeregu ciemiężycieli. Nie chcę! Nie będę! Nie będę! Nie będę!

Stefan Żeromski, Szklane domy, [w:] tegoż, Przedwiośnie, Warszawa 2001, s. 287.

Ćwiczenie 1.1

Streść historię rodziny Baryków do momentu wybuchu rewolucji w Baku.

Ćwiczenie 1.2

Określ, w jaki sposób rewolucja w Baku zmieniła życie rodziny Cezarego Baryki.

Ćwiczenie 1.3

Powiedz na podstawie wybranych przez ciebie fragmentów z części *Szklane domy*, jaki obraz rewolucji w Baku wyłania się z relacji Cezarego Baryki i relacji narratora. W swojej wypowiedzi zwróć uwagę na środki stylistyczne zastosowane przez Żeromskiego w prezentowaniu przewrotu w Baku.

Ćwiczenie 1.4

Zinterpretuj przywołany powyżej fragment *Szklanych domów*. Powiedz, czym dla Cezarego była rewolucja. Znajdź w tekście lektury i omów fragmenty, w których o rewolucji wypowiada się matka Cezarego.

Ćwiczenie 1.5

Zinterpretuj pojawiający się w powieści symbol szklanych domów. Uwzględnij konteksty: polityczny, społeczny i gospodarczy.

Losy Cezarego Baryki stanowią uogólnienie biografii młodego pokolenia, które po odzyskaniu niepodległości przez Polskę próbowało odnaleźć swoje miejsce w młodym kraju i w nowych warunkach politycznych. Najpierw jest więc Baku, z tęskniącymi za Polską

rodzicami Cezarego. Sielskie dzieciństwo szybko się jednak kończy. Wybucha I wojna światowa, Seweryn Baryka jedzie na front, a Cezary zostaje tylko z matką. Zaczyna dojrzewać. Arogancja, awantury z nauczycielami, wagary, wyrzucenie ze szkoły za pobicie dyrektora, wreszcie zaangażowanie w ruch rewolucyjny – oto jego doświadczenia.
Obraz rewolucji jest ponury. Żeromski pokazał realne konsekwencje przewrotów rewolucyjnych na dwóch planach: ogólnym, dotyczącym mieszkańców Baku, i szczegółowym, obejmującym dzieje rodziny Baryków. Rewolucja zapowiadała się jako przywrócenie sprawiedliwości społecznej i likwidacja nierówności klasowych, ale ostatecznie przyniosła jedynie chaos i destrukcję, gwałt i śmierć, wyzwoliła w ludziach najniższe instynkty. Przedstawicielem idei rewolucji będzie później Lulek, kompromitowany przez autora na wiele sposobów. Warto dodać, że mimo wyraźnej krytyki rewolucji i ideologii komunistycznej, a także otwartych deklaracji Żeromskiego, *Przedwiośnie* uznawane bywało za powieść komunizującą.
W takich realiach dojrzewa Cezary Baryka. Dorośnie w końcu do miłości do matki, dostrzeże pewne konsekwencje rewolucji, ale radykalnych idei nie porzuci. W trakcie niechętnej podróży do Polski marzenia rewolucyjne w pewnej mierze splotą się z wymyślonym przez ojca fantazmatem „szklanych domów". Cezary wprawdzie nie ulegnie tej mistyfikacji, ale będzie ona częścią jego patriotycznej edukacji.
Następnym jej etapem stanie się wojna polsko-bolszewicka. Do Polski przekonuje się także dzięki towarzyszowi broni - Hipolitowi Wielosławskiemu, który zaprasza go do swojego domu. Nawłoć przedstawiona jest krytycznie. Początkowa sielanka kończy się tragicznie. Obraz konserwatywnej utopii okazał się fałszywy, a pod gładką powierzchnią dworkowej idylli czaiły się napięcia destrukcyjne. W Nawłoci, jako ideowy komunista, Baryka z początku jest trochę zakłopotany, ale odnajduje się szybko. Może zbyt szybko, bo doprowadza do skandalu i tragedii. Chyba nawet niewiele wynosi z tych doświadczeń. Więcej dają mu obserwacje środowiskowe poczynione przy okazji. Widzi niesprawiedliwość, biedę i nierówności społeczne. W konsekwencji znowu radykalizuje się politycznie.
Po powrocie do Warszawy Baryka tkwi w impasie politycznym pomiędzy rewolucyjną opcją Lulka a pozytywnym programem Szymona Gajowca. Zakończenie powieści pozostaje sprawą otwartą. Cezary Baryka idzie na czele manifestacji komunistycznej, ale ten jego gest wygląda raczej na wyraz ogólnej niezgody niż na jednoznaczną deklarację polityczną.

Ćwiczenie 2.1

Obejrzyj plakaty propagandowe z czasów wojny polsko-bolszewickiej.



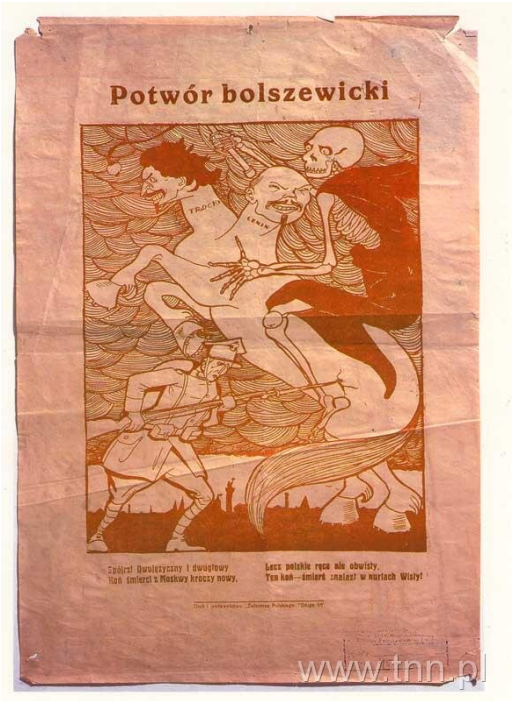
Kamil Mackiewicz, Hej, kto Polak, na bagnety!, 1920

Kamil Mackiewicz, licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Na_bagnety.jpg?uselang=pl [dostęp 23.10.2015 r.]



Do broni, 1920

licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Polish-soviet_propaganda_poster_1920_Polish.jpg [dostęp 23.10.2015 r.]



Potwór bolszewicki, 1920

licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=12352&from=FBC [dostęp 23.10.2015 r.]

Ćwiczenie 3.1

Zinterpretuj przekaz propagandowy powyższych plakatów.

Ćwiczenie 3.2

Wykorzystując wiedzę historyczną, przypomnij, jak zakończyła się wojna polsko-bolszewicka 1919–1920.

Ćwiczenie 3.3

Przypomnij, jak zakończyły się żołnierskie losy Cezarego Baryki.

Ćwiczenie 3.4

Streść przebieg wydarzeń w Nawłoci.

Ćwiczenie 3.5

Omów historię skandalu towarzyskiego, jaki wywołał Cezary Baryka.

Teksty kultury

Niewątpliwie Żeromski napisał *Przedwiośnie* z perspektywy pewnej mitologii, będącej konsekwencją historii zaborowej, a tym samym stanowiącej nową wersję mitu mesjańskiego. Mit ten zakładał, że kiedy Polska wreszcie odzyska niepodległość, to – z uwagi na tragiczne doświadczenia narodu – będzie państwem urządzonym lepiej niż inne.
Powieść *Przedwiośnie* zrodziła się nie tylko z marzeń, ale i z niepokojów Żeromskiego. Pisarz, przedstawiając w swoim dziele wzrost napięć społecznych i nastrojów rewolucyjnych, popularność ideologii komunistycznej, nierówności społeczne, brak spójnej wizji reform, brak perspektyw dla najmłodszego pokolenia, dążył do tego, by zwrócić uwagę odbiorców na problemy, jakie pojawiały się w odrodzonej Polsce.
Tej dyskusji podporządkowana jest konstrukcja i poetyka powieści. Nie ma w *Przedwiośniu* – charakterystycznego dla XIX-wiecznego realizmu – wszechwiedzącego narratora, który w trzecioosobowej, obiektywnej narracji opowiadałby o świecie przedstawionym. Narrator przyjmuje punkt widzenia bohatera (jest to tzw. narrator personalny). Warto podkreślić, że przejście od jednej formy narracyjnej do drugiej zachodzi stopniowo. Wstępna część – *Rodowód*, ma charakter informacyjny. Występuje tu narrator wszechwiedzący. We fragmencie *Szklane domy* dominuje narracja personalna, tylko czasami przechodząca w narrację auktorialną (narrator występujący poza światem przedstawionym). Narrator wchodzi w psychikę którejś z postaci i z jej perspektywy dokonuje opisu wydarzeń. W *Szklanych domach* występuje zjawisko mowy pozornie zależnej, mimo narracji trzecioosobowej, czytelnik poznaje świat z pozycji bohatera. Narrator najczęściej przemawia tu z pozycji Cezarego Baryki. W części zatytułowanej *Nawłoć* dominuje narracja personalna z perspektywy Cezarego Baryki. Czytelnik obserwuje zmiany w sposobie postrzegania świata przez głównego bohatera. W tym fragmencie powieści czasami do głosu dochodzi narrator wszechwiedzący (np. podczas wyjaśniania sensu opisywanych wydarzeń). W ostatniej części, *Wietrze od wschodu*, narracja pełni rolę drugorzędną, dominują bowiem dialogi ukazujące spory ideowe tamtych czasów.

Stefan Żeromski

Przedwiośnie

Pan Szymon Gajowiec poza urzędowymi pracami, które mu ogrom czasu zabierały, i niezależnie od tych prac prowadził po nocach swą własną robotę. Pisał książkę o Polsce nowożytnej, o Polsce niezależnej od najeźdźców, ale również niezależnej od romantyków, mistyków, wieszczów, proroków, socjalistycznych i reakcyjnych dyktatorów

papierowych i wszelkiego rodzaju gadułków. Zamierzył przedstawić Polskę rzeczywistą, „złożoną z trzech nierównych połówek", jak to swego czasu pisali poczciwi gadułkowie – Polskę żyjącą z pracy czarnych rąk i hulaszczą – przeładowaną ogromem ludności żydowskiej i okrainnych nieprzyjaciół – z nie załatwioną kwestią rolną i cudzymi prawami określającymi winę i karę, z cudacznym obcym pieniądzem – kraj zepsuty przez najeźdźców, złupiony z dóbr fizycznych i duchowych, pełen ciemnoty lenistwa, brudu, barbarii i chamstwa. Dopiero w ten obraz rzeczywistości, istoty rzeczy i najbezwzględniejszego realizmu pragnął tchnąć ducha proroków i apostołów, którzy za czasów niewoli nie dawali usnąć na wieki tworowi nieszczęsnemu, noszącemu nazwę narodu polskiego. Pan Gajowiec czerpał materiały do swego tytanicznego dzieła nie tylko ze źródeł ogłoszonych drukiem, znanych i dostępnych, ze statystyk i wykazów dokonywanych przez urzędy zaborców, ale również z nowych źródeł, nikomu nie znanych, które nowe polskie urzędy zgromadziły. Z tym wszystkim, z ogromem danych faktów, spostrzeżeń i wniosków nie mógł dać sobie rady. Ażeby opanować te wszystkie wiadomości o kraju, które się teraz zjednoczyły i w jedno ciało zrosły, ażeby zliczyć wszystkie szczegóły dla wydania opinii ostatecznej, nie dość było siły fizycznej jednego człowieka. Toteż pan Gajowiec szukał pomocy Cezarego Baryki.
[…]
Sekretarz słuchając w milczeniu polskich opowieści realno–mistycznych, puszczał je mimo uszu. […] Rozumiał prace owego Gajowca, prace surowe i na nic niebaczne, wszczepione jak pług w przyszłość tego kraju. Ale się tą zimną, ścisłą, nieefektowną prozą nie mógł przejąć. Gajowiec marzył jako o szczęściu swym, o ideale swego życia – o polskim pieniądzu. Gdy wymawiał słowo „złoty", rozanielał się, jaśniał, promieniał. Tłumaczył długo młodemu kamratowi, jakich to trudów, walk, mozołów – jakiego to ogromu wiedzy, przewidywań i rozumowań – znajomości arkanów i wybiegów życia nowego, którego przewidzieć nie może żadna socjologia ani

żaden program jakiejkolwiek międzynarodówki – jakiego to wreszcie twórczego geniuszu wymaga ów „złoty „. Cezary zgadzał się, lecz nie płonął entuzjazmem do „złotego". […]
Z czasem, im Baryka bardziej zagłębiał się w życie, im więcej poznawał ludzi i więcej obserwował faktów, w tym większą popadał niechęć do całego polskiego zespołu. Drażnili go wszyscy swym przywiązaniem do przeszłości, do owego smutnego „wczoraj" – i radosną świadomością, naiwną uciechą z pięknego „dzisiaj". Cezary natomiast widział to „dzisiaj" nie w wielobarwnej sukience wolności, lecz w obmierzłym łachmanie rzeczywistych i oczywistych faktów. Cóż go mogło obchodzić stwierdzenie, że ta oto dziura w łachmanie jest nieuniknionym następstwem, najnaturalniejszym skutkiem takich a takich przyczyn – że ten oto wrzód, rana, strup przyschnięty, to jest dzieło i wina zaborców, za które oni odpowiadają. Baryka widział tylko dziury, łaty, łachmany, wrzody i strupy. Nadto – widział sińce i guzy zadane przez nową władzę, która usiłowała być mocną, nie słabszą od władzy zaborców. Nawet miejsca z pozoru zdrowe, kwitnące począł podejrzewać o wewnętrzną kiłę. Przeszywał te miejsca swym szydłem podejrzliwości albo przecinał nieulękłym lancetem. Wszakże widział był wieś szlachecką z jej życiem. Czyż nie należało tej całej Nawłoci z jej Chłodkami posłać d o l u f t u ? Czyż nie należało tego Leńca z jego panem Barwickim i panią Barwicką…? […]

Stefan Żeromski, Szklane domy, [w:] tegoż, Przedwiośnie, Warszawa 2001, s. 287.

Po przeczytaniu powyższego fragmentu, a także na podstawie znajomości całej powieści Żeromskiego wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 4.1

Wyjaśnij, w jaki sposób Szymon Gajowiec chciał zmienić polską rzeczywistość. W odpowiedzi uwzględnij, do jakich autorytetów odwoływał się Gajowiec.

Ćwiczenie 4.2

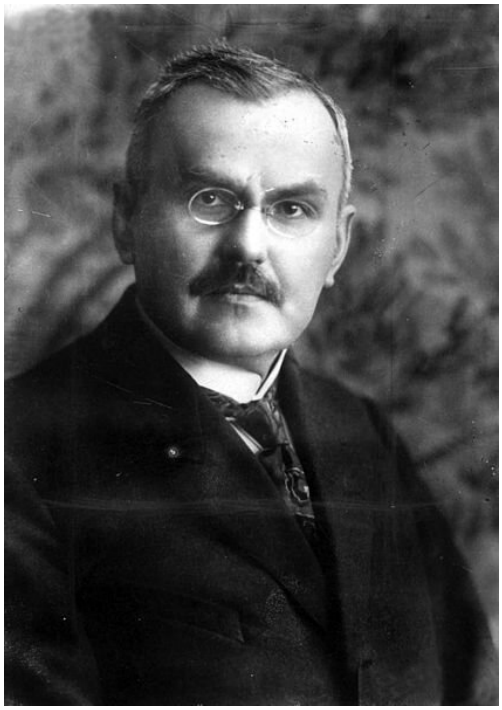
Zinterpretuj formułę „trzech nierównych połówek". Uwzględnij losy Polski rozbiorowej.

Ćwiczenie 4.3

Określ, jaki stosunek do wizji Gajowca miał Baryka.

Ćwiczenie 4.4

Określ, czyj światopogląd, Gajowca czy Baryki, wydaje się ci bardziej przekonujący. Uzasadnij swoje stanowisko.



Władysław Grabski, autor polskiej reformy monetarnej, 1925

licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:W%C5%82adys%C5%82aw_Grabski_1925.jpg [dostęp 23.10.2015 r.]



Złoty polski wprowadzony w wyniku reformy z 1924 roku. Na fotografii banknot wyemitowany w 1936 roku licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2_z%C5%82ote_banknote,_averse_(Poland,_1936).jpg [dostęp 23.10.2015 r.]

Stefan Żeromski

Przedwiośnie

Zabrał głos przysadkowaty blondyn. Odchrząknął i walił monotonnym głosem:

– Towarzysze! Cieszymy się, że możemy zebrać się tutaj w liczniejszym gronie, aby o naszych sprawach pomówić. Wiecie już zapewne, że nasz nauczyciel, nieśmiertelny Karol Marks, powiedział, iż historia ludzkości to jest historia walki klas. Walka między klasami społecznymi jest tak stara jak samo społeczeństwo ludzkie. My wszyscy służąc klasie, z której pochodzimy, służymy ludzkości, naszej matce. Burżuazji, która trzyma władzę w swych rękach, jest już za ciasno, toteż wojny między państwami burżuazyjnymi są nieuniknione i ciągłe. Burżuazja wszystkich krajów nie może już zaspokoić apetytów, zamykając drogę do życia robotnikowi, musi wojować, by sobie nawzajem wydzierać różne kraje urodzajne, kopalnie i wszelakie źródła bogactwa, a w ten sposób jedna na niekorzyść drugiej powiększać zakres swej eksploatacji. Rola burżuazji jako czynnika postępu i kultury jest już skończona. Jest to rola rozkładowa, destrukcyjna. Jeżeli robotnicy nie zdołają zmusić burżuazji do ustąpienia, jeżeli jej nie wydrą władzy, to ludzkości grożą nieustanne wojny, tak zwane patriotyczne, rzezie, morderstwa i zacofanie. Jedynie klasa robotnicza może prowadzić dzieło postępu gospodarczego. Drogą do tego celu będzie, oczywiście, organizowanie klasy robotniczej.

To organizowanie zaprowadzi z czasem klasę robotniczą do wzięcia władzy w ręce. Ażeby ten cel osiągnąć, ażeby zaprowadzić nowe życie, oparte nie na wojnach, rzeziach i morderstwach, lecz na współpracy człowieka z człowiekiem, nie wystarczy łączenie się robotników w łonie jednego społeczeństwa, jednego państwa, lecz jako mus, jako nakaz nieubłagany powstaje idea łączenia się robotników wszystkich krajów i wszystkich państw. Stopa gnębienia,

norma wyzysku pracy robotniczej jest bowiem w różnych krajach rozmaita, ale istota tego wyzysku jest na naszej kuli ziemskiej jednakowa. Na całym świecie wróg nasz jest jeden i ten sam. I to jest źródło naszej międzynarodowości. […]
[…] dość wdzięcznym i jakby melodyjnym ruchem powstała ze swego krzesła kobieta–towarzyszka, przeszła do biurka i oparła się o nie ręką. […] Mówiła:
– […] Państwo dzisiejsze jest to narzędzie ucisku jednej klasy przez drugą. My, jako przedstawiciele klasy robotniczej, musimy występować przeciwko państwu, jesteśmy bowiem wyrazicielami międzynarodowej organizacji pracowników.
Mógłby ktoś utrzymywać, iż klasa robotnicza, sięgnąwszy po władzę w danym społeczeństwie i państwie, również będzie gnębić inne klasy społeczne i że państwo w ręku robotników również stanie się narzędziem ucisku. Mogłoby to tak być, gdyby istnienie klas społecznych miało być wieczne. Ale właśnie klasa robotnicza chce zdobyć władzę nie po to, aby ciemiężyć inną klasę społeczną, lecz po to, aby znieść podział społeczeństwa na klasy. Nie będzie mogła istnieć niewola klas tam, gdzie samych klas wcale nie będzie, gdzie wszyscy ludzie będą robotnikami. Zamierzeniem naszym jest to jedno, aby znieść panowanie ludzi nad ludźmi, aby skasować niewolnictwo jednych a próżnowanie innych, aby stworzyć społeczeństwo pracujących, równych i wolnych ludzi.
[…]
– Jestem z zawodu lekarką i jako lekarka poznałam z bliska i z własnego doświadczenia zgniliznę dzisiejszego świata. Przyszłam do przekonania, iż w dzisiejszym świecie panuje straszne zwyrodnienie. Klasa robotnicza zwyradnia się w nędzy i ciemnocie. Obecny ustrój kapitalistyczny prowadzi całą ludzkość do upadku. Tutaj, w tym mieście Warszawie, 85 procent dzieci w wieku szkolnym ma początki suchot. Przeciętna długość życia robotnika wynosi 39 lat, przeciętna długość życia księdza 60 lat. W roku 1918 na 33 000 wypadków śmierci w Warszawie 25 000 było zmarłych na suchoty.

> Cała klasa robotnicza przeżarta jest nędzą i chorobami. Życie, jakie na tej ziemi pędzi robotnik, ginący z nędzy, powoduje zwyrodnienie, a używanie, nadmiar, przesyt doprowadza również burżuazję do zwyrodnienia. Masy robotnicze pozbawione są kultury. Ich twórcze siły nie są wykorzystane. Poziom kulturalny burżuazji obniża się również. Pieniądz rządzi wszystkimi i wszystkim.
> […]
> – Chciałem powiedzieć parę słów – zaczął Cezary – jakby określić? – prawie w kwestii formalnej. Chciałem zwrócić uwagę na nieskuteczność takiej propagandy jak ta, której przykład słyszałem przed chwilą.
> Jeżeli tutejsza klasa robotnicza przeżarta jest nędzą i chorobami, jeśli ta klasa jest w stanie zwyrodnienia czy na drodze do zwyrodnienia, jeżeli ta klasa jest pozbawiona kultury, to jakimże sposobem i prawem ta właśnie klasa może rwać się do roli odrodzicielki tutejszego społeczeństwa? […]
>
> Stefan Żeromski, Szklane domy, [w:] tegoż, Przedwiośnie, Warszawa 2001, s. 287.

Po przeczytaniu przywołanego wyżej fragmentu oraz odwołaniu się do tekstu lektury wykonaj polecenia:

Ćwiczenie 5.1

Scharakteryzuj poglądy uczestników zebrania komunistów.

Ćwiczenie 5.2

Zwróć uwagę, do jakiego autorytetu odwołują się mówcy. Przywołaj poglądy ideowego przywódcy ruchu robotniczego.

Ćwiczenie 5.3

Ćwiczenie 5.4

Omów i oceń postawę Cezarego Baryki podczas zebrania komunistów. Dlaczego bohater nie zgadzał się z ich postulatami? Co zarzucał zwolennikom ideologii komunistycznej?

Wypowiedź	Postać
Tylko przetrzymać do najprędszego końca tę „niepodległość", a wtedy jeszcze swobodniej pooddycham na świecie!	
I my sami jeszcze nie wiemy, co i jak, gdyż dopiero pierwszy wiosenny wiatr powiał w nasze twarze. To dopiero przedwiośnie nasze. Wychodzimy na przemarznięte role i oglądamy dalekie zagony. Bierzemy się do własnego pługa, do radła i motyki, pewnie że nieumiejętnymi rękami. Trzeba mieć do czynienia z cuchnącym nawozem, pokonywać twardą, przerośniętą caliznę.	
Polsce trzeba na gwałt wielkiej idei! Niech to będzie reforma rolna, stworzenie nowych przemysłów, jakikolwiek czyn wielki, którym ludzie mogliby oddychać jak powietrzem. Tu jest zaduch. Byt tego wielkiego państwa, tej złotej ojczyzny, tego świętego słowa, za które umierali męczennicy, byt Polski — za ideę! Waszą ideą jest stare hasło niedołęgów, którzy Polskę przełajdaczyli: „jakoś to będzie"!	
Reforma rolna, którą właśnie tam przedsiębiorą i rozważają, chociażby jak najbiedniej wypadła, nie będzie papierową, teoretyczną, nieziszczalną, lecz rzeczywistą i skuteczną. Rozciągnie ona nowe szklane domy, rozrzuci je po szerokich pustkach, ugorach, polach, lasach dawnych latyfundiów. Trudniej będzie o światło i siłę elektryczną. Ale tego światła i tej siły będzie z miesiąca na miesiąc przybywać w miarę obwałowania szklanym murem rzeki Wisły	

Cezary Baryka | Seweryn Baryka | Szymon Gajowiec | Antoni Lulek

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 5.5

Scharakteryzuj trzy koncepcje naprawy Polski, jakie Stefan Żeromski zawarł w *Przedwiośniu*.

Ćwiczenie 5.6

W kontekście polemiki ideologicznej oraz sytuacji politycznej zinterpretuj tytuł powieści.

Ćwiczenie 5.7

Zwróć uwagę na zakończenie powieści. Zinterpretuj zachowanie Cezarego Baryki.

[…] ostrzec, przerazić, odstraszyć

Stefan Żeromski

W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym

[…] Oświadczam krótko, iż nigdy nie byłem zwolennikiem rewolucji, czyli mordowania ludzi przez ludzi z racji rzeczy, dóbr i pieniędzy, — we wszystkich swych pismach, a w *Przedwiośniu* najdobitniej, potępiałem rzezie i kaźnie bolszewickie. Nikogo nie wzywałem na drogę komunizmu, lecz za pomocą tego utworu literackiego usiłowałem, o ile to jest możliwe, zabiec drogę komunizmowi, ostrzec, przerazić, odstraszyć. Chciałem, jak to zaznaczył jeden z czujnych krytyków polskich, a człowiek serca, — «uderzyć w sumienie polskie», — wezwać do stworzenia wielkich, wzniosłych, najczyściej polskich, z ducha naszego wyrastających idei, dokoła których skupiłaby się zwartym obozem młodzież, dziś pchająca się do więzień, ażeby w nich gnić i cierpieć za obcy komunizm. Nie zrozumiano mej przypowieści. Nie uderzyłem w sumienie, lecz tu i tam trafiłem w brzuch, tu i tam w serce poczciwe, niewiedzące, zaślepione. Nie zrozumiano ohydy, okropności, tragedii pochodu na Belweder, — sceny, przy której pisaniu serce mi się łamało. Koroną moich usiłowań stały się pochwalne artykuły w pismach moskiewskich, głoszące, iż przyłączyłem się do komunistów, po prostu i bez namysłu, jakbym się oto zapisał do cyklistów, albo esperantystów.

Stefan Żeromski, W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym, [w:] , Elegie i inne pisma literackie i społeczne, red. Wacław Borowy, Kraków 1928, s. 119.

Ćwiczenie 6.1

Wyjaśnij, jaki był cel napisania *Przedwiośnia* przez Stefana Żeromskiego.

Ćwiczenie 6.2

Powiedz, jaki był efekt błędnego odczytania powieści.

Cel dla wojny

“ Józef Piłsudski o wojnie 1920 roku z Rosją Radziecką

Postawiłem też sobie, niezależnie od nikogo, już w r. 1918 wyraźny cel dla wojny z Sowietami. Zdecydowałem, mianowicie, natężyć siły, aby możliwie daleko od miejsc, gdzie się nowe życie wykluwało i wykuwało, obalić wszelkie próby i zakusy narzucenia raz jeszcze życia obcego, życia nieurządzonego przez nas samych. W r. 1919 zadanie tego dokonałem. Odrzuciłem próby sowieckie tak daleko, że pracy odbudowy własnego życia, także złej czy dobrej, w to nie wchodzę, Sowiety nie były w stanie mącić j jej przeszkadzać. [...] Przy znanej bowiem lekkomyślności naszego narodu, przy, niestety, powolnej i często nieudolnej pracy budownictwa nowego życia zapomniano o prawach, ciążących nad narodem, gdy wojnę prowadzi. Nie widziano jej z bliska i mało brano ją w rachubę. [...] czy nie ma jakiego błędu w rachunkach i kalkulacjach p. Tuchaczewskiego? Gdy po zwycięstwach jego, odniesionych nad nami, praca budownictwa u nas, pod wpływem tych zwycięstw, zamarła, gdy rękę swą już wyciągną po centrum naszego życia, stolicę Warszawę, gdy więc bagnety zrobiły już swoje, rewolucja sowiecka jednak pozostała tylko na bagnetach, nie mając wtedy wartości wewnętrznej w Polsce.

Józef Piłsudski o wojnie 1920 roku z Rosją Radziecką, [w:] , Wiek XX w źródłach. Wybór tekstów źródłowych z propozycjami metodycznymi dla nauczycieli historii, studentów i uczniów, oprac. Stanisław Bogusław Lenard, Melania Sobańska-Bondaruk, Warszawa 1998, s. 143–144.

Ćwiczenie 7.1

Wyjaśnij, w jakim celu Józef Piłsudski mówił o wykluwającym się i wykuwającym „nowym życiu”.

Ćwiczenie 7.2

Przytocz opinie Józefa Piłsudskiego o narodzie polskim. Jaki mają one charakter? Czy są zbieżne z obrazem polskiego społeczeństwa zawartym w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego?

Preteksty



Karol Marks, fotografia

Karol Marks, fotografia, licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marx4.jpg [dostęp 23.10.2015 r.]

Karol Marks

1818–1883

Niemiecki filozof, ekonomista i rewolucjonista. Jest on twórcą tzw. socjalizmu naukowego. Najważniejszym jego dziełem jest *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej.*
Marks pozostawał szczególnie sceptyczny wobec idealistycznych aspiracji filozofii, wyrażających się w skłonności do intelektualizmu, abstrakcyjności i odwoływania się do takich zasad jak, idea, duch czy świadomość. Jeśli filozofowie mieli zamiar świat tłumaczyć, to Marks myślał o jego radykalnej zmianie. Chodziło mu o wiedzę, która jest zarazem

praktyką i działaniem. Według Marksa, idee, świadomość, wyobrażenia pozostają uwikłane w rzeczywistość, nie są czymś abstrakcyjnym, ale wynikają z praktyki życiowej i materialnego kontekstu. To ludzie tworzą idee, ludzie też tworzą instytucje, dlatego ani idee ani instytucje nie są czymś ponadczasowym i niezmiennym. Tak rodzi się nadzieja rewolucyjna.

W *Przyczynku do krytyki ekonomii politycznej* Marks stwierdził: „W społecznym wytwarzaniu swojego życia ludzie wchodzą ze sobą w określone, konieczne, niezależne od ich woli stosunki, stosunki produkcji, które odpowiadają określonemu szczeblowi rozwoju ich materialnych sił wytwórczych. Całokształt tych stosunków produkcji stanowi ekonomiczną strukturę społeczeństwa, realną podstawę, na której wznosi się nadbudowa prawna i polityczna i której odpowiadają określone formy świadomości społecznej. sposób produkcji życia materialnego warunkuje społeczny, polityczny i duchowy proces życia w ogóle. Nie świadomość ludzi określa ich byt, lecz przeciwnie, ich byt społeczny określa ich świadomość".

Według Karola Marksa konflikty na poziomie produkcji materialnej skutkują konfliktami na płaszczyźnie kulturowej. Niesprawiedliwość i antagonizm stosunków społecznych kulturowa nadbudowa maskuje i uzasadnia. W ten sposób Marks mówi o dominującej ideologii. Ideologia klasy panującej, dysponującej środkami produkcji materialnej, narzuca własne formy ideowe ogółowi.

Na tym polega walka klas. Zdaniem Marksa, klasy społeczne są w konflikcie determinowanym przez antagonizmy interesów materialnych. Najważniejszy z tych antagonizmów wynika z monopolizacji kapitału, który jest zawłaszczany przez coraz bardziej nielicznych. Proletariusz nie ma nic, posiada tylko zdolność do pracy. Sprzedaje więc tę zdolność właścicielowi kapitału, którym powoduje wyłącznie logika zysku. Tak rodzą się ubóstwo i nierówności.

Terry Eagleton

Marks. Marks i wolność

Krótko mówiąc, w kapitalistycznym świecie odwrócona zostaje relacja między podmiotem i przedmiotem; człowiek jest podporządkowany swoim własnym wytworom i przez nie determinowany, jako że powracają one do niego w nieprzejrzystej postaci, narzucając się jego egzystencji i zyskując nad nią władzę. Ludzki podmiot tworzy przedmiot, który następnie staje się pseudopodmiotem, zdolnym zredukować swego własnego twórcę do rzeczy i posługiwać się nim. W warunkach, w których kapitał korzysta z pracy, a nie odwrotnie, martwi uzyskują niczym wampir władzę nad żywymi, albowiem sam kapitał jest po prostu pracą

„martwą" czy zmagazynowaną [...].
Proces urzeczowienia, w którym odwraca się relacja między sferą ożywioną a nieożywioną i martwi tyranizują żywych, jest szczególnie wyraźny w tym „uniwersalnym towarze", jakim jest pieniądz [...]. Pieniądz, jak zauważa Marks, jest „wszetecznicą świata, powszechnym rajfurem ludzi i narodów", czymś w rodzaju zdeformowanego języka, w którym wszystkie właściwości ludzkie i przyrodnicze mieszają się i są przekręcane, a dowolna jakość może w magiczny sposób przekształcać się w jakąkolwiek inną.
[...]
Szczególną uwagę poświęca Marks naturalnie [...] ówczesnemu sposobowi produkcji. W systemie tym robotnik, który nie posiada nic oprócz zdolności do pracy (czyli siły roboczej), jest zmuszony sprzedawać tę zdolność posiadaczowi kapitału, ten zaś z kolei wprzęga ją w pracę dla swego własnego zysku. Istoty ludzkie przemienione zostają w wymienialne na rynku towary. Kapitalista opłaca ludzką siłę roboczą, dając w zamian ten towar, który nazywamy płacą roboczą; jej wysokość odpowiada kosztom, jakie robotnik musi ponieść, aby „odtwarzać" swą siłę roboczą, a więc wydatkom na dobra niezbędne do utrzymania się przy życiu i kontynuowania pracy. Jednakże siła robocza, ponieważ nigdy nie jest przedmiotem wymiernym, gdyż wiąże się z ludzką energią i potencjałem, stanowi trudny do określenia, nie zdeterminowany rodzaj towaru; wprzęgając ją do pracy, kapitalista jest w stanie uzyskać więcej – w formie dóbr wytwarzanych i sprzedawanych – niż musi zapłacić robotnikowi. Proces ten, który Marks nazywa wydobywaniem „wartości dodatkowej" z klasy pracującej, pokazuje, że istotą kapitalistycznych stosunków społecznych jest wyzysk. Jednakże w samym tym systemie wymiana płacy na pracę jawi się jako ekwiwalentna, albowiem koniecznym warunkiem funkcjonowania tego systemu jest ukrywanie wyzysku.
Zasadą działania systemu kapitalistycznego jest wszelako konkurencja – każdy producent musi dążyć do pomnażania swego kapitału,

w przeciwnym razie przegrywa.
[…]

Terry Eagleton, Marks. Marks i wolność, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 1997, s. 47–49.

Ćwiczenie 8.1

Ustal, na czym polega właściwe kapitalizmowi odwrócenie relacji między podmiotem a przedmiotem.

Ćwiczenie 8.2

Powiedz, jaka funkcję pełni w tym kontekście mówienie o urzeczowieniu.

Ćwiczenie 8.3

Na podstawie tekstu wyjasnij, kiedy rodzi się wyzysk.

Ćwiczenie 8.4

Wytłumacz, dlaczego w kapitalizmie tak ważna jest konkurencja.

Zadaniowo

Ćwiczenie 9.1

Przygotuj notatkę do encyklopedii na temat: „*Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego jako polityczna powieść rozrachunkowa”.

Ćwiczenie 9.2

Przygotuj 15-minutową wypowiedź ustną (minireferat) na temat: „Obraz odrodzonej Polski w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego”.

Ćwiczenie 9.3

Na podstawie *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego napisz wypracowanie na temat: „Wpływ warunków politycznych, społecznych i gospodarczych II RP na młode pokolenie". Wykorzystaj przykład Cezarego Baryki.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Między ludźmi



pixabay, licencja: CC 0

Pytanie o to, kim i jaki jest człowiek, jest jednym z najważniejszych pytań kultury. Wraz ze zmieniającą się rzeczywistością przekształcało się wyobrażenie ludzi o sobie samych. Z biegiem czasu powstawało coraz więcej hipotez na ten temat.

Niegdyś człowieka postrzegano jako istotę racjonalną i niezależną, jako sprawczy podmiot, który umiejętnie funkcjonuje w rzeczywistości i panuje nad swoimi reakcjami. Przeświadczenia te ugruntował Kartezjusz swoją filozofią świadomości (*cogito ergo sum*).

W XIX wieku ten sposób myślenia został zakwestionowany m.in. przez Karola Marksa i Zygmunta Freuda. Dla Marksa jednostka pozostawała trwale uzależniona od kontekstu społecznego, była jedynie wypadkową warunków społecznych i materialnych. Dla Freuda natomiast „ja" to jedynie mediator pomiędzy naciskami nieświadomych popędów a presjami kulturowych nakazów.

Okazało się, że struktura psychiczna człowieka jest czymś nieoczywistym i złożonym, a składają się na nią m.in.: pamięć przeszłości, efekty wychowania, uwikłanie we własną cielesność czy aktualne warunki bytowania.

Prawdy o człowieku szukała Zofia Nałkowska w powieści *Granica* (1935).

> **Już wiesz**
>
> 1. Przeczytaj *Granicę* Zofii Nałkowskiej.

2. Napisz w formie notatki, jaki wpływ na zachowanie człowieka może wywierać środowisko, w którym się wychowywał lub w którym obecnie przebywa.
3. Wykorzystując wiedzę historyczną, przygotuj krótką wypowiedź o sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej II RP w latach 30. XX wieku.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1.1

Zastanów się i powiedz, na podstawie jakich przesłanek dokonujesz oceny spotykanych, poznawanych osób. Uzasadnij swoje zdanie.

Ćwiczenie 1.2

Wyjaśnij, w jakim stopniu ocena drugiego człowieka różni się od oceny samego siebie.

Ćwiczenie 1.3

Zredaguj krótką wypowiedź argumentacyjną, w której wskażesz, co jest prawdziwym źródłem wiedzy o jednostce. Czy są to opinie innych osób, czy może własna ocena człowieka?

Zofia Nałkowska



Źródło: a. nn., licencja: CC BY-SA 3.0.

Zofia Nałkowska

1884–1954

Jedna z najsłynniejszych polskich pisarek. Autorka powieści, dramatów, dzienników i esejów. Jej najważniejsze utwory to m.in.: *Romans Teresy Hennert* (1923), *Granica* (1935), *Medaliony* (1946), *Dziennik* (1899–1954).

Pisarka angażowała się w różnego typu akcje społeczne, np. pracowała na rzecz Towarzystwa Opieki nad Więźniami. Jako działaczka społeczna weszła w skład grupy literackiej „Przedmieście", której program opierał się na pokazywaniu prawdy o życiu i pracy warstw najuboższych. Ponadto Nałkowska była jedną we współzałożycielek Związku Zawodowego Literatów Polskich.

Pierwsze powieści Nałkowskiej były utrzymane w estetyce młodopolskiej.

Z czasem pisarka zwróciła się w kierunku tematu, który zrealizowała w kilku powieściach. To konfrontacja wyobraźni i rzeczywistości oraz ich wpływu na jednostkę ludzką. Doprowadziło to do poznawczego i psychologicznego relatywizmu, obecnego w jej twórczości.

Utwory Zofii Nałkowskiej, ze względu na sposób ukazania w nich relacji międzyludzkich, wciąż są aktualne. Podstawowym modelem tych relacji jest dla pisarki miłość. Tyle tylko że ta miłość jest zawsze „niedobrą miłością", zawsze ma charakter toksyczny i destrukcyjny. A to dlatego, że relacje międzyludzkie są – zdaniem pisarki – niesymetryczne i uwikłane w różne rodzaje emocjonalnego uzależnienia jednej osoby od drugiej. Uwikłanie to rodzi dominację i przemoc, rzadziej fizyczną, częściej psychiczną. W powieściach Nałkowskiej przyczyny toksycznych relacji emocjonalnych są różnorodne, np. niedopasowanie charakterologiczne, brak wzajemności, nieuczciwość partnerów, zakłamanie panującej obyczajowości (nierówno traktującej kobiety i mężczyzn), arogancja przedstawicieli płci męskiej.

W *Granicy* Zofii Nałkowskiej zawarte zostały informacje o skandalu z życia elit władzy, o romansie prezydenta miasta, pojawiają się historia uwiedzionej służącej, trójkąt miłosny, niewierność i podwójna zdrada, a wreszcie i zbrodnia z miłości. Wszystkie te elementy fabuły nie były niczym nowym. Literatura znała już niejedną historię służącej porzuconej przez panicza.

Nałkowska wykorzystała konwencję literatury popularnej (romansu), ponieważ miała w tym określony cel. Analizując przebieg tej banalnej historii, rozważała indywidualne motywy ludzkich czynów, a także wpływ czynników społecznych na postawę i zachowania człowieka. Dlatego pisarka nie traciła z pola widzenia kwestii bardziej ogólnych i złożonych.

W *Granicy* Nałkowska próbuje dociec prawdy o człowieku. Pisarka wielokrotnie stawia pytania o to, jaki naprawdę jest człowiek. Gdzie należy szukać źródła wiedzy o jednostce ludzkiej?

Autorka wiele uwagi poświęciła temu, by wyjaśnić związek między tym, co prywatne, i tym, co publiczne, a także – aby wskazać przyczyny uzależnienia się jednostki od zmieniającego się kontekstu zewnętrznego. Mogą nim być wydarzenia historyczne, ale najczęściej są to realia społeczne oraz relacje z innymi, konkretnymi osobami. *Granica* pokazuje, że w pewnych określonych warunkach łatwo jest zapomnieć o wzniosłych ideałach młodości, a jeszcze łatwiej – ulec wpływom środowiska społecznego. Zenon Ziembiewicz na początku chciał dobrze. Pragnął uniknąć błędów ojca, zdradzającego żonę, miał piękne, społecznikowskie poglądy i marzenia. Niestety, nie był w stanie sprostać żadnym z tych wymagań. Bardzo szybko nauczył się żyć według zasad podwójnej moralności, łatwo zaczęło mu przychodzić przerzucanie własnej winy na kogoś innego. Z idealisty stał się oportunistą, elastycznie dostosowującym się do sytuacji. Nałkowska w zdecydowany sposób odrzuca tradycyjną perspektywę. Pokazuje, że świat w takim kształcie nie powinien istnieć. Wprowadza na powieściową scenę postaci, które nie potrafią odnaleźć się w przypisanych im rolach. Zenon Ziembiewicz, wbrew wszelkim pozorom, wcale nie jest mężczyzną silnym. Jest mężczyzną słabym. W najbardziej dramatycznych sytuacjach swojego życia potrzebuje pomocy kobiety. Wręcz zrzuca na nią odpowiedzialność za swoje czyny. Zawodzi jako mąż i jako prezydent miasta.

Wszystko to jest możliwe dlatego, że Nałkowska umieściła w świecie przedstawionym wyjątkowe kobiety. W konsekwencji historia tylko na pozór jest banalna i schematyczna. Charakterologiczne przeciwieństwo żony i kochanki nie jest wcale takie oczywiste. Choć na pozór tak właśnie, dlatego często zwracano uwagę na powściągliwość Elżbiety i zmysłowość Justyny; dobre, mieszczańskie wychowanie tej pierwszej, a niższe, wiejskie pochodzenie drugiej. A przecież już nawet te klasowe różnice nie są wcale takie oczywiste, bo Justyna wychowywała się z hrabiankami i w jej zachowaniu często ujawnia się coś osobliwego. Elżbietę i Justynę łączy nie tylko to, że zostały skrzywdzone przez Ziembiewicza. Obu bohaterkom właściwa jest osobliwa empatia,

wyrażająca się
w szczególnym zainteresowaniu tymi, którzy cierpią biedę i niesprawiedliwość. Żyją „życiem innych". Nawet wobec siebie nie czują wrogości, tak jakby zupełnie nie były zainteresowane antagonizmami napędzanymi zazdrością i rywalizacją o mężczyznę. Obie też cierpią z powodu rozstania z matką.

Obie w końcu się buntują. Justyna wprawdzie najpierw wycofuje się w apatię i depresję, potem podejmuje próbę samobójczą, ale w końcu mści się na Ziembiewiczu. Elżbieta, tak jak jej matka, zostawia wszystko, dziecko, rodzinę, ojczyznę i wyjeżdża.

Próbę filmowej adaptacji powieści podejmowano dwukrotnie. Po raz pierwszy - już w 1938 roku. Reżyserem był Józef Lejtes, a w rolach głównych wystąpili: Elżbieta Barszczewska (Elżbieta), Lena Żelichowska (Justyna) i Jerzy Pichelski (Ziembiewicz). Druga wersja filmowa powstała w 1977 roku i jej autorem był Jan Rybkowski, a główne role odegrali: Krystyna Janda (Elżbieta), Sławomira Łozińska (Justyna) i Andrzej Seweryn (Ziembiewicz).

> **Ćwiczenie 2.1**
>
> Scharakteryzuj czas w powieści Zofii Nałkowskiej.

> **Ćwiczenie 2.2**
>
> Wyjaśnij, jaki wpływ na konstrukcję akcji ma zamieszczenie na początku powieści informacji o zakończeniu „krótkiej i pięknej kariery Zenona Ziembiewicza".

> **Ćwiczenie 2.3**
>
> Wymień i krótko scharakteryzuj miejsca akcji.

Granica [fragmenty]

“ Granica

> Bo póki [Zenon Ziembiewicz] żył – od strony siebie, umieszczony pośrodku swego życia, zabezpieczony swą świadomością i nią jakoś usprawiedliwiony – wyglądał na pewno inaczej. Miał swoje zasady,

racje i motywy postępowania w taki właśnie sposób, nie inny. Nawet stosunek do może przystojnej, ale ostatecznie całkiem pospolitej dziewczyny musiał mieć jakiś sens w jego rozumieniu. Teraz wszelkie przesłanki subiektywne, motywy, konieczności, wszelkie *imponderabilia* zapadły się wraz z nim. Był widziany już tylko od zewnątrz, od strony tej ulicy, która go sądziła z jego czynów, z jego publicznych słów, która znała tylko fakty. Nie było już czego temu przeciwstawić. Sprawa była taka, jak wyglądała: pospolity skandal, ujawnienie się romansu z wychowanką czy protegowaną własnej żony, rzecz niesmaczna, której nie umiał przyzwoicie ani dorzecznie, po męsku, załatwić. […]

Wracając do Ziembiewicza, to wbrew tendencyjnym zapewnieniom Bogutówny w czasie jej tyle pamiętnej rozmowy z ówczesną panną Biecką, nie był on wcale synem karbowego z Boleborzy, a tym mniej z pochodzenia prostym chłopem. Można powiedzieć, że wręcz przeciwnie. Ojciec jego bowiem, Walerian Ziembiewicz, chlubił się do końca życia swoim klejnotem szlacheckim, którego malowany wizerunek – łącznie z wizerunkiem herbu żony, Joanny z Niemierów – stał dziwnie oprawiony na oszklonej szafce w rogu boleborzańskiego salonu. […] Mistyka rodu zawarta w tych symbolach była jednym z pierwszych doznań metafizycznych małego Zenona. […] Po stracie dwóch z kolei majątków, własnego i żony, Walerian Ziembiewicz dostał w Boleborzy miejsce rządcy na kilka lat przed wojną. […] Niestety, nawet niewielka ilość alkoholu wprawiała go w stan zaostrzonego erotyzmu – i wszystko zależało od tego, jaki kierunek dana chwila i koniunktura wyznaczyły tej sile elementarnej i życiodajnej. Były to często znowu manowce cudzołóstwa, którego dalsze efekty sprowadzały nowe krótkie spięcia i sceny liryczne, ożywiające niezmiernie monotonną, zatęchłą, jak tamtejszy staw z karpiami, atmosferę Boleborzy. […]

Cały ten fenomen Boleborzy dał się oglądać jeszcze od innej strony, mianowicie oczami Zenona jako przedmiot pierwszej poważnej dziecinnej tragedii.

Zenon wracał z miasta do domu na święta, na wakacje, uczeń pilny i wzorowy, wiozący doskonałe stopnie i świadectwa. Wracał za każdym razem inny – coraz bardziej obcy, odjęty tutejszemu życiu, napełniony wagą rzeczy wiedzianych już i doznanych, wstrząśnięty do głębi swym młodym ujrzeniem świata. Być młodym – och, to nie jest rzecz zabawna. […] Zenon wracał i oczami coraz bardziej dorosłymi patrzył na rodziców. Od tego widzenia stygło mu serce i gorzki wstyd ściskał gardło, jak łzy. Każdy nauczyciel, o którym mówiono tu z lekceważeniem jako o belfrze („jak to też teraz uczą!") – był mędrcem wobec tych ludzi najbliższych, którzy mu kiedyś imponowali i których przecież jakoś kochał. Francuskie zdania matki, powtarzane od dzieciństwa przed służbą, zasługiwały na dwójkę w trzeciej klasie – a jej muzyka! […]

Ostatnich wakacji dopiero Zenon zrobił to niesłychane odkrycie – ojciec przecież nic nie robi! Wstaje o świtaniu, chodzi od rana po łąkach, po polu, pilnuje robót – zawsze z dubeltówką, o każdej porze roku strzela, co się zdarzy – choćby wrony, choćby cudze koty i psy. Kopie wyżła, gdy jest zły, krzyczy dzikim, histerycznym głosem na ludzi. […]

Zenon poznał już wtedy w mieście dom pani Kolichowskiej, ciężką, brzydką, trzypiętrową kamienicę z żelaznymi balkonami, przy ulicy Staszica (która dawniej nazywała się Zielona), i ogród za domem, miejsce wiosennej udręki. […] Obok szła mała, niechętna i zła mieszkanka tego domu i tego ogrodu, Elżbieta Biecka, nazywana przez uczniów szkoły panną Elżbiecką. Nie umiała sama zrobić najgłupszego zadania, a zachowywała się tak, jakby była mądrzejsza od niego. Była złośliwa i niegrzeczna. Ale kiedy chciał odejść, mówiła, żeby jeszcze został. A gdy odchodził naprawdę, mówiła, żeby przyszedł jutro. Elżbieta, Elżunia, Ela… Zenon poznał kuszące, niedobre szczęście, które jest w cierpieniu.

[w:] Zofia Nałkowska, Granica, Kraków 2005, s. 5–10.

Po lekturze powyższego fragmentu oraz odwołując się do znajomości lektury, wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 3.1

Scharakteryzuj środowisko, w którym wychował się Zenon Ziembiewicz.

Ćwiczenie 3.2

Omów stosunek Ziembiewicza do swojego pochodzenia.

Ćwiczenie 3.3

Określ, jaki wpływ atmosfera Boleborzy wywarła na los Ziembiewicza.

Ćwiczenie 3.4

Zinterpretuj pierwszy akapit przywołanego fragmentu powieści.

Ćwiczenie 3.5

Określ, kto tworzył opinię o głównym bohaterze po jego śmierci.

Ćwiczenie 3.6

Omów, w jaki sposób doszło do tragedii, o której jest mowa na początku powieści.

Ćwiczenie 3.7

Ustal winnych zdarzenia. Weź pod uwagę wszystkie okoliczności przedstawione w powieści.

Granica [fragmenty] (II)

“ Granica

I tak rzecz cała ułożyła się ściśle według wiadomego schematu: dziewczyna wiejska i panna z mieszczańskiej kamienicy, narzeczona i kochanka, miłość idealna i zmysły.
A przecież wyglądało tak tylko z zewnątrz, jakby przez ironię losu, czysty zbieg okoliczności. Zenon bronił się przed tym skonstatowaniem, czuł na pewno, że istotna prawda jest inna.

[…]

Czemuż w takim razie bronił się przed uznaniem tego schematu, skoro rzecz ostatecznie miała się tak jak u wszystkich w podobnej sytuacji. Czy że każda najspokojniejsza sprawa od wewnątrz wydaje się jedyna i każdy schemat uczucia za każdym razem jest nowy. Czy że ujrzenie siebie samego oczami ludzi, pomyślenie siebie ich sądem – zawiera to niepokojące, czego nie możemy znieść. Już w dzieciństwie Zenon znał ten niepokój. Dziwił się, że on jeden jest sobą pośród świata – i w tym odkryciu była groza, była jakaś nie do zniesienia samotność. Próbował się odnaleźć między ludźmi na innej drodze, ustalić się obiektywnie, wyprowadzić się ze świata, określić siebie jak każdego innego człowieka.

[…]

Wewnętrzne czucie siebie odpadało z przerażeniem od tego widzenia. To czucie siebie było czymś całkowicie odmiennym – i na to nie ma na świecie słów. I nie ma słowa na wyrażenie udręki, która z tej odrębności wypływa. Dotąd Zenon nie był wolny od niepokoju tych przeciwstawień. I wejście sobą w jakiś gotowy schemat wyczuwał jako nowe potwierdzenie, że należy do tej rzeczywistości, którą przez to tylko poznać możemy, że nam się całkowicie przeciwstawia.
Jakkolwiek zresztą było ze sprawą Justyny, należało położyć jej koniec. […]
Nie od razu powiedziała, o co chodzi. Przez chwilę przygotowywała swój efekt naiwnym, przestraszającym sposobem. Zarazem jednak

była godniejsza niż zwykle, troszeczkę uroczysta. Gdy ją zapytał: „No mów, co takiego?" – spłoszyła się i ze śmiechem powiedziała, że tak tylko udaje, że nic nie ma.

[…]

Stała na środku pokoju, niezdecydowana i niezręczna. Spuściła głowę i przyciszonym głosem wypowiedziała takie słowa:
– Bo nie jest ze mną tak, jak powinno być.
Teraz dopiero Zenona owiał niepokój.
– Co to znaczy, Justyno? – pytał, dość jeszcze daleki od pewności. – Jak to nie jest tak, jak powinno być?
– Myślałam sobie jeszcze i tak, i tak. Ale już teraz nie może być nic innego, tylko to.
Powoli zrozumiał. Ale nie podszedł do niej, nie ruszył się z miejsca. Zbierał myśli, żeby pojąć, dlaczego tej możliwości wcale dotąd nie brał w rachubę. Dlaczego nie przyszło mu do głowy, że to się może stać. Zobaczyła jego nieruchomą, zamkniętą twarz.

[…]

– 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, nie podległe 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.

[…]

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.

[w:] Zofia Nałkowska, Granica, Kraków 2005, s. 5–10.

Po przeczytaniu powyższego fragmentu powieści oraz odnosząc się do całości lektury wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 4.1

Określ, dlaczego Zenon bronił się przed przyjęciem „schematu boleborzańskiego".

Ćwiczenie 4.2

Scharakteryzuj zachowanie Ziembiewicza, gdy dowiaduje się on o ciąży Justyny. Przypomnij sobie, jak zachowywała się wówczas Justyna.

Ćwiczenie 4.3

Omów rolę Elżbiety w historii Zenona z Justyną.

Ćwiczenie 4.4

Opisz zmiany w psychice i zachowaniu Justyny po usunięciu ciąży.

Ćwiczenie 4.5

Na podstawie tekstu lektury omów relację Elżbiety z matką.

Ćwiczenie 4.6

Określ rolę, jaką ta kobieta odebrała w rozwoju psychologicznym Elżbiety.

Granica [fragmenty] (III)

“ Granica

Zenonie, Zenonie – przerwała z lękiem – ty nie widzisz tego, ty zapomniałeś. Ale wszystko, czego nie chciałeś, jest teraz po tej samej stronie co ty.

Zupełnie już spokojnie wyjaśnił: Jeśli chcesz, świat jest rzeczą okropną. Dobrze. Świat jest miejscem zbrodni. Tak. To masz wszędzie, i tu, i tam, wszędzie na ziemi. Cóż z tego? Po obu stronach, po tej i po tamtej, są znowu ludzie, zwyczajni ludzie, chcący tego samego, władzy i krwi.

Ach, nie o to chodzi.

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. – Roześmił się. – Tobie też nieświetnie się udało, gdy próbowałaś kierować się względami na dobro „drugiego człowieka”.

O czym chcesz mi powiedzieć? – spytała.

Popatrzył na zegarek, spieszył się. - Można być tylko tym, czym się jest, moja droga – nic więcej nie można.

[w:] Zofia Nałkowska, Granica, Kraków 2005, s. 5–10.

Ćwiczenie 5.1

Na podstawie rozmowy Ziembiewicza z żoną określ, jak zmienił się stosunek Zenona do świata.

Ćwiczenie 5.2

O jakiej granicy myśli Elżbieta?

Ćwiczenie 5.3

Uwzględnij kontekst społeczny, psychologiczny oraz filozoficzny i wyjaśnij znaczenie tytułu powieści.

Ćwiczenie 5.4

Skomentuj antropologię Zofii Nałkowskiej streszczoną w sentencjach wypowiedziach przez powieściowych bohaterów: „Wszelka indywidualna niezależność to jest złudzenie"; „Jest się takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy o sobie my, jest się takim, jak miejsce, w którym się jest". Napisz, jak rozumiesz te słowa?

Konteksty

Izabela Kaluta

Romans z (feministycznym) podtekstem. O "Granicy" Zofii Nałkowskiej

Wiejska dziewczyna, której wychowanie z hrabianką Tczewską daje pewną „rasę", nie może zostać jednoznacznie zakwalifikowana jako przedstawicielka żadnej z dwu klas społecznych organizujących świat *Granicy*. Kiedy przeniesie się do miasta, na miejsce zamieszkania wybierze pokój na przedmieściu, w domu Niestrzępów (kiedy ona sama i jej psychika jest w strzępach). Jednak im bardziej staje się niewidoczna, tym mocniej zaznacza się jej oddziaływanie; jej sprawa „rozrasta się" wewnątrz życia Zenona i Elżbiety, przekracza jego ramę. Justyna przez cały czas balansuje na krawędzi, na granicy dwu światów, między mieszkańcami salonów i tymi „spod podłogi", między żywymi i umarłymi, między zdrowiem i chorobą.

To miejsce pozwoli jej przekroczyć granicę konwencjonalnych kobiecych zachowań. Jej stany psychopatyczne, narzucana przez interpretację doktora „lekka schizofrenia", mają początek w sprzeciwie wobec norm społecznych pozwalających mężczyźnie nie ponosić konsekwencji swych erotycznych zachowań. Życie Ziembiewicza toczy się, jak gdyby nic się nie stało; boleborzański romans i będąca jego wynikiem przerwana ciąża odbiera życiu Justyny jakikolwiek sens. Justyna cofa się więc w chaos, staje się furią, chce niszczyć i jako obiekt swojego ataku najpierw wybiera siebie. Pogrąża się w apatii i chorobie, podejmuje nawet samobójczą próbę. Nie może zrobić nic innego – inaczej jej skargi nie zostaną wysłuchane. Musiałaby być potrafiącą odnaleźć się w porządku kultury Elżbietą Biecką, lecz ona symbolizuje naturę, instynkt miłosny i macierzyński, jest seksem, który zagraża. Justyna jest tą, która przekroczyła granicę, otwierając ją na pierwiastek anarchiczny, irracjonalny.

Z tej pozycji próbuje jeszcze mówić, wysyłać sygnały ostrzegawcze: „cały szereg dziwnych, uporczywych listów". Dopiero one Zenona niepokoją, więc złoży jej wizytę i powie: „Piszesz tak, że nic nie mogę zrozumieć", ale wezwawszy na pomoc doktora, uspokojony doda: „Piszesz mi takie dziwne rzeczy. Nie powinnaś pisać. […] To pisanie jest niepotrzebne". Listy Justyny, niezrozumiane kobiece teksty, zapowiadają rewolucję – Nałkowska umieściła przecież tragedię Justyny na tle społecznych rozruchów nieprzypadkowo. Decyzję zemsty na Ziembiewiczu bohaterka podejmuje w momencie „niedobrej ciszy", oddającej klimat aresztowań i pogrzebów, powieściowych znaków społecznego wrzenia. Zenon próbuje zapanować nad życiem Justyny, jak próbuje okiełznać wypadki w mieście. W obydwu przypadkach są to próby nieudane. Zamach Bogutówny odczytany przez prasę i policję jako wymierzony w miejscową władzę, w istocie jest zamierzony jako ostateczny wyraz kobiecego buntu, sprzeciwu wobec reprezentanta porządku kultury,

od początku ubolewającego głównie nad tym, że romans z Justyną nie daje się „odciąć, wyswobodzić od reszty życia”.

Izabela Kaluta, Romans z (feministycznym) podtekstem. O „Granicy” Zofii Nałkowskiej, [w:] , Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa, t. 1, red. Jerzy Jarzębski, Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 108–109.

Ćwiczenie 6.1

Po przeczytaniu fragmentu tekstu Izabelii Kaluty wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 6.2

Wyjaśnij, dlaczego Justyna nie daje się zakwalifikować do żadnej klasy społecznej. Jakie są tego konsekwencje?

Ćwiczenie 6.3

Określ, jak rozumiesz przekroczenie przez nią granicy „konwencjonalnych kobiecych zachowań”.

Ćwiczenie 6.4

Wyjaśnij, w jakim sensie zachowania Justyny są buntem. Przeciwko czemu się ona buntuje?

Pisarka o swym pisarstwie

“ O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium

Dlaczego zaczęłam pisać tak wcześnie – czy że wszyscy naokoło robili to samo?
Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzym życiem, za życiem

innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie nie ma. Myślałam o sobie – innej. O sobie – nie lepszej, nie szczęśliwszej – ale jak gdyby o sobie prawdziwej. Takiej, której wszystkie możliwości znalazły swoje drogi wyzwolenia, której wszystkie chcenia się stały. Dzieje mego życia widzę jako dzieje mego stosunku do twórczości. Na smutki i troski roztrwoniłam swą młodość, ale pewno nie mogło być inaczej. Radość przyniosły mi inne lata.
W pierwszym okresie mego pisania miałam oczy obrócone w głąb siebie – z surowym badaniem i jednocześnie z podziwem. […]
Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie.
W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia: *Kobiety*, *Książę*, *Koteczka*, *Rówieśnice*, *Narcyza*, *Węże i róże*, *Lustra* – te książki należą do mojej tamtej przeszłości i dzisiaj są mi obce.
To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są l u d z i e . Zobaczyłam rzecz, mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie. Nowa seria mych książek jest inna – prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi. Nie tylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę – więc świat wydaje mi się inny i inaczej musi być opisany. Ta forma, przez krytyków nazwana p r o s t o t ą , odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a a u t e n t y c z n o ś ć staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna.

[…]

Mimo to w książkach moich nie pouczam o niczym, nie głoszę żadnej prawdy. Muszę to wyznać, że jej nie znam. Usiłuję tylko wynajdywać odcinki jej tu i tam, rozpoznawać ją po małych ledwie widocznych oznakach, odczytać najuważniej jej wielorakość. Jak promień światła

załamuje się w powietrzu – tak ona załamuje się w mrokach i głębinach duszy ludzi zwyczajnych, skromnych i cierpiących. I ta refrakcja – jej kąt, jej prawa – wydaje mi się dostępniejsza, wydaje mi się nawet ważniejsza niż sam promień.
Czy twórczość jest radością? Ten mozół, ten trud tak twardy, że wydaje się kamieniem, który upadł na życie i nie pozwala mu się odgiąć? Myślę, że tak. Że jest gorzką, trudną, głęboką radością, że jest niewątpliwym dobrem.

O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium, [w:] Zofia Nałkowska, Widzenie bliskie i dalekie, Warszawa 1957, s. 13–15.

Po przeczytaniu fragmentów tekstu wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 7.1

Powiedz, jak Nałkowska uzasadnia swoje pragnienie pisania.

Ćwiczenie 7.2

Wymień dwa etapy twórczości Nałkowskiej.

Ćwiczenie 7.3

Wyjaśnij deklarację Nałkowskiej, stwierdzającej, że nie wygłasza żadnej prawdy, ponieważ jej nie ma. Czy to znaczy, że mówi nieprawdę?

Ćwiczenie 7.4

Zastanów się i powiedz, jak mogłaby brzmieć definicja prawdy sformułowana przez Zofię Nałkowską.

Preteksty

O właściwościach ludzi bądź rzeczy można mówić na dwa sposoby. Możemy twierdzić, że to, co decyduje o tożsamości człowieka albo rzeczy, mieści się w człowieku albo w rzeczy. Że jest w człowieku coś uprzednio danego, co określa wszystko, co go dotyczy. Taka tożsamość jest traktowana jako dana, wrodzona, naturalna. W ten sposób jest się np. Polakiem albo Niemcem, kobietą albo mężczyzną. Mówimy wówczas o tożsamości, wewnętrznej istocie albo esencji.

Możemy jednak myśleć o tożsamości inaczej i uznawać, że to, czym ludzie albo rzeczy są, zależy od okoliczności i sytuacji, w jakich się znajdują. Nie wewnętrzne właściwości, lecz zewnętrzne konteksty określają wtedy to, jaki ktoś lub jakie coś jest. Wówczas tożsamość nie jest czymś od razu danym albo przyrodzonym, ale okazuje się czymś definiowanym przez zewnętrzne układy odniesienia.

Tak rodzaj tożsamości nazywa się relacyjnym albo konstruktywistycznym.

Zofia Nałkowska oraz Witold Gombrowicz to pisarze, którzy tak właśnie postrzegali kwestię tożsamości.

Erving Goffman

Człowiek w teatrze życia codziennego

Kiedy jednostka staje wśród innych, zazwyczaj starają się oni zdobyć o niej informacje albo wykorzystać informacje już posiadane. Interesują się jej pozycją społeczno-ekonomiczną, jej koncepcją własnej osoby, postawą wobec nich, tym, czy jest godna zaufania, czy zna się na rzeczy itd. Zdobycie informacji tylko w części jest celem samym dla siebie, zazwyczaj chodzi o powody czysto praktyczne. Informacje o danej jednostce ułatwiają zdefiniowanie sytuacji, pozwalają na wcześniejsze zorientowanie się, czego będzie ona oczekiwała od innych i czego inni mogą od niej oczekiwać. Dzięki tym informacjom będą oni wiedzieli, jak należy zachowywać się, by wywołać u niej pożądaną reakcję. Bogactwo znaków stwarza możliwości zwiększenia informacji i ich źródeł. Nie znając danej osoby, obserwatorzy mogą czerpać odpowiednie wskazówki z jej zachowania się i powierzchowności, co pozwala odnieść do niej wcześniejsze doświadczenia z osobami w przybliżeniu podobnymi albo, co ważniejsze, zastosować do niej sprawdzone stereotypy. Z własnego dotychczasowego doświadczenia mogą oni również wnioskować, że w danym środowisku spotyka się wyłącznie jednostki

określonego typu. Mogą polegać na tym, co jednostka powie o sobie samej, lub co powiedzą o niej jej dokumenty. Jeżeli obserwatorzy już jednostkę znają lub też o niej wcześniej słyszeli, mogą założyć, że wobec trwałości cech psychicznych doświadczenie poprzedzające interakcję pozwala przewidzieć jej zachowanie się teraźniejsze i przyszłe. [...]

Na wyrazistość jednostki (i stąd na jej zdolność wywierania wrażenia) składają się dwa zasadniczo odmienne rodzaje symbolicznej działalności: wrażenia, które ona przekazuje i które wywołuje. Pierwszy rodzaj działalności obejmuje symbole werbalne lub ich substytuty, zdaniem wszystkich stosowane przez jednostkę wyłącznie w celu przekazania tych informacji, które ona oraz inni przypisują tym symbolom. Jest to komunikowanie się w wąskim i tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Drugi rodzaj symbolicznej działalności obejmuje szeroki zakres działań, które inni mogą traktować jako charakterystyczne dla: osoby działającej, przyjmując przy tym, że działania te były podjęte z innych powodów niż przekazanie informacji. Podział ten [...] jest tylko pierwszym przybliżeniem do rzeczywistości. Jednostka oczywiście umyślnie przekazuje mylne informacje za pomocą obu rodzajów komunikacji, w pierwszym wypadku posługując się fałszem, w drugim symulacją. [...]

Kiedy jednostka pojawia się wśród innych, jej działania wpływają [...] na tworzoną przez nich definicję sytuacji. Czasem jednostka działa w sposób głęboko wyrachowany, zachowując się w określony sposób tylko po to, by zrobić na innych określone wrażenie, które najpewniej wywoła reakcję taką, jaką chciałaby uzyskać. Czasem jednostka kalkuluje, jak powinna działać, nie będąc tego w pełni świadoma. Czasem jednostka zachowuje się w określony sposób celowo i świadomie, ale głównie dlatego, że nakazuje jej to tradycja grupy, pozycja społeczna, a nie dlatego, że chce wywołać określony typ reakcji (inny niż tylko ogólna akceptacja czy pochwała) u tych, którzy ulegli robionemu przez nią wrażeniu. Czasem tradycje związane

z pełnieniem danej roli społecznej prowadzą jednostkę do przekazywania starannie obmyślonego wrażenia określonego rodzaju, choć nie jest ona ani świadomie, ani nieświadomie nastawiona na wytwarzanie takiego właśnie wrażenia. Inne jednostki z kolei mogą poddać się przekazywanemu przez nią wrażeniu lub też źle zrozumieć sytuację i dojść do wniosków niezgodnych zarówno z faktami, jak i z tym, co owa jednostka chciała przekazać. W każdym razie, w tej mierze, jakiej owe inne jednostki działają tak, jakby dana jednostka wywarła na nich określone wrażenie; możemy przyjąć funkcjonalny czy też pragmatyczny punkt widzenia i powiedzieć, że jednostka skutecznie zaprojektowała daną definicję sytuacji i skutecznie wpłynęła na sposób rozumienia danego stanu rzeczy. […]
W życiu codziennym wiadomo, rzecz jasna, bardzo dobrze, jak ważne są pierwsze wrażenia. I tak przystosowanie do pracy w usługach często zależy od umiejętności przejęcia i utrzymania inicjatywy w stosunkach z klientem, umiejętności, która wymaga delikatnej agresywności ze strony usługującego, szczególnie wówczas gdy zajmuje on niższą od swego klienta pozycję społeczno-ekonomiczną. […]
Interakcję (to jest interakcję face-to-face) można […] w przybliżeniu zdefiniować jako wzajemny wpływ jednostek znajdujących się w swojej bezpośredniej fizycznej obecności na swe postępowanie. Poszczególne interakcje można określić jako wszelkie działania występujące przy jakiejś jednej okazji, kiedy współobecność danego zespołu jednostek jest nieprzerwana. W tym wypadku słowo „interakcja” można zastąpić słowem „spotkanie” (encounter). „Występ” (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. […]
Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać „rolą” lub „punktem programu”.

Erving Goffman, [w:] Erving Goffman, Człowiek w teatrze życia codziennego, oprac. Jerzy Szacki, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa 2000, s. 31–45.

Przeczytaj fragmenty książki Goffmana, a następnie wykonaj polecenia.

> **Ćwiczenie 8.1**
>
> Wyjaśnij, dlaczego w relacjach międzyosobowych ludzie starają się zdobyć wiedzę na temat innych osób.

> **Ćwiczenie 8.2**
>
> Wskaż dwa elementy świadczące o „wyrazistości jednostki".

> **Ćwiczenie 8.3**
>
> Wyjaśnij, na czym polega różnica między wrażeniami przekazywanymi przez jednostkę a wrażeniami wywołanymi przez nią na odbiorcach (obserwatorach) jej zachowania. Uzasadnij.

> **Ćwiczenie 8.4**
>
> Wskaż, jakie motywacje działań jednostki usytuowanej w grupie osób wymienia Goffman.

> **Ćwiczenie 8.5**
>
> Omów, w jaki sposób Goffman definiuje „interakcję", „występ" i „rolę".

Zadaniowo

Ćwiczenie 9

Wybierz cytat z powieści *Granica* Zofii Nałkowskiej i napisz do niego komentarz, w którym zinterpretujesz ten fragment.

A. „Moralność jest wynikiem życia w społeczeństwie i poza społeczeństwem jej nie ma. Są tylko słowa, które służą do oszukania siebie i zwłaszcza innych".

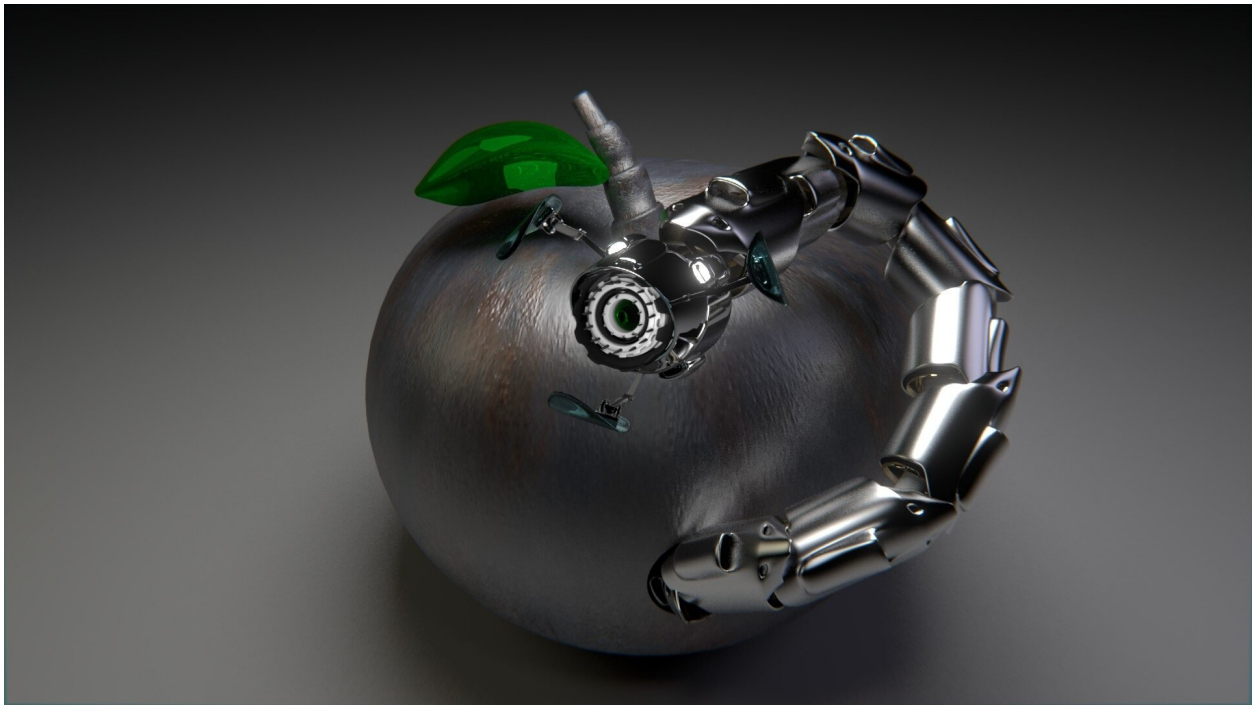
B. „Kochać się w kobiecie można tylko, gdy się jest sztubakiem, a wszystko później, jest zaledwie przybliżeniem do tamtych, rozdzierających serce zachwytów, słabym refleksem tego, co możliwe byłoby przeżyć wówczas i czego naprawdę nie przeżywa się nigdy".

C. „Może wszystko jest takie, jak wygląda. I to, czym jesteśmy dla ludzi, jest ważniejsze niż to, czym jesteśmy we własnych oczach".

D. „Musi coś przecież istnieć. Jakaś granica, za którą nie wolno przejść, za którą przestaje się być sobą".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Nowoczesność jako źródło cierpień



pixabay, licencja: CC 0

Nowoczesność na ogół wywołuje pozytywne konotacje. Powszechnie uważa się, że lepiej być nowoczesnym niż staroświeckim. Niewykluczone jednak, że wielu osobom czasami wydaje się, że obowiązek bycia nowoczesnym jest czymś uciążliwym. Obawa przed „byciem nie na czasie", przymus nadążania za trendami i wzorcami, konieczność sprostania jakimś oczekiwaniom mogą na dłuższą metę wydawać się męczące.
Nowoczesność to jednak nie tylko sprawa mody czy obyczaju. Funkcjonuje ona zwykle w ogólniejszym znaczeniu: odnosi się wtedy do określonego kształtu współczesnej cywilizacji.

Już wiesz

1) Przeczytaj *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza.

2) Na podstawie różnych źródeł wiedzy przygotuj informacje na temat różnic między polityczną prawicą a lewicą, a także na temat współczesnych ruchów faszystowskich i lewackich oraz związanych z nimi subkultur młodzieżowych (skinheadzi, punkowcy).

3) Na podstawie różnych źródeł wiedzy przygotuj informacje na temat kategorii „forma" w filozofii i estetyce. Przydatna może być książka Władysława Tatarkiewicza, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne* (Warszawa 1975).

4) Znajdź w źródłach internetowych i obejrzyj plakat Ferdydurke is not dead przygotowany z okazji sesji naukowej, wpisanej w obchody 75-lecia wydania powieści

Gombrowicza, a zorganizowanej 18 października 2012 roku w Krakowie. Następnie zastanów się i powiedz, dlaczego wizerunek pisarza na tym plakacie jest utrzymany w estetyce punkowej. Wskaż, jakie elementy buntu przeciw zastanej rzeczywistości odnajdujesz w tym tekście kultury.

5) Obejrzyj jedną z adaptacji dzieła Gombrowicza, np. spektakl telewizyjny *Ferdydurke* (1985) w reżyserii Macieja Wojtyszki, film *Ferdydurke* (1991) w reżyserii Jerzego Skolimowskiego lub spektakl teatralny *Ferdydurke* (1998) w reżyserii Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza.

Ferdydurke

Porozmawiaj ze swoimi rodzicami lub opiekunami albo z kolegami oraz koleżankami na temat autentyczności w relacjach międzyludzkich, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 1.1

Wyjaśnij, w jaki sposób rozumiesz pojęcie autentyczności. W odpowiedzi wskaż trzy synonimiczne określenia, które wiążą się z tym terminem.

Ćwiczenie 1.2

Określ, w jakim stopniu autentyczność jest wartością. Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 1.3

Omów zachowania, z jakimi wiąże się postawa bycia autentycznym i nieautentycznym. Czy w każdej życiowej sytuacji autentyczność jest wartością pozytywną, a nieautentyczność - wartością jednoznacznie negatywną? Uzasadnij swoje stanowisko.



Zdjęcie paszportowe Witolda Gombrowicza, 1939

domena publiczna

Witold Gombrowicz

1904–1969

Jeden z najsłynniejszych polskich pisarzy w świecie. Autor powieści, opowiadań, dramatów, dziennika i esejów.

Pisarz poza *Ferdydurke* (1937) napisał m.in.: tom opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), dramat *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938) oraz powieść *Opętani* (1939), którą wydał pod pseudonimem – jako Zdzisław Niewieski.

W sierpniu 1939 roku pisarz udał się w podróż do Argentyny. Po przybyciu do Buenos Aires dowiedział się o wybuchu II wojny światowej. Gombrowicz do kraju już nie wrócił. Przez 24 lata mieszkał w Argentynie, skąd m.in. prowadził korespondencję z Czesławem Miłoszem. Po otrzymaniu w 1963 roku stypendium Fundacji Forda wrócił do Europy: najpierw – do Berlina Zachodniego, a potem – do Francji.



Tablica upamiętniająca Witolda Gombrowicza na kamienicy przy ul. Chocimskiej 35 w Warszawie. Pisarz mieszkał tu w latach 1934–1939.

Adrian Grycuk, licencja: CC BY-SA 3.0

Ferdydurke to najbardziej znana powieść Gombrowicza i – jak mówią krytycy – najsłynniejsza polska powieść. Już przed wojną książka osiągnęła status kultowej. Wiele powieściowych określeń weszło do potocznej polszczyzny („pupa", „gęba", „forma", „Koniec i bomba. A kto czytał, ten trąba!", „mnie to nie zachwyca"). Pojęcia „ferdydurke" i „ferydurkizm" stały się symbolami postawy niezależności, dystansu, niezgody i prowokacji. Odrębną karierę zrobiła scena pojedynku na miny. Jan Kott, znakomity komentator Shakespeare'a, w tekście *Gęba i grymas* wspominał pewną sytuację, która miała miejsce w okupowanej Warszawie w 1942 roku. Wówczas to Kott był świadkiem pojedynku na miny, jaki stoczyli pisarze Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski.

W pierwotnym zamyśle autora utwór miał być jedynie rodzajem zemsty na tych wszystkich, którzy fałszywie i niesprawiedliwie ocenili jego debiutancki tom opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Szybko jednak okazało się, że to, co miało być pierwotnie złośliwością, stało się przenikliwą i uniwersalną diagnozą całej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Początkowo pisarz ostrze krytyki wymierzył w szkołę (reprezentującą w powieści także akademicką krytykę literacką). Gombrowicz przedstawił system edukacji, w którym ważny jest jedynie odtwórczy charakter wiedzy, a nauczycielom nie zależy na tym, żeby uczniowie myśleli i wyrażali swoje zdanie. Pedagodzy pragną, aby ich wychowankowie powtarzali to, co usłyszą na lekcjach. W drugiej części powieści Józio trafia na stancję do Młodziaków, reprezentujących nowoczesność w jej optymistycznym i progresywnym wydaniu. Młodziakowie za wszelką cenę chcą być nowocześni. Zgodnie z ideologią postępu miało nastąpić zerwanie ze wszystkimi przymusami i przesądami. Tymczasem nowoczesność przyniosła nowe przymusy i nowe przesądy. Zamiast oczekiwanej swobody i bezpretensjonalności – terror i drobnomieszczańska pretensjonalność. Na przykładzie domu Młodziaków Gombrowicz przenikliwie eksponuje

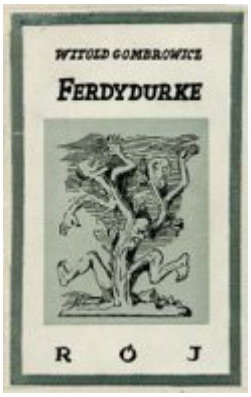
reguły ładu, jaki chciała stworzyć nowoczesność. Mieszkanie Młodziaków jest higieniczne, estetyczne, funkcjonalne – i taka miała być nowoczesna rzeczywistość. Miała wyeliminować wszystko to, co jest zakłóceniem porządku, czyli chaos, przypadek czy nieczystość.
Trzecim środowiskiem, sportretowanym przez autora *Ferdydurke*, jest środowisko szlacheckie, w którym tradycja i hierarchia utrwalają strukturę społeczną. Wydarzenia rozgrywają się w dworku Hurleckich, żywcem przeniesionym z XIX wieku, z całym dobrodziejstwem inwentarza: feudalnymi regułami i nierównością społeczną.
Obraz rzeczywistości społeczno-kulturowej przedstawiony w *Ferdydurke* jest zatem mocno krytyczny. To rzeczywistość przymusów i rywalizacji, przemocy realnej i symbolicznej. Warto podkreślić, że twórczość Gombrowicza łączy nie tylko krytykę współczesnej kultury, lecz także swoistą koncepcję człowieka, jego wzajemnych relacji w społeczeństwie. Dlatego też znakiem firmowym pisarza staje się kategoria „Formy", która określa wszystko w człowieku zarówno to, co zewnętrzne: wygląd, zachowania, gesty, zwyczaje, jak i to, co wewnętrzne: nawet najbardziej intymne myśli i doświadczenia. Zdaniem pisarza Forma z jednej strony ogranicza jednostkę, z drugiej zaś jest niezbędna człowiekowi do rozpoznania jego roli w świecie. Narzędziem wytwarzającym i naśladującym Formę jest język. Gombrowicz na tym nie poprzestaje i w każdej części swojej powieści doprowadza do ruiny instytucje kultury. Taka jest najważniejsza taktyka pisarza. Polega na przedstawianiu tego, co naturalne i oczywiste jako czegoś nienaturalnego i nieoczywistego, jako Formy.
Józio wymyśla chytre taktyki przezwyciężające opresywną władzę Formy: przechwytywanie języka, rozpoznawanie wewnętrznych sprzeczności oficjalnego dyskursu, przywracanie tego, co wyparte.

Ćwiczenie 2.1

Streść losy głównego bohatera *Ferdydurke*.

Ćwiczenie 2.2

Omów kompozycję powieści.



Okładka pierwszego wydania Ferdydurke według projektu Brunona Schulza.
domena publiczna

Witold Gombrowicz

Ferdydurke

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. [...] Leżałem w mętnym świetle, a ciało moje bało się nieznośnie, uciskając strachem mego ducha, duch uciskał ciało i każda najdrobniejsza fibra kurczyła się w oczekiwaniu, że nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i cokolwiek by się przedsięwzięło, nie pocznie się nic i nic. Był to lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój nieżycia, obawa nierzeczywistości, krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania. [...] 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. [...] A dalej, wydało mi się w półśnie, ale już po obudzeniu, że ciało moje nie jest jednolite, że niektóre części są jeszcze chłopięce i że moja głowa wykpiwa i wyszydza łydkę, łydka zasię głowę, że palec nabija się z serca, serce z mózgu, nos z oka, oko z nosa rechocze i ryczy – i wszystkie te części gwałciły się dziko w atmosferze wszechobejmującego i przejmującego panszyderstwa. [...] W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był z i e l o n y .

Gdyż na jawie byłem równie nie ustalony, rozdarty – jak we śnie.

Przeszedłem niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestaka, minąłem kamień milowy, z metryki, z pozorów wyglądałem na człowieka dojrzałego, a jednak nie byłem nim – bo czymże byłem? […] i tak na przełomie lat nie byłem ani tym, ani owym – byłem niczym – a rówieśnicy, którzy już się pożenili oraz pozajmowali określone stanowiska, nie tyle wobec życia, ile po rozmaitych urzędach państwowych, odnosili się do mnie z uzasadnioną nieufnością. Ciotki moje, te liczne ćwierćmatki doczepione, przyłatane, ale szczerze kochające, już od dawna usiłowały na mnie wpływać […].
– Józiu – mówiły pomiędzy jednym mamlęciem a drugim – czas najwyższy, dziecko drogie. Co ludzie powiedzą? Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo… niech będzie wiadomo…
[…] Z tumanu, z chaosu, z mętnych rozlewisk, wirów, szumów, nurtów, ze trzcin i szuwarów, z rechotu żabiego miałem się przenieść pomiędzy formy klarowne, skrystalizowane – przyczesać się, uporządkować, wejść w życie społeczne dorosłych i rajcować z nimi. Jakże! Próbowałem już, usiłowałem – i śmieszek mną wstrząsał na myśl o rezultatach próby. Aby się przyczesać i w miarę możności wyjaśnić, przystąpiłem do napisania książki – dziwne, lecz mi się zdawało, że moje wejście w świat nie może obyć się bez wyjaśnienia, choć nie widziano jeszcze wyjaśnienia, które by nie było zaciemnieniem. […] Czemu święty wstyd mi nie dozwolił napisać notorycznie zdawkowej powieści i zamiast snuć górne wątki z serca, z duszy, wysnułem je z dolnych odnóży, pomieściłem w tekście jakieś żaby, nogi, same treści niedojrzałe i sfermentowane, jedynie stylem, głosem, tonem chłodnym i opanowanym izolując je na papierze, wykazując, że oto pragnę wziąć rozbrat z fermentem? Dlaczego, jak gdyby na przekór własnym zamierzeniom, książce dałem tytuł *Pamiętnik z okresu dojrzewania*? Próżno przyjaciele doradzali mi, abym nie dawał takiego tytułu i strzegł się w ogóle najdrobniejszej aluzji do niedojrzałości. – Nie rób tego – mówili – niedojrzałość drastyczne pojęcie, jeśli sam siebie uznasz niedojrzałym, któż cię

dojrzałym uzna? Czyliż nie rozumiesz, że pierwszym warunkiem dojrzałości, bez którego ani, ani, jest – samemu uznać się dojrzałym? Lecz mnie się zdawało, że wprost nie wypada zbyt łatwo i tanio zbywać smarkacza w sobie, że Dorośli zbyt są bystrzy i wnikliwi, aby dali się oszukać, i że temu, kogo smarkacz ściga nieustannie, nie wolno ukazać się publicznie bez smarkacza. Za poważny może miałem stosunek do powagi, zanadto przeceniłem dorosłość dorosłych.

Witold Gombrowicz, Ferdydurke, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 5–8.

Na podstawie przeczytanego fragmentu i obserwacji życia współczesnego wykonaj poniższe ćwiczenia.

Ćwiczenie 3.1

Wyjaśnij z zjakimi dziedzinami życia wiąże się forma.

Ćwiczenie 3.2

Scharakteryzuj doświadczenia bohatera opisane w przywołanym fragmencie.

Ćwiczenie 3.3

Bohater wspomina o dwóch rodzajach gwałtu: jeden Józio miał w sobie, drugi zagrażał mu od wewnątrz. Wyjaśnij, jak rozumiesz ten stan.

Ćwiczenie 3.4

Jednym z motywów pojawiających się w przywołanym fragmencie jest motyw snu. Wskaż jeszcze dwa motywy – symbole, o jakich wspomina Józio, a następnie omów funkcję jednego z nich.

Ćwiczenie 3.5

Wyjaśnij, dlaczego Józio dokonuje bilansu życia. Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 3.6

Określ, jakie oczekiwania wobec Józia ma jego rodzina.

Ćwiczenie 3.7

Na podstawie fragmentu powieści oraz własnych doświadczeń i obserwacji, wyjaśnij, czy w kontaktach z ludźmi można być zawsze autentycznym i prawdziwie wolnym.

Ćwiczenie 3.8

Obejrzyj rysunki Brunona Schulza stanowiące materiał ilustracyjny do pierwszego wydania Ferdydurke. Omów, który z nich najpełniej oddaje wymowę powieści.

Ważne!

„*Ferdydurke* [wykłada] psychologię „międzyludzką", społeczną [Gombrowicza]. Polega ona na wzajemnym narzucaniu sobie Formy przez poszczególnych ludzi bądź całe grupy społeczne. I tak, świat dorosłych narzuca młodzieży, wmawia w nią, zmusza, by przyjęła jako własną – formę infantylizującą: w języku Gombrowicza nazywa się to „upupieniem". Modni pisarze i publicyści narzucają inteligenckiej rodzinie schemat nowoczesnej, wyzwolonej obyczajowości [...]. Ziemianie narzucają służbie „gębę" chamów, służba ziemianom „gębę" panów. Wszystko to zaś jest tu ukazane z mistrzowską umiejętnością tworzenia symbolizujących te zjawiska, wyjaskrawiająco-karykaturalnych sytuacji i formuł, takich jak „pojedynek na miny", „zgwałcenie przez uszy" czy „jedzenie przeciwko komuś"."

Ferdydurke (II)

Witold Gombrowicz

Ferdydurke

– Dlaczego mówicie d...? – zapytałem gorączkowo któregoś z kolegów. – Dlaczego mówicie to?!

– Milcz, szczeniaku! – odparł ordynus 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.
[…]
– Słyszeliście? – ryknął Miętus. – Jesteśmy niewinni! Niewinni, psiakrew, cholera, zaraza! On myśli, że niewinni jesteśmy – za niewinnych nas ma! Ciągle ma nas za niewinnych! Za niewinnych! – i nie mógł żadną miarą wyzwolić się z tego wyrazu, który go pętał, krępował, zabijał, unaiwniał jakoś, uniewinniał. Wtedy jednak tęgi, wysoki młodzieniec, zwany przez kolegów Syfonem, jak gdyby z kolei wpadł w naiwność, która rozszalała się w powietrzu, gdyż powiedział niby to do siebie, ale tak, że wszyscy słyszeli – w powietrzu jasnym, przejrzystym, gdzie głos dźwięczał jak dzwonki krów w górach:
– Niewinność? Dlaczego? Właśnie niewinność jest zaletą… Trzeba być niewinnym… Dlaczego?
Zaledwie powiedział, Miętus przyłapał go w tym.
– Co? Uznajesz niewinność?
I cofnął się o krok, tak jakoś głupio to zabrzmiało. Lecz Syfon, podrażniony, przyłapał go w tym.
– Uznaję! Ciekawe, dlaczego nie miałbym uznawać? Nie jestem pod tym względem tak dziecinny.
Miętus, podrażniony, porwał się do kpiny w powietrzu echowym.
– Słyszeliście? Syfon jest niewinny! Ha, ha, ha, niewinny Syfon!
Padły wykrzykniki:
– Syfonus niewinnus! Azali zadufały Syfon nie zna białogłowy?
[…]
Myzdral krzyknął.

– Syfon, to niemożliwe, wstyd nam przynosisz, daj się uświadomić!
[…]
Wzburzenie rosło. Uczniowie z wypiekami skakali do siebie, Syfon trwał nieruchomo, z rękami na piersiach, a Miętus zaciskał pięści. Za płotem matki i ciotki także zdradzały wielkie podniecenie nie rozumiejąc dobrze, o co chodzi. Lecz większość uczniów była niezdecydowana i zapychając się chlebem z masłem, powtarzała tylko:
– A z a l i z a d u f a ł y M i ę t u s s p r o ś n i k i e m j e s t? S y f o n u s i d e a l i s t u s? K u j m y s i ę, k u j m y, b o c w a j ę d o s t a n i e m y!
[…]
Wreszcie zadźwięczał zbawczy dzwonek, Bladaczka przerwał w pół zdania i zniknął, audytorium ocknęło się i podniosło straszny wrzask – jeden jedyny Syfon pozostał cichy i skupiony, zatopiony w sobie. Zaledwie jednak ustąpił Bladaczka, problemat niewinności, stłumiony nudą wieszcza podczas lekcji, rozżarzył się na nowo. […]. 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 płciowych na obskurantyzm prasy zachowawczej. „Endecja! – Bolszewizm! – Faszyzm! – Młodzież Katolicka! – Rycerze Miecza! – Lechici! – Sokoły! – Harcerze! – Czuj duch! – Czołem! – Czuwaj!” – padały słowa coraz wymyślniejsze. 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. […]
Tymczasem Miętus na boku z Myzdralem przygotowywał jakieś sznurki, a Myzdral zdjął nawet szelki. Ciarki przeszły mię po grzbiecie. Jeśliby Miętus przeprowadził swój plan uświadomienia

Syfona przez uszy, to zaiste – rzeczywistość... rzeczywistość w koszmar się przemieni, pokraczność wzmoże się do tyła, że już ani mowy o ucieczce. Należało za wszelką cenę przeciwdziałać. Czy mogłem jednakże działać sam przeciwko wszystkim, i to w dodatku z palcem w bucie? Nie, nie mogłem. O, dajcie mi chociaż jedną twarz nie wykrzywioną! 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?
– Oni chcą zgwałcić Syfona – rzekłem po prostu. – Może lepiej byłoby wyperswadować im. Jeżeli Miętus Syfona zgwałci, atmosfera w szkole stanie się zupełnie niemożliwa. [...]
[...]Szaleńczy pomysł! Miętus wyzwał Syfona na miny. Wszyscy ucichli i spoglądali na niego jak na niespełna rozumu, a Syfon gotował się do ironicznej inwektywy. Lecz twarz Miętalskiego wyrażała taką zjadliwość diabelską, że uchwycono snadnie straszliwy realizm propozycji. Miny! Miny – ta broń, a zarazem tortura! [...]
– Tchórz cię obleciał? – zapytał Syfona.
– Ja miałbym się wstydzić moich ideałów? – odparł, nie mogąc wszakże ukryć lekkiego zmieszania. – Ja miałbym się bać? – ale głos drżał mu nieco.
– A więc dobrze. Syfonie! Czas – dziś po lekcjach! Miejsce – tu w klasie!
[...]
– „Przeciwnicy staną naprzeciwko siebie i oddadzą serię min kolejnych, przy czym na każdą budującą i piękną minę Pylaszczkiewicza Miętalski odpowie burzącą i szpetną kontrminą. Miny – jak najbardziej osobiste, swoiste i wsobne, jak najbardziej raniące i miażdżące – stosowane być mają bez tłumika aż do skutku". Zamilkł – a Syfon i Miętus zajęli wyznaczone stanowiska, Syfon potarł policzki. Miętus ruszył szczęką – i Myzdral odezwał się podzwaniając zębami. – Możecie zaczynać!
[...]
Bo Syfon – orientując się w porę, że niepotrzebnie zagalopował się na

twarz Miętusa i że z irytacji własna zaczyna mu odmawiać posłuszeństwa – prędko się wycofał, doprowadził do porządku rysy, z powrotem wystrzelił wzrokiem w górę, a co więcej, wysunął naprzód jedną nogę, zwichrzył trochę włosy, kosmyk nieznacznie wypuścił na czoło i trwał tak samowystarczalnie, z zasadami i ideałami; po czym podniósł rękę i nieoczekiwanie wystawił palec wskazując wzwyż! Cios był bardzo gwałtowny!
[...] Miętus natychmiast wystawił ten sam palec i napluł na niego, podłubał nim w nosie, drapał się nim, spotwarzał, jak mógł, jak umiał, bronił się atakując, atakował broniąc się, ale palec Syfona ciągle, niezwyciężony, trwał na wysokościach. I nie skutkowało, że Miętus gryzł swój palec, wiercił nim w zębach, skrobał w piętę i robił wszystko, co w mocy ludzkiej, żeby go zohydzić – niestety, niestety – nieubłagany, niezwyciężony palec Pylaszczkiewicza trwał wymierzony w górę i nie ustępował. Położenie Miętalskiego stawało się straszne, gdyż wyczerpał już wszystkie swe ohydy, a palec Syfona ciągle i ciągle wskazywał do góry. Groza ścięła arbitrów i superarbitra! Ostatecznym kurczowym wysiłkiem Miętus skąpał swój palec w spluwaczce i wstrętny, spotniały, czerwony, potrząsał nim rozpaczliwie przed Syfonem, lecz Syfon nie tylko nie zwrócił uwagi, nie tylko nawet nie drgnął palcem, ale jeszcze w dodatku twarz mu pokraśniała jak po burzy tęcza i odmalował się na niej siedmioma barwami cudny Orlik-Sokół oraz czyste, niewinne, nieuświadomione Chłopię!
– Zwycięstwo! – krzyknął Pyzo.
Miętus wyglądał okropnie. Cofnął się aż pod ścianę i rzęził, charczał, toczył pianę z pyska, złapał się za palec i ciągnął go, ciągnął chcąc wyrwać, wyrwać z korzeniem, odrzucić, zniszczyć tę wspólność z Syfonem, odzyskać niezależność! Nie mógł, choć ciągnął z całej mocy, bez względu na ból! Niemożność znowu dała się we znaki!
A Syfon mógł zawsze, mógł bez przerwy, spokojny jak Niebo, z palcem wzniesionym do góry, nie gwoli Miętusowi naturalnie i nie gwoli

> sobie, lecz zasadom gwoli! O, co za potworność! Oto jeden wypaczony, wyszczerzony w jedną, drugi w drugą stronę! [...]
>
> Witold Gombrowicz, Ferdydurke, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 5–8.

Po przeczytaniu fragmentów powieści Gombrowicza wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 4.1

Wyjaśnij, co jest powodem podziału uczniów na niewinnych i uświadomionych. W odpowiedzi wskaż także, co jest konsekwencją takiego podziału.

Ćwiczenie 4.2

Określ, na czym polega symboliczna funkcja pojedynku na miny między Syfonem a Miętusem.

Ćwiczenie 4.3

Wyjaśnij powody, dla których Syfon wygrał pojedynek na miny.

Ćwiczenie 4.4

Zastanów się i powiedz, w jakim stopniu postawy Syfona i Miętusa przypominają Ci zachowania przedstawicieli współczesnych subkultur młodzieżowych. Uzasadnij swoje stanowisko, wskazując na różnice w sposobie postrzegania świata, wypowiadania się, zachowywania się itp.

Ćwiczenie 4.5

Wskaż w pojedynku na miny elementy groteski. Odszukaj w powieści inne przykłady groteski.

Definicja: Groteska

Kategoria estetyczna polegająca na zestawieniu w dziele sztuki pierwiastków przeciwstawnych, np. komizmu i tragizmu, wywołująca wrażenie absurdalności świata przedstawionego.

Proces urabiania człowieka przez ludzi

Witold Gombrowicz miał w zwyczaju komentować swoje własne teksty. Niektórzy krytycy uważają, że wynikało to z przewrażliwienia pisarza na punkcie samego siebie. Wnikliwsze przyjrzenie się recepcji książek Gombrowicza dowodzi, że istniało pewne uzasadnienie dla praktyki autokomentarza. W swoich książkach autor *Ferdydurke* dotykał kwestii bardzo złożonych, czynił to w sposób tyleż wyrafinowany, ileż prowokujący

> **Witold Gombrowicz**
>
> ## Dziennik 1957–-1961
>
> *Ferdydurke* dlatego jest niełatwa do odczytania, że zawiera się w niej pewne specjalne widzenie człowieka. Jakże oni widzą tego mojego człowieka? A jak ja go widzę?
> Oni mówią – i słusznie – że w *Ferdydurce* człowiek jest stwarzany przez ludzi. Ale rozumieją to przede wszystkim jako uzależnienie człowieka od grupy społecznej, która narzuca mu obyczaj, konwenans, styl... I nawet zdarza się im w tym punkcie nadmienić, iż jest to prawda zgoła banalna, truizm i wywalanie otwartych drzwi. Jednego wszakże nie dostrzegli. Mianowicie, iż ten proces urabiania człowieka przez ludzi jest w *Ferdydurke* pojęty nieskończenie szerzej. Nie przeczę, że istnieje zależność jednostki od środowiska – ale dla mnie o wiele ważniejsze, artystycznie bardziej twórcze, psychologicznie bardziej przepaściste, filozoficznie bardziej niepokojące jest to, że człowiek jest stwarzany także przez pojedynczego człowieka, przez inną osobę. W przypadkowym zetknięciu. W każdej chwili. Mocą tego, że ja jestem zawsze „dla innego", obliczony na cudze widzenie, mogący istnieć w sposób określony tylko dla kogoś i przez kogoś, egzystujący – jako forma – poprzez innego. A więc nie idzie o to, że mnie środowisko narzuca konwenans, lub mówiąc za Marksem, że człowiek jest produktem swojej klasy socjalnej, a o zobrazowanie zetknięcia człowieka z człowiekiem w całej jego przypadkowości, bezpośredniości, dzikości, o wykazanie, jak z tych przypadkowych związków rodzi się Forma – i często najbardziej nieprzewidywalna, absurdalna. Gdyż ja sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to

tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać. Czyż nie widzicie, że taka Forma to coś o wiele potężniejszego, niż zwykły konwenans społeczny? […]
Przecież mój człowiek jest stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny – będący zawsze nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi. Jego „ja" jest mu zatem wyznaczone w owej „międzyludzkości". Wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa – być człowiekiem to znaczy być aktorem – być człowiekiem to znaczy udawać człowieka – być człowiekiem to „zachowywać się" jak człowiek, nie będąc nim w samej głębi – być człowiekiem to recytować człowieczeństwo. Więc w tych warunkach jakże rozumieć walkę z gębą, z miną, w *Ferdydurke*? Przecież nie tak, że człowiek ma się pozbyć swojej maski – gdy poza nią nie ma żadnej twarzy – tu tylko można żądać, aby uprzytomnił sobie swoją sztuczność i ją wyznał. Jeśli skazany jestem na fałsz, jedyna szczerość mi dostępna polega na wyznaniu, że szczerość jest mi niedostępna. Jeśli nigdy nie mogę być całkowicie sobą, jedyne co mi pozwala uratować od zagłady moją osobowość, to sama wola autentyczności, owo uparte wbrew wszystkiemu „ja chcę być sobą", które jest niczym więcej jak tylko buntem tragicznym i beznadziejnym przeciw deformacji. Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą – oto antynomia, z tych nie dających się uładzić… i nie oczekujcie ode mnie lekarstw na nieuleczalne choroby.
Ferdydurke stwierdza jedynie to wewnętrzne rozdarcie człowieka – nic więcej.
[…]
Ujmują mnie na ogół jako jedną więcej walkę ze społeczeństwem, krytykę społeczeństwa. Zobaczmyż, czy mój człowiek nie rozsadzi tego ujęcia.
Oto pokrótce cechy mojego człowieka:
1) Człowiek stwarzany przez formę, w najgłębszym, najogólniejszym znaczeniu.

2) Człowiek jako wytwórca formy, jej niezmordowany producent.
3) Człowiek zdegradowany formą (będący zawsze „niedo” – niedokształcony, niedojrzały).
4) Człowiek zakochany w niedojrzałości.
5) Człowiek stwarzany przez Niższość i Młodszość.
6) Człowiek poddany „międzyludzkiemu”, jako sile nadrzędnej, twórczej, jedynej dostępnej nam boskości.
7) Człowiek „dla” człowieka, nie znający żadnej wyższej instancji.
8) Człowiek dynamizowany ludźmi, nimi wywyższony, spotęgowany.

Witold Gombrowicz, Dziennik 1957–1961, Kraków 1986, s. 8–11.

Ćwiczenie 5.1

Wyjaśnij, na czym polega trudność w *Ferdydurke*.

Ćwiczenie 5.2

Wyjaśnij, jak rozumiesz stwierdzenie: „w Ferdydurke człowiek jest stwarzany przez ludzi”.

Ćwiczenie 5.3

Jak sądzisz, dlaczego pisarz uważał, że odbiorcy błędnie odczytują ukazaną w *Ferdydurke* koncepcję człowieka. Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 5.4

Wyjaśnij – na podstawie autokomentarza Gombrowicza i znajomości *Ferdydurke* – czym różni się „Forma” od konwenansu.

Ćwiczenie 5.5

Wyjaśnij, dlaczego człowiek jest zawsze nieautentyczny i sztuczny.

Ćwiczenie 5.6

Powiedz, dlaczego kategoria „maski” nie nadaje się do opisu Gombrowiczowskiej koncepcji człowieka.

Ćwiczenie 5.7

Zacytuj zdanie, w którym Gombrowicz definiuje, co jest tematem *Ferdydurke*. Uargumentuj swój wybór.

Z bańki będzie bomba

Jacek Kaczmarski

1957–2004

Twórca piosenek, kompozytor, piosenkarz, bard. Znany m.in. z piosenek o tematyce historycznej. Wielokrotnie inspiracją dla jego twórczości były teksty literackie polskich pisarzy, np. Bolesława Prusa czy Henryka Sienkiewicza.

Jacek Marcin Kaczmarski

Według Gombrowicza narodu obrażanie

Polak, to embrion narodziarski:
Z lepianek począł się, z zaścianków,
Z najazdów ruskich i tatarskich,
Z niemieckich katedr, włoskich zamków.
W genealogii tej określił
Oryginalny naród się by,
Gdyby się uczył własnej treści,
Zamiast przymierzać cudze gęby.

Chrystusem był i Rzymianinem
I w tej sprzeczności żył – i wyżył:
To dźwigał krzyż i czyjąś winę,
To znów na szyi – tylko krzyżyk.

U Żyda pił, batożył Żyda
A przed żydowską Matką klękał
I czekał łaski malowidła
Najświętsza ratuj go panienka!

Nie lubi stwarzać się – być chciałby.
Wszak Bóg rzekł: „Niech się stanie Polak”,
A szatan w płacz – Das ist unglaublich!
Nieszczęsna w Polsce moja dola!
Słusznie się lęka Pan Ciemności,
Że ciężko będzie miał z Lachami;
W szczegółach przecież diabeł gości,
A Polak gardzi szczegółami!

Nie lubi tworzyć, lecz zdobywać
Gdy niedostatek mu doskwiera.
Uchodzi więc za bohatera,
Ale nim nie jest, chociaż bywa.
Gdy świat przeszyje myśli błyskiem
I wielką prawdę w lot uchwyci,
To traci na niej zamiast zyskać
I jeszcze będzie się tym szczycił.

Jak dziecko lubi się przebierać
Powtarzać słowa, miny, gesty,
W dziadkowych nosić się orderach
I nigdy mu niczego nie wstyd.
Okrutny bywa, lub przylepny,
W swoim pojęciu niekaralny,
Bo uczuciowo nie okrzepły,
Dojrzewający, embrionalny.

W niewoli – za wolnością płacze
Nie wierząc, by ją kiedyś zyskał,
Toteż gdy wolnym się zobaczy

Święconą wodą na nią pryska.
Bezpiecznie tylko chciał gardłować
I romantycznie o niej marzyć,
A tu się ciałem stały słowa
I Bóg wie co się może zdarzyć!

Oto wzór dla świata:
Pan się z chamem zbratał.
Nie ma pana, nie ma chama-
Jest bańka mydlana.
Aż się słyszeć grom dał,
Z bańki będzie bomba!
Z bomby błysk, czyli blitz –
Znowu nie ma nic."

Jacek Marcin Kaczmarski,

Po przeczytaniu tekstu *Według Gombrowicza narodu obrażanie* wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 6.1

Określ, kim jest postać mówiąca w tekście Kaczmarskiego.

Ćwiczenie 6.2

Wyjaśnij, w jaki sposób artysta definiuje polskość. W odpowiedzi wyjaśnij, na czym polega prowokacyjny charakter utworu *Według Gombrowicza narodu obrażanie*.

Ćwiczenie 6.3

Wskaż w tekście Kaczmarskiego nawiązania do *Ferdydurke* i zinterpretuj ich funkcję w utworze współczesnego poety.

Ćwiczenie 6.4

Omów, na czym polega reinterpretacja polskiego mesjanizmu w przywołanym tekście Kaczmarskiego.

Ćwiczenie 6.5

Nazwij elementy występujące w utworze *Według Gombrowicza narodu obrażanie*, które wpływają na jego muzyczność.

Ćwiczenie 6.6

Zinterpretuj tytuł utworu Kaczmarskiego.

Ćwiczenie 6.7

„Gombrowicza narodu obrażanie". Rozważ temat w odniesieniu do *Ferdydurke* i przywołanego tekstu Jacka Kaczmarskiego. Sformułuj argumenty, które będą uzasadniały Twoje stanowisko.

Preteksty

Zerova to polski zespół alternatywny, założony w Białymstoku w 2004 roku. Zespół tworzą: Maja Chmurkowska, Paweł Dudziński i Adrian Jakuć-Łukaszewicz. Cechą wyróżniającą grupę Zerova jest połączenie muzyki elektronicznej, folkowej i instrumentalnej. Trio ma na swoim koncie cztery albumy. Ostatnim z nich jest, wydany w 2014 roku, album *Gombrowicz*. Po raz pierwszy muzycy z grupy Zerova nagrali utwory w języku polskim. Teksty z trzech poprzednich płyt były śpiewane w języku angielskim. Na album *Gombrowicz* składa sie dziesięć piosenek, które stanowią dialog z autorem *Ferdydurke*. W muzycznej interpretacji zespołu Zerova proza Gombrowicza przemienia się w poezję.

Ćwiczenie 7

Określ, jakie wrażenie wywołuje na tobie utwór *Józiu*. Co, twoim zdaniem, zasługuje na podziw (a może - krytykę) w piosence grupy Zerova. Uzasadnij swoje stanowisko.

Zadaniowo

Ćwiczenie 8.1

„Różne formy zniewolenia społecznego jednostki”. Omów pisemnie zagadnienie, odwołując się do wybranych tekstów kultury.

Ćwiczenie 8.2

„Nie ma ucieczki od formy”. Zredaguj wypowiedź argumentacyjną, odwołując się do różnych tekstów kultury (np. literackich, filmowych, plastycznych).

Ćwiczenie 8.3

Wymień i omów słowa klucze istotne dla treści *Ferdydurke*.

Ćwiczenie 8.4

Porównaj obraz życia w Bolimowie z innymi literackimi realizacjami motywu dworu szlacheckiego. W tym celu przygotuj esej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Oblicza obcości



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Większość ludzi zachowuje dystans wobec obcych, nieznanych osób. Choć lęk przed tym, co obce, może się wydawać irracjonalny, nie znaczy to, że nie można spróbować go zrozumieć i wyjaśnić.

Obcym nazywa się osobę wywodzącą się z innego świata – kogoś z innej dzielnicy, kraju, kultury, religii, grupy społecznej. Pojawienie się obcego w danej społeczności wywołuje zmiany. Rewidujemy swoje wyobrażenia o sobie, zadajemy pytania o tożsamość jednostki i zbiorowości. Doświadczamy obcowania z tym, co nieznane. Z drugiej strony należy zwrócić uwagę na przeżycia osoby, która w określonej zbiorowości może się czuć jak „cudzoziemiec". Powody wyalienowania są zróżnicowane. Czasami mogą mieć podłoże psychiczne.

Proza lat 30. XX wieku coraz częściej zaglądała w zakamarki psychiki swoich bohaterów. Poddawała ich swoistej psychoanalizie, dzięki czemu ukazywała, ukazywała złożoność wnętrza i charakteru człowieka. Powieść *Cudzoziemka*, wydana w 1936 roku, jest przykładem studium psychologicznego postaci.

Już wiesz

Dla zainteresowanych

1) Na podstawie dowolnych źródeł wiedzy przygotuj informacje na temat psychoanalizy.

2) Obejrzyj film *Cudzoziemka* (1986) w reżyserii Ryszarda Bera.

3) Przygotuj notatkę, w której przedstawisz rolę wspomnień w życiu człowieka.

> **4)** Przeczytaj *Cudzoziemkę* Marii Kuncewiczowej.

O dziele

> **Ćwiczenie 1**
>
> Wyjaśnij, w jakich okolicznościach rodzi się w człowieku poczucie obcości czy inności względem innych.

Konstrukcja czasowa odgrywa w *Cudzoziemce* bardzo istotną rolę. Czas akcji to zaledwie jeden dzień – od rana, gdy Róża była umówiona na spotkanie ze swoją córką, do wieczora, gdy główna bohaterka umiera. Czas wspomnień rozciąga się natomiast na całe życie Róży Żabczyńskiej. Wspomnienia nie mają przebiegu linearnego, lecz w drodze skojarzeń bohaterka wydobywa ze swojej pamięci pewne obrazy. Jerzy Kwiatkowski uważał, że jest to rodzaj „przedśmiertnego obrachunku z własnym życiem".

Czytelnicy powieści *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej niejednokrotnie w sposób negatywny odbierają główną bohaterkę, Różę Żabczyńską. Te reakcje są do pewnego stopnia zrozumiałe. Róża nie wzbudza sympatii otoczenia. Jest osobą neurotyczną, nieprzewidywalną, protekcjonalną, trudną w kontaktach z innymi. Główna postać powieści Kuncewiczowej jest opryskliwa zarówno wobec najbliższych, jak i w stosunku do służby. Taki obraz Róży ukazuje się oczom czytelników już od pierwszej sceny dzieła i pogłębia się w trakcie dalszej lektury. Stopniowo odsłaniane przez pisarkę tajemnice biografii Róży układają się w pełniejszy obraz tej postaci. Wówczas okazuje się, że ocena bohaterki nie powinna być tak surowa i jednoznaczna. Okazuje się, że u podłoża frustracji głównej bohaterki leży nie tylko nieodwzajemniona miłość do Michała Bądskiego, ale także – zaprzepaszczona wskutek błędu nauczyciela gry na skrzypcach – kariera muzyczna.

Trzeba pamiętać, że także relacje tej kobiety z mężczyznami nie należały do najłatwiejszych. Nie chodzi tylko o jej niespełnione uczucie do Michała, ale także związek z mężem - Adamem.

W dalszych latach los po raz kolejny boleśnie doświadczył bohaterkę: zmarł jej ukochany syn, a ona została zgwałcona przez męża i wyniku tego zdarzenia poczęła córkę, Martę. Przez długie lata relacje między Różą a Martą były negatywne. Zmiana nastąpiła dopiero wtedy, gdy kobieta dostrzegła muzyczny talent córki (piękny głos). Można zatem powiedzieć, że to muzyka połączyła obie te kobiety. Kreśląc portret Róży Żabczyńskiej, nie można zapomnieć o kwestii narodowej tożsamości bohaterki. Kobieta urodziła się w Rosji (w Taganrogu) i tam spędziła najszczęśliwsze lata swojego życia. Jednak nawet w tym

miejscu doświadczyła poczucia obcości, ponieważ większość ludzi chodziła do cerkwi, a ona uczęszczała do kościoła katolickiego. W piątej klasie gimnazjum, gdy Róża miała 16 lat, ciotka Luiza Żabczyńska (siostra ojca) zabrała ją do Warszawy z obawy przez zrusyfikowaniem dziewczyny. Kiedy Róża trafiła na pensję, była szykanowana i wyśmiewana przez koleżanki, które nazywały ją „kacapką" ze względu na obcy akcent. Dziewczyna odebrała Polskę jako nieprzyjazny kraj.

Róża Żabczyńska wszędzie, gdziekolwiek się znajdowała, doświadczała problemów w określeniu własnej tożsamości. W Rosji nazywano ją – „warszawskaja barysznia", „grafinia ze stolicy, artystka", w Berlinie natomiast - „eine Fremde". Otoczenie bohaterki wymyślało rozmaite imiona (Róża, Ewa, Ewelina, Eveline, Rosalie, Rojza, Elcia), aby nazwać kobietę. Czytelnicy dopiero po lekturze całej powieści oraz wnikliwej analizie wspomnień Róży są w stanie podjąć próbę zrozumienia postępowania głównej bohaterki.



Maria Kuncewiczowa

Autor nieznany, ok. 1933, domena publiczna

Maria Kuncewiczowa

(1895–1989) – autorka powieści, dramatów, esejów. Studiowała filologię francuską, filologię polską i śpiew. Podczas II wojny światowej i w pierwszych latach powojennych przebywała poza krajem (Francja, Anglia, USA). W latach 1963–1971 wykładała literaturę polską na uniwersytecie w Chicago. Po kolejnych krótkich pobytach w kraju zamieszkała na stałe w swoim domu w Kazimierzu nad Wisłą. Najsłynniejszą książką Kuncewiczowej jest *Cudzoziemka* (1936), ale równie znakomite są i inne dzieła tej autorki: *Przymierze z dzieckiem* (1927), *Twarz mężczyzny* (1928), *Dwa księżyce* (1933), *Leśnik* (1952) czy *Tristan 1946* (1967).

Cudzoziemka ma podtekst autobiograficzny. Autorka wyznawała, że pisanie tej powieści było dla niej rodzajem rozrachunku ze wspomnieniem o matce, Adelinie z Dziubińskich Szczepańskiej.



Portret kobiety

Olga Boznańska, Portret kobiety, 1926, olej na tekturze, domena publiczna



Portret kobiety

Olga Boznańska, Portret kobiety, 1925, olej na płótnie, domena publiczna

Ćwiczenie 2.1

Zanalizuj konstrukcję czasu w powieści *Cudzoziemka*. Na ilu płaszczyznach czasowych przebiega akcja?

Ćwiczenie 2.2

Określ, jakie znaczenie dla przebiegu akcji mają wspomnienia Róży, przeradzające się w rozbudowane dygresje.

Ćwiczenie 2.3

Spróbuj, na podstawie licznych dygresji zamieszczonych w tekście, odtworzyć losy głównej bohaterki.

Ćwiczenie 2.4

Scharakteryzuj relacje rodzinne Róży Żabczyńskiej.

Ćwiczenie 2.5

Wyjaśnij określenie osobowość neurotyczna i uzasadnij, że dotyczy ono bohaterki tekstu Marii Kuncewiczowej.

Cudzoziemka [fragmenty]

Maria Kuncewiczowa

Cudzoziemka

W ciągu życia Róża niezbyt wiele czasu spędzała przed lustrem. Za lat dzieciństwa nie odczuwała siebie jako odrębnej od świata istoty, drżała, mieniła się na różnych przeciągach – nic o swoim kształcie, o właściwym swoim kolorze nie wiedząc. Kiedy świeciło słońce, kiedy w taganroskim parku grzmiała muzyka, kiedy siostra mamy, wesoła Jula, śmiała się do oficerów albo konie gwardzistów parskały, albo w stepie kwitły drobno różowe tulipany [...], kiedy Maniuta Psarułaki, córeczka kupca greckiego, szumiała haftowanymi majteczkami po tarasie – Róża czuła się piękna i dumnie patrzyła na ludzi.

Kiedy natomiast długi, gęsty, niechlujny deszcz padał, kiedy żebrak w czeladnej babki Anastazji bił wszy na kudłatym kaftanie, kiedy pachniało nieświeżym masłem […] – wtedy Róża czuła się szkaradna, przepadała po kątach, rzucała na wszystkich pełne winy spojrzenia, ze skarby świata nie zerknęłaby w lustro.
Dopiero w szesnastym roku życia był taki jeden wieczór – już w Warszawie u Bądskich. […]
Pan dyrektor był nieobecny, a Róża stała pod piecem, czekając, kiedy panna Aniela Bądska ukończy gamy i zechce łaskawie zaakompaniować jedynej uczennicy papy „Moment musical" Schuberta. […]
Wtedy to skrzypnęły drzwi, pod piecem stanął Michał Bądski, najmłodszy syn mistrza. Róża poweselała, już chciała roześmiać się głośno, dygnąć, trząchnąć warkoczami i dużo nagadać swoim śpiewnym kacapskim akcentem; ale Michał położył palec na ustach. Przysunął się bliżej, zaczął niby dłońmi szukać po piecu najcieplejszego kafla i tak zagarnął, otulił, rozgrzał całą Różę. Później wśliznął się ramieniem pod ramię, policzek przybliżył do policzka i powiedział cicho:
– Nie trzeba. Niech ona sobie gra. A my – tak.
Uścisnął lekko, patrzył. Róża poczuła się senna. Niebieskie, blade w złotych rzęsach spojrzenie Michała spływało na nią jak rzeka – powolna, nieunikniona, groźna. Róża czuła, że wszystkie trzepoty i słowa, wszystko, co było dotąd dobrze wiadome – tutaj, teraz nie nada się do tego spojrzenia. Była bezradna, upokorzona, ale bała się drgnąć, żeby spojrzenia nie spłoszyć.
Po chwili Aniela przestała grać. Filuternym wzrokiem ogarnęła parę spod pieca.
– Boże, jakaż to śmieszna ta mała – rzekła.
Róży nie dotknął okrzyk, nie miała siły czuć się nic innego poza ciepłem Michałowego ramienia. Natomiast Michał obruszył się, zamachał dłonią w kierunku fortepianu, potem, nie odrywając wzroku od czarniawych policzków, obrócił Różę delikatnie pod światło lampy

i wyszeptał modlitewnym tonem:
– Sieh mal, sieh mal – diese, diese Nase…
Rodzeństwo Bądscy w chwilach wielkiej poufności mówili do siebie po niemiecku. Dlatego, że i polska, i francuska mowa były zbyt wytarte, zbyt zgrubiałe w użyciu, by wyrażać wyjątkowe, na wpół uświadomione uczucia. Aniela odpowiedziała:
– Ja, ja, das hat sie schon – eine wunderschöne Nase.
– No co, Różyczko – dodała oficjalnym głosem – zagramy naszego Schuberta?
Tego wieczoru – wróciwszy od Bądskich do domu – Róża z wielką ostrożnością zamknęła drzwi na klucz przed ciotką Ludwiką, zasiadła przed lustrem i nie wstała, aż świeca spłynęła w świeczniku. Odkryła swoją twarz.
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, 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?
Róża lękliwie porównywała ze swoją powierzchownością urodę koleżanek, obrazy, charakterystyki książkowych heroin. To wszystko było tak nieuchwytne, wieloznaczne: cudze rysy, wiersze, własna twarz… Róża męczyła się, miotana z fali na falę od pychy, od samouwielbienia do kompletnej rozpaczy.

[…]

Niebawem do udręk z powodu z powodu twarzy przybyła nowa męczarnia, nowa tajemnica: ciało.

[…]

Aż wreszcie kiedyś – to już była wiosna i perskie bzy, takie same jak w Taganrogu, kwitły w Botanicznym Ogrodzie – Michał wieczorem zastąpił Róży drogę. Powiedział:
– Różyczko, skarbie mojej duszy, aniele prześliczny, moje dobre dziecko… Popatrz, noc jaka piękna! Ptaszyno, ja wynająłem karetę. Nie bój się mnie, nie drżyj. To nic złego, przysięgam na matkę. Ale gdzież pójdziemy? Powiesz cioci, że papo zatrzymał cię na wieczór i kazał grać z Anielcią. Przecież popis niedługo.
Zgodziła się. Pojechali.

[…]

– Jaki piękny masz medalion – uchwycił medalion z lokiem zmarłego braciszka, jego ręka wydała się nad wyraz ciężka, gorąca, gdy spoczęła na piersi. Róża kazała zaraz wracać, płakała żałośnie, nie strącała jednak upartej, rozgorzałej ręki. Michał całował po piersiach, po ramionach, żeby przestała płakać. Wrócili szybko i nic już okropniejszego niż ta ręka nie stało się tego wieczora. Stało się jednak drugie straszne odkrycie: ciało. Ożyły piersi, biodra, kolana – wszystko, czego dotykały poprzez suknię dłonie Michała.

Maria Kuncewiczowa, Cudzoziemka, Warszawa 1987, s. 10–14.

Po przeczytaniu powyższego fragmentu powieści wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 3.1

Streść wydarzenia ukazane w przywołanych fragmentach powieści Marii Kuncewiczowej.

Ćwiczenie 3.2

Zinterpretuj stwierdzenie o tym, że Róża w dzieciństwie „nie odczuwała siebie jako odrębnej od świata istoty, […] nic o swoim kształcie, o właściwym swoim kolorze nie wiedząc".

Ćwiczenie 3.3

Określ, na czym polega symboliczna rola lustra w kontekście fragmentów z *Cudzoziemki*.

Ćwiczenie 3.4

Określ, na czym polegało „odkrycie” twarzy i ciała przez Różę. Jakie emocje towarzyszyły wówczas głównej bohaterce?

Ćwiczenie 3.5

Jak sądzisz, dlaczego akceptacja fizyczności Róży przez Michała była tak ważna dla młodej kobiety? Uargumentuj.

Ćwiczenie 3.6

Na podstawie powyższego fragmentu oraz odwołując się do tekstu powieści, zredaguj wypowiedź argumentacyjną na temat roli erotyki w życiu Róży Żabczyńskiej.

Ćwiczenie 3.7

Wskaż i nazwij środki stylistyczne, które wpływają na nastrój przywołanych fragmentów.

Ćwiczenie 3.8

Omów funkcję, jaką pełnią zdrobnienia w wypowiedziach Michała.

Ważne!

„*Cudzoziemka* wysuwa się [wśród innych powieści] na czoło i jako niezwykle sugestywny portret psychologiczny, i jako głębokie i przekonywające studium psychologiczne czy raczej psychoanalityczne: studium „rozwiązanego” u schyłku życia kompleksu niższej wartości, który – wywołany zawodem miłosnym i niespełnieniem ambicji artystycznych – wyładowywał się przez wiele lat w agresji i pragnieniu dominacji. A jest to przy tym także i powieść o muzyce i o tym typie jej odbioru, w którym przeżycie estetyczne staje się przeżyciem metafizycznym, objawieniem tajemnicy świata.”

Maria Kuncewiczowa

Cudzoziemka

Róża prędko przeszła do salonu i zapaliwszy świece wydobyła skrzypce z pudła. Na pulpicie rozłożyła partyturę. Gorączkowo podkręciła kołki, nastroiła instrument.

[…] Zupełnie tak samo wyraźnie jak szelest liści za szybą, plusk sadzawki i szkliste dzwonienie księżyca słyszała wiolonczele, flety, altówki Brahmsowskiego koncertu. Wyczekała, aż rozwieje się akord trąbek…
Pierwsze takty skrzypcowego partu zadźwięczały blado, w palcach nie było jeszcze ciepła, w piersi za wiele żaru. Niebawem wszakże wyrównał się bieg krwi, ramiona stężały na marmur, kiście nabrały miękkości. […]
Róża płonęła. Ukończywszy adagio, stała prostsza, wyższa, lżejsza niż zwykle; czuła, że odjęto jej część ciężaru, serce uderzało równo, uwolnione z nadmiaru tęsknoty. […]
– […] Spróbuję teraz allegro non troppo.
Długo nasłuchiwała zjawiskowego tutti. Wreszcie wraz z uroczystym beethovenowskim akordem wstąpiła w zespół. Palce sprawnie działały, pasaż skrzypcowy za pasażem pokrywał majaczenie oboju, fagotu, violi. Róża nie czuła zwykłej nieśmiałości wobec instrumentu; opór strun, włosia, drewniane przydźwięki, niedołęstwo mięśni – przestały istnieć. Muzyka zdawała się powstawać w sposób niematerialny, bez udziału pracy, jedynie za przyczyną zachwytu. Wyzwolona z praw fizycznych, Róża bez najmniejszego trudu przenikała wszystkie strefy i wszystkie uczucia: zarówno nieziemskie modlitwy, jak miłosne scherzanda. Między domem a światem znikł przedział – księżycowa noc roztopiła ludzi, sny, niebo i mury, tajemnica zmieszała się z wiedzą, na miejsce chaosu weszła dźwięczna, jedwabista pełnia. […]
Róża opuściła ręce. Siadła – nogi drżały. Rzuciła smyczek…

Maria Kuncewiczowa, Cudzoziemka, Warszawa 1987, s. 10–14.

Ćwiczenie 4.1

Po przeczytaniu powyższego fragmentu określ, jakich emocji Róża doznawała podczas gry na skrzypcach.

Ćwiczenie 4.2

Wytłumacz, dlaczego muzyka stała się dla Róży przeżyciem metafizycznym.

Ćwiczenie 4.3

Scharakteryzuj relacje Róży z córką Martą. Jaką rolę w pojednaniu kobiet odegrała muzyka?



Skrzypaczka

Lovis Corinth, Skrzypaczka, 1900, olej na płótnie, zbiory prywatne, domena publiczna

Studium złośnicy

Bruno Schulz

Aneksja podświadomości (Uwagi o "Cudzoziemce" Kuncewiczowej)

Istotą powieści jest ruch i działanie, portret zaś jest czymś statycznym. Kuncewiczowa wybrnęła z tej trudności przy pomocy pewnego chwytu powieściowego. Użyła formy spowiedzi. Zaplątana w swój los niezrozumiały, niezrozumiana i przez swe otoczenie, bohaterka powieści dochodzi w końcu, krótko przed śmiercią, do

zrozumienia swej zagadki i czyni spowiedź przed córką, porachunek z całego swego życia.

[…]

Jest to portret kobiety złej, jędzy, megiery – pierwszy raz w tej skali i rozpiętości pokazany w literaturze polskiej. Jesteśmy tu o mile oddaleni od wszystkich wampów i demonów kobiecych, tych zakłamanych, tanich i kokieteryjnych sublimacji zła. Chodzi tu o złość w jej pospolitej, brutalnej i wulgarnej postaci. W pierwszej warstwie portretu, w podmalowaniu niejako, jawi się przed nami bohaterka właśnie w tej nieufryzowanej, śmiesznej i biednej złości. Rysunek Kuncewiczowej jest tak świetny i przekonywający, że zdaje się nam, jakbyśmy tę postać skądś znali. Kuncewiczowa nie oszczędza swej bohaterki, nie tuszuje, nie łagodzi. Z odwagą i bezwzględnością ryzykuje dezaprobatę, odruchy antypatii u czytelnika, naraża ją na śmieszność. Jednak ta odwaga i bezwzględność opłacają się sowicie na wyższym piętrze tej psychologii.
Złość ludzka, ta elementarna i pierwotna wrogość egoistycznej jednostki przeciwstawiającej się całemu światu, bywa w swych wielkich i żywiołowych wybuchach zjawiskiem wspaniałym i fascynującym. Ale nawet w manifestacjach mniejszego formatu nie jest ona pozbawiona pewnego uroku. Jest to w gruncie rzeczy zabytkowa i archaiczna forma reakcji, pochodząca z pierwotnych i prymitywnych czasów, gdy w stosunkach międzyludzkich bezpośredni terror był jeszcze dostatecznym i skutecznym regulatywem. […] Z drugiej jednak strony tkwi w objawach złości pewien romantyzm, pewien naiwny patos, który bawi i interesuje jako bezpośredni wybuch siły witalnej, wyłamującej się z obłaskawionych form kulturalnych. […] Złość bohaterki naszej zdaje się mieć to dwuznaczne, podwójne i zawiłe źródło – i dlatego raz bawi i ujmuje, to znowu budzi zdziwienie i litość.
Ekspansja tej złości jest większa i groźniejsza. Łamie ona życie męża Adama, zawisła jak siła fatalna nad życiem dzieci. Są chwile, w których

ta siła demoniczna podsuwa jej pokusę zbrodni. Róża bawi się myślą zamordowania syna, spowodowania zgonu córki. Autorka nie tai dłużej, że coś tam jest nie w porządku, że złość ta umiejscowiona jest fałszywie, wyżywa się zastępczo na niewłaściwym terenie. Kuncewiczowa miała doskonały pomysł posłużyć się czymś w rodzaju techniki swobodnego kojarzenia, jak na seansie psychoanalitycznym. Już na pierwszych kartkach powieści przemyca autorka, z początku nie akcentując, jakby *incognito*, zasadniczą sytuację tego życia. Czyni to czysto anegdotycznie, wywołując tę scenę na wpół zamierzchłą z dalekiego dzieciństwa: Róża, dzika dziewczynka z Taganrogu, pełna ciekawości życia, przy piecu z Michałem – i jego słowa czarujące: „*diese, diese, o ja wunderschne Nase*", słowa, w których zawarte jest fatum Róży. Tak niepozorne może być w języku świadomości, co podświadomie zawiera cały sens życia. Oto jest tekst losu Róży, oto jest werset, który bez końca będzie odczytywała coraz to z inną intonacją, coraz bliższa zrozumienia – aż go zrozumie ostatecznie w późnej godzinie życia. […]

Psychoanaliza zna dobrze te skupienia odciętej i bezwyjściowej energii psychicznej, zawarte w pewnych słowach, w pewnych myślach musowych lub działaniach. Nasuwa się pytanie, czy doświadczenia psychoanalizy mogą być przedmiotem opracowań literackich.

Wydaje mi się, że wywód psychoanalityczny nie jest dostatecznie dla niewtajemniczonych przekonywający. […] Rewelacje psychoanalityków, choć prawdziwe, pozostaną jeszcze długo dla nieprzyzwyczajonego umysłu nieprzekonywające […]. Powieść Kuncewiczowej przeczy jednak tej prognozie. […]

Wracamy jeszcze raz do decydującego przeżycia Róży w dzieciństwie. […]

Życie schwytane w potrzask kompleksu ma jednak jeszcze inną drogę do wolności: sublimację, sztukę, ambicję, karierę. Róża próbuje wymknąć się swemu kompleksowi przez wszystkie te luki. Najtragiczniejsze są jej próby wzlotów w sferę muzyki. Róża bowiem

> jest skrzypaczką utalentowaną, choć niedokształconą. [...]
> Róża tak długo szamoce się w sidłach swego nieszczęścia, aż siły jej słabną, zaciekła pasja opada. Los Róży, chcąc ją dokończyć, czyni ją miększą, ustępliwszą, dostępniejszą dla kompromisów.
> Kuncewiczowa oparła nieświadomie kompozycję tej książki na schemacie rozwiązania symptomu neurotycznego, na zasadzie procederu psychoanalizy. To sprawia, że pewne motywy przewodnie powracają w niej wciąż na nowo, zanikają i wynurzają się z powrotem, jak w swobodnym kojarzeniu, kierowanym podziemną dynamiką podświadomego. Nadaje to kompozycji pewien charakter muzyczny. Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów daje w rezultacie wrażenie budowy niezmiernie misternej, w różnych kierunkach powiązanej, wielokrotnie zdeterminowanej – jak fuga muzyczna.
>
> Bruno Schulz, Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce" Kuncewiczowej), [w:] , Opowiadania. Wybór esejów i listów, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998, s. 386–397.

Przeczytaj fragmenty recenzji Brunona Schulza, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 5.1

Omów sposób konstruowania powieści zastosowany przez Marię Kuncewiczową.

Ćwiczenie 5.2

Wyjaśnij, jaki portret głównej bohaterki wyłania się z recenzji Brunona Schulza.

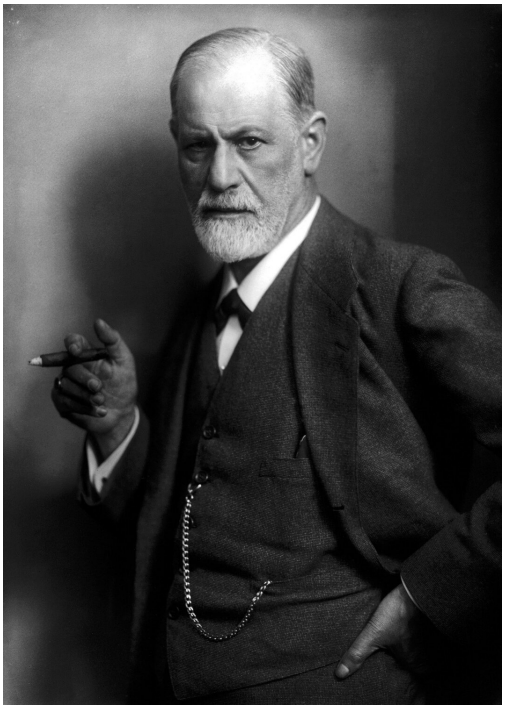
Ćwiczenie 5.3

Czy można odczytać recenzję Schulza jako psychoanalityczną interpretację powieści Marii Kuncewiczowej? Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 5.4

Główna bohaterka jest postacią z kompleksami. Na jaki rodzaj kompleksu zwraca przede wszystkim uwagę Bruno Schulz?

Preteksty



Zygmunt Freud
Max Halberstadt, 1922, fotografia, domena publiczna

Zygmunt Freud

(1856–1939) – austriacki psychiatra i lekarz neurolog. Znany jako twórca psychoanalizy.

Psychoanaliza, wypracowana na przełomie XIX i XX w. przez Freuda, w najbardziej podstawowym znaczeniu to kliniczna metoda leczenia. Psychoanalityk słucha opowieści pacjenta i interpretuje ją w celu odkrycia motywacji objawów będących wyrazem nieświadomego życia psychicznego. Psychoanaliza polega na odkrywaniu nieświadomego znaczenia słów, zachowań i wyobrażeń, a opiera się na założeniu, że to, co jawne sprowadza się do tego, co ukryte. Psychoanaliza pokazuje, że to, co pozornie pozbawione znaczenia, to, co jest błędem albo przejęzyczeniem („czynności pomyłkowe"), to, co jest marzeniem sennym, ma pewien sens, aczkolwiek jest on niedostępny dla świadomości.
Według psychoanalizy, jednostką ludzką powodują popędy, z których najważniejsze są dwa: libido (Eros) i popęd śmierci (Tanatos). Rozmaite doświadczenia traumatyczne i wychowanie kulturowe powodują, że niektóre treści psychiczne związane z popędami zostają wyparte do nieświadomości. Wówczas w jednostce rodzą się napięcia, z którymi nie jest ona w stanie sobie poradzić, powstają wewnątrzpsychiczne napięcia i konflikty określane mianem nerwicy. Celem terapii psychoanalitycznej jest przekształcenie tego, co nieświadome i patologiczne, w to co świadome.
Psychoanaliza zwraca uwagę na to, że człowiek podlega siłom, nad którymi nie ma pełnej

władzy i których nie jest świadomy. Człowiek po odkryciach Freuda to jednostka niepogodzona sama z sobą, rozrywana przez rozmaite sprzeczności, rozdarta między wewnętrznymi pragnieniami a zewnętrznymi przymusami.

> **Ćwiczenie 6.1**
>
> Określ, jakie treści z życia Róży Żabczyńskiej zostały zepchnięte do jej nieświadomości.

> **Ćwiczenie 6.2**
>
> Określ przyczyny napięć, z którymi główna bohaterka *Cudzoziemki* nie była w stanie poradzić przez całe życie.

Zadaniowo

> **Ćwiczenie 7**
>
> Przygotuj pisemną wypowiedź argumentacyjną na temat: *Wpływ doświadczeń z okresu młodości na życie bohaterów literackich*. Odwołaj się do wybranych tekstów literackich.

> **Ćwiczenie 8**
>
> Przygotuj pisemną wypowiedź argumentacyjną na temat: *Rola i funkcja muzyki w życiu bohaterów. Rozważ temat, odwołując się do trzech wybranych tekstów kultury*.

> **Ćwiczenie 9**
>
> Zredaguj wypowiedź stanowiącą obronę głównej bohaterki *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej. W swojej pracy wykorzystaj inspiracje psychoanalityczne.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

W cieniu awangardy



Osobiste wartości

René Magritte, fot.: cea +, Osobiste wartości, San Francisco Museum of Modern Art, licencja: CC BY 2.0[online], dostępny w internecie: https://www.flickr.com/photos/centralasian/6601894623 [dostęp 9.12.2015 r.]

Sztuka pierwszych dziesięcioleci XX wieku, szukając nowej wizji świata, odeszła od tradycji zarówno w zakresie formy, jak i treści. Stery przejęli artyści awangardowi. Dominowała potrzeba oryginalności, liczyły się działania eksperymentalne, buntownicze, a nawet obrazoburcze. Powstało wiele nowych kierunków: ekspresjonizm, fowizm, kubizm, futuryzm, konstruktywizm, suprematyzm, neoplastycyzm, dadaizm i surrealizm. Większość z nich zanegowała dotychczasową estetykę, opartą na wartości obiektywnego piękna i postulowała rozszerzenie granic sztuki. Twórców fascynowały zdobycze nauki i techniki. Jedni wyznawali kult maszyny, innych pasjonowała geometria, teozofia czy psychoanaliza. Zapanowała swoboda artystyczna i obyczajowa.

> **Już wiesz**
>
> Skorzystaj ze *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* oraz innych dostępnych ci źródeł:

1) Ustal etymologię słowa „dada”, od której wywodzi się nazwa dadaizm.
2) Wypisz główne założenia i cele psychoanalizy Zygmunta Freuda.
3) Zapisz w punktach to, co Freud mówił o snach.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1.1
Odpowiedz na pytanie, czemu służyła analiza i interpretacja marzeń sennych i fantazji w psychoanalizie.

Ćwiczenie 1.2
Powiedz, jak Zygmunt Freud interpretował koszmar senny.

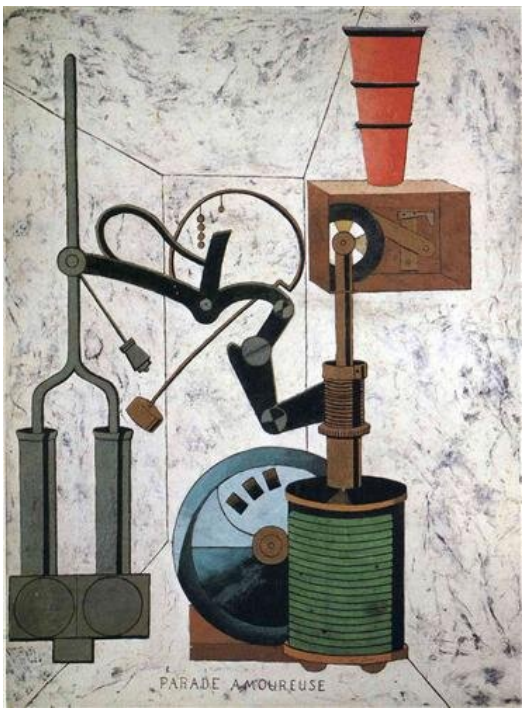


George Grantham Bain, Francis Picabia w swojej pracowni w Paryżu, 1911, fotografia prasowa Collection
[online], dostępny w internecie: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francis_Picabia.jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

Francis Picabia

1879–1953

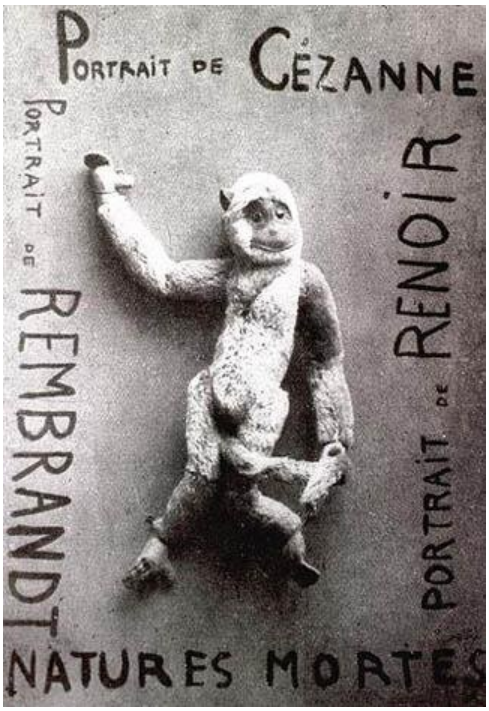
Francuz kubańskiego pochodzenia, malarz, poeta, jeden z najważniejszych przedstawicieli dadaizmu, uważany za autora pierwszego obrazu abstrakcyjnego (*Kauczuk*, 1909). Podczas I wojny światowej przebywał w Nowym Jorku, gdzie współredagował czasopismo literackie „291", a następnie wydawał pismo „391" (1917–1924 w Barcelonie, Zurychu i Paryżu), z którym współpracowała większość uczestników ruchu Dada. Na jego łamach publikowano m.in. wiersze, dowcipy rysunkowe Marcela Duchampa i Mana Raya oraz zjadliwe i pełne ironii uwagi o sztuce pióra Picabii. Artysta projektował też kultowe już dziś okładki tego pisma. Numer 12 ozdobiono słynną *Moną Lizą z wąsami* Marcela Duchampa. Twórczość Picabii nie poddaje się prostym klasyfikacjom. Był to artysta niezależny, pełen inwencji, o niepośledniej inteligencji i nieokiełznanym temperamencie, a przy tym stał się prekursorem antysztuki, postulującym destrukcję wszelkich wartości „na wesoło". Do jego najsłynniejszych dzieł należą: *Dama z zapałkami* (1920), *Klauni* (ok. 1925) i *Hera* (1928).



Francis Picabia, Parada miłosna, 1917, olej na kartonie, 95 x 72 cm, kolekcja prywatna
[online], dostępny w internecie: http://www.wikipaintings.org/en/francis-picabia/love-parade [dostęp 25.10.2015 r.]

Parada miłosna (il. powyżej) to tzw. obraz mechanicystyczny, ironicznie odnoszący się do idei postępu technicznego i symbolizującej go maszyny. Gloryfikowana przez włoskich futurystów, dla Picabii nie stanowiła ona wcale miary nowoczesności.

Skomplikowana konstrukcja złożona z tłoków, pomp i przekładni, umieszczona w pustej abstrakcyjnej przestrzeni, jest więc celowo afunkcjonalna i absurdalna w swej bezużyteczności. Ta dziwna maszyna, w której doszukać się można aluzji erotycznych, więcej mówi o skrywanych instynktach i popędach człowieka, niż o rozwoju cywilizacji. Artysta, zapewne wbrew sobie, stworzył piękny obraz, którego estetyka ma swoje źródło w precyzyjnym, technicznym rysunku oraz oszczędnej, wyrafinowanej, chłodnej kolorystyce.



Francis Picabia, Portret Cézanne'a, 1920, asamblaż (karton, zabawka, tusz), ilustracja w czasopiśmie „Cannibale" nr 1

Francis Picabia, licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Natures_Mortes._Portrait_of_C%C3%A9zanne,_Portrait_of_Renoir,_Portrait_of_Rembrandt.jpg?uselang=pl [dostęp 25.10.2015 r.]

Druga z prac (il. powyżej) jest kpiną z dzieł dedykowanych przez artystów wielkim mistrzom przeszłości. Opisywane zwykle jako *Hommage à*... ('Hołd dla...'), wyrażały one podziw i atencję dla geniuszy czy wirtuozów sztuki, nawiązując często do wypracowanych przez nich formuł wypowiedzi i stosowanych technik. Picabia w *Portrecie Cézanne'a* naruszył wszystkie reguły takich przedstawień. Tworząc swój asamblaż, posłużył się trywialnymi i tanimi materiałami – kartonem, na którym w nieregularnym otoku odręcznie „wykaligrafował" tuszem tekst inskrypcji, oraz pluszową zabawką, grającą tu rolę dwuznacznego symbolu. Jest ona dadaistycznym „przedmiotem gotowym" (tzw. *ready mades*), a jednocześnie prześmiewczą figurą

tradycyjnego malarstwa – sztuki figuralnej, przedstawiającej i mimetycznej, a więc naśladowczej wobec natury. W języku potocznym „małpowanie" jest jednak wyrażeniem pejoratywnym, oznaczającym bezmyślne, złośliwe lub karykaturalne powtarzanie jakiegoś wzoru, miny czy zachowania. Artysta szyderczo odniósł się więc do stylów i autorytetu wybitnych malarzy. Stworzona przez niego „martwa natura" jest zjadliwym atakiem na tradycyjny gatunek malarski.

André Breton

Geneza i perspektywa nadrealizmu (1941)

„Antytradycja", której manifest w stylu frywolnym ułożył dla futurystów Apollinaire, przybiera wraz z ruchem Dada charakter o wiele mniej platoniczny. „Lekceważenie" dochodzi do paroksyzmu, następuje zupełna negacja wartości powszechnie uznanych: naprawdę myśli się o tabula rasa. Rozpacz staje się bezgraniczna i tylko *humour noir* pomaga ją przezwyciężyć: w Nowym Jorku Duchamp podpisuje swoim nazwiskiem reprodukcję Mony Lizy z domalowanymi wąsami, w Kolonii na wystawę Maxa Ernsta wchodzi się i wychodzi przez klozet, w Zurychu Hans Arp przedstawia jako struktury (*organisations*) przedmioty zgromadzone zgodnie z „prawem przypadku", w Paryżu Picabia tworzy „obraz", przybijając do podłogi pustą ramę z naciągniętymi sznurkami, do której ma być przywiązana żywa małpa, w Hanowerze Schwitters zaczął systemem „collage'u" wznosić w swojej pracowni nieokreślony i niemożliwy do skończenia pomnik, na który składał dzień po dniu wszelkiego rodzaju niepotrzebne przedmioty, do odpadków kuchennych włącznie. Skąd się jednak bierze ta szaleńcza negacja, to bezlitosne obrazoburstwo, co się za nimi ukrywa? Niezależnie od historycznych, zewnętrznych dla sztuki przyczyn obrzydzenia, punktem newralgicznym jest to, że w oczach artysty świat zewnętrzny stał się nagle pustynią, a przedmiot zewnętrzny, zdyskredytowany, odarty

> z wszelkiej wagi w swym konwencjonalnym kształcie, po prostu nagle przestaje istnieć.
>
> André Breton, Geneza i perspektywa nadrealizmu (1941), [w:] tegoż, Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, tłum. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1963, s. 484–485.

Przeczytaj fragment tekstu André Bretona i wykonaj polecenia:

Ćwiczenie 2.1
Wskaż, w których krajach równolegle rozwijał się ruch dadaistyczny.

Ćwiczenie 2.2
Wymień materiały, które służyły do tworzenia nowej sztuki.

Ćwiczenie 2.3
Określ, co było istotą postulatów ruchu Dada.

Ćwiczenie 2.4
Zastanów się i powiedz, czy ironiczny komentarz Picabii dotyczący ślepej wiary w postęp techniczny jest nadal aktualny.

Ćwiczenie 2.5
Określ, czym właściwie jest *Portret Cézanne'a*. Uzasadnij swoją odpowiedź.

- wygłupem
- dyskredytowaniem uznanego artysty
- bezpardonowym atakiem na tradycję malarską
- niezrozumiałą prowokacją
- nowatorską instalacją
- obrazoburczym manifestem
- antyobrazem
- [czymś innym?]

Ćwiczenie 3

Wskaż trzy techniki artystyczne, którymi posługiwali się dadaiści.

- [ ] fotomontaż
- [ ] asamblaż (assemblage)
- [ ] fresk
- [ ] litografia
- [ ] kolaż (collage)

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Malarstwo metafizyczne



Carl van Vechten, Potret Giorgia de Chirico, 1936

Carl Van Vechten, licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_de_Chirico_(portrait).jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

Giorgio de Chirico

1888–1978

Włoski malarz, pisarz oraz autor teoretycznych i krytycznych tekstów o sztuce. Znawca i wielbiciel Fryderyka Nietzschego. Zwolennik tradycyjnego rzemiosła malarskiego. Jego zagadkowe dzieła z nurtu pittura metafisica, pełne cytatów z kultury śródziemnomorskiej i antyku, zawładnęły wyobraźnią surrealistów. Pod ich wpływem malowali m.in. Salvador Dali, Max Ernst i René Magritte. Do najsłynniejszych dzieł de Chirico zaliczane są: *Tajemnica wyroczni* (1910), *Niepewność poety* (1913), *Czerwona wieża* (1913), *Niepokojąca podróż* (1913), *Tajemnica i melancholia ulicy* (1914) oraz *Hektor i Andromacha* (1917).



Giorgio de Chirico, Niepokojące muzy, 1947 (replika obrazu z 1916 r.), olej na płótnie, 97 x 66 cm, University of Iowa Museum of Art

domena publiczna[online], dostępny w internecie: http://n.wikipedia.org/wiki/File:The_Disquieting_Muses.jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

Giorgio de Chirico tworzył nieistniejące światy: umieszczał znane formy i pozornie zwykłe przedmioty w osobliwych kontekstach. Nienaturalny stan zawieszenia emanujący z obrazu *Niepokojące muzy* jest wynikiem zaburzenia percepcji przestrzeni wskutek zastosowania wielu kierunków i braku logicznych punktów zbiegu linii perspektywicznych w kompozycji. Mamy tu do czynienia z zagadkową sytuacją, która

nie odnosi się do codziennego doświadczenia człowieka. Mimo że poszczególne elementy przedstawienia można łatwo rozpoznać i opisać, składają się one na wizję spoza fizycznej rzeczywistości (gr. *metà a ta physikà*). Ekspresję i niepokój wzmaga wielokrotne zaburzenie proporcji i wielkości form, zwłaszcza monumentów czy rzeźb będących substytutami osób. Całość obrazu przenika kontrastowe światło tworzące ostre cienie. Barwy są nasycone i kładzione płaską plamą w obrębie kształtów opisanych czarnym konturem.



2. Giorgio de Chirico, Pieśń miłosna, 1914, oej na płótnie, 73 x 59 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork

domena publiczna[online], dostępny w internecie: http://en.wikipedia.org/wiki/File:De_Chirico%27s_Love_Song.jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

De Chirico programowo nawiązywał do antyku i z namysłem wybierał formy rzeźb klasycznych lub hellenistycznych, jak w *Pieśni miłosnej*. Obok głowy posągu umieścił wymowne symbole – gumową rękawiczkę, oznaczającą chorobliwe pożądanie, i zieloną piłkę. Kompozycję uzupełniają formy architektury oraz fragment odległego pejzażu. Całość zanurzona jest w poetyce snu lub marzenia na jawie, gwarantującej efekt niezwykłości i tajemniczości.

> **Erich Fromm**
>
> **Zapomniany język**

Większość naszych snów ma jedną cechę wspólną: nie rządzą nimi prawa logiki, której podporządkowane jest nasze życie na jawie. Kategorie czasu i przestrzeni przestają istnieć. Ludzie, którzy umarli, są w nich żywi; wydarzenia, które w naszym śnie dzieją się teraz, wydarzyły się wiele lat temu. Śnią nam się dwa zdarzenia dziejące się równocześnie, choć w rzeczywistości nie mogłyby nastąpić w jednym czasie. Podobnie niewielką miarę przywiązujemy do praw przestrzeni. Z łatwością przemieszczamy się w odległe miejsce w jednej chwili, jesteśmy w dwóch miejscach naraz, scalamy dwie osoby w jedną lub zmieniamy jakąś osobę w kogoś całkiem innego. Zaiste, w naszych snach jesteśmy stworzycielami świata, w którym czas i przestrzeń ograniczające wszelką aktywność naszego ciała nie mają władzy. [...] Pomimo jednak tych wszystkich dziwnych właściwości, gdy śnimy, nasze sny są dla nas realne; podobnie jak realne jest każde inne doświadczenie, którego doznajemy na jawie. We śnie nie ma żadnego „jak gdyby". Sen jest obecnym realnym doświadczeniem, do takiego stopnia, że nasuwają się dwa pytania: Czym jest rzeczywistość? Skąd wiemy, że to, co śnimy, jest nierealne, a to, czego doświadczamy na jawie, realne? [...]

Język symboliczny to język, w którym wewnętrzne doświadczenia, uczucia i myśli są wyrażane tak, jakby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami ze świata zewnętrznego. Jest to język, którego logika różni się od tej konwencjonalnej, używanej za dnia, logika, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami rządzącymi, lecz intensywność i kojarzenie. Jest to jedyny uniwersalny język, jaki kiedykolwiek stworzyła ludzkość, wspólny dla wszystkich kultur i epok. Jest to język posiadający niejako własną gramatykę i składnię, język, który musi się rozumieć, jeśli ma się zrozumieć znaczenie mitów, baśni i snów.

Erich Fromm, Zapomniany język, tłum. Katarzyna Płaza, Kraków 2011, s. 10–13.

Ćwiczenie 4.1

Określ wrażenie, jakie wywarł na tobie obraz *Pieśń miłosna*.

Ćwiczenie 4.2

Wskaż cechy, którymi można określić obraz *Pieśń miłosna*.

- tajemniczy
- nostalgiczny
- symboliczny
- dziwny
- absurdalny
- niejednoznaczny
- prowokujący
- zabawny
- inspirujący
- niepokojący
- odrealniony
- zaskakujący
- [inny?]

Ćwiczenie 5

Przyjrzyj się uważnie obrazowi Niepokojące muzy i wskaż pięć cech malarstwa metafizycznego.



- [ ] Miękkie, rozproszone światło
- [ ] Upodobanie do niesamowitości
- [ ] Realistyczne odtworzenie rzeczywistości
- [ ] Poetyka snu lub marzenia
- [ ] Tajemniczość i ezoteryzm
- [ ]

- [ ] Zakłócenia perspektywy
- [ ] Zaburzenia proporcji i wielkości form

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6.1
Po lekturze fragmentu książki Ericha Fromma wyjaśnij, co jest istotą języka symbolicznego.

Ćwiczenie 6.2
Podaj przykłady symboli uniwersalnych, wspólnych dla wszystkich kultur i epok.

Ćwiczenie 6.3
Symbolem czego jest manekin? Wyjaśnij jego znaczenie, odwołując się do obrazu Giorgia de Chirica i prozy Brunona Schulza (np. *Manekiny*, *Traktat o manekinach*).

Surrealizm



Lothar Wolleh, Portret René Magritte'a, 1967, fotografia

Lothar Wolleh, licencja: CC BY 3.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rene_Magritte_by_Wolleh.jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

René Magritte

1898–1967

Belgijski malarz-surrealista, tworzący w konwencji oniryzmu (ujmujący rzeczywistość w kształt snu, marzenia lub koszmaru). Autor błyskotliwych i zagadkowych dzieł, przedstawiających realistycznie namalowane, pozornie zwykłe przedmioty, zaaranżowane w niecodzienne, często absurdalne lub paradoksalne kompozycje. Znaki rozpoznawcze twórczości Magritte'a to: prowokacja intelektualna, zerwanie z zasadami logiki, humor (często w tonacji *noir*) i skuteczne zbijanie z tropu przez enigmatyczne lub metaforyczne tytuły oraz stosowanie efektu obrazu w obrazie. Do jego najsłynniejszych prac zaliczane są: *Dola człowieka* (1935), *Terapeuta* (1937), *Gwałt* (1945), *Filozofia w buduarze* (1947), *Golconde* (1953), *Zamek w Pirenejach* (1957) i *Syn człowieczy* (1964).



René Magritte, Groźna pogoda, 1929, olej na płótnie, 54 x 73 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edynburg

René Magritte, olej na płótnie, National Gallery of Modern Art, Edynburg, domena publiczna[online], dostępny w internecie: http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/threatening-weather-1929 [dostęp 25.10.2015 r.]

Krystyna Janicka

Surrealizm

René Magritte w obrazie [...] *Groźna pogoda* ukazuje nad nisko leżącym horyzontem morskiego wybrzeża, w rozległej przestrzeni błękitnego nieba unoszące się trzy przedmioty: tors kobiecy, trąbę i krzesło. I chociaż na obrazie tym wszystkie rzeczy zachowują podobieństwo do rzeczywistych, to jednak rzeczywistość potoczna zostaje zakwestionowana, Dzieje się to przez znane z baśni i marzeń sennych, przeczące prawu ciążenia umieszczenie realnych przedmiotów w powietrzu. Przez odwrócenie lub po prostu zmianę skali realnej wielkości przedmiotów: tors, trąba i krzesło w obrazie Magritte'a, w porównaniu z linią wybrzeża, są w stosunku do niego nieproporcjonalnie wielkie, wręcz gigantyczne. I oczywiście przez niezwykłość samego zestawienia obok siebie tych trzech przedmiotów, prowokując doszukiwanie się jakiegoś utajonego sensu.

Krystyna Janicka, Surrealizm, Warszawa 1985, s. 34.

Ciekawostka

Obraz *Groźna pogoda* powstał w sierpniu 1929 roku na wybrzeżu Morza Śródziemnego w okolicach Cadaqués koło Barcelony. Magritte spędzał tam wakacje u Salvadora Dalego w towarzystwie Paula Éluarda i jego żony Gali. „Wiszący wówczas w powietrzu" romans Dalego i Gali rzuca trochę światła na tajemniczą kompozycję Magritte'a, choć malarz, który z zasady nigdy nie tłumaczył swoich obrazów i ich tytułów, stanowczo temu zaprzeczał.

Ćwiczenie 7.1

Zinterpretuj tytuł obrazu *Groźna pogoda*. Wykorzystaj następujące propozycje:

- wizja
- halucynacja
- imaginacja
- aluzja
- objawienie
- fantasmagoria
- omam
- ułuda
- urojenie
- zwidy
- wyobrażenie
- miraż
- fantom
- przewidzenie
- majak

Ćwiczenie 7.2

Przypomnij, czym jest oniryzm.

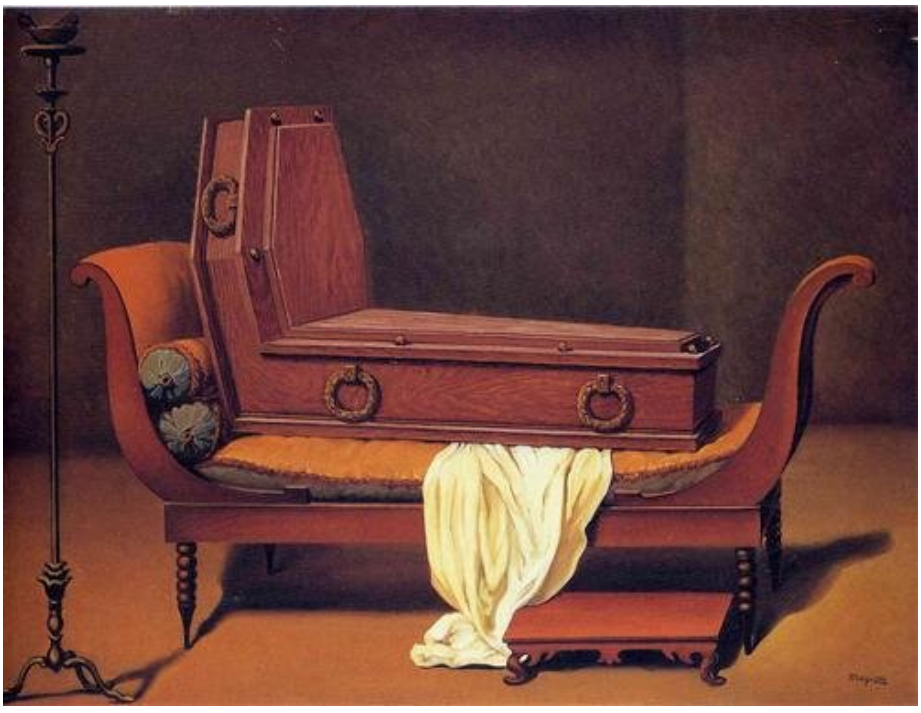
Ćwiczenie 7.3

Wskaż innych malarzy, poetów lub pisarzy wykorzystujących sen jako motyw lub zasadę kompozycyjną swoich utworów.

Wskazówka

Inni surrealiści, np. Bolesław Leśmian, Franz Kafka, Bruno Schulz. Propozycja dodatkowego zadania dotyczącego analizy porównawczej i interpretacji dzieł sztuki dla uczniów na poziomie rozszerzonym: Odniesienia do Podstawy Programowej:

- dostrzeżenie przemiany konwencji i praktyki ich łączenia (synkretyzm konwencji i gatunków)
- rozpoznanie aluzji literackich i symboli kulturowych
- dostrzeżenie w dziełach trawestacji i wskazanie jej wzorców tekstowych
- dostrzeżenie i skomentowanie estetycznych wartości dzieła
- przeprowadzenie analizy porównawczej dzieł



René Magritte, Perspektywa: Madame Récamier Davida, 1949, olej na płótnie, 60 x 80 cm, kolekcja prywatna

René Magritte, domena publiczna[online], dostępny w internecie: http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/perspective-madame-recamier-by-david-1949 [dostęp 25.10.2015 r.]



Jacques-Louis David, Portret pani Récamier, 1800, olej na płótnie, 173 x 243 cm, Musée du Louvre, Paryż

Jacques-Louis David, licencja: CC 0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_016.jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

> René Magritte w ciekawy sposób nawiązał do XIX-wiecznego arcydzieła Jacques'a-Louisa Davida. Zachowując kompozycję pierwowzoru, jego kolorystykę, sposób oświetlenia i scenografię, zastąpił jednak „żywą" postać trumną, która przybrała charakterystyczną pozę Julii Récamier. W słynnym portrecie z okresu I Cesarstwa (tzw. *empire*) wytworna kobieta, spoczywająca w półleżącej pozie na szezlongu, jawi się jako posągowa piękność. Magritte powtórnie, tym razem przewrotnie, unieśmiertelnił ją „na wieki", zamykając jej ciało w złamanym pod kątem prostym pudle funeralnym, ozdobionym antykizującymi okuciami. Antropomorficzny kształt trumny wywołuje surrealistyczną grę świadomości z podświadomością. Widz pozostaje nieufny wobec

tego, co widzi. Może nawet przeraża go trochę to makabryczne skojarzenie. Artysta kpi z tradycji obrazu jako realnego przedstawienia i podważa przypisaną mu funkcję reprezentacji rzeczywistości.

Ćwiczenie 8.1
Oceń wersję *Portretu pani Récamier* pędzla Magritte'a.

Ćwiczenie 8.2
Odpowiedz na pytanie, czy dzieło Magritte'a można uznać za:

- żart,
- prowokację intelektualną,
- groteskę,
- cytat artystyczny.

Ćwiczenie 8.3
Uzasadnij swoją odpowiedź w krótkiej formie pisemnej:

Ćwiczenie 9

Przeróbka oryginalnego dzieła Davida autorstwa Magritte'a jest

- ◯ parafrazą
- ◯ parodią
- ◯ kopią
- ◯ trawestacją

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Flash mob



Yoga, flash mob na ulicy w Austin (Texas)

Earl McGehee, licencja: CC BY 3.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acro_Yoga_Flash_Mob.jpg?uselang=pl [dostęp 25.10.2015 r.]



Wszędzie woda, Austin (Texas), flash mob

Steven Polunsky, licencja: CC BY 2.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Water_everywhere.jpg?uselang=pl [dostęp 25.10.2015 r.]



Paris Zombie Walk

tangi bertin, licencja: CC BY 1.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zombie_walk_paris_2013_-_35707_-_12_octobre_2013.jpg?uselang=pl [dostęp 25.10.2015 r.]

> **Ćwiczenie 10.1**
> Przedyskutujcie w klasie, czym popkultura różni się od subkultury i kontrkultury.

> **Ćwiczenie 10.2**
> Ustalcie, do której z nich można zaliczyć flash mob.

> **Ćwiczenie 10.3**
> Wyraźcie swoje zdanie w sprawie wykorzystywania zjawisk kontrkulturowych przez reklamę.

Zadaniowo

Wykonaj jedno z poniższych poleceń (do wyboru):

> **Ćwiczenie 11.1**
> Namaluj swój sen lub spróbuj opisać go w formie prozy poetyckiej.

> **Ćwiczenie 11.2**
> Odszukaj w internetowej galerii obrazów dzieło René Magritte'a *Syn człowieczy* (*The Son of Man*) z 1964 roku i napisz jego interpretację.

> **Ćwiczenie 11.3**
> Zaaranżuj własną kompozycję metafizyczną w formie kolażu lub fotomontażu, zestawiając ze sobą kilka zwyczajnych przedmiotów. Wykorzystaj zdjęcia lub wycinki z gazet. Nie zapomnij o ciekawym tytule pracy, opartym np. na grze słownej lub podwójnym znaczeniu wyrazów.

> **Ćwiczenie 12**
> Zaplanujcie w grupach dadaistyczny happening lub flash mob. Napiszcie scenariusz wydarzenia i określcie jego główne cele.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Nadchodzą skandaliści



Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen, Houseball, 1997, stal nierdzewna, plastik, siatka jutowa, piana poliuretanowa, winyl, ok. 8,5 x 7,5 m, Berlin

licencja: CC BY 3.0[online], dostępny w internecie: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houseball_(Berlin-Mitte_2013)_1220-1100-(120).jpg?uselang=pl [dostęp 24.10.2015 r.]

Sztuka współczesna jest w nieustannym procesie przemian, a jej obraz jest wciąż niedookreślony. W latach 90. XX wieku świat wkroczył w epokę cyfrową. Nowe technologie i internet zrewolucjonizowały również sferę wizualną. Głębokie przemiany cywilizacyjne zmuszają artystów do krytycznego oglądu rzeczywistości. Wielu z nich posługuje się medialnym skandalem. Ich twórczość prowokuje ważne pytania o kondycję współczesnego człowieka i nierzadko narusza kulturowe tabu. Jednocześnie podlega prawom wolnego rynku – kontrowersyjne dzieła czy akcje artystyczne oraz głośne wystawy stają się „produktami".

> **Już wiesz**
>
> **1)** Sprawdź w informatorach kulturalnych lub w internecie, jakie wystawy poświęcone sztuce współczesnej aktualnie odbywają się w twojej miejscowości (lub w najbliższym dużym mieście).
>
> **2)** Zanotuj, jaki rodzaj sztuki jest na nich prezentowany (obrazy, rzeźby, instalacje, wideo-art, dokumentacja, inne).

Teksty kultury

> **Ćwiczenie 1.1**
>
> Powiedz, czy masz już za sobą kontakt ze sztuką współczesną, np. w muzeum, galerii lub kinie. Jaka to była wystawa i dzieła jakiego artysty były na niej prezentowane?

> **Ćwiczenie 1.2**
>
> Na podstawie dostępnych źródeł informacji wyjaśnij terminy: *pop-art*, *sztuka krytyczna*, *postmodernizm*.

Socrealizm

Socrealizm, zwany też realizem socjalistycznym, pojawił się jako kierunek w sztuce radzieckiej w 1934 roku. Po zakończeniu II wojny światowej kierunek stopniowo rozprzestrzeniał się w sztuce w krajach bloku wschodniego. W Polsce został wprowadzony w 1949 roku, ale już około 1955 roku artyści porzucali sztywny gorset zasad obowiązujących w socrealizmie. Według założeń programowych socrealizmu artyści byli nazywani „inżynierami dusz", mieli wychowywać masy przez ukazywanie im wizji rozwoju społeczeństwa kierowanego przez partię. Kierunek wykorzystywał pewne elementy XIX-wiecznego realizmu, natomiast jako temat prac wybierano walkę klasową, ukazywano robotników czy rolników przy pracy. Na płótna trafiali też nowy bohaterowie: dyktatorzy, przywódcy partyjni, przodownicy pracy. Socrealizm wkroczył też do rzeźby i architektury.



Podaj cegłę

Aleksander Kobzej, Podaj cegłę, 1950, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, licencja: CC 0



Pierwszy traktor

Wladimir Krikhatzkij, Pierwszy traktor, licencja: CC 0

Obrazy *Podaj cegłę* (il. 1) oraz *Pierwszy traktor* (il. 2) prezentują typowe dla socrealizmu tematy związane z pracą robotników oraz rolników. Obraz Kobzeja kojarzy się z popularnym w latach 50. XX wieku przodownictwem pracy, natomiast płótno Krikhatzkiego – z programowym wspieraniem rozwoju wsi.

Pałac Kultury i Nauki w Warszawie (il. poniżej), noszący dawniej imię Józefa Stalina, został oddany do użytku 21 lipca 1955 roku – w przeddzień Święta Odrodzenia Polski (ówczesnego odpowiednika Święta Niepodległości). Budynek łączył wszystkie najgorsze

cechy architektury socrealistycznej, a ponadto okazał się niefunkcjonalny. Jego oświetlenie wymagało ogromnych nakładów energii elektrycznej.



Pałac Kultury i Nauki w Warszawie
licencja: CC BY 4.0

Pomnik Józefa Stalina (il. poniżej) w czeskiej Pradze był największym pomnikiem radzieckiego dyktatora na świecie. Został wzniesiony na rekreacyjnych terenach Letná na jednym ze wzgórz okalających Pragę. Jego autor - Oskar Švec - tuż przed odsłonięciem „dzieła" popełnił samobójstwo. Pomnik wysadzono w powietrze w 1962 roku.



Pomnik Józefa Stalina w Pradze, dziś nieistniejący,
1949-1955, licencja: CC BY 3.0

Modernizm

Modernizm, którego korzenie sięgają połowy XIX wieku, obejmuje zarówno dzieła, kierunki, jak i postawy artystyczne. Najważniejszymi wyróżnikami modernizmu były awangardowe zastępowanie starego nowym, prymat eksperymentu i ciągłe poszerzanie granic (nowe formy, nowe przedstawienia i nowe media). Ponieważ był on sztuką wysoką i elitarną, ugruntował posługiwanie się hermetycznym językiem abstrakcji. Ze względu na mnogość przejawów (m.in. *action painting*, taszyzm, *art-brut* i malarstwo materii) modernizm z historycznego punktu widzenia jawi się jako tendencja niejednolita. To bogactwo form i nowe środki wyrazu zadecydowały jednak o całym obliczu sztuki w pierwszej połowie XX wieku. Artyści modernistyczni starali się tworzyć dzieła oryginalne, równoważące głęboki namysł teoretyczny z solidną praktyką warsztatową. Była to sztuka głównie europejska lub północnoamerykańska, rozwijająca się w wielkich ośrodkach miejskich, elitarnych uczelniach artystycznych, eksponowana w nowoczesnych galeriach i uprawiana w przeważającej części przez mężczyzn.



291 x 268 cm, , San Francisco

Mark Rothko, Number 14, 1960, olej na płótnie, Museum of Modern Art, San Francisco, licencja: CC 0



Chief

Franz Kline, Chief, 1950, olej na płótnie, Museum of Modern Art, Nowy Jork,

Przykładami dzieł modernistycznych są obrazy Marka Rothko i Franza Kline'a – przedstawicieli abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Malarze ci, koncentrując się na kolorze i plamie (Rothko) bądź na linii i geście (Kline), wyrażali subtelne uczucia lub po prostu nieskrępowaną ekspresję. Cechy tych obrazów to „milczenie", antynarracyjność i oddziaływanie wyłącznie przez formę: płaszczyznę, barwę i uproszczone kształty. Obydwaj twórcy amerykańscy, jeden reprezentujący „malarstwo barwnych płaszczyzn" (*color field painting*, Rothko), drugi – tzw. malarstwo kaligraficzne (Kline), należeli do pokolenia, które wkroczyło na scenę sztuki światowej po 1945 roku. Nastąpiła wówczas detronizacja Paryża jako dotychczasowego centrum artystycznego na rzecz Nowego Jorku – dynamicznej stolicy Nowego Świata Sztuki.

Pop-art

Odreagowaniem modernizmu i elitarnych praktyk sztuki abstrakcyjnej był na początku lat 50. XX wieku najpierw brytyjski, a nieco później - amerykański, pop-art (od ang. *popular art* – „sztuka popularna"). Jego twórcy, zainspirowani reklamą, kulturą masową, nowymi technologiami i kiczowatymi przedmiotami-fetyszami wyprodukowanymi przez społeczeństwo konsumpcyjne, sprowokowali w sztuce powrót do rzeczywistości i figuracji. Przemianie uległy tradycyjne gatunki – zwłaszcza malarstwo i rzeźba. Obraz stał się konkretnym przedmiotem (*Tarcze i Flagi* Jaspera Johnsa), kadrem powiększonego okienka komiksowego (Roy Lichtenstein) lub kolażem klasycznej płaszczyzny i jej otoczenia

(*Łazienka* Toma Wesselmana). Dużą rolę odgrywała grafika operująca technikami umożliwiającymi jej masową reprodukcję. Mistrzem serigrafii był Andy Warhol, a firmowana przez niego *Factory* („Fabryka") produkowała już nie pojedyncze oryginały, lecz szeroko dostępne „przedmioty pożądania". Pop-art stał się barwnym, kontrkulturowym stylem życia. Artystów uprawiających klasyczne formy sztuki raził jednak swoją trywialnością, emocjonalnym chłodem i treściową pustką, a także propagowaniem konsumpcyjnego stylu życia.

Piotr Krakowski

O sztuce nowej i najnowszej

Czym był pop-art w oczach jego twórców, dobrze oddaje manifest Claesa Oldenburga opublikowany po raz pierwszy w maju 1961 roku. Oldenburg daje szczegółową charakterystykę sztuki, za jaką się opowiada, formułuje w sposób dosadny, czym jest dla niego cała sztuka pop. Długi ten manifest zaczyna się od słów:

"Jestem za sztuką, która jest polityczno-erotyczno-mistyczna, która nie siedzi skromnie na tyłku w muzeum. Jestem za sztuką, która rozwija się, nie wiedząc, że w ogóle jest sztuką; sztuką, która ma szansę, aby zaczynać od zera. Jestem za sztuką, która się uwikłała w kram codzienności i mimo to pnie się ku górze. Jestem za sztuką, która naśladuje to, co ludzkie, która jest komiczna, gdy trzeba, lub gwałtowna, ale zawsze jest czymś, co jest nieodzowne. Jestem za sztuką [...], która jest ciężka i tępa, i niezdarna, i słodka, i głupia jak samo życie".

We wszystkich swoich przejawach i działaniach sztuka pop chciała stanowić zaprzeczenie dotychczasowych dążności artystycznych. Jak to sformułował znany amerykański pop-artysta Robert Indiana: „Pop jest tym wszystkim, czym nie była sztuka w ostatnich dwudziestu latach. Pop jest ponownym włączeniem się w świat. Jest amerykańskim snem, optymistycznym, na wielką skalę, naiwnym...".

Piotr Krakowski, O sztuce nowej i najnowszej, Warszawa 1981, s. 21–23.



Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen, Houseball, 1997, stal nierdzewna, plastik, siatka jutowa, piana poliuretanowa, winyl, ok. 8,5 x 7,5 m, Berlin

licencja: CC BY 3.0[online], dostępny w internecie: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houseball_(Berlin-Mitte_2013)_1220-1100-(120).jpg?uselang=pl [dostęp 24.10.2015 r.]



Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen, Dropped Cone, 2001, stal galwanizowana, plastik, ok. 12 x 6 m, Neumarkt-Galerie, Kolonia

Raimond Spekking, licencja: CC BY 4.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neumarkt-Galerie,_K%C3%B6ln_mit_Skulptur_Dropped_Cone_-_Claes_Oldenburg_und_Coosje_van_Bruggen-8364.jpg?uselang=pl [dostęp 24.10.2015 r.]



Apple Core

Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Apple Core, 1992, stal nierdzewna, piana uretanu, żywica, Israel Museum, Jerozolima, licencja: CC BY 3.0

Rzeźba pop-artu zerwała z kanonem gatunku, odeszła zarówno od klasycznych tematów, jak i od klasycznych materiałów (gliny, drewna, kamienia czy odlewu z brązu). Artyści sięgnęli po tanie, nowoczesne tworzywa: gips, plastik i piankę gumową. Redukcja tematyki i wykorzystanie elementów zaczerpniętych z codzienności wprowadziły do rzeźby element ironii odbierającej jej poważny, artystyczny charakter. Takie są właśnie prace Claesa Oldenburga (klasyka omawianego stylu) i jego żony Coosje van Bruggen. Zaskakują one swoją skalą, miejscem ekspozycji, a przede wszystkim - tematem. Podobnie jak prace z lat 60. XX wieku, przedstawiające hamburgery czy lizaki z malowanego gipsu, szokowały widzów, tak gigantyczny *Houseball* (wyposażenie domu zebrane w kształt piłki, która znacznie ułatwia ewentualną przeprowadzkę - il. 1), wielki rożek lodów (il. 2) czy absurdalnie przeskalowany ogryzek jabłka (il. 3) wprowadzają zamęt do sterylnych przestrzeni architektonicznych. Większość rzeźb pop-artowskich można uznać za zabawne, choć czasem - kontrowersyjne, pomniki przedmiotów banalnych.

Postmodernizm

“ Tony Horne

Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kulty, fascynacje

Najbardziej bezpośrednią formą kontaktu z tzw. sztuką postmodernistyczną było dla większości ludzi zetknięcie się z noszącym tę nazwę stylem w architekturze, który pojawił się na początku lat osiemdziesiątych. Tendencja ta, występująca także w grafice użytkowej i wzornictwie, polegała na łączeniu historycznych odwołań – zwłaszcza klasycznych, „egipsko-babilońskich" – i nowoczesności, co dawało w efekcie żartobliwe pastisze, często ornamentowane kiczowatymi ozdobami w pastelowej lub opartej na kolorach zasadniczych tonacji, bez wyraźnego rozróżnienia między wnętrzem a otwartą przestrzenią – czego przykładem są np. drzewa w atrium, rury i przewody na zewnętrznej elewacji, ulica przechodząca przez wnętrze sklepu, itp. [...] Twórcą terminu „postmodernizm" był amerykański krytyk marksista Frederic Jameson, który po raz pierwszy użył go w 1964 roku. Z czasem zaczęto nim określać cały zespół pojęć, które zdawały się reprezentować nową fazę w rozwoju kultury Zachodu; wszelkie prawdy i wartości stały się względne, a bariery między kulturą „wysoką" i kulturą masową, między sztuką a konsumeryzmem, a także pomiędzy różnymi artystycznymi gatunkami zanikały. W świecie postmodernizmu pojęcia linearnej historii, stałego postępu i opozycji awangarda – tradycja bądź realność –wyobrażenie nie miały już zastosowania. W rezultacie zapanował chaos konkurujących stylów i odwołań, transmitowanych przez wolnorynkowy system konsumerystyczny, kreujący dla własnych celów własną rzeczywistość.

Tony Horne, Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kulty, fascynacje, Warszawa 1995, s. 262–263: Postmodernizm.

Ciekawostka

Instalacja Elen Wetmore jest doskonałym przykładem dzieła postmodernistycznego. Za pomocą wideo i montażu komputerowego artystka przedstawiła proces „rekonstrukcji" swojego portretu, nawiązując jednocześnie do analitycznych dzieł kubistycznych i słynnych wizerunków Dory Maar, malarki, fotografki, poetki, modelki oraz kochanki Picassa. Przy użyciu nowoczesnej techniki artystka uprzestrzenniła klasyczny obraz sztalugowy. Stała się też *porte-parole* Dory Maar i innych kobiet zmarginalizowanych

przez świat sztuki. Wprowadzenie wątków feministycznych, cytat z innego dzieła i nawiązanie do tradycji (kubizmu i surrealizmu) przy zastosowaniu nowych mediów to cechy charakterystyczne sztuki postmodernistycznej. W filmie *Visiting Dora Maar* artystka próbuje „stworzyć" siebie na nowo z rozproszonych, ulotnych fantomów zdjęć i obrazów. Jest to proces płynny i niezakończony – w przeciwieństwie do modernistycznego portretu na płótnie, niezmiennego w swojej istocie.

Ćwiczenie 2

Znajdź w internecie i obejrzyj film (wideo-art) Ellen Wetmore, Visiting Dora Maar, 2011, wideo-instalacja.



Portret Dory Maar

Pablo Picasso, Portret Dory Maar, 1937, olej na płótnie, Musée Picasso, Paryż,

Wskazówka

Warto poprosić uczniów o przeczytanie opisu tego dzieła na stronie NINATEKI.

Sztuka krytyczna

Ćwiczenie 3

Znajdź w internecie i obejrzyj pierwsze 12 minut dokumentalnego filmu edukacyjnego:

Zbigniew Libera. *Prace 1982–2000*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Ćwiczenie 4

Po obejrzeniu filmu o twórczości Zbigniewa Libery wyjaśnij pojęcie **sztuka krytyczna**.



Zbigniew Libera, Lego. Obóz koncentracyjny, 1996, zestaw 7 różnej wielkości pudełek klocków

licencja: CC BY-SA 3.0[online], dostępny w internecie: http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/lego/libera_lego.htm [dostęp 24.10.2015 r.]



Zbigniew Libera, Ciotka Kena, 1994, 24 lalki w kartonowych opakowaniach

licencja: CC BY-SA 3.0[online], dostępny w internecie: http://rastergallery.com/prace/ciotka-kena-1994/ [dostęp 24.10.2015 r.]

Ćwiczenie 5

Analizując dzieła przedstawione w tej lekcji, wyjaśnij, jak zmieniał się język sztuki w XX wieku.

Ćwiczenie 6

Na przykładzie dzieł Claesa Oldenburga i Coosje van Bruggen wskaż trzy cechy pop-artu.

- [ ] Ukryta symbolika
- [ ] Ironia
- [ ] Tematyka zaczerpnięta z codzienności
- [ ] Wyrafinowane i szlachetne materiały
- [ ] Inspiracja kulturą masową
- [ ] Głęboka duchowość dzieł

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 7

Przyporządkuj określenia do podanych tendencji artystycznych w sztuce współczesnej.

MODERNIZM

POSTMODERNIZM

zainteresowanie mediami masowymi

stosowanie ironii, parodii i pastiszu

odrzucenie tradycji akademickiej

względność wszelkich prawd i wartości

prymat nowoczesności

mieszanie stylów i tradycji

podział na sztukę „wysoką” i masową

przenikanie się gatunków artystycznych

kult oryginalności

posługiwanie się językiem abstrakcji

burzenie hierarchii kulturowych

awangardowe eksperymenty formalne

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Kiedy pacyfista musi być militarystą



Dwie sanitariuszki i ranny powstaniec (po prawej) z batalionu "Parasol" po wyjściu z kanału na ulicy Wareckiej przy Nowym Świecie. Pośrodku stoi Maria Stypułkowska-Chojecka ps. „Kama". Po prawej - Krzysztof Palester ps. „Krzych".

Joachim Joachimczyk, domena publiczna

Jakie znaczenie dla ludzi miała i ma pamięć o II wojnie światowej? Jak zapamiętali tamten tragiczny czas ci, którzy go przeżyli? W jaki sposób pamięć o wojnie czy o powstaniu warszawskim funkcjonuje w świadomości współczesnych Polaków? Jak współczesna młodzież spostrzega ludzi i wydarzenia tamtego czasu?
Należy zastanowić się nad tymi pytaniami. Czas wojny ma znaczenie wielowymiarowe, którego nie sposób zamknąć w obrębie jednego tematu. Przede wszystkim jest to pamięć o milionach ofiar. II wojna światowa stała się nie tylko synonimem ludobójstwa, lecz także symbolem bardzo wielu indywidualnych historii, które wpisały się w tragizm tamtych czasów.

> **Już wiesz**
>
> 1. Sięgnij do różnych źródeł wiedzy i na tej podstawie przypomnij sobie historyczny kontekst powstania warszawskiego.
> 2. Obejrzyj paradokumentalny film *Dzień czwarty* w reżyserii Ludmiły Niedbalskiej z 1984 r. i film *Baczyński* w reżyserii Kordiana Piwowarskiego z 2013 r. W pierwszym filmie w rolę Baczyńskiego wcielił się Krzysztof Pieczyński, natomiast w filmie Piwowarskiego tytułową postać grał Mateusz Kościukiewicz.
> 3. Poszukaj w internecie i wysłuchaj piosenki *Pokolenie Kolumbów* w wykonaniu Tadeusza Woźniaka. Słowa do tego tekstu napisał Zbigniew Kabata, poeta i członek

oddziału partyzanckiego AK „Jędrusie”.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1

Porozmawiaj z rodzicami, dziadkiem, babcią, opiekunami czy rodzeństwem (ewentualnie z przyjaciółmi) na temat sytuacji młodzieży w czasie powstania warszawskiego.



Krzysztof Kamil Baczyński
domena publiczna

Krzysztof Kamil Baczyński

1921–1944

Jest uważany za najwybitniejszego poetę tworzącego w okresie II wojny światowej. Jego biografia doskonale wpisuje się w historię pokolenia Kolumbów (tj. młodość przypadająca na czasy wojny, edukacja akademicka na tajnych kompletach Uniwersytetu Warszawskiego, walka w Szarych Szeregach w batalionie AK „Zośka”, wielka miłość do Barbary Drapczyńskiej zwieńczona małżeństwem, śmierć w czwartym dniu powstania warszawskiego). Podczas okupacji ukazały się cztery publikacje poetyckie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: *Zamknięty echem* (1940), *Dwie miłości* (1940), *Wiersze wybrane* (1942) i *Arkusz poetycki* (1944). Dwa ostatnie zbiory poeta opublikował pod pseudonimem Jan Bugaj.

Życiorys Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stanowił tragiczną biografię artysty, którego młodość została zdeterminowana dramatem wojny i naznaczona jej piętnem. Baczyński,

który w czasie okupacji jako 23-letni artysta osiągnął dojrzałość artystyczną, w trudnych warunkach konspiracyjnych zyskał uznanie czytelników.
Znajomi i przyjaciele dobrze zapamiętali niezwykłą osobowość Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. W ich opinii poeta był szczupłym, niewysokim, delikatnym, wrażliwym mężczyzną, który cierpiał z powodu słabego serca i astmy. Jednak w 1943 r. Krzysztof Kamil Baczyński został żołnierzem Grup Szturmowych Szarych Szeregów AK.

> **Ćwiczenie 2**
>
> Zapoznaj się z innymi źródłami opisującymi postać Baczyńskiego, np: Bartłomiej Szleszyński, Życie i twórczość Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Teksty kultury (II)

Czytanie poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego nie jest łatwe. Przede wszystkim dlatego, że wiersze tego poety odnoszą się do najbardziej skrajnych doświadczeń. Niewątpliwą trudność sprawiać metaforyka zawarta w liryce Baczyńskiego, niezwykle oryginalna, ale skomplikowana i trudna dla przeciętnego odbiorcy.



Powstanie warszawskie: Żołnierze zgrupowania „Radosław” po kilku godzinnym przejściu kanałami z placu Krasińskich do ulicy Wareckiej na Śródmieście, nad ranem 2 IX 1944. Pierwszy od lewej (w hełmie) Tadeusz Rajszczak ps. „Maszynka” z batalionu „Miotła”.

domena publiczna

Kontekstem ułatwiającym czytelnikom odbiór twórczości autora *Arkusza poetyckiego* może być uwzględnienie tradycji, do których Baczyński odwoływał się w swoich lirykach. Trzeba dostrzec najważniejsze inspiracje, np. odwołania do poezji romantycznej (zwłaszcza do liryki Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida), poezji młodopolskiej i poezji awangardowej (zwłaszcza do poetyki katastrofizmu). Baczyński nie jest jednak w żadnym wypadku epigonem tych tradycji i każde nawiązanie wiąże się z różnego rodzaju przekształceniami zapożyczanego wzorca. Niewątpliwie z ducha młodopolskiego są zaczerpnięte pewne upodobania poety w zakresie obrazowania, takie jak: nastrojowość, estetyzm, nierealność. To samo można powiedzieć o innych cechach typowych dla tego przedstawiciela Kolumbów, tj. o ekspresji przeżyć osobistych i przedstawianiu metafizycznego niepokoju.



Żołnierze Armii Krajowej w walkach podczas powstania warszawskiego.
domena publiczna

Inspiracje romantyczne, po które sięga Krzysztof Kamil Baczyński, znajdują swój wyraz na wielu płaszczyznach. Wybiera on wzorzec poezji tyrtejskiej, dzięki czemu w sposób oczywisty wpisuje się w tradycję poezji wieszczej, chętnie nawet wykorzystuje konwencję „mowy wysokiej", retorycznej i deklamacyjnej, zwróconej do zbiorowości. I choć poecie zdarza się nawiązywać do etosu rycerskiego, to te inspiracje od razu stają się punktem wyjścia głębokiej refleksji o charakterze etycznym.
Podstawowym dylematem w poezji Baczyńskiego jest rozterka pacyfisty, który jest przekonany o konieczności militarnego zaangażowania w wydarzenia otaczającej go rzeczywistości. Nie jest to jednak wyłącznie kwestia walki zbrojnej z okupantem, ale wielka próba naprawy świata, jakiś rodzaj fundamentalnej walki dobra ze złem. Autor *Arkusza poetyckiego* ustawicznie poddaje ocenie moralnej kwestię zaangażowania się jednostki w działania zbrojne. Koncepcja moralności reprezentowana przez Baczyńskiego wyrasta z osobliwej religijności poety. Jest ona szczególna, ponieważ z założenia nie ma za wiele wspólnego z religią zinstytucjonalizowaną.

Z głową na karabinie

Krzysztof Kamil Baczyński

Z głową na karabinie

Nocą słyszę, jak coraz bliżej
drżąc i grając krąg się zaciska.
A mnie przecież zdrój rzeźbił chyży,
wyhuśtała mnie chmur kołyska.

A mnie przecież wody szerokie
na dźwigarach swych niosły płaki
bzu dzikiego; bujne obłoki
były dla mnie jak uśmiech matki.

Krąg powolny dzień czy noc krąży,
ostrzem świszcząc tnie już przy ustach,
a mnie przecież tak jak innym
ziemia rosła tęga – nie pusta.

I mnie przecież jak dymu laska
wytryskała gołębia młodość;
teraz na dnie śmierci wyrastam
ja – syn dziki mego narodu.

Krąg jak nożem z wolna rozcina,
przetnie światło, zanim dzień minie,
a ja prześpię czas wielkiej rzeźby
z głową ciężką na karabinie.

Obskoczony przez zdarzeń zamęt,
kręgiem ostrym rozdarty na pół,
głowę rzucę pod wiatr jak granat,
piersi zgniecie czas czarną łapą;

bo to była życia nieśmiałość,
a odwaga – gdy śmiercią niosło.
Umrzeć przyjdzie, gdy się kochało
wielkie sprawy głupią miłością.

4 grudnia 1943 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, Z głową na karabinie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 226–227.

Ćwiczenie 3.1

Wskaż i omów, jakie dwie sfery przeciwstawia sobie poeta w pierwszej części tekstu. W swojej odpowiedzi uwzględnij perspektywy czasowe, na jakie wskazuje artysta.

Ćwiczenie 3.2

Zacytuj z tekstu i nazwij (minimum po trzy) środki stylistyczne, które wpływają na opozycyjność dwóch rzeczywistości przywołanych w liryku Baczyńskiego.

Ćwiczenie 3.3

Osoba mówiąca w liryku *Z głową na karabinie* określa siebie jako „syna dzikiego swego narodu". Wskaż, jakie aspekty z życia żołnierza wylicza artysta.

Ćwiczenie 3.4

Zinterpretuj – w kontekście losów pokolenia Kolumbów – jakie przesłanie wypływa z dwóch ostatnich wersów utworu: „Umrzeć przyjdzie, gdy się kochało / wielkie sprawy głupią miłością".

Ćwiczenie 3.5

Określ nastrój wiersza.

Ćwiczenie 3.6

Przeczytaj utwór Elegia o … chłopcu polskim Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, a następnie napisz analizę i interpretację tego wiersza. W swojej pracy zwróć uwagę na rolę i funkcję zdrobnień, a także na symbolikę, które pojawiają się w tym tekście.

Katastrofizm generacyjny

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.

Nas nauczono. Nie ma miłości.
Jakże nam jeszcze uciekać w mrok
przed żaglem nozdrzy węszących nas,
przed siecią wzdętą kijów i rąk,
kiedy nie wrócą matki ni dzieci
w pustego serca rozpruty strąk.

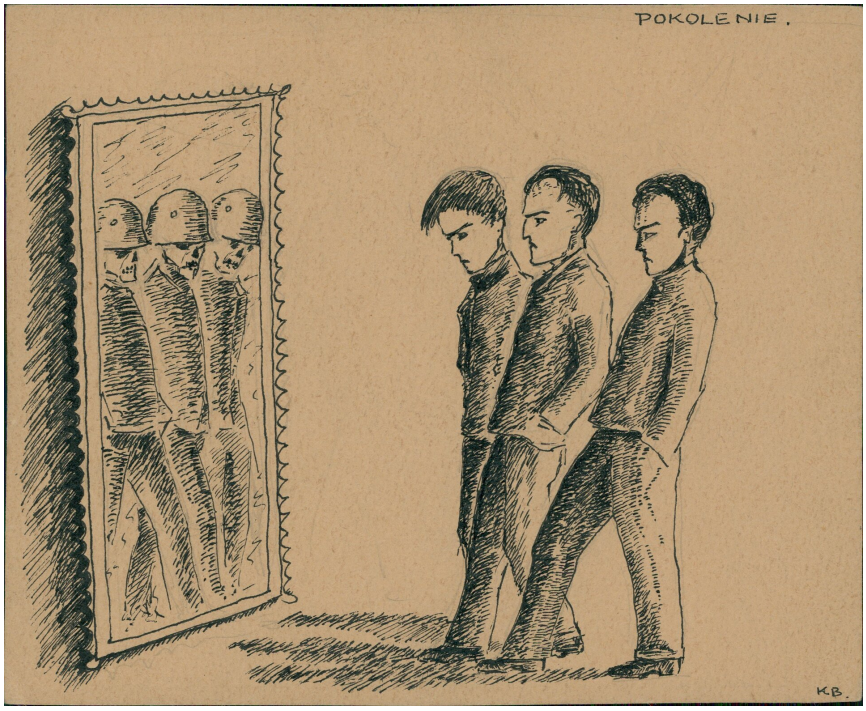
Nas nauczono. Trzeba zapomnieć,
żeby nie umrzeć rojąc to wszystko.
Wstajemy nocą. Ciemno jest, ślisko.
Szukamy serca – bierzemy w rękę,
nasłuchujemy: wygaśnie męka,
ale zostanie kamień – tak – głaz.

I tak staniemy na wozach, czołgach,
na samolotach, na rumowisku,
gdzie po nas wąż się ciszy przeczołga,
gdzie zimny potop omyje nas,
nie wiedząc: stoi czy płynie czas.

Jak obce miasta z głębin kopane,
popielejące ludzkie pokłady
na wznak leżące, stojące wzwyż,
nie wiedząc, czy my karty iliady
rzeźbione ogniem w błyszczącym złocie,
czy nam postawią, z litości chociaż,
nad grobem krzyż.

22 lipca 1943 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, Pokolenie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 209–212.



Krzysztof Kamil Baczyński, Pokolenie, rysunek, maj 1940

domena publiczna

Ćwiczenie 4.1

Określ, w czyim imieniu wypowiada się osoba mówiąca w liryku.

Ćwiczenie 4.2

Wskaż, kto jest adresatem wiersza.

Ćwiczenie 4.3

Na podstawie rysunku *Pokolenie* Baczyńskiego wyjaśnij, w jakim stopniu plastyczny obraz przedstawicieli pokolenia Kolumbów odpowiada temu, co poeta zawarł w liryku pod tym samym tytułem. W swojej odpowiedzi uwzględnij, jaki dylemat ideowy znalazł odzwierciedlenie w rysunku artysty. Na czym polega tragizm generacji Kolumbów.

Ćwiczenie 4.4

Wskaż elementy poetyki ekspresjonistycznej w wierszu Baczyńskiego i określ ich rolę w kreacji sytuacji lirycznej przedstawionej przez poetę.

Ćwiczenie 4.5

Zacytuj z utworu Baczyńskiego cztery wersy, które – twoim zdaniem – najpełniej oddają „katastrofizm generacyjny" pokolenia Kolumbów.

Nic nie powróci...

Krzysztof Kamil Baczyński

Spojrzenie

Nic nie powróci. Oto czasy
już zapomniane; tylko w lustrach
zasiada się ciemność w moje własne
odbicia – jakże zła i pusta.

O znam, na pamięć znam i nie chcę
powtórzyć, naprzód znać nie mogę
moich postaci. Tak umieram
z półobjawionym w ustach Bogiem.

I teraz znów siedzimy kołem,
i planet dudni deszcz – o mury,

i ciężki wzrok jak sznur nad stołem,
i stoją ciszy chmury.

I jeden z nas – to jestem ja,
którym pokochał. Świat mi rozkwitł
jak wielki obłok, ogień w snach
i tak jak drzewo jestem – prosty.

A drugi z nas – to jestem ja,
którym nienawiść drżącą począł,
i nóż mi błyska, to nie łza,
z drętwych jak woda oczu.

A trzeci z nas – to jestem ja
odbity w wypłakanych łzach,
i ból mój jest jak wielka ciemność.

I czwarty ten, którego znam,
który nauczę znów pokory
te moje czasy nadaremne
i serce moje bardzo chore
na śmierć, która się lęgnie we mnie.

18 października 1943r.

Krzysztof Kamil Baczyński, Spojrzenie, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 225–226.

Krzysztof Kamil Baczyński

*** [Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę]

Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę
i grzbiet jak pręt rozgrzany stygnie,
niech mi nie kładą gwiazd na skronie
i pomnik niech nie staje przy mnie.

Bo przecież trzeba znów pokochać.
Palce mam – każdy czarną lufą,
co zabić umie. – Teraz nimi
grać trzeba, i to grać do słuchu.

Bo przecież trzeba znów miłować.
Oczy – granaty pełne śmierci,
a tu by trzeba w ludzi spojrzeć
i tak, by Boga dojrzeć w piersi.

Bo przecież trzeba czas przemienić,
a tutaj ciemna we mnie siła,
i trzeba blaskiem kazać ziemi,
by z sercem razem jak krew biła.

Wrócę, rzemieślnik skamieniały,
pod dach rozległy jasny pogód,
do rzeźb swych – tych, co już się stały,
i tych, co stać się jeszcze mogą.

I dawne będą wzrok obracać –
niezdarne słupy pełne burzy,
i te, których nie tknęła praca
jak oddech niewidzialnej róży.

I pośród nich jakże ja stanę
z garścią, co tylko strzelać umie,
z wiarą, co śmiercią przeorana,
z sercem, co nic już nie rozumie?

Ale jeżelim spalił młodość,
jak palą kraje w wielkim hymnie,
to nie zapomni czas narodu,
a Bóg jak płomień stanie przy mnie.

I wtedy, wtedy liść mi każdy
albo mi wróbel z nieba sfrunie
i jego głos – już głosem prawdy,
i poznam głos, poczuję: umiem.

I szmer ptaszęcy mi przypomni,
że znałem miłość, i obudzi
zdrętwiałe dłonie – jak łodygi,
i pocznę kwiaty, gwiazdy, ludzi,
i ziemię w morza szum przemienię,
i drzewa w zwierząt linie miękkie,
i wtedy spadnie mi na rękę
w pieśni odrosła – wierna ziemia.

9 marca 1944 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, *** [Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę], [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 225–226.

Przeczytaj na głos oba wiersze, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 5.1

Omów relacje między teraźniejszością a przeszłością ukazane w przywołanych lirykach Baczyńskiego.

Ćwiczenie 5.2

Wskaż – w odniesieniu do utworu *[Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę]* – elementy typowe dla poetyki żołnierskiej.

Ćwiczenie 5.3

Omów na podstawie tekstu *Spojrzenie* elementy katastroficzne. W wypowiedzi uwzględnij, co wpływa na tragizm osoby mówiącej w tym liryku.

Ćwiczenie 5.4

Wskaż i nazwij – w przywołanych wierszach poety – środki stylistyczne typowe dla poetyki apokaliptycznej i określ ich funkcję w kreacji sytuacji lirycznej.

Ćwiczenie 5.5

Na podstawie tekstu *[Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę]* wyjaśnij, jaką rolę odgrywa kategoria pamięci w tworzeniu obrazu jednostki uwikłanej w wojnę.

Teksty kultury (VI)

Krzysztof Kamil Baczyński

Historia

Arkebuzy dymiące jeszcze widzę,
jakby to wczoraj u głowic lont spłonął
i kanonier jeszcze rękę trzymał,
gdzie dziś wyrasta liść zielony.
W błękicie powietrza jeszcze te miejsca puste,
gdzie brak dłoni i rapierów śpiewu,
gdzie teraz dzbany wrzące jak usta
pełne, kipiące od gniewu.
Ach, pułki kolorowe, kity u czaka,
pożegnania wiotkie jak motyl świtu
i rzęs trzepot, śpiew ptaka,
pożegnalnego ptaka w ogrodzie.
Nie to, że marzyć, bo marzyć krew,
to krew ta sama spod kity czy hełmu.
Czas tylko warczy jak lew
przeciągając obłoków wełną.
Płacz, matko, kochanko, przebacz,
bo nie anioł, nie anioł prowadzi.
Wy te same drżące u nieba,
wy te same róże sadzić jak głos
na grobach przyjdziecie i dłonią
odgarniecie wspomnienia i liście, jak włos

siwiejący na płytach płaskich.
Idą, idą pochody, dokąd idą,
których prowadzi jak wygnańców łaski
ląd krążący po niebie. A może
niebo po lądzie dmące piaskiem
tak kształt ich zasypuje. Jak noże
giną w chleb pogrążone – tak oni
z wolna spływają. Piach ich pokrywa.

Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni.

8 marca 1942 r.

Krzysztof Kamil Baczyński, Historia, [w:] , Wiersze wybrane, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 107–108.

> **Ćwiczenie 6.1**
>
> Wskaż w wierszu elementy typowe dla poetyki onirycznej i omów ich funkcję.

> **Ćwiczenie 6.2**
>
> Znajdź w utworze i nazwij te środki, które potęgują nastrój grozy i niepokoju.

Pokolenie Kolumbów

Generację młodych ludzi, których wchodzili w dorosłość w czasie II wojny światowej, nazywa się pokoleniem Kolumbów. Określenie to pochodzi z książki Romana Bratnego zatytułowanej *Kolumbowie. Rocznik 1920* wydanej w 1957 r. Powieść opowiada o losach grupy chłopaków zaangażowanych w działalność konspiracyjną w szeregach Armii Krajowej. W 1970 r. – na podstawie dwóch pierwszych tomów dzieła Bratnego – powstał film *Kolumbowie* w reżyserii Janusza Morgensterna.

Obejrzyj film *Kolumbowie* Janusza Morgensterna, następnie zastanów się nad poniższymi zadaniami.

Ćwiczenie 7.1

Po projekcji filmu wypisz dowody na to, że życie trójki przyjaciół zostało zdeterminowane przez wojnę.

Ćwiczenie 7.2

Wskaż w filmie elementy konwencji komediowej i konwencji romantycznej.

Ćwiczenie 7.3

Jak oceniasz fakt, że filmowy obraz Michała Kwiecińskiego kończy się w momencie rozpoczęcia wojny. Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 7.4

Wypisz podobieństwa i różnice między dylematami Krzysztofa Kamila Baczyńskiego a dylematami bohaterów filmu.

Zadaniowo

Ćwiczenie 8

Napisz recenzję filmu *Jutro idziemy do kina* lub innego pokazującego tragizm Kolumbów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Cywilizacja śmierci. Doświadczenie Holocaustu jako próba kultury i człowieczeństwa



Muzeum w miejscu obozu koncentracyjnego Majdanek w Lublinie (Konzentrationslager Lublin)

Ralf Lotys, licencja: CC BY-SA 2.5

W polskim piśmiennictwie literatura stanowiąca świadectwo doświadczenia lagrów tworzy bogaty i zróżnicowany zbiór tekstów. Wśród nich opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego zajmują ważne miejsce. Warto zapytać o przyczyny takiego stanu rzeczy: o to, jakie wartości opowiadań Tadeusza Borowskiego zadecydowały o wyjątkowym statusie tych tekstów w literaturze wyrastającej z doświadczenia Holocaustu.

> **Już wiesz**
>
> Na podstawie różnych źródeł zgromadź i opracuj w formie uporządkowanego zestawienia najważniejsze informacje na temat hitlerowskiego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau.

Teksty kultury



domena publiczna

Tadeusz Borowski

1922–1952

Polski poeta, prozaik i publicysta, znany przede wszystkim jako autor cyklu opowiadań *Pożegnanie z Marią* (1948) oraz zbioru krótkich form prozatorskich zebranych w tomie *Kamienny świat* (1948). Zanim jednak Borowski – w rezultacie doświadczeń obozowych i w obliczu wyzwania, jakim stała się potrzeba przedstawienia tej rzeczywistości – zwrócił się ku prozie, w literaturze obecny był już jako poeta (pierwszy tom poezji Borowskiego, wyrastający z tradycji przedwojennego katastrofizmu zbiór zatytułowany *Gdziekolwiek ziemia*, ukazał się w warunkach okupacyjnych w 1942 roku). Biografia Tadeusza Borowskiego zdawać się może jedną z najtragiczniejszych w historii polskiej literatury XX wieku. Wśród doświadczeń życia Borowskiego pobyt w hitlerowskim obozie zagłady zwraca uwagę jako przeżycie centralne. Aresztowany przez Gestapo pod koniec lutego 1943 roku, młody poeta trafił najpierw do więzienia na Pawiaku, a stąd po pewnym czasie przetransportowany został do Oświęcimia. W obozie otrzymał numer 119198. Gdy w sierpniu 1944 roku, w obliczu zbliżającego się frontu, hitlerowcy przystąpili do ewakuacji oświęcimskiego obozu, Borowski został przeniesiony do podobozu Dautmergen w Natzweiler koło Stuttgartu, stąd zaś po pewnym czasie – do obozu Dachau-Allach. Po wyzwoleniu obozu w Dachau przez armię amerykańską pod koniec kwietnia 1945 roku przyszły pisarz trafił do założonego w byłych koszarach SS obozu dla tzw. dipisów we Freimannie pod Monachium, gdzie przebywał do września (do tych doświadczeń nawiązuje opowiadanie *Bitwa pod Grunwaldem*). Po opuszczeniu obozu Borowski pozostał w Niemczech, gdzie rzucił się w wir pracy pisarskiej. Jak podaje w swojej monografii Tadeusz Drewnowski (T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, Warszawa 1992, s. 101), w ciągu roku powstało nie tylko ponad sto wierszy, lecz także przygotowana przez Borowskiego we współpracy z dwoma innymi ocalałymi z obozu Auschwitz – Januszem Nelem Siedleckim (nr obozowy 6643) oraz Krystynem Olszewskim (75817) – książka *Byliśmy*

w Oświęcimiu (1946). Autor zamieścił w niej dwa swoje obozowe opowiadania, aczkolwiek jego wkład w ostateczny kształt publikacji był prawdopodobnie znacznie większy.

Pod koniec maja 1946 roku Tadeusz Borowski podjął nagłą decyzję o wyjeździe do Polski. Zanim jednak powrócił do kraju, był już znany jako pisarz. Jerzy Zagórski przywiózł bowiem z Monachium dwa opowiadania Borowskiego, które ukazały się w piśmie „Twórczość" (kwiecień 1946) i wzbudziły liczne kontrowersje w środowisku literackim.

Po publikacji w 1948 roku dwóch tomów prozy – *Pożegnania z Marią* i *Kamiennego świata* – Borowski przechodził coraz wyraźniej ewolucję ideowo-światopoglądową. Wstąpił do Polskiej Partii Robotniczej, a w 1950 roku na łamach „Odrodzenia" opublikował artykuł, w którym przeprowadził samokrytykę: całkowicie odżegnał się od swojej wcześniejszej twórczości i zadeklarował postawę pisarza zaangażowanego po stronie ustroju Polski Ludowej. Od tej pory jego proza i publicystyka stają się świadectwem tego zaangażowania.

26 czerwca 1951 roku na świat przyszła córka Borowskiego, Małgorzata. 1 lipca 1951 roku Tadeusz Borowski zatkał otwór wentylacyjny w kuchni swego mieszkania, po czym odkręcił gaz. Trafił do szpitala w stanie zatrucia. Zmarł dwa dni później.

Samobójcza śmierć autora *Pożegnania z Marią* zbiega się w jednym roku z decyzją Czesława Miłosza o emigracji. W ten sposób rok 1951 staje się datą specyficznie znaczącą: dwaj pisarze, którzy po wojnie – z różnych, co prawda, względów i w odmienny sposób – opowiedzieli się po stronie władzy ludowej, podejmują kroki, które w kontekście ich wcześniejszego zaangażowania odczytane być mogą jako wyraz sprzeciwu wobec rzeczywistości i ideologii, którą wcześniej poparli. W przypadku Borowskiego szczególnie dramatycznej wymowy nabiera fakt, że pisarz, który ocalał od śmierci w komorach gazowych i który w swym pisarstwie dał świadectwo bezkompromisowej postawy etycznej w ocenie konsekwencji doświadczenia lagrowego – odbiera sobie życie, zatruwając się gazem.

Pożegnanie z Marią

Poszukiwanie adekwatnej literackiej formuły dla doświadczenia obozowego poprowadziło Borowskiego ku prozie. Rezultatem tych poszukiwań są opowiadania z cyklu *Pożegnanie z Marią*, w których pisarz zawarł literacką diagnozę rzeczywistości okupacyjnej (tytułowe opowiadanie), ale przede wszystkim – rzeczywistości hitlerowskiego obozu zagłady i konsekwencji jej doświadczenia dla więźniów i kultury.

Gdy analizuje się tę prozę, trzeba pamiętać, że mamy do czynienia z narracją, której specyfika nie ogranicza się do dokumentaryzmu. To dzieło literackie, literacko ukształtowane i znaczące. Autor nie poprzestaje na relacjonowaniu doświadczeń lagrowych; pisarz przedstawia świadomie zorganizowaną – poprzez wykorzystanie literackich technik opowiadania – wizję obozu i człowieka w obozie, a na jej podstawie formułuje diagnozę znacznie szerszą: obejmującą kulturę europejską w szerokiej perspektywie historycznej i człowieka w ogóle. W ten sposób ujęte spotkanie z tym pisarstwem staje się nie tylko źródłem wiedzy o określonej rzeczywistości historycznej, lecz przede wszystkim – problemowym wyzwaniem z zakresu rewizji europejskiej historii i kultury oraz wzorców społeczeństwa i człowieka, ukształtowanych w ich ramach.

Literackość prozy Tadeusza Borowskiego oznacza także dystans między autorem a kreowanym przez niego bohaterem. Chociaż vorarbeiter Tadek nosi imię pisarza i dzieli z nim wiele obozowych doświadczeń, czytelnik nie może ulec naiwnej pokusie utożsamienia autora i bohatera. Bohater i zarazem narrator tych opowiadań jest bowiem konstrukcją literacką, zrealizowaną metodą selekcji: vorarbeiter Tadek nie jest po prostu literacką reprezentacją autora i jego doświadczeń obozowych; jest natomiast reprezentacją i narzędziem diagnozy człowieka i kultury, jaką autor formułuje na podstawie doświadczenia obozu zagłady, wykorzystując w tym celu różne literackie strategie. Przyjrzyjmy się niektórym z nich.

U nas w Auschwitzu



Dawny obóz koncentracyjny "Auschwitz-Birkenau"

Spitfire303, licencja: CC BY-SA 3.0

Opowiadanie *U nas w Auschwitzu*, którego fragment prezentowany jest w toku lekcji, wyróżnia się na tle pozostałych tekstów ze zbioru *Pożegnanie z Marią* – przede wszystkim za sprawą konwencji epistolarnej zastosowanej przez pisarza, która, z jednej strony motywuje rozbudowany komentarz do rzeczywistości obozowej, obejmujący także obszerne retrospekcje życia przed obozem; z drugiej zaś – eksponuje kontrast między uczuciem łączącym narratora z ukochaną a brutalnymi realiami funkcjonowania w obozie. Należy więc pamiętać, że tekst ten nie jest najbardziej reprezentatywny dla sposobu, w jaki proza Borowskiego prezentuje rzeczywistość obozu. Dlatego też nie należy uogólniać wszystkich rozpoznań dokonanych w toku analizy przedstawionego fragmentu. Uznanie ich za właściwe całej wizji doświadczenia obozowego prezentowanej przez Borowskiego byłoby bezpodstawne. Porównanie różnych opowiadań ujawni istotne różnice i ich znaczenie.



Tory kolejowe prowadzące go Auschwitz-Birkenau

Stanislaw Mucha , Tory kolejowe prowadzące go Auschwitz-Birkenau, licencja: CC BY-SA 3.0



Dziecięcy więźniowie obozu
domena publiczna

Tadeusz Borowski

U nas w Auschwitzu (fragment)

Gdyby opadły ściany baraków, tysiące ludzi zbitych, stłamszonych na pryczach zawisłyby w powietrzu. Byłby to widok wstrętniejszy niż średniowieczne obrazy sądów ostatecznych. Najbardziej wstrząsa człowiekiem widok drugiego człowieka śpiącego na swoim kawałku buksy, miejsca, które musi zajmować, bo ma ciało. Ciało wykorzystali, jak się da: wytatuowali na nim numer, żeby zaoszczędzić obroży, dali tyle snu w nocy, żeby człowiek mógł pracować, i tyle czasu w dzień, aby zjadł. I jedzenia tyle, żeby bezproduktywnie nie zdechł. Jedno jest tylko miejsce do życia: kawałek pryczy, reszta należy do obozu, do państwa. Ale ani ten kawałek miejsca, ani koszula, ani łopata nie jest twoja. Zachorujesz, odbiorą ci wszystko: ubranie, czapkę, przemycony szalik, chusteczkę do nosa. Jak umrzesz - wyrwą ci złote zęby, już poprzednio zapisane w księgi obozu. Spalą, popiołem wysypią pola albo osuszą stawy. Co prawda marnotrawią przy spalaniu tyle tłuszczu, tyle kości, tyle mięsa, tyle ciepła! Ale gdzie indziej robią z ludzi mydło, ze skóry ludzkiej abażury, z kości ozdoby. Kto wie, może na eksport dla Murzynów, których kiedyś podbiją? Pracujemy pod ziemią i na ziemi, pod dachem i na deszczu, przy łopacie, lorze, 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!

Pamiętasz, jak lubiłem Platona. Dziś wiem, że kłamał. Bo w rzeczach

ziemskich nie odbija się ideał, ale leży ciężka, krwawa praca człowieka. To myśmy budowali piramidy, rwali marmur na świątynie i kamienie na drogi imperialne, to myśmy wiosłowali na galerach i ciągnęli sochy, a oni pisali dialogi i dramaty, usprawiedliwiali ojczyznami swoje intrygi, walczyli o granice i demokracje. Myśmy byli brudni i umierali naprawdę. Oni byli estetyczni i dyskutowali na niby. Nie ma piękna, jeśli w nim leży krzywda człowieka. Nie ma prawdy, która tę krzywdę pomija. Nie ma dobra, które na nią pozwala.
Cóż wie starożytność o nas? Zna przebiegłego niewolnika z Terencjusza i Plauta, zna trybunów ludowych Grakchów i imię jednego tylko niewolnika – Spartakusa.
Oni robili historię i byle zbrodniarza - Scypiona, byle adwokata – Cycera czy Demostenesa, pamiętamy doskonale. Zachwycamy się wycięciem Etrusków, wybiciem Kartaginy, zdradami, podstępem i łupiestwem. Prawo rzymskie! I dziś jest prawo!
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.
Trzy lata temu były tu wioski i osiedla. Były pola, drogi polne i grusze na miedzach. Byli ludzie, którzy nie byli lepsi ani gorsi od innych. Potem przyszliśmy my. Wygnaliśmy ludzi, rozbiliśmy domy, zrównaliśmy ziemię, umiesiliśmy ją na błoto. Postawiliśmy baraki, płoty, krematoria. Przywlekliśmy ze sobą świerzb, flegmonę i wszy. Pracujemy w fabrykach i kopalniach. Dokonujemy olbrzymiej pracy, z której ktoś ciągnie niesłychany zysk.
Dziwne są dzieje tutejszej firmy Lenz. Firma ta wybudowała nam obóz, baraki, hale, magazyny, bunkry, kominy. Obóz wypożyczał jej więźniów, a SS dawało materiały. Przy rozliczeniu rachunek okazał się tak fantastycznie milionowy, że za głowę złapał się nie tylko

Auschwitz, ale sam Berlin. Panowie, powiedziano, to niemożliwe, za dużo zarobiliście, aż tyle a tyle milionów! A jednak, odrzekła firma, oto są rachunki. No tak, rzekł Berlin, ale my nie możemy. To połowę, zaproponowała patriotyczna firma. Trzydzieści procent, potargował się jeszcze Berlin, i na tym stanęło. Od tego czasu wszystkie rachunki firmy Lenz są odpowiednio obcinane. Lenz nie martwi się jednak: jak wszystkie firmy niemieckie powiększa kapitał zakładowy. Zrobił na Oświęcimiu olbrzymi interes i spokojnie czeka końca wojny. Tak samo firma Wagner i Continental od wodociągów, firma Richter od studzien, Siemens od oświetleń i drutów elektrycznych, dostawcy cegły, cementu, żelaza i drzewa, wytwórcy części barakowych i ubrań pasiastych. Tak samo olbrzymia firma samochodowa Union, tak samo zakłady rozbiórki szmelcu DAW. Tak samo właściciele kopalń w Mysłowicach, Gliwicach, Janinie, Jaworznie. Ten z nas, który przeżyje, musi kiedyś zażądać równoważnika tej pracy. Nie pieniędzy, nie towaru, ale twardej, kamiennej pracy.

Kiedy ludzie chorzy i ci po pracy idą spać, rozmawiam z Tobą z daleka. Widzę w ciemności Twoją twarz i choć mówię z goryczą i nienawiścią obcą Tobie, wiem, że słuchasz uważnie.

Jesteś wprzęgnięta w mój los. Tyle tylko, że masz dłonie nie do kilofa i ciało nieprzyzwyczajone do świerzbu. Wiąże nas nasza miłość i miłość bezgraniczna tych, co pozostali. Tych, co żyją dla nas i stanowią nasz świat. Twarze rodziców, przyjaciół, kształty przedmiotów, które pozostały. I jest to najdroższe, czym możemy się dzielić: przeżycie! I choćby nam zostawiono tylko ciała na szpitalnej pryczy, będzie jeszcze przy nas nasza myśl i nasze uczucie.

I sądzę, że godność człowieka naprawdę leży w jego myśli i w jego uczuciu.

Tadeusz Borowski, U nas w Auschwitzu (fragment), [w:] tegoż, Wspomnienia, wiersze, opowiadania, Warszawa 1974, s. 117–120.

Ćwiczenie 1.1

Przeanalizuj tytuł opowiadania, z którego pochodzi cytowany fragment – *U nas w Auschwitzu*. Wyjaśnij, jaką perspektywę oglądu obozowej rzeczywistości sugeruje taka formuła tytułu. W jaki sposób nacechowany jest ten tytuł?

Ćwiczenie 1.2

Na podstawie przywołanego fragmentu opowiadania poddaj analizie konstrukcję narracji. Zwróć szczególną uwagę na:

- konstrukcję czasu,
- konstrukcję narratora,
- sygnały obecności adresata wypowiedzi.

Wykorzystując wnioski z poprzedniego zadania oraz przywołując odpowiednie przykłady z tekstu, odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 2.1

Która z wymienionych formuł adekwatnie określa zależność narracji i rzeczywistości przedstawionej w cytowanym fragmencie opowiadania *U nas w Auschwitzu*?

- ◯ Narracja podporządkowana została perspektywie subiektywnej, nacechowana jest emocjonalnie i aksjologicznie.
- ◯ Narracja podporządkowana została perspektywie subiektywnej, ale eksponuje wyłącznie emocjonalny wymiar przeżyć narratora, całkowicie pomijając w tym ujęciu sferę wartości.
- ◯ Narracja wykorzystuje właściwości subiektywnej perspektywy, ale nie zawiera elementów emocjonalnych ani wartościujących rzeczywistość przedstawioną.
- ◯ Narracja ma charakter wyraźnie nienacechowany, zdepersonalizowany, ukierunkowana jest na czysto obiektywną prezentację faktów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.2

Która z wymienionych formuł właściwie ujmuje konstrukcję narracji w *U nas w Auschwitzu*?

- W przywołanym fragmencie dominuje narracja personalna, wykorzystująca zarówno indywidualną, jak i zbiorową perspektywę oglądu i doświadczenia rzeczywistości.
- W przywołanym fragmencie dominuje narracja personalna, wyraźnie eksponująca dystans między doświadczeniem narratora a doświadczeniem ogółu więźniów.
- W przywołanym fragmencie dominuje narracja personalna, która prowadzona jest wyłącznie z perspektywy zbiorowego narratora, z całkowitym pominięciem indywidualnego oglądu i doświadczenia rzeczywistości.
- W przywołanym fragmencie dominuje narracja trzecioosobowa, rozwijana z perspektywy dystansu wobec relacjonowanej rzeczywistości.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.3

Które z poniższych twierdzeń jest prawdziwe w odniesieniu do przywołanego fragmentu?

- Narrator identyfikuje się ze zbiorowością więźniów.
- Narrator przyjmuje skrajnie indywidualną perspektywę, całkowicie ignorując zbiorowy wymiar doświadczenia obozowego.
- Narrator relacjonuje wyłącznie uogólnione, zbiorowe doświadczenie więźniów, pomijając indywidualny aspekt obozowych przeżyć.
- Narrator ma świadomość zbiorowego wymiaru doświadczenia obozowego, ale marginalizuje ją, kładąc nacisk na wyjątkowość własnego, indywidualnego doświadczenia.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.4

Które z poniższych twierdzeń adekwatnie ujmuje obecność adresata w strukturze narracji?

- ◯ W strukturze narracji występują formy adresatywne, które mają charakter bezpośredniego zwrotu i pozwalają zidentyfikować adresata jako bliską narratorowi kobietę.
- ◯ W strukturze narracji występują formy adresatywne, które mają charakter bezpośredniego zwrotu i pozwalają zidentyfikować adresata jako mężczyznę – przyjaciela narratora i współuczestnika obozowego dramatu.
- ◯ W strukturze narracji występują formy adresatywne, ale ich ogólny charakter wyklucza jakąkolwiek identyfikację adresata wypowiedzi.
- ◯ W strukturze narracji nie występują żadne bezpośrednie przejawy obecności adresata wypowiedzi narratora.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.5

Które z poniższych twierdzeń właściwie określa czasową strukturę doświadczenia rzeczywistości obozowej przez narratora cytowanego fragmentu?

- ◯ Perspektywa narratora skupia się przede wszystkim na wyobrażeniach wydarzeń przyszłych.
- ◯ Perspektywa narratora ograniczona jest wyłącznie do obozowej teraźniejszości.
- ◯ Perspektywa narratora ogarnia teraźniejszość i przeszłość; odniesienia do przeszłości obejmują zarówno minione doświadczenia narratora, jak i przeszłość ujętą w skali historii europejskiej cywilizacji.
- ◯ Perspektywa narratora ogarnia teraźniejszość i przeszłość; retrospekcja ograniczona jest wyłącznie do przeszłości narratora, nie wykracza poza ramy doświadczeń jego indywidualnej biografii.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.1

Wyjaśnij znaczenie kategorii cielesności w prezentowanym ujęciu doświadczenia obozowego.

Ćwiczenie 3.2

Rozważając refleksje narratora *U nas w Auschwitzu*, określ czynniki odindywidualizowania i odczłowieczenia więźnia obozu.

Ćwiczenie 3.3

Wskaż fragmenty, w których narrator zestawia doświadczenie więźniów obozów koncentracyjnych z historyczną przeszłością cywilizacji europejskiej. Określ relację, jaka w ujęciu narratora wiąże te dwie płaszczyzny.

Ćwiczenie 3.4

Jakie wnioski wynikają z dokonanego przez narratora powiązania teraźniejszości lagrowej i przeszłości europejskiej cywilizacji?

Ćwiczenie 3.5

Wskaż fragmenty tekstu, które można uznać za deklarację wartości. Następnie zinterpretuj te fragmenty.

Ćwiczenie 3.6

Wykorzystując wnioski z dotychczasowych zadań, sformułuj odpowiedź na pytanie: czy perspektywa przyjęta przez narratora może być określona jako nihilistyczna?

Jestem poetą. To znaczy nazywam...

Tadeusz Borowski

***

Jestem poetą. To znaczy nazywam
rzeczy imieniem: na świat mówię – świat,

na kraj – Ojczyzna, czasem mówię chmurnie
na durniów – durnie.

Wypłacili żołd wojsku. Złodziejom
i oficerom tudzież przez protekcję.
A inni g... Są oczywiście
na czarnej liście.

Pieniądze są nowiutkie. Pachną prasą
i oceanem tudzież emigracją.
To dziwne! Płacą więźniom politycznym
Za to, że milczą.

Za to, że byli... Za to, że widzieli...
Lecz kiedy wspomnę, jak grzebałem w stawie
człowieczy popiół latem na Harmenzach –
ręce się trzęsą.

Raz przedzieliłem chleb z Żydem, co szedł
wieczorem w komin (było po selekcji).
Pieniądze nowe są, a stawki wysokie:
faraon, baccarat, poker...

Albo na rampie... Transport szedł z Sosnowca,
wodę zabrałem dziecku (pić się chciało),
a dziecko szło na śmierć. Zapomnieć. Dolary –
jeden – dziesięć marek.

„Którą drogą iść? Powiedz, dokąd nas prowadzą?"
Nie rzekłem nic, któż śmiałby rzec: „do gazu!"
Milcząc w oczy przeciągle spojrzała – z pogardą,
i wybrała – drogę na auto...

A któż z was żywych śmierć widział – bez winy?
Wszystko zapomnieć trzeba. Zapłacą pieniędzmi.

Tak – forsa oddziela świat i krematorium,
głupie dzieje, londyńska historia...

Wypłacili żołd wojsku. Lecz jestem poetą,
znaczy: na śmierć mówię śmierć, a na tchórzów – tchórze.
Jeżeli winny jestem... Widzę jak za mgłą...
I nie wziąłem tych pieniędzy do rąk...

Tadeusz Borowski, ***, [w:] tegoż, Poezje, Warszawa 1974, s. 174–175.

Ćwiczenie 4.1

Wyjaśnij, na czym polega i jak się spełnia – w ujęciu postaci mówiącej w wierszu – powołanie poetyckie.

Ćwiczenie 4.2

Porównaj sytuację postaci mówiącej w wierszu oraz sytuację narracyjną w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu*. Zwróć uwagę na ustanowioną w obu przypadkach czasową perspektywę oglądu rzeczywistości obozowej. Co wynika z różnicy w tym ujęciu?

Ćwiczenie 4.3

Scharakteryzuj postawę podmiotu lirycznego wobec rzeczywistości obozowej. Swoją wypowiedź uzasadnij odpowiednimi cytatami. Zwróć uwagę zwłaszcza na te fragmenty, w których manifestuje się reakcja podmiotu na doświadczenia obozowe.

Ćwiczenie 4.4

Wyjaśnij, jak rozumiesz fragment „A któż z was żywych śmierć widział – bez winy?”. Do kogo zwraca się podmiot liryczny? Co sugeruje?

Ćwiczenie 4.5

Określ kategorie etyczne, które kształtują widzenie rzeczywistości obozowej i jej konsekwencji właściwe postaci mówiącej w wierszu.

Ćwiczenie 4.6

Przedstaw swoje zdanie: wyjasnij, w jaki sposób wnioski z analizy wiersza mogą zostać odniesione do analizy opowiadań obozowych Borowskiego.

Alicja w krainie czarów



Drut kolczasty w byłym obozie koncentracyjnym Stutthof

Mariusz Cieszewski, licencja: CC BY-ND 2.0

Recenzję obozowej relacji Zofii Kossak-Szczuckiej, przedstawionej w książce *Z otchłani*, Borowski opublikował na łamach „Pokolenia" w styczniu 1947 roku. Tekst został przez środowisko pisarskie przyjęty z oburzeniem. Żądano postawienia Tadeusza Borowskiego przed sądem koleżeńskim. Na łamach „Tygodnika Powszechnego" krytycznie odniósł się do sprawy Paweł Jasienica (choć zmienił swoje stanowisko, gdy Borowski wysłał mu swoje opowiadania). Zarzucano autorowi recenzji szarganie pamięci ofiar, relatywizowanie moralnej odpowiedzialności katów i zacieranie granicy pomiędzy nimi a ofiarami. Czym zdołał Borowski tak bardzo wzburzyć czytelników jego artykułu?

Tadeusz Borowski

Alicja w krainie czarów (fragment)

Porozumiejmy się: nikt nie złapie mnie na to, że zarzucam autorce „Z otchłani", iż przeszła obóz w sposób nieetyczny. Mam jej tylko za złe –

i to bardzo za złe – że nie miała odwagi wprowadzić do opowieści i osądzić siebie samą. Uważam bowiem, że nie da się pisać o wielkich ruchach dziejowych, nie da się pisać o zaburzeniach etycznych, nie da się pisać o Auschwitzu inaczej niż w kategoriach czysto ludzkich, operując słownictwem sprawdzalnym, nie wprowadzając jako wyjaśnień działania sił nadprzyrodzonych, gdyż – jak pani Kossak w swojej relacji – dojdziemy do subtelnych rozważań nad aniołami, którzy płaczą z powodu morderców, lub nad astralami, czyli czemu w Oświęcimiu nie straszy? (Właśnie, strona 188). Sądzę, że jedyną metodą jest właśnie światopogląd materialistyczny, że sens Oświęcimia w jego ramach doskonale da się rozwiązać, gdyż problem etyczny człowiek a warunki społeczne właśnie się w nim mieści, a przecież to centralny problem Oświęcimia, stosunek więźnia do więźnia!

Uważam dalej, że nie wolno o Oświęcimiu pisać bezosobowo. Pierwszym obowiązkiem oświęcimiaków jest zdać sprawę z tego, co to obóz – tak, ale niech nie zapominają, że czytelnik, który czyta ich relacje i przebrnie wreszcie przez wszystkie okropności, nieodmiennie zapyta: no, dobrze, a jak to się stało, że właśnie pan(i) przeżył(a)? Nie ma co staczać z sobą polemiki, dowodzić, że rozsądnie było udzielać z paczek w miarę lub spełniać jakieś tam chrześcijańskie posługi. Nie ma co: opowiedzieć wreszcie, jak kupowaliście miejsca w szpitalu, na dobrych komandach, jak spychaliście do komina muzułmanów, jak kupowaliście kobiety i mężczyzn, co robiliście w Unterkunftach, Kanadach, Krankenbaumach, na obozie cygańskim, opowiedzcie to i jeszcze wiele drobnych rzeczy, opowiedzcie o dniu codziennym obozu, o organizacji, o hierarchii strachu, o samotności każdego człowieka. Ale piszcie, że właśnie wyście to robili! Że cząstka ponurej sławy Oświęcimia i wam się należy! Może nie, co?

Tadeusz Borowski, Alicja w krainie czarów (fragment), „Pokolenie” 1947, nr 1.

Ćwiczenie 5

Przeczytaj uważnie fragment recenzji Tadeusza Borowskiego. Następnie wskaż te wymogi, które autor uważa za konieczne w odniesieniu do obozowych relacji.

- [ ] Materialistyczny światopogląd.
- [ ] Koncentracja uwagi na wzajemnych relacjach więźniów.
- [ ] Konkretna, osobowa perspektywa.
- [ ] Odrzucenie perspektywy indywidualnej odpowiedzialności.
- [ ] Refleksja metafizyczna jako warunek refleksji etycznej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6.1

Zastanów się i własnymi słowami skomentuj następujące kwestie:

- Czego Tadeusz Borowski wymaga od autorów relacjonujących rzeczywistość obozową?
- W imię czego autor formułuje ten wymóg?
- Czy jest to, według ciebie, wymóg oczywisty? Łatwy do spełnienia? Wyjaśnij – dlaczego.

Ćwiczenie 6.2

Wyjaśnij, w jaki sposób refleksja Borowskiego sformułowana w recenzji koresponduje z postawą podmiotu lirycznego w wierszu [*Jestem poetą. To znaczy nazywam*].

Konteksty

Andrzej Werner

Zwyczajna apokalipsa

> Niezależnie od oceny poszczególnych twierdzeń, rozważania na temat literatury martyrologicznej przynoszą jeden wniosek, jak się wydaje, oczywisty. Kategoria opisu, relacji ściśle dokumentalnej, do interpretacji tych utworów nie wystarcza, sfera ideologii czy szerzej – światopoglądu – interweniuje często i jeśli nawet nie decyduje, to przynajmniej pośredniczy w opisie, zwłaszcza przez wybór faktów, choć nie tylko. Granica między dokumentem a swoistą kreacją, wizją świata obozów, okazuje się płynna. Opis jest funkcją wypowiedzi mniej lub bardziej jawnie wartościującej. Dzieje się tak również w wypadku utworów pamiętnikarskich, gdzie postulat obiektywnego opisu przeżytej rzeczywistości przyjęty zostaje świadomie jako naczelny. Skoro i te utwory należy traktować jako swoiste wizje świata obozowego, w których „rzeczywistość sama" jest komponentą całości na równi z pewnym *a priori* światopoglądu, to przyjęcie takiej właśnie postawy przy interpretacji utworów *par excellence* już literackich (element fikcji) – wydaje się tym bardziej uzasadnione, wręcz oczywiste.
>
> Andrzej Werner, Zwyczajna apokalipsa, Warszawa 1981, s. 68–69.

Ćwiczenie 7.1

Przeczytaj cytowany krótki fragment książki Andrzeja Wernera, a następnie zastanów się i odpowiedz na pytanie: w jaki sposób sfera ideologii czy światopoglądu pisarza może kształtować realizowane przez niego literackie przedstawienie doświadczenia obozu?

Ćwiczenie 7.2

Przestudiuj przywołany uprzednio fragment opowiadania *U nas w Auschwitzu* Tadeusza Borowskiego pod kątem przejawów światopoglądowego uwarunkowania (gdzie w tekście i w jaki sposób to uwarunkowanie się przejawia?). Spostrzeżenia i wnioski zanotuj.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Obóz jako tu i teraz człowieka zlagrowanego



Rozładowywanie transportu i selekcja przybyłych do Auschwitz

domena publiczna

Doświadczenie obozu koncentracyjnego jest doświadczeniem skrajnym. Tradycyjne kategorie moralne, wyobrażenia na temat człowieczeństwa i cywilizacji, reakcje wykształcone w życiu przed obozem, granice wrażliwości i wytrzymałości – wszystkie te aspekty świadomości i fizyczności człowieka pod presją ekstremalnych okoliczności życia w obozie objawiają swą nieprzystawalność do rzeczywistości lagrowej. Literatura, która pragnie dać pełnowymiarowe świadectwo temu doświadczeniu, staje wobec zupełnie podstawowych pytań o metodę, o język, o wartości. Skrajność tego doświadczenia jest dla chcącego o nim pisać wyzwaniem. Jak bowiem mówić o rzeczywistości, która ufundowana została na prawach, wartościach, pojęciach tak obcych względem kategorii i kanonów, którymi zwykliśmy definiować tożsamość naszej kultury i tożsamość nas samych – jako ludzi? Jak zakomunikować odbiorcy prawdę o obozie, jakim kodem ją wyrazić – gdy w świadomości i doświadczeniu odbiorcy po prostu nie istnieje adekwatny system reprezentacji, umożliwiający rzeczywiste porozumienie i zrozumienie? Każda próba rekonstrukcji obozowego doświadczenia w strukturach literackiej komunikacji wymaga rozstrzygnięcia tych dylematów.

> **Już wiesz**
>
> Poszukaj informacji na temat innych niż twórczość Tadeusza Borowskiego przykładów tekstów literackich, które podejmują problem Holocaustu z perspektywy obozu zagłady. Postaraj się o to, by odnalezione przez ciebie przykłady reprezentowały zarówno polskie piśmiennictwo, jak i literaturę powszechną. Na podstawie odnalezionych informacji

> spróbuj rozpoznać różnice w sposobach literackiego relacjonowania obozowej rzeczywistości.

Tadeusz Borowski

Tadeusz Borowski

Ludzie, którzy szli (fragment)

Najpierw budowaliśmy na pustym polu, leżącym za barakami szpitala, boisko do piłki nożnej. Pole leżało „dobrze" – z lewa cygański z jego wałęsającą się dzieciarnią, kobietami siedzącymi po ustępach i ślicznymi, wysztyftowanymi na ostatnią nitkę flegerkami, z tyłu - drut, za nim rampa z szerokimi torami kolei, wciąż zapełniona wagonami, a za rampą obóz kobiecy. Właściwie nie żaden obóz kobiecy. Tak się nie mówiło. Mówiło się FKL - i wystarczy. Z prawa od pola były krematoria, jedne za rampą, obok FKL-u, drugie bliżej, tuż przy drucie. Solidne budynki, mocno osadzone w ziemi. Za krematoriami lasek, którym szło się do białego domku.
Budowaliśmy boisko wiosną i jeszcze przed jego skończeniem poczęliśmy siać pod oknami kwiatki i wykładać tłuczoną cegłą czerwone szlaczki naokoło bloków. Siało się szpinak i sałatę, słoneczniki i czosnek. Zakładało się trawniczki z wycinanej koło boiska murawy. Podlewało się to co dzień wodą przywożoną beczkami z obozowej umywalni.
Kiedy podlewane kwiatki podrosły, skończyliśmy boisko.
Teraz kwiatki rosły same, chorzy sami leżeli w łóżkach, a myśmy grali w nożną. Co dzień po rozdaniu wieczornych porcji na boisko przychodził kto chciał i kopał piłkę. Inni szli pod druty i rozmawiali przez całą szerokość rampy z FKL-em.
Raz stałem na bramce. Była niedziela, spory tłumek flegerów i podleczonych chorych otoczył boisko, ktoś po nim uganiał się za kimś i na pewno za piłką. Stałem na bramce - tyłem do rampy. Piłka poszła na aut i potoczyła się aż pod druty. Pobiegłem za nią.

Podnosząc ją z ziemi, spojrzałem na rampę.
Na rampę zajechał właśnie pociąg. Z towarowych wagonów poczęli wysiadać ludzie i szli w kierunku lasku. Z daleka widać było tylko plamy sukienek. Widocznie kobiety były już ubrane w letnie stroje, pierwszy raz w tym sezonie. Mężczyźni zdjęli marynarki i świecili białymi koszulami. Pochód szedł wolno, dołączali do niego ciągle nowi ludzie z wagonów. Wreszcie się zatrzymał. Ludzie usiedli na trawie i patrzyli w naszą stronę. Wróciłem z piłką i wybiłem ją w pole. Przeszła od nogi do nogi i wróciła łukiem pod bramkę. Wybiłem ją na korner. Potoczyła się w trawę. Znów poszedłem po nią. I podnosząc z ziemi, znieruchomiałem: rampa była pusta. Nie pozostał na niej ani jeden człowiek z barwnego, letniego tłumu. Wagony też odjechały. Widać było doskonale bloki FKL-u. Pod drutami znów stali flegerzy i krzyczeli pozdrowienia dla dziewcząt, które z drugiej strony rampy odkrzykiwały im
Wróciłem z piłką i podałem na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi.
Potem ludzie poczęli iść dwiema drogami do lasu: drogą wprost z rampy i tą drugą, z drugiej strony naszego szpitala. Obie wiodły do krematorium, ale niektórzy mieli szczęście iść dalej, aż do zauny, która dla nich nie oznaczała tylko łaźni i odwszenia, fryzjerni i nowych, pofarbowanych na olejno łachów, lecz również życie. Zapewne, życie w obozie, ale – życie.
Kiedy wstawałem z rana do mycia podłogi, ludzie szli - tą i tamtą drogą. Kobiety, mężczyźni i dzieci. I nieśli tłumoki.
Kiedy siadałem do obiadu, lepszego, niż jadałem w domu - ludzie szli - tą i tamtą drogą. W bloku było dużo słońca, pootwieraliśmy na oścież drzwi i okna, pokropiliśmy podłogę, aby nie było kurzu. Po południu przynosiłem paczki z magazynu, które były przywożone jeszcze z rana z głównej poczty, z obozu. Pisarz roznosił listy. Doktorzy robili opatrunki, zastrzyki i punkcje. Mieli zresztą jedną strzykawkę na cały blok. W ciepłe wieczory siadałem w drzwiach bloku i czytałem Monfrere Yves Pierre'a Loti - a ludzie szli i szli – tą

i tamtą drogą.
Wychodziłem nocą przed blok - w ciemności świeciły lampy nad drutami. Droga leżała w mroku, lecz słyszałem wyraźnie oddalony gwar wielu tysięcy głosów - ludzie szli i szli. Z lasu podnosił się ogień i rozświetlał niebo, a wraz z ogniem podnosił się ludzki krzyk. Patrzyłem w głąb nocy, otępiały, bez słowa, bez ruchu. Wewnątrz mnie całe ciało drgało i burzyło się bez mego udziału. Nie panowałem już nad nim, choć czułem każde jego drgnienie. Byłem zupełnie spokojny, ale ciało buntowało się.
Niedługo potem poszedłem ze szpitala na obóz. Dnie były pełne wielkich wydarzeń. Na wybrzeżu Francji lądowały wojska sprzymierzone. Miał się ruszyć front rosyjski i podejść aż pod Warszawę.
Lecz u nas w nocy i w dzień czekały na stacji szeregi pociągów załadowane ludźmi. Odmykano im wagony i ludzie poczynali iść – tą i tamtą drogą.
Obok naszego obozu roboczego był niezamieszkały i niewykończony odcinek C. Gotowe stały tylko baraki i ogrodzenia z naelektryzowanego drutu. Ale nie było papy na dachach, a niektóre bloki nie miały prycz. Przy pryczach trzypiętrowych końskie bloki obozu w Birkenau mogły pomieścić do pięciuset ludzi. Na odcinku C władowano do tych bloków po tysiąc i więcej młodych dziewcząt, wybranych z tych ludzi - którzy szli. Dwadzieścia osiem bloków – ponad trzydzieści tysięcy kobiet. Kobiety te ostrzyżono do skóry, ubrano w letnie sukieneczki bez rękawków. Bielizny nie dostały. Ani łyżki, ani miski, ani szmaty do ciała. Birkenau leżało na mokradłach u podnóża gór. W dzień doskonale było je widać przez przejrzyste powietrze. Rano tonęły we mgle i zdawały się być oszronione, ponieważ ranki były niezwykle zimne i nasiąknięte mgłą. Ranki te orzeźwiały nas przed upalnym dniem, ale kobiety, które o dwadzieścia metrów na prawo stały od piątej rano na apelu, były zsiniałe od zimna i tuliły się do siebie jak stado kuropatw.
Nazwaliśmy ten obóz Perskim Rynkiem. W dnie pogodne kobiety

wychodziły z bloków i kłębiły się na szerokiej drodze między blokami. Barwne letnie suknie i kolorowe chusteczki zakrywające gołe głowy sprawiały z daleka wrażenie jaskrawego, ruchliwego, gwarnego rynku. Przez swoją egzotyczność - perskiego.
Z daleka kobiety nie miały ani twarzy, ani wieku. Tylko białe plamy i pastelowe postacie.
Perski Rynek nie był obozem gotowym. Komando Wagner budowało na nim drogę z kamienia, którą ubijał wielki walec. Inni gmerali przy kanalizacji i umywalniach, świeżo zakładanych na wszystkich odcinkach Birkenau. Jeszcze inni kładli podwaliny pod dobrobyt odcinka: zwozili kołdry, koce, naczynia blaszane i skrzętnie składali je do magazynu do dyspozycji szefa, zarządzającego esmana.
Oczywiście, część z tych rzeczy natychmiast szła na obóz, rozkradana przez pracujących tam ludzi. Tyle zresztą było pożytku z tych wszystkich kołder, koców i naczyń, że można je było ukraść.
Wszystkie dachy nad budami blokowych na całym Perskim Rynku zostały pokryte przeze mnie i moich towarzyszy. Nie czyniono tego z nakazu ani przez litość. Kryliśmy bowiem zorganizowaną papą i lepiliśmy zorganizowaną smołą. Nie robiliśmy tego również przez solidarność ze starymi numerami, flegerkami z FKL-u, które objęły tu wszystkie funkcje. Każdą rolkę papy, każdy kubeł smoły blokowe musiały zapłacić. Kapie, komandofuhrerowi, prominentom z komanda. Zapłacić różnie: złotem, żywnością, kobietami z bloku, sobą. Jak która.
Tak samo, jak myśmy łatali dachy, elektrycy zakładali światło, stolarze robili budy i sprzęty do bud z zorganizowanego drzewa, a murarze przynosili ukradzione żelazne piecyki i murowali, gdzie trzeba.
Wtedy poznałem oblicze tego dziwnego obozu. Przychodziliśmy z rana pod jego bramę, pchając przed sobą wózek z papą i smołą. Na bramie stały wachmanki, biodrzaste blondyny w wysokich butach z cholewami. Blondyny rewidowały nas i wpuszczały do środka. Później szły same na kontrolę bloków. Niejedna z nich miała swoich kochanków wśród murarzy i cieśli. Oddawały się im

w niewykończonych umywalniach albo w budach blokowych. Potem wjeżdżaliśmy w głąb obozu między jakieś bloki i tam na placu rozpalaliśmy ogień i gotowaliśmy smołę. Kobiety natychmiast oblegały nas tłumem. Błagały o scyzoryk, chusteczkę do nosa, łyżkę, ołówek, kawałek papieru, sznurówkę, chleb.
– Wy przecież jesteście mężczyznami i możecie wszystko - mówiły. - Tak długo żyjecie w tym obozie i nie umarliście. Na pewno macie wszystko. Dlaczego nie chcecie podzielić się z nami?
Rozdawaliśmy im wszystkie drobiazgi, wywracaliśmy kieszenie na znak, że już nic nie mamy. Zdejmowaliśmy koszule dla nich. W końcu zaczęliśmy przychodzić z pustymi kieszeniami i nie dawaliśmy nic.
Te kobiety nie były jednakowe, jak wydawało się nam z perspektywy drugiego odcinka, o dwadzieścia metrów na lewo stąd.
Były wśród nich maleńkie dziewczynki z nieobciętymi włosami, zaplątane cherubinki na obrazie sądu ostatecznego. Były młode dziewczęta patrzące ze zdumieniem na tłum kobiet koło nas i z pogardą na nas, na szorstkich, brutalnych mężczyzn. Były mężatki rozpaczliwie proszące nas o wiadomości o zaginionych mężach, były matki szukające u nas śladu po swoich dzieciach.
– Nam jest tak źle, zimno, jesteśmy głodne - płakały - czy tylko im jest lepiej?
– Im jest na pewno lepiej, jeżeli istnieje sprawiedliwy Bóg - odpowiadaliśmy poważnie, bez zwykłych kpin i szyderstwa.
– Lecz przecież nie umarli? - pytały się kobiety, patrząc nam niespokojnie w oczy.
Odchodziliśmy w milczeniu, śpiesząc się do swojej pracy. Blokowymi na Perskim Rynku były Słowaczki, znające język tych kobiet. Dziewczęta te miały za sobą po parę lat obozu. Pamiętały początki FKL-u, kiedy trupy kobiet leżały pod wszystkimi blokami i gniły niewynoszone ze szpitalnych łóżek, a kał ludzki potwornymi stosami gromadził się w blokach.
Mimo zewnętrznej szorstkości zachowały kobiecą miękkość i - dobroć. Pewnie, miały swoich kochanków i tak samo kradły

margarynę i konserwy, aby zapłacić za przywiezione koce albo sukieneczki z efektów, ale...
...ale pamiętam Mirkę, tęgą, miłą dziewczynę w kolorze różowym. Budę miała urządzoną też na różowo i różowe firaneczki w oknie wychodzącym na blok. Powietrze w budzie osiadało różowym refleksem na twarzy i dziewczyna wydawała się jakby osnuta delikatnym welonem. Kochał się w niej Żyd z naszego komanda, który miał zepsute zęby. Żyd kupował dla niej świeże jajka, zebrane z całego obozu, i opakowane miękko rzucał przez druty. Spędzał z nią długie godziny, nie zważając ani na kontrolę esmanek, ani na naszego szefa, który chodził z olbrzymim rewolwerem przytroczonym do letniego białego munduru. Szefa zwaliśmy słusznie Filipkiem, bo wyrastał, gdzie go nie posiali.
Któregoś dnia Mirka podbiegła pod dach, na którym kładliśmy papę. Kiwnęła ręką na Żyda i krzyknęła do mnie:
– Niech pan zejdzie! Może i pan coś pomoże!
Zsunęliśmy się z dachu po drzwiach bloku. Chwyciła nas za ręce i pociągnęła do siebie. Wprowadziła między prycze i wskazując na barłóg pełen kolorowych kołder i na dziecko leżące pośrodku, rzekła z afektacją:
– Patrzcie, przecież ono niedługo umrze! Powiedzcie, co ja mam robić? Dlaczego ono tak nagle zachorowało?
Dziecko spało bardzo niespokojnie. Było jak róża w złotym otoku: rozpalone policzki i złota aureola włosów.
– Jakie ładne dziecko - szepnąłem cicho.
– Ładne! - krzyknęła Mirka - pan wie, że ładne! Ale ono może umrzeć! Muszę je ukrywać, żeby nie poszło do gazu. Esmanka może je znaleźć. Pomóżcie mi!
Żyd położył jej rękę na ramieniu. Otrząsnęła się gwałtownie i zaczęła łkać. Wzruszyłem ramionami i wyszedłem z bloku.
Z daleka widać było wagony idące wzdłuż rampy. Przywoziły nowych ludzi, którzy będą szli. Drogą między odcinkami wracała do wagonów jedna grupa Kanady i minęła drugą, która szła na zmianę. Z lasu

podnosił się dym. Usiadłem koło gotującego się kotła i mieszając smołę, myślałem długo. W pewnej chwili złapałem się na myśli, że chciałbym mieć takie dziecko o rumianych we śnie policzkach i rozrzuconych włosach. Roześmiałem się z niedorzecznej myśli i poszedłem na dach przybijać papę.

Tadeusz Borowski, Ludzie, którzy szli (fragment), [w:] Tadeusz Borowski, Wspomnienia, wiersze, opowiadania, Warszawa 1974, s. 128–135.



Brama wjazdowa do Auschwitz

domena publiczna



Rozładowywanie transportu i selekcja przybyłych do Auschwitz

domena publiczna



Dziecięcy więźniowie obozu
domena publiczna

Ćwiczenie 1.1

Wykorzystując informacje zawarte we fragmencie opowiadania Tadeusza Borowskiego, przyporządkuj określenia z pierwszej kolumny do właściwych elementów z kolumny drugiej.

rampa	obóz kobiecy
odcinek C	transport
FKL	Perski Rynek
las	krematorium

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.2

Zwróć uwagę na sytuację narracyjną, która ustanowiona została na początku opowiadania (budowa boiska i mecz piłki nożnej w obozie – transporty i masowość śmierci). Wyjaśnij, na jakiej zasadzie skonstruowana została ta sytuacja? Jaki efekt został przez pisarza w ten sposób osiągnięty?

Ćwiczenie 1.3

Wskaż w tekście przykłady innych sytuacji, które wydają się kontrastować z wizją obozu zagłady.

Ćwiczenie 1.4

Przeanalizuj zaprezentowany fragment opowiadania *Ludzie, którzy szli* pod względem czasowej relacji narracji i rzeczywistości przedstawionej. Zwróć uwagę na różnice w porównaniu z opowiadaniem *U nas w Auschwitzu*.

Ćwiczenie 1.5

Zastanów się i objaśnij, jakie konsekwencje na poziomie wartościowania rzeczywistości przedstawionej wynikają z tak skonstruowanej sytuacji narracyjnej.

Wskazówka



Zrealizowane przez Borowskiego ze znaczną konsekwencją osadzenie narratora „tu i teraz" w obozie, w istotny sposób redukuje wpływ wszelkich kontekstów – w tym aksjologicznego – które mogłyby zostać wprowadzone „z zewnątrz", tzn. ze świata przed lub poza obozem. W ten sposób pisarz osiąga efekt zdominowania perspektywy oglądu rzeczywistości obozowej przez świadomość człowieka zlagrowanego. By pokazać całą prawdę o skutkach procesu zlagrowania, Borowski każe odbiorcy zobaczyć obóz oczami człowieka zlagrowanego, z perspektywy teraźniejszości obozu.

Ćwiczenie 2.1

Określ kategorie estetyczne, które Tadeusz Borowski wykorzystał w przedstawionej wizji rzeczywistości obozowej.

Ćwiczenie 2.2

Zwróć uwagę na występujące w narracji zdrobnienia. Wyjaśnij, jaka jest, twoim zdaniem, funkcja tych zdrobnień. Jaki efekt estetyczno-emocjonalny powstaje w wyniku tego typu zabiegów?

Ćwiczenie 2.3

W tekście wielokrotnie powtórzone zostało zdanie, obecne także w tytule opowiadania: „ludzie szli". Określ funkcję tego powtórzenia.

Ćwiczenie 2.4

Wyjaśnij, na jakiej zasadzie zbudowany został fragment: „Wróciłem z piłką i podałem na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi." Poszukaj w tekście innych przykładów wykorzystania podobnego zabiegu. Określ ich funkcję.

Ćwiczenie 2.5

Znajdź w tekście przykłady sytuacji, które prezentują reakcje bohatera (bohaterów) na dramaty innych więźniów obozu. Przywołaj odpowiednie cytaty. Zinterpretuj te sytuacje, rozważając, jakie efekty procesu zlagrowania demonstrowane są w ten sposób.

Definicja: Behawioryzm

Behawioryzm w literaturze – metoda konstruowania narracji i świata przedstawionego, polegająca na prezentowaniu bohaterów wyłącznie z perspektywy zewnętrznej, poprzez relacjonowanie ich zachowań, odruchów, wypowiedzi. Metoda behawiorystyczna rezygnuje z introspekcji, z analizy psychologicznej, z przedstawiania stanów wewnętrznych bohaterów. Metodą tą w literaturze światowej posługiwali się m.in. Ernest Hemingway i John Dos Passos. Literacki behawioryzm ukształtował się pod wpływem rozwijanej w pierwszych dekadach XX wieku, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, teorii behawiorystycznej w psychologii. Odrzucała ona metodę introspekcji jako niespełniającą kryteriów naukowej obserwacji i weryfikowalności. Zamiast tego behawioryści sugerowali badanie dających się obserwować intersubiektywnie zachowań człowieka, jego zewnętrznych reakcji na odbierane bodźce.

Ćwiczenie 3.1

Zapoznaj się z definicją metody behawiorystycznej w literaturze. Następnie przeanalizuj fragment opowiadania *Ludzie, którzy szli*, szukając dowodów zastosowania tej metody przez Borowskiego.

Ćwiczenie 3.2

Wskaż ten z przywołanych cytatów, który może być uznany za przykład metody behawiorystycznej w prozie Borowskiego.

- ○ „Żyd położył jej rękę na ramieniu. Otrząsnęła się gwałtownie i zaczęła łkać. Wzruszyłem ramionami i wyszedłem z bloku”.
- ○ „Dnie były pełne wielkich wydarzeń. Na wybrzeżu Francji lądowały wojska sprzymierzone”.
- ○ „Blokowymi na Perskim Rynku były Słowaczki, znające język tych kobiet. Dziewczęta te miały za sobą po parę lat obozu”.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.3

Zastanów się i wyjaśnij, jaką funkcję pełni metoda behawiorystyczna w opowiadaniu. Weź pod uwagę związek tej metody z rozpoznanymi dotąd właściwościami człowieka zlagrowanego.

Wskazówka

Warto zwrócić uwagę uczniów na celowość zastosowanej przez Borowskiego metody behawiorystycznej. Prezentując człowieka zlagrowanego jako człowieka zredukowanego do cielesności, do fizjologii, do fizycznych reakcji na zewnętrzne bodźce, pisarz posługuje się takim narracyjnym ujęciem, które ze szczególną wyrazistością eksponuje tę właśnie redukcję. Rezygnacja z analizy psychologicznej wynika z dążenia do wiarygodnego przedstawienia człowieka urzeczowionego, funkcjonującego wyłącznie w granicach swej fizyczności.

Konteksty

Tadeusz Borowski

[ani wiersz, ani proza]

ani wiersz, ani proza,
tylko kawał powroza,

tylko ziemia wilgotna
– oto droga powrotna.

ani chleb, ani wódka,
tylko gniew i złość krótka,
tylko grobów przybyło
– oto młodość i miłość.

ani sen ani jawa,
ani śmiech i zabawa,
tylko płacz nocą łapie
– oto nóż, sznur i papier.

Tadeusz Borowski, [ani wiersz, ani proza].

Ćwiczenie 4.1

Przeanalizuj tekst wiersza Tadeusza Borowskiego i na tej podstawie scharakteryzuj konstrukcję, postawę i sytuację egzystencjalną podmiotu lirycznego.

Ćwiczenie 4.2

Porównaj analizowane w poprzednim zadaniu aspekty postaci mówiącej w wierszu Tadeusza Borowskiego z konstrukcją, postawą i sytuacją egzystencjalną podmiotu lirycznego w wierszu Tadeusza Różewicza *Ocalony*. Zwróć uwagę przede wszystkim na różnice. Postaraj się określić je możliwie precyzyjnie.

Ćwiczenie 4.3

Opierając się na wnioskach z poprzedniego zadania, określ egzystencjalne konsekwencje, które, twoim zdaniem, wynikają z tak scharakteryzowanych postaw postaci mówiących w obu wierszach.

Zadaniowo

Ćwiczenie 5

Wykorzystując wnioski z analizy fragmentów opowiadań *U nas w Auschwitzu* oraz *Ludzie, którzy szli*, przedstaw charakterystykę człowieka zlagrowanego w ujęciu zaprezentowanym przez Tadeusza Borowskiego.

Ćwiczenie 6

Rozważ w formie wypowiedzi pisemnej – rozprawki – następujący problem: „Nie tylko świadectwa historyczne. Znaczenie i aktualność literackich świadectw doświadczenia Holocaustu dla współczesnego człowieka i kultury".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Sami przeciw wszystkim



Żołnierze niemieckiej formacji SS na ulicy Nowolipie

Żołnierze niemieckiej formacji SS na ulicy Nowolipie, domena publiczna

Historia Holocaustu nie jest jednolita. Nie składa się wyłącznie z opowieści o milionach ofiar biernie oczekujących na śmierć w komorze gazowej. To także opowieść o bohaterstwie garstki żydowskich bojowników, którzy prawie bez broni, bez jakiegokolwiek żołnierskiego doświadczenia, a przede wszystkim bez żadnej nadziei, rzucili się do walki z całą armią niemiecką. To historia powstania w getcie warszawskim.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Przeczytaj książkę *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall.
>
> **2)** Obejrzyj film *Powstanie w getcie warszawskim* (link) i – na jego podstawie oraz w odniesieniu do innych źródeł wiedzy – przygotuj notatkę dotyczącą tego wydarzenia historycznego.

O Hannie Krall i Marku Edelmanie

Ćwiczenie 1.1

Odwołaj się do poznanych źródeł wiedzy i przedstaw najważniejsze wiadomości na temat powstania w getcie warszawskim. W odpowiedzi zwróć uwagę na datę i przyczynę wybuchu powstania, czas jego trwania, a także wskaż nazwiska najważniejszych przywódców powstania oraz nazwisko głównego dowódcy wojsk niemieckich odpowiedzialnego za brutalne stłumienie zrywu w getcie warszawskim.

Ćwiczenie 1.2

Czy znasz jakieś książki lub filmy poświęcone temu wydarzeniu historycznemu?

Ćwiczenie 1.3

Zastanów się i powiedz, w jakim stopniu wydarzenia związane z wybuchem i przebiegiem powstania w getcie wpisują się w polską historię.



Hanna Krall

Mariusz Kubik, licencja: CC BY-SA 3.0

Hanna Krall

ur. 1935

Polska pisarka, dziennikarka i reporterka pochodzenia żydowskiego. Udało się jej przeżyć wojnę, gdyż ukrywano ją po aryjskiej stronie. Krall szczęśliwie uniknęła śmierci, ponieważ wykradziono ją z transportu do getta. Do najbardziej znanych tekstów tej pisarki należą np. *Na wschód od Arabatu* (1972), *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977), *Sześć odcieni bieli* (1978),

Sublokatorka (1982), *Hipnoza* (1989), *Co się stało z naszą bajką* (1994), *To ty jesteś Daniel* (2001), *Różowe strusie pióra* (2009), *Biała Maria* (2011).
Pisarka zyskała światowy rozgłos dzięki książce *Zdążyć przed Panem Bogiem*, która stanowiła zapis rozmowy z Markiem Edelmanem, jednym z przywódców powstania w getcie warszawskim.
Tematykę książek Hanny Krall doskonale scharakteryzował Ryszard Kapuściński, mówiąc w odczycie z okazji przyznania Hannie Krall Nagrody im. Samuela Lindego (Getynga, 18.03.2001): „Wielkim tematem Hanny Krall jest los człowieka uwikłanego w okrucieństwa historii, schwytanego w jej miażdżące mechanizmy, upodlonego i unicestwianego przez nią. Przy tym ta historia nie jest jakimś straszliwym abstraktem, ale ma postać konkretnej relacji człowieka do człowieka. Najczęściej, choć nie zawsze, relacji kata i ofiary. […]".



Marek Edelman
Mariusz Kubik, licencja: CC BY-SA 3.0

Marek Edelman

1922–2009

Działacz polityczny i społeczny, lekarz kardiolog. Jeden z przywódców powstania w getcie warszawskim, a jednocześnie jeden z nielicznych ocalałych powstańców. Po upadku powstania wydostał się kanałami z getta. W 1944 roku walczył w powstaniu warszawskim. Po wojnie przez trzydzieści lat Edelman nie wracał do wydarzeń z czasów powstania, całkowicie poświęcił się pracy lekarza.



Mural upamiętniający postać Marka Edelmana w Warszawie

Spacejam2, licencja: CC BY 3.0



Pomnik Bohaterów Getta

Avi1111, licencja: CC BY-SA 3.0



Niemieccy żołnierze oglądający ciała ofiar samobójczych skoków z wysokich pięter
Autor nieznany, domena publiczna



Żydzi prowadzeni na Umschlagplatz
Autor nieznany, Siłą wydobyci z bunkrów, 1943, domena publiczna

Zdążyć przed Panem Bogiem jest wyjątkową książką. Tekst Hanny Krall jest niezwykły nie tylko dlatego, że mówi o najbardziej dramatycznych ludzkich doświadczeniach, ale też z tego powodu, że niepospolity był rozmówca Hanny Krall, Marek Edelman. Jego opowieść o powstaniu w getcie bardzo różni się od innych historii o zagładzie narodu żydowskiego. Edelman mówił o powstaniu bez patosu, sprawiając wrażenie człowieka zakłopotanego tym, że wszyscy widzieli w nim bohatera. Główny bohater *Zdążyć przed Panem Bogiem* nie ukrywał, że – jako dowódca powstania – bał się, był zdezorientowany, nie wierzył

w zwycięstwo, które przecież i tak nie było możliwe. Edelman, kiedy opowiadał o tych traumatycznych wydarzeniach, demaskował mity, momentami bywał ironiczny, cechowało go nawet specyficzne poczucie humoru. Ta szczególna postawa dla wielu okazała się czymś niemożliwym do zaakceptowania. Marka Edelmana oskarżano o bezczeszczenie pamięci i o fałszowanie historii.

Książka Hanny Krall odznacza się interesującą poetyką. Jest niejednorodna gatunkowo: zawiera bowiem elementy reportażu, wywiadu i dokumentu faktograficznego. W 1981 r. powstał spektakl telewizyjny na motywach książki *Zdążyć przed Panem Bogiem*.

Reżyserem tej adaptacji był Andrzej Brzozowski, zaś współautorką scenariusza została sama Hanna Hrall. W rolę głównego bohatera, Marka Edelmana, wcielił się Zbigniew Zapasiewicz, a postać reporterki grała Elżbieta Kępińska.

Obudziły cię strzały, ubrałeś się...

Hanna Krall

Zdążyć przed Panem Bogiem

Nosiłeś tego dnia sweter z czerwonej puszystej wełny. „To był piękny sweter," dodałeś, „z angory. Po bardzo bogatym Żydzie..." Na nim były dwa skórzane pasy na krzyż, a pośrodku – na piersi – latarka. „Słuchaj, jak ja wyglądałem!", mówiłeś mi, kiedy zapytałam o dzień dziewiętnasty kwietnia...

– Tak mówiłem? Było chłodno. W kwietniu wieczorami bywa chłodno, zwłaszcza jak człowiek mało je, więc włożyłem sweter. To prawda, znalazłem go w rzeczach jednego Żyda, któregoś dnia wygarnęli ich z piwnicy i ja sobie wziąłem sweter z angory. Był w dobrym gatunku: ten facet miał mnóstwo pieniędzy, przed wojną ufundował dla wojska FON-u samolot czy czołg, coś w tym rodzaju. Ja wiem, że ty lubisz takie kawałki, pewnie dlatego wspomniałem o tym.

– O nie. Wspomniałeś – bo chciałeś coś pokazać. Rzeczowość i spokój. O to chodziło.

– Mówię tak, jak myśmy wtedy wszyscy mówili.

– Więc sweter, pasy na krzyż...

– Dopisz jeszcze dwa rewolwery. Do sznytu należały rewolwery – na tych pasach. Wtedy wydawało nam się, że jak się ma dwa rewolwery, to ma się wszystko.
– Dziewiętnasty kwietnia: obudziły cię strzały, ubrałeś się…
– Nie, jeszcze nie. Obudziły mnie strzały, ale było zimno, strzelali daleko i nie było jeszcze po co wstawać.
Ubrałem się o dwunastej.
Był z nami chłopak, który przyniósł z aryjskiej strony broń – miał zaraz wrócić, ale już było za późno. Jak zaczęli strzelać, powiedział, ze ma córkę w klasztorze, w Zamościu, że on nie przeżyje tego, a ja przeżyje, więc mam zając się po wojnie tą córka. Powiedziałem: „Dobra, dobra, nie pleć głupstw."
– No?
– Co „no?"
– Udało ci się odnaleźć córkę?
– Tak, udało.
– Słuchaj. Umówiliśmy się, że będziesz opowiadał, prawda? Jest jeszcze dziewiętnasty kwietnia. Strzelają. Ubrałeś się. Ten chłopak z aryjskiej strony mówi o córce. Co dalej?
– Poszliśmy rozejrzeć się po okolicy. Na podwórzu zobaczyliśmy kilku Niemców. Właściwie należało ich zabić, ale nie mieliśmy jeszcze wprawy w zabijaniu, poza tym trochęśmy się bali – i nie zabiliśmy.
Po trzech godzinach strzały umilkły.
Zrobiło się cicho.
Nasz teren to było tak zwane getto fabryki szczotek – Franciszkańska, Świętojerska, Bonifraterska.
Brama fabryczna była zaminowana.
Kiedy następnego dnia podeszli Niemcy, włączyliśmy wtyczkę, chyba ze stu ich się rozkwasiło, zresztą nie pamiętam dokładnie, musisz to gdzieś sprawdzić. W ogóle coraz mniej rzeczy już pamiętam.
O każdym z moich chorych potrafiłbym ci opowiedzieć dziesięć razy więcej.
Po wybuchu miny zaczęli nas zdobywać tyralierą. Bardzo nam się to

podobało. My – w czterdziestu, ich stu, cała kolumna, w szyku bojowym, skradają się, widać, że traktują nas poważnie.
Przed wieczorem wysłali trzech z opuszczonymi automatami i białą kokardą. Wołali, żeby zawiesić broń, to nas odeślą do specjalnego obozu. Myśmy ich ostrzelali – w raportach Stroopa znalazłem potem te scenę: oni, parlamentariusze, z biała chorągwią, a my, bandyci, otwieramy ogień. Zresztą nie trafiliśmy ich, ale to nieważne.
– Jak to – nieważne?
– Ważne było przecież, że się strzela. To trzeba było pokazać. Nie Niemcom. Oni to potrafili lepiej. Temu innemu światu, który nie był niemieckim światem, musieliśmy pokazać. Ludzie zawsze uważali, że strzelanie jest największym bohaterstwem. No to żeśmy strzelali.
– Dlaczego wyznaczyliście właśnie ten dzień – dziewiętnasty kwietnia?
– Nie my go wyznaczyliśmy. To Niemcy. Tego dnia miała się rozpocząć likwidacja getta. Były z aryjskiej strony telefony – że szykują się, że już obstawili z zewnątrz mury. Osiemnastego wieczorem zebraliśmy się u Anielewicza, cała piątka, sztab. Ja chyba byłem najstarszy, miałem dwadzieścia dwa lata, Anielewicz był młodszy o rok, razem, w pięciu, mieliśmy sto dziesięć lat.
Tam już się mówiło niewiele. „No to jak?" „No to dzwonili z miasta. Anielewicz bierze getto centralne, zastępcy – Geller i ja – „szopy Toebbensa" i fabrykę szczotek. „No to do jutra." – tyle że pożegnaliśmy się, czegośmy nigdy przedtem nie robili.
– Dlaczego właśnie Anielewicz był komendantem?
– Bardzo chciał nim być, wiec go wybraliśmy. Był w tej ambicji trochę dziecinny, ale to zdolny chłopak, oczytany, pełen wigoru. Przed wojną mieszkał na Solcu. Jego matka sprzedawała ryby, jak zostawały, to kazała mu kupować czerwona farbę i farbować skrzela, żeby wyglądały jak świeże. Był stale głodny. Kiedy przyjechał z Zagłębia do nas i daliśmy mu jeść, zasłaniał talerz ręką, żeby mu nie zabrano. Miał dużo młodzieńczej werwy, zapału, tylko że nigdy przedtem nie widział „akcji." Nie widział, jak się ładuje ludzi na Umschlagplatzu do

wagonów. A taka rzecz – kiedy się widzi czterysta tysięcy ludzi odsyłanych do gazu – może człowieka załamać.
Dziewiętnastego kwietnia nie spotkaliśmy się. Zobaczyłem go nazajutrz. Był to już inny człowiek. Celina powiedziała mi: „Wiesz, to stało się z nim wczoraj. Siedział, powtarzał: zginiemy wszyscy…" Tylko raz jeszcze się ożywił. Kiedy dostaliśmy wiadomość od Armii Krajowej, żeby czekać w północnej części getta. Nie wiedzieliśmy dokładnie, o co chodzi, zresztą nic z tego nie wyszło, chłopaka, który tam poszedł, spalili na Miłej, słyszeliśmy, jak krzyczał cały dzień, czy myślisz, że to może zrobić jeszcze wrażenie na kimś – jeden spalony chłopak po czterystu tysiącach spalonych?
– Myślę, że jeden spalony chłopak robi większe wrażenie niż czterysta tysięcy, a czterysta tysięcy większe niż sześć milionów.
Więc nie wiedzieliście dokładnie, o co chodzi…
– On myślał, ze nadejdą jakieś posiłki, tłumaczyliśmy: „Daj spokój, tam jest martwy teren, nie przedrzemy się."
Wiesz co?
Myślę, że w gruncie rzeczy wierzył w jakieś zwycięstwo.
Oczywiście, nigdy przedtem nie mówił o tym. Przeciwnie. „Idziemy na śmierć," wołał, „nie ma odwrotu, zginiemy dla honoru, dla historii…" – takie tam różne rzeczy mówi się w podobnych wypadkach. Ale dziś myślę sobie, ze on przez cały czas żywił jakąś dziecinną nadzieję.
Miał dziewczynę. Taka jasna, ciepła. Mira się nazywała.
Siódmego maja był z nią u nas, na Franciszkańskiej.
Ósmego maja, na Miłej, zastrzelił najpierw ją, potem siebie. Jurek Wilner krzyknął: „Zgińmy razem", Lutek Rotblat zastrzelił swoją matkę i siostrę, potem już wszyscy zaczęli strzelać, kiedyżeśmy się tam przedarli, znaleźliśmy kilku żywych, osiemdziesięciu popełniło samobójstwo. „Tak właśnie powinno się było stać," powiedziano nam potem. „Zginął naród, zginęli jego żołnierze. Symboliczna śmierć".
Tobie też pewnie symbole się podobają?
Była z nimi dziewczyna, Ruth. Siedem razy strzelała do siebie, zanim

trafiła. Duża, ładna dziewczyna z brzoskwiniową cerą, ale zmarnowała nam sześć naboi.
W tym miejscu jest skwer. Kopiec, kamień, napis. Jak jest pogoda, przychodzą matki z dziećmi albo wieczorem chłopcy z dziewczynami – to jest właściwie zbiorowy grób, bo nigdy nie wydobyliśmy kości.
– Miałeś czterdziestu żołnierzy. Nie przyszło wam nigdy na myśl, żeby zrobić to samo?
– Nigdy. Tego nie należało robić. Mimo że to bardzo dobry symbol. Nie poświęca się życia dla symboli. Nie miałem w tej sprawie wątpliwości. W każdym razie – przez dwadzieścia dni. Potrafiłem sam dać w mordę, jak ktoś zaczynał mi histeryzować. W ogóle wiele rzeczy potrafiłem wtedy. Stracić pięciu ludzi w walce i nie czuć wyrzutów sumienia. Położyć się spać, kiedy Niemcy drążyli dziury, żeby wysadzić nas w powietrze – wiedziałem po prostu, że my nie mamy tu nic do roboty. Dopiero jak poszli na obiad o dwunastej – myśmy szybko zrobili co trzeba, żeby się przedrzeć. (Nie denerwowałem się – pewnie dlatego, że właściwie nic nie mogło się zdarzyć. Nic większego niż śmierć, zawsze chodziło przecież o śmierć, nigdy o życie. Być może tam wcale nie było dramatu. Dramat jest wtedy, kiedy możesz podjąć jakąś decyzję, kiedy coś zależy od ciebie, a tam wszystko było z góry przesadzone. Teraz, w szpitalu, chodzi o życie – i za każdym razem muszę podejmować decyzję. Teraz się denerwuje znacznie bardziej).
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 pietra. Już z drugiego widziało się Tamtą ulicę. Widzieliśmy karuzelę, ludzi, słyszeliśmy muzykę i strasznie żeśmy się bali, że ta muzyka zagłuszy nas i ci ludzie

niczego nie zauważą, że w ogóle nikt na świecie nie zauważy – nas, walki, poległych... Że ten mur jest tak wielki – i nic, żadna wieść nigdy się o nas nie przedostanie.
Ale powiedzieli z Londynu, że Sikorski nadał pośmiertnie Krzyż Virtuti Militari Michałowi Klepfiszowi. Chłopakowi, który na naszym strychu zasłonił sobą karabin maszynowy, żebyśmy się mogli przedrzeć.
Inżynier, dwadzieścia parę lat. Wyjątkowo udany chłopak.
Odparliśmy atak dzięki niemu – i zaraz potem przyszli ci trzej z białą kokardą. Parlamentariusze.
Tu stałem. Dokładnie tu, tylko brama była wtedy drewniana. Słupek betonowy był ten sam, barak, i chyba nawet te topole.
Czekaj, dlaczego właściwie stałem zawsze z tej strony?
Aha, bo z tamtej szedł tłum. Bałem się pewnie, żeby mnie nie zgarnęli.
Byłem wtedy gońcem w szpitalu i to była moja praca: stać przy bramie na Umschlagplatzu i wyprowadzać chorych. Nasi ludzie wyławiali tych, których należało uratować, a ja ich, jako chorych, wyprowadzałem.
Byłem bezwzględny. Jedna kobieta błagała, żebym wyprowadził jej czternastoletnią córkę, ale ja mogłem zabrać tylko jedną osobę, więc zabrałem Zosię, która była naszą najlepszą łączniczką. Cztery razy ją wyprowadzałem i za każdym razem z powrotem ją zgarniali.
Kiedyś pędzili koło mnie ludzi, którzy nie mieli numerków życia. Niemcy rozdali te numerki i tym, którzy je otrzymali, obiecano przetrwanie. Całe getto miało wtedy jeden jedyny cel: zdobyć numerek. Ale później przyszli i po tych z numerkami.
Z kolei ogłoszono, że mają prawo do życia pracownicy fabryk. Potrzebne tam były maszyny do szycia, ludziom zdawało się więc, że maszyny do szycia uratują im życie i płacili za nie każde pieniądze. Ale potem przyszli i po tych z maszynami.
Wreszcie ogłosili, ze dają chleb. Wszystkim, którzy się zgłoszą na roboty, po trzy kilo chleba i marmoladę.
Słuchaj, moje dziecko. Czy ty wiesz, czym był chleb w getcie? Bo jak

nie wiesz, to nigdy nie zrozumiesz, dlaczego tysiące ludzi mogło dobrowolnie przyjść i z chlebem jechać do Treblinki. Nikt przecież tego dotychczas nie zrozumiał.
Tutaj rozdawali, w tym miejscu. Podłużne, rumiane bochenki sitka.
I wiesz co?
I ludzie szli, porządnie, czwórkami, po ten chleb, a potem do wagonu.
Chętnych było tylu, że musieli w kolejce stać, dwa transporty dziennie trzeba było odprawiać do Treblinki – i jeszcze nie mogły pomieścić wszystkich, którzy się zgłaszali.
Owszem, my – wiedzieliśmy.
Posłaliśmy w czterdziestym drugim roku kolegę, Zygmunta, żeby zorientował się, co się dzieje z transportami. Pojechał z kolejarzami z dworca Gdańskiego. W Sokołowie powiedzieli mu, ze linia się rozdwaja, jedna bocznica idzie do Treblinki, codziennie jedzie tam pociąg towarowy załadowany ludźmi i wraca pusty, żywności nie dowozi się.
Zygmunt wrócił do getta, napisaliśmy o wszystkim w naszej gazetce – i nie uwierzyli. „Oszaleliście?" – mówili, kiedy próbowaliśmy ich przekonać, że to nie do pracy ich wiozą. „Posłano by nas na śmierć z chlebem? Tyle chleba zmarnowaliby?!"
Akcja trwała od dwudziestego drugiego lipca do ósmego września 1942, sześć tygodni. Przez sześć tygodni stałem przy bramie. Tu, w tym miejscu. Odprowadziłem czterysta tysięcy ludzi na ten plac. Widziałem betonowy słupek, który teraz widzisz.
W tej szkole zawodowej mieścił się szpital. Zlikwidowali go ósmego września, ostatniego dnia akcji. Na górze było kilka sal z dziećmi, kiedy Niemcy weszli na parter, lekarka zdążyła podać dzieciom truciznę.
No widzisz, jak ty nic nie rozumiesz. Przecież ona uratowała je od komory gazowej, to było nadzwyczajne, ludzie uważali ja za bohaterkę.
W szpitalu chorzy leżeli na podłodze, czekając na załadowanie do wagonu, a pielęgniarki wyszukiwały w tłumie swoich ojców i matki,

i wstrzykiwały im truciznę. Tylko dla najbliższych te truciznę chowały – a ona – ta lekarka – swój cyjanek oddała obcym dzieciom!
Jeden tylko człowiek mógł powiedzieć głośno prawdę: Czerniaków. Jemu uwierzyliby. Ale on popełnił samobójstwo.
To nie było w porządku: należało umrzeć z fajerwerkiem. Wtedy fajerwerk był bardzo potrzebny – należało umrzeć, wezwawszy przedtem ludzi do walki.
Właściwie tylko o to mamy do niego pretensje.
– „My"?
– Ja i moi przyjaciele. Ci nieżyjący. O to, ze uczynił swoją śmierć własną, prywatną sprawą.
My wiedzieliśmy, że trzeba umierać publicznie, na oczach świata. Różne mieliśmy pomysły. Dawid mówił, żeby się rzucić na mury – wszyscy, ilu nas zostało w getcie, przedrzeć się na stronę aryjską, usiąść na wałach Cytadeli, rzędami, jeden nad drugim, i czekać, aż gestapowcy obstawią nas karabinami maszynowymi i rozstrzelają po kolei, rząd za rzędem.
Estera chciała podpalić getto, żebyśmy wszyscy spłonęli razem z nim. „Niech wiatr rozniesie nasze popioły," mówiła, ale wtedy to nie brzmiało patetycznie, tylko rzeczowo.
Większość była za powstaniem. Przecież ludzkość umówiła się, że umieranie z bronią jest piękniejsze niż bez broni. Wiec 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.

[…]

Czy nie najwyższy już czas na odrobinę porządku? Ludzie przecież będą oczekiwać od nas jakichś liczb, dat, danych o ilości wojsk i stanie uzbrojenia. Ludzie są bardzo przywiązani do powagi faktów historycznych i do chronologii.

Na przykład: powstańców jest 220, Niemców – 2090.
Niemcy mają lotnictwo, artylerię, pojazdy pancerne, miotacze min, 82 karabiny maszynowe, 135 pistoletów maszynowych i 1358 karabinów. Na jednego powstańca (według relacji zastępcy Komendanta powstania) przypada jeden rewolwer, pięć granatów i pięć butelek zapalających. Na każdy teren trzy karabiny. W całym getcie są dwie miny i jeden automatyczny pistolet.
Niemcy wkraczają 19 kwietnia o czwartej. Pierwsze walki: plac Muranowski, Zamenhofa, Gęsia. O drugiej po południu Niemcy się wycofują, nie wyprowadziwszy na Umschlagplatz ani jednego człowieka. („Myśmy wtedy jeszcze uważali to za bardzo ważne, że tego dnia nikogo nie wywieźli. Uważaliśmy to nawet za zwycięstwo").
20 kwietnia: do południa Niemców nie ma (przez całe dwadzieścia cztery godziny nie ma w getcie ani jednego Niemca!), wracają o drugiej. Podchodzą pod teren fabryki szczotek. Próbują otworzyć bramę. Wybucha mina, wycofują się. (To jest jedna z tych dwóch min, które są w getcie. Druga, na Nowolipiu, nie wybuchła). Wdzierają się na strych. Michał Klepfisz zasłania sobą niemiecki automat, grupa się przebija – radiostacja „Świt" nadaje potem wiadomość, że Michał padł na polu chwały, i odczytują rozkaz Sikorskiego o odznaczeniu go Krzyżem Virtuti Militari V klasy.
Teraz jest scena z trzema oficerami SS. Z białymi kokardami i opuszczonym automatem proponują zawieszenie broni i wycofanie rannych. Powstańcy strzelają do oficerów, ale nie trafiają żadnego. W książce amerykańskiego pisarza, Johna Herseya, *The Wall*, jest ta scena opisana bardzo dokładnie.
Felix, jeden z wyimaginowanych bohaterów, opowiadał o niej z zakłopotaniem. Drzemie w nim jeszcze – pisze autor – tak typowa dla zachodnioeuropejskiej tradycji tęsknota za regułami gry wojennej i przestrzeganiem zasad *fair play* w śmiertelnej walce...
Strzelił do esesmanów Zygmunt. Mieli tylko jeden karabin, a Zygmunt strzelał najlepiej, bo zdążył przed wojna odsłużyć wojsko. Edelman, widząc zbliżających się oficerów z białymi kokardami, powiedział:

„Strzelaj” – i Zygmunt strzelił.
Edelman jest jedynym żyjącym człowiekiem spośród tych, którzy uczestniczyli
w owej scenie – w każdym razie, którzy uczestniczyli po stronie powstańców. Pytam, czy odczuwał zakłopotanie, naruszając tak typowe dla zachodnioeuropejskiej tradycji reguły wojennego *fair play*. Mówi, ze nie odczuwał zakłopotania, ponieważ trzej Niemcy to byli dokładnie ci sami, co wywieźli już do Treblinki czterysta tysięcy ludzi, tyle tylko, ze przyczepili sobie białe kokardy...
(Stroop wspominał w swoim raporcie o tych parlamentariuszach i o „bandytach,” którzy do nich otworzyli ogień.
Wkrótce po wojnie zobaczył Stroopa.
Prokuratura i Komisja do Badania Zbrodni Hitlerowskich prosiły go, żeby w konfrontacji ze Stroopem ustalić jakieś szczegóły: czy tu był mur, czy tam była brama, takie detale topograficzne.
Siedzieli za stołem – prokurator, przedstawiciel Komisji i on – i do pokoju wprowadzono wysokiego mężczyznę, starannie ogolonego, w wyczyszczonych butach.
– Stanął przed nami na baczność – ja też wstałem.
Prokurator powiedział Stroopowi, kim jestem, Stroop wyprężył się, stuknął obcasami i zwrócił głowę w moją stronę. To się w wojsku nazywa „oddawać honory wojskowe” czy coś w tym rodzaju.
Zapytano mnie, czy widziałem, jak zabijał ludzi. Powiedziałem, że nigdy na oczy nie widziałem tego człowieka, oglądam go po raz pierwszy. Potem pytano mnie, czy możliwe, ze w tym miejscu była brama, a stamtąd szły czołgi, bo Stroop tak zeznaje, i to im się z czymś nie zgadza. Powiedziałem: to możliwe, że w tym miejscu była brama, a stamtąd szły czołgi.” Było mi przykro. Ten człowiek stal przede mną na baczność, bez pasa, i miał już jeden wyrok śmierci. Jakie to miało znaczenie, gdzie byt mur, a gdzie brama, chciałem jak najszybciej wyjść z tego pokoju).
Odchodzą parlamentariusze – Zygmunt, niestety, chybił – wieczorem wszyscy schodzą do piwnic.

W nocy przybiega chłopiec z krzykiem, że się pali.
Wybucha panika...
Przepraszam. „Przybiega chłopiec z krzykiem..." to nie jest poważna historyczna relacja. Podobnie jak fakt, ze w piwnicy po okrzyku chłopca kilka tysięcy ludzi zrywa się w panice, wzbija się piach, świece od tego gasną i chłopca trzeba szybko przywołać do porządku. To zanadto szczegółowe, jak na historią... Po chwili ludzie uspokajają się: widzą, że ktoś rządzi. („Ludzie zawsze powinni myśleć, że ktoś tutaj rządzi").
A więc Niemcy zaczynają podpalać getto. Rejon fabryki szczotek stoi już w płomieniach, trzeba się przedrzeć przez płomienie do getta centralnego.
Kiedy pali się dom, to najpierw wypalają się podłogi, a potem spadają z góry płonące belki, ale między jedną belką a drugą mija kilka minut i wtedy właśnie należy przebiec. Jest potwornie gorąco, aż topi się rozsypane szkło i asfalt pod nogami. Biegną między tymi spadającymi belkami przez płomienie. Mur. Wyłom w murze, przy nim reflektor. „My nie pójdziemy," „To zostańcie..." Strzał w reflektor, biegną. Podwórko, sześciu chłopców, strzały, biegną. Pięciu chłopców, grób, Stasiek, Adam, *Międzynarodówka*... Jeszcze coś: tego samego dnia, kiedy wykopano grób i cichutko odśpiewano pierwszą zwrotkę, trzeba było przedostać się piwnicami do drugiego domu. Czterech ludzi poszło wybić przejście, a na górze stali Niemcy i wrzucali granaty do piwnicy. Zaczął się przedostawać dym, czad, więc kazał natychmiast zasypać otwór. W otworze jeszcze był jeden z chłopaków, ale ludzie zaczynali się dusić, więc nie można już było na niego czekać.
I oto mamy ścisłą chronologię. Teraz wiemy już, że najpierw zginął Michał Klepfisz, potem tych sześciu chłopców, a potem Stasiek, a potem Adam, a potem chłopiec, którego trzeba było zasypać.
A jeszcze kilkaset osób ze schronu, ale to już nieco później, kiedy paliło się całe getto i wszyscy przenieśli się do piwnic. Było tam gorąco i jakaś kobieta wypuściła na chwile dziecko na powietrze.

Niemcy dali mu cukierka, zapytali: „A gdzie twoja mamusia," dziecko zaprowadziło ich i Niemcy wysadzili cały schron, kilkaset osób. „Mówiliśmy potem – trzeba było tego dzieciaka, jak tylko wyszedł, zastrzelić. Ale to też nic by nie pomogło, bo Niemcy mieli aparaty podsłuchowe i wykrywali nimi ludzi w piwnicach."
No i to jest właśnie chronologia wydarzeń.
Porządek historyczny okazuje się tylko porządkiem umierania.
Historia powstaje po drugiej stronie murów, tam gdzie pisze się raporty, wysyła w świat meldunki radiowe i żąda się od świata pomocy. Każdy specjalista zna dzisiaj teksty depesz i noty rządów. Ale kto wie o chłopcu, którego trzeba było zasypać, bo do piwnicy przedostawał się czad? Kto dzisiaj wie o chłopcu?
Te meldunki o getcie pisze po aryjskiej stronie „Wacław". Na przykład: „Komunikat nr 3 Wac, A/9, 21 kwietnia: *Żydowska Organizacja Bojowa kierująca walką getta warszawskiego odrzuciła ultimatum niemieckie złożenia broni we wtorek do godziny 10 rano... Niemcy wprowadzili do walki artylerię polową, czołgi i oddziały pancerne. Oblężenie getta i walki żydowskich bojowców to niemal jedyny temat rozmów milionowego miasta...*".
Przedtem „Wacław" nadawał wiadomości o akcji likwidacyjnej getta – i to od niego właśnie świat dowiedział się o istnieniu Umschlagplatzu, transportach, komorach gazowych i o Treblince. „Wacław" – Henryk Woliński – wymieniany w każdej książce, w każdym opracowaniu naukowym na temat getta, kierował referatem żydowskim w Głównej Komendzie AK.

Hanna Krall, Zdążyć przed Panem Bogiem, Kraków 2006, s. 5–13.

Przeczytaj fragmenty książki Hanny Krall, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 2.1

Omów swoje wrażenia po lekturze. Wskaż te fragmenty treści, które uzupełniły twoją wiedzę o powstaniu i jego bohaterach oraz te, które dostarczyły ci zupełnie nowych informacji.

Ćwiczenie 2.2

Wskaż – na podstawie przywołanych fragmentów i w odniesieniu do całości tekstu *Zdążyć przed Panem Bogiem* – pięć głównych tematów, jakie – twoim zdaniem – pojawiają się w opowieści Edelmana. Uzasadnij swój wybór.

Ćwiczenie 2.3

W reportażu Krall występuje dwoje narratorów: Edelman i reporterka. Scharakteryzuj pod względem stylistycznym i składniowym sposób wypowiadania się każdego z nich. W odpowiedzi zwróć także uwagę na to, w jaki sposób Marek Edelman mówił o powstaniu, a jak zwracał się do reporterki.

Ćwiczenie 2.4

Określ, jaką funkcję pełnią motywy muru i karuzeli w relacji Marka Edelmana. Poszukaj w dostępnych ci źródłach informacji na temat karuzeli przy murze getta, porównaj różne opinie i zestaw ze wspomnieniem Marka Edelmana.

Ćwiczenie 2.5

Napisz, na czym polega oryginalność sposobu mówienia Marka Edelmana o powstaniu w getcie warszawskim. W swojej wypowiedzi odwołaj się przynajmniej do dwóch innych tekstów kultury nawiązujących do tamtych wydarzeń.

Ćwiczenie 2.6

Opisz – na podstawie przywołanego fragmentu – na czym polegał tragizm ludzi uwiezionych w getcie.

Ćwiczenie 2.7

Rozważ i oceń w odniesieniu do całego dzieła Hanny Krall, które z doświadczeń – bycie powstańcem czy lekarzem – odegrało większą rolę w biografii Edelmana. A może oba pełnią równorzędną funkcję? Uzasadnij swój wybór.

Ćwiczenie 2.8

Wskaż – na podstawie znajomości całego tekstu *Zdążyć przed Panem Bogiem* – jakie wartości, zdaniem Edelmana, mogły ocalić człowieka w czasie wojny. Wyjaśnij metaforyczne znaczenie tytułu utworu. Poszukaj odpowiednich cytatów.

Odnaleźć wydarzenia spychane w czerń historii

Zygmunt Ziątek

Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej

Przystępując do rozmów z Markiem Edelmanem, ostatnim przywódcą powstania w getcie warszawskim, Hanna Krall wchodziła w sam środek procesu kształtowania się nowej formuły świadectwa wojennego jako świadectwa historii. Udało jej się skłonić do rozmowy człowieka, który milczał od lat niemal trzydziestu, od opublikowania wspomnieniowej relacji pt. *Getto walczy* (1946). Ten dystans czasu gwarantował, że Edelman spojrzy na własne doświadczenie w rozległej perspektywie. Autorka podejmowała wyzwanie wojennego świadectwa w jego nowej formule w sposób bardzo dosłowny. Pierwsza część rozmów z Markiem Edelmanem przygotowywana była dla wrocławskiego miesięcznika „Odra", który dopiero co (1974), zakończył pierwodruk *Rozmów z katem* Kazimierza Moczarskiego, prezentujących tragedię getta i historię powstania z perspektywy oprawcy.

Wielki międzynarodowy sukces książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* świadczy wymownie, że podjętemu wyzwaniu Krall jak najbardziej sprostała. Do ukształtowania się nowego spojrzenia na wojnę, do zidentyfikowania jej odmiennych niż dotąd historycznych wyznaczników, przyczyniła się z pewnością nie mniej niż Miron Białoszewski swoim *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*, gdzie

martyrologii ludności cywilnej oraz martyrologii zagłady miasta potrafił nadać taką historyczną rangę, że w naturalny sposób zastąpiły one wojskowo-heroiczny wizerunek powstania. Hanna Krall – wespół z Markiem Edelmanem – podjęła wysiłek odarcia tragedii warszawskiego getta z fałszywie upiększającej ją heroicznej legendy powstańczego finału. Natrafili na trudności nie mniejsze niż Białoszewski w swoim przedsięwzięciu. Intencją obojga rozmówców było bez wątpienia nobilitowanie masowej śmierci bezbronnych ofiar przemocy, ukazanie jej jako nie mniej „historycznej" niż inne rodzaje wojennej śmierci. Intencja ta nie wystarczyła, aby mogli przeciwstawić się legendzie heroicznego Powstania w getcie. Nie było ono przecież „normalnym" powstaniem, nie było walką o wolność, o „sprawę", było tylko – jak to już dawno powiedziano – walką o inny rodzaj śmierci, samodzielnie wybrany, o prawo do niezgody na narzucony rodzaj śmierci. Autorzy mogli tylko starać się, aby oddzielić sens powstańczego samobójstwa od upiększających go pozorów, od sztandarów, efektownych póz z bronią w ręku, heroicznych gestów, naleciałości „historii powstającej po drugiej stronie murów, tam, gdzie pisze się raporty, wysyła w świat meldunki radiowe i żąda się od świata pomocy".

Zwracają więc uwagę na małostkowe cechy późniejszych spiżowych postaci z pomników, na rolę przypadku w zdarzeniach o posmaku bohaterskim, przede wszystkim zaś starają się dowieść, że wymknięcie się narzuconemu, upokarzającemu rodzajowi śmierci (przez wybór śmierci uświęconej kulturowo – z bronią w ręku) nie było w historii getta czymś wyjątkowym, że miało swoje precedensy i wymowne świadectwa. Stanowiło je i dobrowolne udanie się na Umschlagplatz, i ucieczka stamtąd przez połknięcie trucizny albo zrezygnowanie z własnej dawki trucizny na rzecz kogoś bardziej „potrzebującego".

Najbardziej interesującym rezultatem tych wszystkich wysiłków jest metamorfoza Edelmana, jaką przechodzi pod wpływem rozmówczyni. Na początku jest on ważny jako ostatni z żyjących przywódców

Powstania. Potem poznajemy go jako pielęgniarza z gettowego szpitala, który miał pełnomocnictwa do wyławiania chorych z pochodu kierowanego na Umschlagplatz, i w rezultacie stał się tym, który odprowadził na śmierć czterysta tysięcy ludzi. Wreszcie występuje jako lekarz kardiolog, który (nie bez związku z tamtym upiornym przywilejem ratowania nielicznych wybranych na jeszcze pięć minut życia), twórczo przyczynił się w latach 60. do przeprowadzenia pierwszych w Polsce operacji na otwartym sercu. I tu musiał wybierać przypadki, w których operacja była jedyną szansą pacjenta na przeżycie. Edelman okazał się ważny dla Krall nie tylko jako rozmówca, z którym razem podjęła próbę nobilitowania upokarzającego rodzaju śmierci, ale i jako człowiek, którego biografia odsłania szansę odnalezienia pozytywnego dziedzictwa w najbardziej tragicznym doświadczeniu.

Sens tego przesłania byłby trudny do wyobrażenia, gdyby Krall (podejmując zadanie pisania świadectwa doświadczenia wojennego, świadectwa historii) nie pozostała przy reportażu. Przesłanie to mogło być sformułowane, ponieważ książka rozmów z Edelmanem jest opowieścią o Edelmanie, jednocześnie odwołującą się do wizerunku interlokutora w oczach innych. Podejmując te nowe zadania, odwołując się do „rozmowy" jako sprawdzonej już metody swoistego wymuszania świadectwa na uczestniku wydarzeń, Krall nie rezygnowała z repertuaru własnych środków pisarskich, odnalazła w nich nowe możliwości. Wcześniejsze zamiłowanie do wynajdywania prywatnych światów, budowanych jakby na przekór historii czy na jej marginesach, zamieniła tu na sztukę odnajdywania i nobilitowania nurtu wydarzeń spychanych w cień czy – jak odtąd będzie autorka z upodobaniem powtarzać – w czerń przez oficjalną wykładnię historii.

Zygmunt Ziątek, Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej, Warszawa 1999, s. 91–94.

Ćwiczenie 3.1

Wyjaśnij, na jakim etapie życia był Marek Edelman, kiedy Hanna Krall zdecydowała uczynić z niego głównego bohatera swojej książki.

Ćwiczenie 3.2

Wyjaśnij, co łączy tę książkę Krall z *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego.

Ćwiczenie 3.3

Zinterpretuj opinię, że *Zdążyć przed Panem Bogiem* to próba „odarcia tragedii warszawskiego getta z fałszywie upiększającej ją heroicznej legendy powstańczego finału". W swojej wypowiedzi zwróć także uwagę, w jaki sposób Hanna Krall i Marek Edelman rozprawili się z mitem o powstaniu.

Ćwiczenie 3.4

Jak sądzisz, dlaczego Zygmunt Ziątek sugeruje, że zryw w getcie warszawskim nie był „normalnym" powstaniem? Uzasadnij.

Ćwiczenie 3.5

Omów, jakie elementy w książce mają charakter reportażowy. Przypomnij sobie definicję reportażu i poszukaj cech tej formy wypowiedzi w utworze Hanny Krall.

Kim był Marek Edelman?

Obejrzyj film pt. *Paula Sawicka remembers Marek Edelman – 70th anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising* prezentujący wspomnienia Pauli Sawickiej na temat Marka Edelmana, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 4.1

Określ, jaki obraz Marka Edelmana wyłania z opowieści Pauli Sawickiej.

Ćwiczenie 4.2

Wyjaśnij – na podstawie wypowiedzi Sawickiej i w odniesieniu do znajomości książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* – jak rozumiesz słowa wypowiedziane przez Edelmana: „Nienawiść jest łatwa, a miłość wymaga wysiłku i poświęcenia". Zredaguj wypowiedź argumentacyjną na ten temat.

Zadaniowo

Ćwiczenie 5

Napisz streszczenie wypowiedzi Zygmunta Ziątka (40-60 słów).

Ćwiczenie 6

Przygotuj argumenty do dyskusji: „Rola pamięci w utrwalaniu tożsamości narodowej i indywidualnej". Rozważ zagadnienie, odwołując się do trzech tekstów kultury.

Ćwiczenie 7

Jaką wartość miało ludzkie życie w czasie wojny i w okresie powojennym? Zredaguj wypowiedź argumentacyjną na ten temat. Punktem wyjścia Twoich rozważań uczyń słowa wypowiedziane przez Marka Edelmana: „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".

Ćwiczenie 8

Obejrzyj film *Wielki tydzień* w reżyserii Andrzeja Wajdy i napisz jego recenzję, w której uwzględnisz analizę ludzkich postaw wobec ofiar getta.

Ćwiczenie 9

Zinterpretuj wiersz Czesława Miłosza Campo di Fiori. Postaw tezę interpretacyjną i ja uzasadnij. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Piekło łagrów



Zdjęcie przedstawia budowę Kanału Białomorskiego. Kanał łączył Morze Bałtyckie i Morze Białe. Był efektem pracy 170 tysięcy więźniów w latach 1930-1933.

Budowa Kanału Białomorskiego, 1932, fotografia, domena publiczna

Nietrudno stwierdzić, że powszechna wiedza o obozach koncentracyjnych pozostawia wiele do życzenia. Kwestia najdrażliwsza, przynajmniej dla Polaków, to pojawiające się w publikacjach zagranicznych sformułowania „polskie obozy Zagłady", „polskie obozy koncentracyjne". Oczywiście, większość świata doskonale wie, że to nie Polacy je zbudowali, że nie oni ponoszą za nie odpowiedzialność. Niemniej jednak takie sugestie co jakiś czas się pojawiają.

Nie jest to jedyne nieporozumienie związane z „obozami śmierci". Zapomina się często, że obozy koncentracyjne to nie wynalazek nazistów. Mają one swoją całkiem obszerną historię. Zaprojektowały je państwa prowadzące politykę kolonialną. Od nich przejęły ten pomysł państwa totalitarne. Nazistowskie Niemcy nie były jedynym państwem o ustroju totalitarnym w dwudziestym wieku. Niemal w tym samym czasie w sowieckiej Rosji zrodził się ustrój bardzo podobny. Oba te totalitaryzmy mają ze sobą wiele wspólnego. Między innymi: obozy koncentracyjne. Lagry i łagry to dwie bliźniacze formy jednego zjawiska.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Przeczytaj książkę *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
> **2)** Obejrzyj film *Akademia zbrodni* (1994) i film *Okrutny Stalin* (2001). Przygotuj – na podstawie różnych źródeł wiedzy – informacje na temat reżimu komunistycznego.

Teksty kultury

> **Ćwiczenie 1**
>
> Porozmawiaj z kolegami i koleżankami z klasy na temat totalitaryzmu komunistycznego.



Zdjęcie Herlinga-Grudzińskiego zrobione w więzieniu w Grodnie w roku 1940

domena publiczna

Gustaw Herling-Grudziński

1919–2000

Polski pisarz, eseista, dziennikarz. Przed wojną studiował polonistykę, pisał recenzje historycznoliterackie, angażował się w działalność Polskiej Partii Socjalistycznej. Wybuch II wojny światowej zastał Grudzińskiego w Suchedniowie (Kielecczyzna), gdzie przebywał u swego ojca. I chociaż pisarz nie został objęty obowiązkiem mobilizacyjnym, to jednak w październiku 1939 r. został współzałożycielem Polskiej Ludowej Akcji Niepodległościowej. Z powodu przynależności do tej organizacji konspiracyjnej wyruszył do Lwowa jako emisariusz. Grudziński planował założyć w tym mieście podobną komórkę niepodległościową. Ze Lwowa pisarz udał się do Grodna, skąd planował dostać się na Litwę. Niestety nie udało mu się to i w 1940 r. – na skutek denuncjacji – został aresztowany przez NKWD. Na podstawie absurdalnego wyroku Grudziński został skazany na pięć lat pobytu w łagrach. Pisarz przebywał w więzieniu w Witebsku, w Leningradzie, w Wołogdzie, w Jarcewie pod Archangielskiem nad Morzem Białym. Po ogłoszeniu amnestii dla Polaków więzionych w ZSRR – na mocy układu Sikorski – Majski (1941) – Herling-Grudziński oczekiwał zwolnienia. Kiedy jednak upragniona amnestia nie nadchodziła autor *Innego świata* wraz z kilkoma Polakami rozpoczął głodówkę. Protest ten był bardzo ryzykowny, ale

doprowadził do zwolnienia Grudzińskiego z łagru. Po długiej podróży – przez Wołogdę i Świerdłowsk – pisarz trafił do Armii Polskiej generała Władysława Andersa. Grudziński jako żołnierz przemierzył z Armią Wojska Polskiego długą drogę: przez Persję, Irak, Palestynę i Egipt, wziął udział w bitwie pod Monte Cassino w 1944 r. Po zakończeniu II wojny światowej pisarz nie wrócił do Polski, decydując się na emigrację jako wyraz sprzeciwu wobec reżimu komunistycznego w kraju. W 1947 r. autor *Innego świata* został – obok Jerzego Giedroycia – jednym z założycieli miesięcznika „Kultura" i jego redaktorem. Z czasem Gustaw Herling-Grudziński zaczął publikować także w czasopismach włoskich, zyskując uznanie jako pisarz i komentator. Pisarz zdecydował odwiedzić Polskę dopiero w 1991 r. i od tamtej pory wielokrotnie wracał do ojczyzny. Herling-Grudziński zyskał międzynarodową sławę jako autor *Innego świata*, ale jest też autorem doskonałych opowiadań, np. *Wieża* (1988), *Książę Niezłomny* (1957) i prowadzonego przez wiele lat – *Dziennika pisanego nocą*.

Teksty kultury (II)

Dziesięć dni po opuszczeniu łagru Grudziński za ostatnie pieniądze kupił notes i ołówek, po to, aby spisać swoje doświadczenia z pobytu w łagrach. Zapiski te stały się punktem wyjścia do stworzenia *Innego świata* i *Dziennika pisanego nocą*.
Książka *Inny świat* powstawała w latach 1949–1950 i została opublikowana później w 1951 r. w języku angielskim. Autorem przedmowy do angielskiego wydania był Bertrand Russell. Na początku tekst Grudzińskiego z trudem znajdował czytelników. Świat nie chciał uwierzyć w brutalną prawdę o Związku Radzieckim. Po dwóch latach od wydania w języku angielskim książka ukazała się w Londynie, ale już po polsku. W czasach PRL-u *Inny świat* przez wiele lat był objęty zakazem publikacji. Pierwsze oficjalne wydanie *Innego świata* w Polsce miało miejsce w 1988 r. Liczne przekłady tej książki Grudzińskiego na języki obce przyczyniły się do jej popularności w świecie.



Więźniowie pracujący w sowieckich łagrach.
domena publiczna

Inny świat miał być dokumentem i świadectwem. Dlatego poetyka tradycyjnego realizmu okazała się czymś niewystarczającym. Herling-Grudziński napisał tę książkę stylem lapidarnym, powściągliwym, a jednocześnie niepozbawionym poetyckiej urody. Polski pisarz, inspirując się książkami: *Wspomnieniem z domu umarłych* Fiodora Dostojewskiego i *Dziennikiem roku zarazy* Daniela Defoe, wprowadził do utworu narratora bohatera opowiadającego historię, która nie była fikcją, ale świadectwem o wadze uniwersalnej, dotyczyła w ogólnym wymiarze zjawiska totalitaryzmu i kondycji człowieka w ogóle. Pisarz nie skupiał się na jednostkowym przypadku, ale opisywał mechanizm działania władzy totalitarnej i sposoby jej zniewalającego wpływu na jednostkę. W efekcie działania te doprowadziły do tego, że „człowiek potrafi być ludzki tylko w ludzkich warunkach".
Jak zauważyli historycy literatury: dążenie do uniwersalizacji przejawia się w obecności w powieści trzech płaszczyzn narracyjnych: biograficznej, psychologicznej i filozoficznej. Gustaw Herling-Grudziński opowiada z własnej, autobiograficznej perspektywy, ale cały czas ujmuje własne doświadczenia w perspektywie ogólniejszej, właśnie psychologicznej i filozoficznej.
Tekst *Innego świata* jest książką łączącą w sobie elementy wielu gatunków: noweli, opowiadania, wspomnień, pamiętnika, autobiografii, eseju. Specjalnością poetyki Herlinga-Grudzińskiego są „opowieści biograficzne" – fascynujące nowele poświęcone konkretnym postaciom więźniów, tak pozytywnych, jak i negatywnych.
Gustaw Herling-Grudziński w *Innym świecie* pozwala sobie na bezkompromisową szczerość. Nie ukrywa swoich słabości, załamań, zwątpień ani całej wstrząsającej prawdy o życiu w łagrze. Pisarz opisuje „inny świat" z zewnętrznej perspektywy. Tyle tylko, że ów „inny świat" wykazuje wiele podobieństw z „tym" światem, z „naszym" światem.

Teksty kultury (III)

Gustaw Herling-Grudziński

Inny świat. Zapiski sowieckie

CZĘŚĆ DRUGA

Głód

Z moich obserwacji obozowych wynika, że kobiety znacznie gorzej znoszą głód fizyczny i seksualny niż mężczyźni. Proste prawo życia obozowego głosiło tedy, że łamiąc opierającą się kobietę głodem fizycznym, zaspokaja się jej obie potrzeby naraz. Mówię o tym bez cienia cynizmu. 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 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. Ta „nowa moralność" nie jest już kodeksem uczciwego postępowania ludzkiego, ale kodeksem umiejętnego postępowania

z ludźmi, i najeżona dziś wyostrzonymi kłami, tradycją swą sięga jeszcze do ząbkującej dziecinnie Inkwizycji hiszpańskiej. Nie przeoczajmy zbyt pospiesznie tego faktu. Wspólne w obu tych nurtach jest przeświadczenie, że człowiek pozostawiony sam sobie – bez wiary w objawiony system wartości duchowych lub narzucony system wartości materialnych – jest bezkształtną kupą gnoju. Rewolucja genetyczna Łysenki odwróciła pokrewne w gruncie rzeczy tendencje w Kościele katolickim. Tam człowiek ginie w odmętach grzechu i potępienia, jeśli nie spłynie nań światło łaski nadprzyrodzonej, tu może być taki, jakim go uczynią zmienione sztucznie warunki przyrodzone; i tu, i tam jednak jest bezwolnym przedmiotem w czyichś rękach, a od wstępnego sformułowania celu życia ludzkiego na ziemi zależy jedynie, czy na kupie gnoju wyrośnie żądany okaz hodowli biologicznej, czy błogosławiony kwiat duszy ludzkiej. 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 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".

Na obronę kobiet wypada jednak może dodać, że moralność obozowa – jak każda zresztą moralność – wytworzyła również swoją własną

hipokryzję. I tak na przykład, nikomu by do głowy nie przyszło obwiniać o cokolwiek młodego chłopca, który dla polepszenia swej doli został kochankiem starej lekarki, ale ładna dziewczyna oddająca się z głodu odrażającemu starcowi z „chleboriezki" była, rzecz prosta, „bladzią". Nikt nie kwestionował jako „prostytuowania się" dobrego prawa niemal wszystkich brygadierów i techników do comiesięcznego wypłacania się donosami w Trzecim Oddziale, ale kobieta wychodząca za zonę do naczelnika była ,,prostytutką", i to najgorszego typu, bo łamiącą solidarność więźniów wobec ludzi wolnych. Było rzeczą naturalną, że nowo przybyły więzień oddawał brygadierowi resztki swego ubrania z wolności, aby uzyskać pewne względy przy procentowym obliczaniu normy (od którego zależała wysokość racji obozowej) i podziale pracy, ale gorszyło niektórych, gdy uboga dziewczyna, uginająca się pod ciężarem topora w lesie, oddawała mu pierwszego lub drugiego wieczoru wszystko, co posiadała, czyli własne ciało. Ta hipokryzja zależała zresztą najczęściej od charakteru przedobozowych powiązań środowiska. Więzień kradnący chleb swemu towarzyszowi zginąłby prawdopodobnie pod razami „urków", którzy byli na ogół najwyższymi prawodawcami i sędziami w zakresie etyki obozowej; ale wśród Polaków znany był pewien ksiądz, ukrywający swą godność duszpasterską w łachmanach więźnia, który za spowiedź i rozgrzeszenie brał 200 gramów chleba (czyli o 100 gramów mniej niż stary Uzbek wróżący z ręki) i chodził po swojej parafii w aureoli świętości. Gdy się zastanawiam nad przyczynami tego złożonego i trudnego zjawiska, dochodzę do wniosku, że w każdym większym skupisku ludzkim istnieje podświadoma dążność do wleczenia pod pręgierz ,,opinii publicznej" przychwyconych na gorącym uczynku ofiar, aby się tym tanim kosztem nieco samemu wybielić. Kobiety nadawały się do tego znakomicie, bo rzadko miały szansę do kupczenia czym innym poza własnym ciałem, a poza tym przyniosły ze sobą do obozu obciążenie konwencjonalnej obłudy moralnej z wolności, w myśl której każdy mężczyzna biorący kobietę w czasie pierwszych paru godzin flirtu

uważany jest zazwyczaj za zabójczego uwodziciela, a każda kobieta oddająca się świeżo poznanemu mężczyźnie uchodzi za ladacznicę. Dla Rosjan, nawykłych do „ślubów za pięć rubli" i kopulacji uprawianej na wzór potrzeb fizjologicznych
w wychodkach publicznych, nie był to właściwie problem istotny i służył raczej za przedmiot drwin z równouprawnienia kobiet w nowym ustroju, ale więźniowie cudzoziemscy (nie wyłączając komunistów) nieraz załamywali ręce nad „ogólnym upadkiem obyczajów moralnych w Rosji". Tak czy owak prawdą jest, że głód najczęściej łamał kobiety, kiedy je zaś raz złamał, nie było już zapory na równi pochyłej, po której staczały się na samo dno upodlenia seksualnego. Niektórym przyświecała w tym nie tylko nadzieja polepszenia swej doli lub znalezienia możnego opiekuna, ale i nadzieja macierzyństwa. Nie należy tego rozumieć zbyt sentymentalnie. Cała rzecz polega na tym, że kobiety ciężarne zwolnione są
w obozie od pracy na trzy miesiące przed rozwiązaniem i na sześć miesięcy po urodzeniu dziecka. Sześć miesięcy to był okres przewidziany na odkarmienie dziecka do stanu,
w którym można je było odebrać matce i uwieźć w niewiadomym kierunku. Barak macierzyński w Jercewie pełny był zawsze ciężarnych kobiet, które z wzruszającą powagą popychały przed sobą niewidzialne wózki swych pękatych brzuchów, spiesząc do kuchni po zupę. O uczuciach natomiast, o prawdziwych uczuciach, trudno jest mówić, gdy się uprawia miłość na oczach współwięźniów lub
w najlepszym razie w składzie starych ubrań na przepoconych i śmierdzących łachach obozowych. Po latach zostaje z tego wspomnienie wstrętu, podobne do grzebania się w szlamie opróżnionej sadzawki, głęboka niechęć do siebie i do kobiety, która zdawała się niegdyś tak bliska...

Gustaw Herling-Grudziński, Inny świat. Zapiski sowieckie, Warszawa 1994, s. 173–174.

Na podstawie znajomości dzieła Grudzińskiego *Inny świat* wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 2.1

Opisz, jakie są twoje pierwsze wrażenia po lekturze.

Ćwiczenie 2.2

Streść historię uwięzienia bohatera narratora.

Ćwiczenie 2.3

Scharakteryzuj warunki, w jakich przebywali w więźniowie w łagrze.

Ćwiczenie 2.4

Zbierzcie argumenty do dyskusji: „Rola i funkcja pracy w obozie sowieckim". W swojej wypowiedzi zwróćcie uwagę na to, jak wyglądała praca uwięzionych w łagrze, jaki był cel pracy więźniów, na czym polegała hierarchizacja uwięzionych?

Ćwiczenie 2.5

Zastanów się i powiedz, jakie wartości ocalające umożliwiały Grudzińskiemu przetrwanie w sowieckich obozach pracy. W swojej wypowiedzi uwzględnij także to, co pozwalało innym więźniom przeżyć w tych trudnych warunkach.

Ćwiczenie 2.6

Wyjaśnij, w jaki sposób Grudziński definiuje „zwykłą moralność" obowiązującą na przełomie XIX i XX w. Dlaczego – zdaniem autora Innego świata w XX w. – taki sposób rozumienia moralności okazał się niemożliwy do utrzymania?

Ćwiczenie 2.7

Wskaż – na podstawie znajomości całego utworu – jakie były, poza głodem, sposoby upodlania człowieka w obozie sowieckim.

Ćwiczenie 2.8

Jak sądzisz, dlaczego Herling-Grudziński nie chce oceniać zachowania więźniów w łagrze? Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 2.9

Rozpoznaj w utworze Herlinga-Grudzińskiego cechy charakterystyczne dla literatury pięknej i literatury faktu (dokumentu).

Ćwiczenie 2.10

Wskaż właściwości charakterystyczne dla gatunków, które Herling-Grudziński wykorzystał w konstrukcji *Innego świata*: opowiadania, noweli, autobiografii, wspomnienia.

Ćwiczenie 2.11

Książka *Inny świat* jest utworem z pogranicza, co stanowi znamienną cechę literaury XX w. Sformułuj w punktach wnioski dotyczące gatunku i stylu tego dzieła. W swojej wypowiedzi zwróć uwagę na to, dlaczego – na podstawie tego utworu – Grudzińskiego można nazwać dokumentalistą, psychoanalitykiem, eseistą i artystą.

Ćwiczenie 2.12

Określ, jaki jest związek między opisami przyrody ukazami przez autora *Innego świata* a charakterem świata przedstawionego.

Ćwiczenie 2.13

Porównaj obraz tzw. „normalnego świata” i wizerunek rzeczywistości obozów sowieckich ukazany w dziele Grudzińskiego. W tym celu wypełnij tabelę.

	Świat łagru	Świat normalny
Relacje międzyludzkie		
Organizacja życia społecznego		
Moralność		

Konteksty

Gustaw Herling-Grudziński

"Mój Bildungsroman" (Rozmowa o "Innym Świecie")

WŁODZIMIERZ BOLECKI: Często podkreślasz – za krytykiem włoskim Paolem Milano, który pierwszy użył tego określenia – że *Inny Świat* jest twoim *Bildungsroman*, że jest to książka o inicjacji dwudziestoletniego człowieka w totalitaryzm XX wieku. Czy mógłbyś to raz jeszcze skomentować?

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI: *Inny Świat* jest moim zasadniczym argumentem na rzecz tezy, którą od dawna głoszę, że wiek XX był wiekiem przeklętym – wiekiem ideologii totalitarnych. Wielu ludzi się z tym nie zgadza. Zwłaszcza ci, którzy totalitaryzm uważają za lokalną

włosko-niemiecko-rosyjską „wysepkę” na morzu powszechnej szczęśliwości. Ta wysepka miałaby się na krótko wynurzyć z morza postępu po pierwszej wojnie światowej i szybko zniknąć po II wojnie. Nie zgadzam się z taką interpretacją. Uważam, że obraz wieku XX jest zupełnie inny. Już na przełomie XIX i XX wieku zaczęły się nad Europą gromadzić chmury, które spowodowały straszną burzę totalitaryzmu na całym świecie. W Europie wszystko zaczęło się od rewolucji rosyjskiej w 1917 roku i błyskawicznie nastąpił przerzut idei totalitarnych na Włochy i Niemcy. Moim zdaniem, skutki rewolucji rosyjskiej – pod względem liczby ofiar i czasu trwania – były dla ludzkości znacznie bardziej katastrofalne niż nazizm w Niemczech czy włoski faszyzm.

Co to znaczy, że *Inny Świat* jest moim *Bildungsroman*? To znaczy, że jako dwudziestoletni chłopiec znalazłem się w samym środku totalitarnego wieku i że w łagrze sowieckim uczyłem się, na czym polega w praktyce ta „nowa moralność”, którą postanowili wprowadzić w życie ideolodzy totalitaryzmu. Uczyłem się więc na własnej skórze, jakie są zasady, podstępy i zasadzki zastawione przez totalitaryzm na człowieka – i jakie wynikają z niego zagrożenia dla naszego człowieczeństwa.

Wyszedłem z łagru sowieckiego na tyle cały, że mogłem odnaleźć się w wolnym świecie i napisać tę książkę, ale wyszedłem tylko dlatego, że sprzyjały mi okoliczności wielkiej polityki. Gdyby nie tak zwany pakt Sikorski-Majski z 1941 roku, w którym Stalin zobowiązał się zwolnić z łagrów polskich obywateli, to w Jercewie, łagrze pod Archangielskiem, po prostu musiałbym umrzeć. Przed uwolnieniem znajdowałem się najdosłowniej w przededniu śmierci. Leżałem w baraku zwanym Trupiarnią, byłem „dochodiagą”, czyli człowiekiem, który dochodzi już do kresu swego życia. W wieku dwudziestu lat nieczęsto zdarza się spojrzeć nie tylko śmierci w oczy, ale zajrzeć w jądro ciemności całego stulecia. Ja z taką świadomością wyszedłem z obozu, cały czas o wszystkim pamiętałem i od pierwszej chwili, gdy się znalazłem w wojsku generała Andersa, chciałem o tym napisać

książkę.
Zacząłem ją pisać w Anglii w 1949 roku i ukończyłem w roku następnym. To doświadczenie, której w niej przedstawiłem, ciąży nade mną do dzisiaj. Chciałbym, żeby ludzie młodzi, którzy mają tyle lat, ile ja miałem, gdy zetknąłem się w łagrze z „innym światem" komunizmu, zrozumieli to, o czym Hannah Arendt pisze w książce *Korzenie totalitaryzmu* – nie jesteśmy zabezpieczeni przed powtórzeniem się totalitarnych potworności. Arendt posuwa się nawet do przypuszczenia, że rozwój środków technicznych umożliwia powtórkę totalitaryzmu, bo ułatwia wykonanie jego zbrodniczych idei. Za „moich czasów" realizacja takich planów ze względów „technologicznych" była dosyć trudna. Niemcy wykazali się tu niezwykłymi „zdolnościami", tworząc komory do gazowania ludzi, ale podobnymi „zdolnościami" wykazał się też system sowiecki. Na przykład przeprowadzenie w Sowietach planu deportacji milionów ludzi było potwornie trudnym zadaniem organizacyjnym. Podobnie stworzenie setek łagrów, które choć były bardzo prymitywne, wymagało jednak najpierw zbudowania baraków, otoczenia ich drutem kolczastym, a potem stałego dowożenia więźniów. Podłoże ekonomiczne planu sowieckiego sprowadzało się do maksymalnego wykorzystania łagierników do pracy, która ich ostatecznie miała wyniszczyć. Sowieci przekonali się bardzo szybko, że niewolnik źle pracuje, że jest mało wydajny, więc tę słabą wydajność zastępowali ilością więźniów skazywanych na pobyt w obozach koncentracyjnych.
Gdy wkrótce po klęsce wrześniowej znalazłem się w łagrze, byłem jeszcze chłopcem. Teraz, gdy mam już ponad osiemdziesiąt lat, jestem świadkiem wygasania totalitaryzmu i narodzin wiary w nowe możliwości rozwoju, jak choćby jednoczenie się Europy. Nie jestem czarnowidzem, ale zachowałem świadomość, że mimo tych pozytywnych zmian ciągle wisi nam nad głową niebezpieczeństwo. Kto dziś mówi – jak amerykański publicysta Fukuyama – że historia się skończyła, jest, mówiąc delikatnie, człowiekiem naiwnym.

> Wystarczy przypomnieć, że wkrótce po opublikowaniu przepowiedni tego „proroka” wybuchła wojna na Bałkanach, która była klasycznym pokazem totalitaryzmu w wydaniu postkomunistycznym. Totalitaryści wszystkich odcieni uzurpują sobie prawo do robienia z jednostkami i narodami tego, czego chcą. Czystki etniczne Miloševicia są typowym przykładem totalitaryzmu, który wcześniej praktykowali Rosjanie i Niemcy. To jest klasyczna „czkawka” totalitarna. Podobnie jest w innych częściach świata, na przykład w Afryce. Dlatego chciałbym, żeby młodzi ludzi, wierząc w postęp ludzkości, mieli świadomość, że nadal żyjemy w świecie niebezpiecznym. Doskonale to określił Bertrand Russell w swoim pięknym szkicu zatytułowanym *Portret Conrada*: musimy pamiętać, że chodzimy po cienkiej warstwie lodu, który w każdej chwili może się załamać. Conrad w swojej twórczości o tym pamiętał.
>
> Gustaw Herling-Grudziński, „Mój Bildungsroman” (Rozmowa o „Innym Świecie”), [w:] , Inny świat. Zapiski sowieckie, Kraków 2000, s. 5–9.

Przeczytaj fragmenty rozmowy Włodzimierza Boleckiego z autorem *Innego świata*, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 3.1

Wyjaśnij, w jaki sposób Herling-Grudziński postrzega XX w.

Ćwiczenie 3.2

Wymień przykłady rządów totalitarnych, jakie wymienia pisarz.

Ćwiczenie 3.3

Omów i oceń, w jaki sposób sam autor uzasadnia tezę, że *Inny Świat* to *Bildungsroman*.

Konteksty

Chcę być niesprawiedliwy. Wywiad Krzysztofa Szymoniaka z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim

Przeczytaj powyższy wywiad, a następnie wykonaj polecenia.

> **Ćwiczenie 4.1**
>
> Określ wpływ emigracji na charakter twórczości autora *Innego świata* i jego sposób postrzegania języka ojczystego.

> **Ćwiczenie 4.2**
>
> Wyjaśnij, dlaczego pisarz pozostał krytyczny wobec wydarzeń, jakie zaszły w Polsce po 1989 r.

Temat łagrów bardzo długo pozostawał tematem tabu. Świat z różnych powodów nie chciał przyjąć prawdy o polityce Związku Radzieckiego. Powstało jednak wiele książek na temat rzeczywistości w sowieckich obozach pracy zarówno w języku rosyjskim – np. *Archipelag Gułag 1918–1956* Aleksandra Sołżenicyna czy *Opowiadania kołymskie* Warłama Szałamowa – jak i w języku polskim, np. *Wspomnienia starobielskie* i *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego, *W domu niewoli* Beaty Obertyńskiej, *Mój wiek* Aleksandera Wata, *Wszystko co najważniejsze* Oli Watowej, *Po wyzwoleniu (1988)* Wiktorii Kraśniewskiej (wł. Barbary Skargi). Warto też podkreślić, że także twórcy innych tekstów kultury, np. filmów, zainteresowali się problematyką sowieckich obozów pracy. Do najciekawszych zaliczyć można film *Niepokonani* (2010) w reżyserii Petera Weira. Jest to niezwykła opowieść o ucieczce grupy więźniów z łagru na Syberii w 1940 r. Atutami filmu są doskonały scenariusz i gwiazdorska obsada z Colinem Farrellem. Dzieło Weira jest adaptacją książki *Długi marsz* Sławomira Rawicza.

> **Ćwiczenie 5.1**
>
> Obejrzyj film *Niepokonani*.

> **Ćwiczenie 5.2**
>
> Porównaj sposoby przedstawienia rzeczywistości łagrowej przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Petera Weira.

Zadaniowo

Ćwiczenie 6

Zorganizujcie dyskusję na temat *„Inny świat" czy ten „sam świat"*?

Ćwiczenie 7

Napisz rozprawkę: *Inny świat czy świat podobny do innych?* Rozważ problem odwołując się do przywołanych fragmentów powieści oraz dwóch jeszcze tekstów kultury. Twoja wypowiedź nie powinna być krótsza niż 250 słów.

Ćwiczenie 8

Napisz recenzję filmu *Niepokonani*.

Ćwiczenie 9

Napisz interpretację wiersza *Przesłuchanie anioła* Zbigniewa Herberta.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Pisanie dziennika



pixabay, licencja: CC 0

Dlaczego czytamy i piszemy dzienniki? Czytamy pewnie dlatego, żeby poznać bliżej autorów, żeby wejść w ich prywatność i poznać sekrety. Żeby dowiedzieć się, co tak naprawdę myśleli o świecie i o innych ludziach. Żeby zrozumieć również ich teksty. Czyż to nie oczywiste? Tak samo z pisaniem dzienników. Tworzymy je, żeby opisać siebie i to, co nam się przydarza w relacjach ze światem. Wychodzi na to, że najważniejszą funkcją dzienników jest dokumentowanie. To oczywiste.

A jednak jeśli przyjrzeć się dziennikom dokładniej, to nie wszystko będzie takie proste. Dzienniki pisarzy to wbrew wszelkim pozorom teksty bardzo nieoczywiste. Bardzo długo nie były w ogóle traktowane jako literatura, teraz stanowią jej formę kanoniczną. Niegdyś traktowane jako powiernik najbardziej intymnych sfer egzystencji, obecnie bywają narzędziem ekshibicjonistycznego pokazywania całego siebie. Dawniej były przede wszystkim dokumentem, dziś nikt nie oburza się wcale, gdy w dzienniku napotyka na zmyślenie. Lektura dzienników stawia przed czytelnikami określone wymagania. Nie wszystko, co piszą autorzy dzienników, jest prawdą, co oczywiście nie oznacza, że jest kłamstwem. Czytelnicy oswojeni z literaturą dobrze jednak wiedzą, że literatura to taka fikcja, która nie jest oszustwem.

> **Już wiesz**
>
> Przygotujcie informacje na temat ruchu kobiecego w Polsce.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1

Porozmawiajcie na temat pisania dzienników. Odpowiedzcie na pytania:

- Czy tylko literaci piszą dzienniki?
- Kto jeszcze pisuje dzienniki?
- Czy znacie kogoś, kto prowadzi dziennik?



Zofia Nałkowska
przed 1945, domena publiczna

Zofia Nałkowska

1884–1954

Jedna z największych i najważniejszych osobistości polskiej literatury, arcymistrzyni prozy. Autorka powieści, dramatów, dzienników i esejów.
Powojenna twórczość Zofii Nałkowskiej zaczęła się od *Medalionów* (1946). Oprócz tego zbioru opowiadań pisarka opublikowała jeszcze powieść *Węzły życia* (1948), zbiór opowiadań *Charaktery dawne i ostatnie* (1948), zbiór esejów *Widzenie dalekie i bliskie* (1957) oraz książkę o swoim ojcu – Wacławie Nałkowskim *Mój ojciec* (1953). Pisarka cały czas kontynuowała pisanie *Dziennika*.

Zofia Nałkowska pisała swoje *Dzienniki* przez wiele lat. Pierwsze zapiski pochodzą z roku 1896, ostatnie powstały w ostatnich dniach przed śmiercią pisarki – w roku 1954. Stanowią dzieło olbrzymich rozmiarów, które wydane zostało w 6 tomach, na które składa się aż 9 książek.

Dzienniki Nałkowskiej są wielkim dziełem nie tylko z uwagi na gigantyczne rozmiary. Są świadectwem dramatycznych czasów (wojna, *Holocaust*, komunizm), ważnym autokomentarzem do innych utworów pisarki, wreszcie literackim obrazem niebanalnej jej osobowości. Są także dziełem, które ma swój wymiar filozoficzny i obrazuje przejście od przednowoczesnego, substancjalnego podmiotu do podmiotu nowoczesnego. Tak bowiem przebiegała ewolucja filozoficznego i antropologicznego myślenia Zofii Nałkowskiej. W skrócie można by powiedzieć, że na samym początku Nałkowska jest egocentryczna, a później myśli już interakcyjnie.

Pierwsze fragmenty *Dzienników* są zatem egzaltowane, pensjonarskie i dziewczęce. Niemniej jednak już wtedy nawet najbardziej megalomańskie dziennikowe zapiski Nałkowskiej są rodzajem przenikliwej autoanalizy. Następne są opisami inicjacji w różne wymiary kobiecości. Przedstawiają na przykład trudne doświadczenia w kolejnych związkach z mężczyznami. Pokazują też stopniowe osiąganie sławy i pozycji w świecie literackim. Wojna to inny ważny temat tego dziennika. Ostatnie notatki dziennikowe to zmaganie się ze starością i świadomością nieodległej śmierci. Można by więc powiedzieć, że to traumatyczne doświadczenia w największej mierze wyznaczają rytm *Dzienników* Zofii Nałkowskiej.

Większość istotnych egzystencjalnie doświadczeń Zofii Nałkowskiej dotyczyło prywatnej czy wręcz intymnej sfery jej życia. Należą do nich doświadczenie kobiecości i wszystko, co się na nie składa: cielesność, związki z mężczyznami, relacja z matką, starość. Znaczenie dziennikowych zapisów dotyczących tych wątków należy podkreślić. Nie były one wcześniej tematem literatury, ponieważ nie było w literaturze kobiety jako autorki. A jeśli była, to nie mogła pisać o sobie samej. Temat kobiecych doświadczeń długo pozostawał tematem niestosownym. Zofia Nałkowska należy do tych autorek, które w sposób najbardziej zdecydowany kwestionowały tę tabuizację.

Teksty kultury (II)

Zofia Nałkowska

Dzienniki 1899–1905

Warszawa, 8 I 1902. Środa

[…]

Wszystko, co spotyka mię w życiu, rozpatruję l i t e r a c k o ; mam specjalną formę przyjmowania wrażeń, specjalną formę marzeń i wspomnień, w ogóle myśli – formę, że tak powiem – epiczną. Siebie przedstawiam sobie zawsze w trzeciej osobie, akcję – w czasie przeszłym, uczucia w formie wyrazów twarzy, póz i gestów, marzenia – w formie czegoś, co się już stało i jest opowiadane. Najdrobniejszy epizod w mym życiu przyjmuje w mym umyśle formę nowelki, jakiś nowo spotkany typ człowieka jest moim bohaterem powieści, czyjeś trafne lub charakterystyczne wyrażenie – mottem do jakiegoś utworu. W mym życiu nie ma bezpośredniości wrażeń; w godzinach rozmowy, śmiechu, zabawy – mózg pracuje mi bezustannie, z natężeniem i uporem, nad literacką formą wszystkiego, co przyjmuje jako wrażenia z zewnątrz.

[…]

O ile żyję literacko, o tyle ten dziennik piszę żyjąc. Tu nie ma „literatury". Pisząc – spieszę się zawsze, by umieścić jak najwięcej, by możliwie mało opuścić – o formę nie dbam, fakty tłoczę jeden nad drugim, opuszczam refleksje i efekty. Tym sposobem osiągam pewną bezpośredniość, pewną świeżość życia – którą bardzo cenię. Nie ma tu nic z tych okresów, artystycznie cyzelowanych w spokojne chwile oczekiwania snu lub w leniwe, ciemnawe poranki. Jest akcent pośpiechu i szczerości, jak w starej „letopisi", jak w szkicu, z którego artysta zrobi obraz, jak w notatce do psychologicznego studium. Wszystko to napisałam, dlatego, byście sądzili, że nie jestem tak głupią, jak by się to zdawało z tego dziennika, byście wiedzieli, że prócz tego życia, jakie tu się odbija – mam jeszcze w sobie inne, dziesięć – sto innych.

[…]

Warszawa, 28 I 1902. Wtorek
[…]
Byłam tam najładniejszą i jedną z najładniej ubranych; mam tę rzadką

zaletę, że ubranie, choćby najskromniejsze, jest na mnie eleganckim; zwłaszcza ślicznie leżała suknia – między moimi nie mam tak ładnie uszytej. Teoretycznie byłam z tego zadowolona – ale w rzeczywistości nie miałam już sił na zadowolenie; nie miałam sił na błyszczenie i flirt, nie miałam też nadzwyczajnego powodzenia. Taka konwencjonalna wesołość, sztywny uśmiech na ustach, obojętna uprzejmość, dla wszystkich jednakowa – nie pociąga. A we mnie już nie było prawdziwej wesołości. Stale asystowało mi dwóch zupełnie nieszczególnych panów, a pewien student, wodzirej, który wydał mi się najbardziej miłym – zajmował się bardziej pewną pensjonarką – brzydką i głupią, ale wesołą i flirtującą na zabój. Owa pensjonarka właśnie przypomniała mi mnie sprzed dwóch lat, kiedy sama siebie gorszyłam swą kokieterią; jednakże patrząc na jej zalotne miny, słysząc z ust jej grad wyrazów, jak „facet", „sztubak", „fafuła" – pocieszałam się, że nawet w czasach pensjonarskich, we flircie z uczniami, nie przestawałam być wykwintną – a później zdziwiłam się, że to ja, która mam się za wolnomyślną i gardzącą opinią ludzką – należę do tych, które od życia wolą świadomość, że go nie użyły. Tańczyłam dużo – bez końca, bez ustanku – i widziałam się co chwila w którymś z luster długich do ziemi – jasną, zgrabną i wesołą – jakby nie siebie, w jakichś czarnych objęciach, z odchyloną głową, uśmiechem na spieczonych, czerwonych ustach, brylantowym blaskiem w oczach. Gdybym tak na siebie patrzyła nie ja – tobym sądziła, że jestem szczęśliwa i upojona tańcem. Ludzie zamęczają mię obecnie „inteligentnymi" rozmowami; są nad wyraz zainteresowani mym zdaniem o Przybyszewskim, o *Weselu* Wyspiańskiego – a następnie wytaczają zabójcze baterie przeciw chorobliwości, dekadencji, brakowi idei. Boże – jak mię to niemożliwie nudzi i męczy! Jak mi zupełnie wszystko jedno, czy poezja ludzi do życia i czynu pobudza, czy też ich zniechęca, czy modernizm ma przyszłość przed sobą, czy Przybyszewski jest już w Tworkach, czy nie jeszcze, czym Wyspiański różni się od Kasprowicza lub Tetmajera. – Mówią mi, że w literaturze nie ma tej siły, co za czasów

romantyzmu – a nie czytali Ady Negri i *Snów o potędze* Staffa, narzekają na niezrozumiałość utworów doby ostatniej, a utrzymują jednocześnie, że *Rosmersholmu*, *Epilogu*, *Budowniczego Solnessa* ani *John Gabriel Borkman*. W każdej przerwie między tańcami zamęczają mię głupotą. A podczas kolacji mój towarzysz z jednej strony rozśmiesza całe towarzystwo, deklamując wiersz modernistyczny pt. *Syczący syk*, a sąsiad z drugiej, mały, tłusty, czerwony studencik broni „dekadentów", gdyż właśnie przeczytał *Wesele* i podobało mu się.

[...]

Warszawa, 28 III 1903. Sobota
W dzienniku moim strasznie mało odbija się życie poza mną. Złe to jest nie dlatego, że odbiera mym zwierzeniom wartość historyczną dokumentu, ale że nie daje tła własnej mej psychice. Wszelkie sprawy prasowe, towarzyskie, polityczne – w życiu interesują mię i odbijają się na mnie w pewnym stopniu – a tutaj nie chce mi się o nich pisać. Nie zapisuję tu mych myśli o życiu, ciekawych niekiedy spostrzeżeń, w ogóle nie widać tu wcale, że jestem wyjątkowo mądra. Piszę rzeczywiście tylko dla siebie. Dziennik ten nie ma celu, ma tylko przyczynę – chęć wypowiedzenia tego, czego ludziom nie mówię, wierszem napisać nie potrafię, a w noweli przeprowadzić nie mam nadziei.

Zofia Nałkowska, Dzienniki 1899-1905, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 195–196.

Zofia Nałkowska

Dzienniki 1930-1939. Część 1

Warszawa, 20 V 1934
Myślałam, że wbrew umowie przyjedzie jednak dziś. Ta tęsknota jest niecierpliwa i głodna, jest młoda i przenikająca rozkoszą. Może nie byłoby mi tak trudno przełamać tę jego nieufność, wystarczyłoby zezwolić sobie na gest szczerości i prawdy. Ale do wszystkich dawnych zahamowań przybywa jeszcze to ostatnie i najważniejsze, to konieczne. Zwłaszcza że to jest tylko naturalne, tak proste, że tyle jest gotowych na to schematów: Rousseau i pani Warens, Constant i pani

de Charrière, Constant i pani de Staël, pani de Staël i pan de Rocca (poślubiony)... I George Sand, i przedtem pani de Lespinasse (pan de Mora, którego zdradziła, zanim umarł, i nawet Guibert) , i niewątpliwie biograficzny *Chéri* Colette . Te schematy są wstydliwe i o sobie się myśli, że to jest inaczej. A to jest tam samo. – Wstaję już, jeszcze nie wychodzę. Jest zimno. Nikogo nie przyjmuję, nikogo nie chcę widzieć prócz niego. – Jakąkolwiek przyczynę z dwóch możliwych ma to, co mię niepokoi, obie są dla mnie złe. Co tu mówić, jestem stara i po prostu kończę się, kończę. A w tych udrękach przemyka dnem ten sam dreszcz szczęścia, co dawniej. I zamierając ze strachu o siebie, z żalu za tamtym, z tęsknoty za tym – przebywam w nieustannym upojeniu.

Zofia Nałkowska, Dzienniki 1930-1939. Część 1, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 449–450.

Zofia Nałkowska

Dzienniki 1930-1939. Część 2

Warszawa, 12 IX 1938

Gdy jestem zdrowa, gdy pracuję jak opętana goniąc *Niecierpliwych*, którzy już od miesiąca wychodzą w „Gazecie Polskiej", gdy żyję normalnym swoim życiem, lubiąc mieszkanie, chodząc nad wieczorem po pracy na piękne jesienne spacery – wtedy nie zapisuję tutaj nic. I ten skrót deformujący – jak każda relacja literacka – sprawia, że ten dziennik jest tak fałszywym obrazem mego życia: zostają same choroby i erotyczne niepowodzenia. Jest bowiem – jak powiedziała w *Krystynie* Sygryd Undset – jednak „więcej rzeczy dobrych". Czy nie tak samo literatura moja fałszuje nawet ten już raz przez tematyzację zdeformowany obraz życia. Stany, w których mogę – albo muszę – pisać, decydują o wyborze elementów mego stosunku do życia, które zostają utrwalone w mych książkach. To więc, co wynika z mego pisania, określa się nie tym, jaka jestem w ogóle, ale j a k a j e s t e m w t e d y , g d y p i s z ę. Chociaż i tu oczywiście można to sprostować tak: to, jaka jestem, gdy piszę, wynika przecież w jakiś sposób z tego, jaka jestem w ogóle. Tak – ale na przykład ponurość i defetyzm *Niecierpliwych* zaprzecza mojej istotnej zgodzie

na życie, dementuje ją czy wymija. Właściwie: o p u s z c z a . Boję się tej powieści i jej losu, nie umiem jej całej opanować, wiem, jak jest zła. To nie są autorskie „zwątpienia", to jest doskonałe widzenie swego ubóstwa środków, swej bezradności wobec przemocy fragmentów. Gubię się w tym, co rozpętałam sama, daję się temu ogarnąć, nie mam nad tym władzy. Przebieg pisania rozsadza i zniekształca to, co obmyśliłam z góry, nic nie da się utrzymać w tych połamanych ramach.

Zofia Nałkowska, Dzienniki 1930-1939. Część 2, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 334–335.

Zofia Nałkowska

Dzienniki 1945–1954. Część 1

Polanica, 15 IX 1946

Poranki, poranki. Myślę o świadomości, że to jest tekst tego, co dzieje się z ciałem. Towarzyszy tym przebiegom, nazywa je. Doświadczyłam młodości, z całą o niej wiedzą. Mówiłam: pamiętaj, że jesteś młoda.I jeszcze mając lat piętnaście, powtarzałam: pamiętaj, że za drugie tyle będziesz jeszcze młoda. Teraz w tym samym uważnym skupieniu doświadczam starości. Wiem, wszystko wiem. Jak zawsze dawniej: widzę siebie z zewnątrz, oglądam się dokładnie oczyma ludzi. To widzenie jest nieżyczliwe. Ale byłoby gorzej, gdyby było współczujące. W mej starości jestem waleczna. Jestem mężna. Nie popuszczam sobie cugli. Nawet teraz, w chorobie – dokładam starań, aby być gładka, czysta, wyświeżona. Mój maquillage nie jest przesadny, ale nie pokazuję się ludziom nigdy w stanie nature. Maquillage nie aktorski, nawet nie dyplomatyczny. Daje się dostrzec, oczywiście, ale jest powściągliwy. W ubraniu jednak p r z e d jego wygodą idzie estetyka, linia, właściwość. Oczywiście nie jestem pewna, czy oględziny z zewnątrz kwitują te zabiegi. Natomiast nie doznałam, jak należy, wieku dojrzałego: spokoju, osiągnięcia, utwierdzenia się w swej jakości. Pisząc – byłam zawsze niezadowolona swą teraźniejszością, zbierałam się do następnej książki jak do skoku. Żyjąc – węszyłam w sobie starość, nie mając jeszcze lat trzydziestu. Nie miałam wieku dojrzałego, jak święty

Augustyn – teraźniejszości. Teraz: czy doświadczyłam szczęścia? Chyba tak. Przelotnie – w paroksyzmach każdej nowej miłości, zanim zaczęła mnie dręczyć. Początek Gorzechowskiego – olśnienie jego obcą jakością. Także czas, gdy myślałam, że kocha mię Szalit. A nawet może: gdy jego kochałam. Później już nic. Chyba same zaczątki Bogusława, owo „dotrzymanie obietnicy" przez muzykę. To w miłości. Ale trwałe stany szczęścia były gdzie indziej. Mama, Górki, powroty do domu. Straszliwa za tym tęsknota jest istotą starości. Tylko za tym szczęściem, nie za miłością. Jeszcze szczęście w twórczości. Niekiedy pomyślne ataki megalomanii w czasie pisania. Jednak – dobrze zważywszy – źródłem szczęścia była tylko twórczość cudza. Doznawana jako umocnienie w „swoim", jako potwierdzenie.

Zofia Nałkowska, Dzienniki 1945-1954. Część 1, oprac. H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 286–287.

Zofia Nałkowska

Dzienniki 1945-1954. Część 2

[Krynica], 11 VIII [19]52

(...)

Jest w „Nowej Kulturze" moje przemówienie sejmowe o prawie autorskim (w tym samym numerze [32] opowiadanie Bogusława *Mój przyjaciel Majek*). W „Tygodniku Powszechnym" tajemny J.M.S. roztrząsa mię na widłach, podważając sądy o mnie zarówno Macha, jak Iwaszkiewicza pod tytułem *Estetyzm i witalizm Nałkowskiej*, zresztą bez niechęci.

Powinnam być „taka", jak widzą mię ludzie, nie taka, jak myślę, że jestem – zgodnie z własną formułą z *Granicy*. Ale trudno mi to osiągnąć. Każde odezwanie się ludzkie, pokazywanie mnie sobie, oglądanie, podchodzenie nieznajomych – to jest niby ta sława. Do tego w stylu „pięknej starości". Aliści uczuwam to jak konwenans, jak całkowite nieporozumienie, jakby nie mnie dotyczyło.

Zofia Nałkowska, Dzienniki 1945-1954. Część 2, oprac. H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 605.

Po przeczytaniu fragmentów *Dzienników* odnieś się do poniższych pytań i poleceń.

Ćwiczenie 2.1

Scharakteryzuj formę diariusza Nałkowskiej.

- Wymień sfery tematów podejmowanych w *Dziennikach*.
- W jakim stylu pisze autorka?

Ćwiczenie 2.2

W zapisie z dnia 8 I 1902 r. Nałkowska pisze, że wszystkie swoje życiowe doświadczenia „rozpatruje literacko". Jak rozumiesz to sformułowanie?

Ćwiczenie 2.3

Jak rozumiesz deklarację autorki, że „żyje literacko", a dziennik „pisze żyjąc"?

Ćwiczenie 2.4

Na czym polega fałszująca specyfika literatury, o czym pisarka wspomina 12 IX 1938r.? Gdzie szukać „prawdziwej „Nałkowskiej", w dziennikowym pisaniu czy w „życiu"? Jak zapis z 11 VIII 1952 modyfikuje te deklaracje?

Ćwiczenie 2.5

Porównaj zapisy z 8 I 1902, 28 I 1902 i 15 IX 1946. Na ich podstawie scharakteryzuj Zofię Nałkowską z czasów młodości i starości.

Ćwiczenie 2.6

Jak 20 V 1934 Zofia Nałkowska pisze o swojej miłości do Bogusława Kuczyńskiego?

Konteksty

Komentatorzy wielokrotnie podkreślali głęboką spójność bardzo różnorodnej twórczości Zofii Nałkowskiej. Ta jednolitość nie wynikała jednak – jak czasem sugerowano – z doskonałego opanowania pisarskiego rzemiosła. Brała się raczej z konsekwentnego podejmowania przez pisarkę jednego tematu – kobiecych doświadczeń. To główny wątek powieści, dramatów, esejów i dziennika.

Pierwszorzędne znaczenie kobiecych bohaterek – czy ogólniej: kobiecości – w powieściach i dramatach Zofii Nałkowskiej nie było zatem sprawą przypadku. Pisarka ta już dwudziestoleciu międzywojennym odgrywała znaczącą rolę w konsolidującym się ruchu feministycznym czy – jak wówczas mówiono – kobiecym. Na wiele sposobów była w działania tego ruchu zaangażowana. Ważną częścią tych działań były prace publicystyczne. Jak łatwo stwierdzić, wiele z wątków pojawiających się w esejach i referatach Nałkowskiej pojawiało się w jej powieściach i dramatach.

Co ciekawe, niektóre poglądy Nałkowskiej na tzw. sprawę kobiecą były tak radykalne, że aż gorszyły inne przedstawicielki ruchu feministycznego. Legendarne stało się jej wystąpienie na warszawskim Zjeździe Kobiet, gdzie przeciwstawiała się propagowanej przez ówczesne feministki pochwale cnoty i macierzyństwa, domagając się większej swobody erotycznej dla kobiet. Przewodnicząca obradom Maria Konopnicka oburzona skrajnością propozycji Nałkowskiej wyszła z sali w trakcie jej referatu. Oczywiście, pozostała część publiczności zafundowała referentce owację.

Zofia Nałkowska

Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet

Pewna grupa kobiet, która wysłuchała tu obrad Zjazdu w sekcjach prawno-politycznej i etyczno-społecznej, doszła do wniosku, że w obradach tych ważna dziedzina dążeń kobiety najmłodszej nie znalazła dotąd wyrazu. Grupa ta zwróciła się do mnie z żądaniem, bym w jej imieniu zabrała głos na tym miejscu i wyraziła protest kobiet najmłodszych przeciwko stanowisku, jakie wobec indywidualnych pragnień kobiety zajął dotychczas wypowiadający się tu ogół.

Będąc świadomą, że mój pogląd na istotę etyczną ruchu kobiecego jest bardzo odosobniony, zaznaczam tylko fakt, iż staję tu nie z własnej inicjatywy; za przekonania jednak, które tu wypowiem,

odpowiedzialność biorę li tylko na siebie osobiście.
Ten pierwszy Zjazd Kobiet Polskich, od którego spodziewałyśmy się, że otworzy erę w dziejach ruchu kobiecego, nie przyniósł nic nowego dla nas. Z pism i broszur wiemy już, że mamy prawa do praw, że prostytucja istnieć nie powinna; znamy też dobrze wszystkie argumenty dowodzące, że kobieta doprawdy jest człowiekiem.
Zjawisko to było zrozumiałe zupełnie w sekcji prawno-politycznej. Nie znamy się dotąd na tym – i powtarzamy to, co już przedtem powiedzieli mężczyźni, żądamy powszechnego prawa wyborczego, o które i oni walczą. Toteż najistotniejszy wyraz naszych żądań równouprawnienia politycznego dali na tym miejscu mężczyźni prawnicy.
Za to w dziedzinie etyki kobieta jako taka ma coś do powiedzenia.
A jednak i tu — prócz jednego śmielszego głosu pani Sempołowskiej — słyszeliśmy tylko to, co już przedtem mówione było wielokrotnie, co równie dobrze powiedzieć mogą mężczyźni. Nie powiedziano tu nic takiego, co powiedzieć może tylko kobieta i jak kobieta, nie usłyszeliśmy tu tego krzyku prawdy, który dotąd nieznany jest światu. Nie padło stąd wyznanie wiary kobiety nowej, kobiety najmłodszej, nie padło stąd słowo nowe, słowo śmiałe, słowo rewolucyjne.
Na obradach sekcji etyczno-społecznej mówiono między innymi wiele o prostytucji.
Jest rzeczą zupełnie śmieszną i z logicznego punktu widzenia wprost niewiarygodną, że sprawą prostytucji zajmuje się ruch kobiecy, a więc my, kobiety. Jakże możemy rozprawiać o prostytucji, gdy nam ich znać nie wolno, jak możemy decydować o ich losie, nie mogąc zapytać ich o zdanie? My przecież dotąd o życiu mamy najdziwaczniejsze, najbardziej teoretyczne, abstrakcyjne pojęcia. Cały bowiem stosunek życia do nas polega na mistyfikacji, o brutalnych prawdach jego dowiadujemy się z trzecich ust. O roli prostytucji w tym życiu wiemy również tylko z fantastycznych opowieści mężów naszych.
Wszakże i tu, na tym Zjeździe Kobiet, nie ma ani jednej prostytutki,

wszakże tu nawet, gdzie od nas decyzja zależała, przyjęłyśmy biernie narzuconą nam przez przeszłość klasyfikację na kobiety z towarzystwa i nie z towarzystwa, zaakceptowałyśmy podział, oparty li tylko na stosunku naszym do mężczyzny, nie wniosłyśmy nowego kryterium, przyjmując biernie i niewolniczo panujący wzór cnoty. Gdybyśmy jednak mniej polegały na wiadomościach, jakich nam o tym świecie udzielali mężowie nasi ze swych spostrzeżeń kawalerskich, tylko same miały odwagę go badać – w innym nieco świetle ujrzałybyśmy istotę i przyczynę prostytucji, niż nam tu ukazane zostały.

Brano tu wciąż pod uwagę proletariuszki prostytucji, pozostawiając na boku sfery uprzywilejowane tego świata. Nie słyszeliśmy tu ani słowa o tak zwanych kokotach, o świecie utrzymanek, a dalej – o całym legionie kobiet żyjących na wiarę, uprawiających wolną miłość. A jednak ten świat właśnie nadaje się do badań etycznych i komplikuje dylemat, tak łatwo tutaj rozwiązywany.

Nie nędza bowiem jest jedyną przyczyną i cechą zasadniczą prostytucji, bo nędzę spotykamy dziś w najróżniejszych dziedzinach życia, nie handlowanie ciałem jest przywilejem wyłącznym prostytucji, bo my, kobiety tak zwane uczciwe, aż nazbyt często w małżeństwach naszych sprzedajemy prócz ciał jeszcze i dusze. Przyczyną prostytucji jesteśmy my, kobiety uczciwe, my, których cnota, których etyczne ideały czystości uwarunkowane są li tylko przez istnienie prostytucji. Rośniemy na niej jak sztuczne kwiaty na bagnie – i my to bez niej obejść się nie możemy, nie mężczyźni. Im potrzebna jest tylko kobieta, nam potrzebna jest tylko prostytutka. Otaczając wzgardą kobietę uwiedzioną, zrywając znajomość z kobietą, która uciekła od męża, gubiąc w opinii naszej każdą kobietę wyzwoloną jako upadłą, ostracyzmem towarzyskim i społecznym odsuwając ją od źródeł zarobkowania — my to właśnie, kobiety uczciwe, kobiety szanujące się — czynimy z niej prostytutkę lub popychamy w szeregi demi-monde'u. Stąd cechą zasadniczą prostytucji, wspólną dla wszvstkich jej sfer w najszerszym

pojmowaniu, jest stanowisko, jakie wobec niej zajmuje pozostałe społeczeństwo kobiece, jest pariasowe piętno pogardzanej kasty. Owa cnota nasza i czystość, uwarunkowana, organicznie związana z istnieniem prostytucji, sprawiła, że dziś ręce nasze składają troskę o etyczne odrodzenie ludzkości, w programie ruchu kobiecego widnieje propaganda czystości obyczajów.
Zobaczmy, jakie do działalności tej mamy kwalifikacje.
Życie otacza kobietę dotąd fałszem konsekwentnym, fałszem nieustającym. Dotąd patrzymy na nie przez pryzmat naszej niewoli. Przez małe okienka wybite w klatkach naszych na świat. Wiemy ze statystyk i broszur, że prostytucja istnieje, wiemy, że mąż przyjaciółki naszej nie jest wierny, a nasz jest wyjątkiem, znamy grzechy własne i pod ścisłym sekretem grzechy przyjaciółki. Ale całokształt życia jest dla nas tajemnicą.
A powinnyśmy być tego świadome i pamiętać, że cały ustrój dzisiejszego życia erotycznego opiera się na jawnej poligamii i głęboko pod poziomem życia ukrytej albo daleko poza nawias życia wyrzuconej poliandrii. Większa czystość ogółu kobiet od ogółu mężczyzn nie jest wynikiem naszej moralnej przewagi, lecz, produktem przystosowania do warunków niewoli – i nie możemy być z niej dumne. Też same względy każą nam miłość naszą obwarowywać małżeństwem, co prostytutkom – brać za nią pieniądze; jest to instynkt samozachowawczy nakazujący zależnej ekonomicznie kobiecie zabezpieczać się wobec ponoszonych przez nią ciężarów życia erotycznego – zarówno w postaci macierzyństwa, jak w postaci wystrzegania się go. Uczciwość tak zwana jest przywilejem kobiet najbardziej od mężczyzny uzależnionych, to jest panien na wydaniu i mężatek. Całe legiony kobiet niezależnych ekonomicznie i towarzysko dzięki posiadanemu stanowisku lub fachowi, począwszy od wielkich artystek, aktorek, śpiewaczek, skończywszy na bonach, szwaczkach, kelnerkach – nie kwalifikują się już tak dobrze do propagandy czystości obyczajów. Kobieta, stając się niezależną, traci cechy w niewoli nabyte.

Działalności etycznej ruchu kobiecego inne otwiera się zadanie; nie możemy sprowadzać jej do tego, byśmy się stały infirmerkami dla zdegenerowanych, zmęczonych przesytem mężczyzn i ze względów higienicznych polecały im czystość obyczajów. Jest to rzecz lekarza, nie kobiety.
Naszym zadaniem w dziedzinie etyki jest przewartościowanie gruntowne zasad etyki rządzącej dzisiaj nami. Dzisiejszy podział kobiet na moralne i niemoralne jest dokonywany z punktu widzenia mężczyzny. Wyzwolenie nasze musi nam dać nowe zupełnie kryterium klasyfikacji, nowy cenzus etyczny. Nie właściwości erotyczne, nie nasz stosunek do mężczyzny powinien orzekać o naszej moralności. Walcząc o równouprawnienie polityczne i ekonomiczne, nie wolno nam zapominać, że nie jesteśmy obywatelkami, póki nasze należenie do tej lub owej grupy społecznej, do związku, póki nawet prawo uczestnictwa w zjazdach kobiecych zależeć będzie od tego, jakie są nasze prywatne sprawy miłosne. Jest to przeżytek mijającego już okresu, kiedy całym psychicznym światem kobiety była miłość.
My, kobiety nowe, nową moralność wprowadzać mamy obowiązek na miejsce moralności niewolnic kochających – i to jest istotne etyczne zadanie ruchu kobiecego, a nie malowanie pozieleniałych średniowiecznych kajdan ascetyzmu na nowe barwy etyki i higieny. Do dzisiejszego zdemoralizowania doszła ludzkość nie przez swobodę życia, lecz przez jego skrępowanie. Im surowsze na życie i miłość nałożymy pęta, tym bardziej zwyrodniale natura nasza będzie usiłowała je obchodzić.
Owo dążenie do czystości ma swoje źródło w przesycie i zmęczeniu życiem u mężczyzny. Swą tęsknotę do zdrowia i normalności narzuca on dziś kobiecie w imię dobra przyszłych pokoleń. Nie miłość ma być sprawdzianem moralności związku małżeńskiego, lecz zdrowie. Poświęcić mamy wszelkie indywidualne żądania erotyczne dla dobra dzieci – po to, by znów dzieci te poświęcały się w podobny sposób dla dobra następnych pokoleń. Tę drogę – odrzucając z życia całe

piękno, cały poryw i żywioł uczucia, uczynimy ze świata jedną wielką stajnię racjonalnej hodowli zwierząt ludzkich. Całe wysubtelnienie, cały wykwint życia, cała kultura tak zwana niezdrowa, cała nerwowość i wrażliwość zostanie za pomocą przedmałżeńskich świadectw lekarskich od udziału w tworzeniu przyszłego pokolenia usunięta, a najdogodniejszymi ojcami dzieci naszych staną się pp. Fryszteński i Cyklop-Bieńkowski.

Do takiej etycznej metamorfozy życia kobieta nowa ręki przykładać nie powinna. Zdrowie fizyczne nie może być celem naszych dążeń ogólnoludzkich, lecz środkiem jedynie do ich urzeczywistnienia.

A zbyt wiele literaturze i sztuce dali ludzie nie odpowiadający owym postulatom racjonalnej hodowli. Rousseau, Leopardi, Verlaine i cały szereg innych.

Tenże ruch etyczny usiłuje i całe życie erotyczne kobiety sprowadzić do obowiązków macierzyństwa. Jeden z lekarzy, opierając się na zeznaniach swych pacjentek, ogłosił, że dziewięćdziesięciu procentom kobiet niedostępne są wzruszenia erotyczne, a przeto jedynym motywem do zawarcia małżeństwa jest dla nich potrzeba macierzyństwa. Pomijam, że były to zeznania kobiet niezdrowych; zeznania te skądinąd nie mają znaczenia, mianowicie – w tych razach kobiety nigdy nie są szczere. Należałoby spytać, czy kobiety, zdradzając mężów swych z kochankami, czynią to też tylko dla umartwienia, czy rzucając się dziesiątkami z okien na kamienie lub z brzegów rzeki w głębinę z obawy przed grożącym macierzyństwem też macierzyństwo mają tylko na celu w miłości?

Gdybyśmy mieli możność poznać szczerze uczucia kobiety, dowiedzielibyśmy się, że i u niej, jak u mężczyzny, potomstwo jest skutkiem, nawet celem erotyzmu, ale nie jego jedynym motywem. Kobiety nie umieją, nie lubią, nie chcą wypowiadać się szczerze, kłamią w stosunku do świata i w stosunku do siebie, grają rozliczne role przez inercję niewoli – a szczerości w myślach, postępkach i czynach lękają się niesłychanie.

Jest jednak dziedzina, w której indywidualność kobiety zaczyna się

uzewnętrzniać szczerze. Dziedziną tą jest literatura i sztuka. Z poezji Zawistowskiej, Ostrowskiej i Liliany, z utworów Mariona, Bohowityna, Theresity bije na koniec szczery i nagi krzyk wyznania. Te kobiety mówią nam o duszy kobiecej coś nowego. I tu dopiero – pod osłoną pseudonimów, pod osłoną martwoty drukowanego słowa znajdujemy nie apoteozę macierzyństwa, nie apoteozę czystości i cnoty – ale żądanie wolności indywidualnej, lęk przed nowym stawianiem nas na koturny etyczne, bunt przeciw niewoli – żądanie wolnego, świadomego, nieskrępowanego najbardziej nawet złotymi łańcuchami życia.
My, kobiety najmłodsze, za pierwsze zadanie etycznego ruchu kobieceqo uznać musimy zmianę naszego kryterium etycznego. Te z nas nieuczciwe są tylko, które nie szanują praw innej jednostki, te z nas nieuczciwe są, które krzywdzą, które kłamią – a kto wie, czy nie my właśnie, kobiety uczciwe, kłamiemy najwięcej.
Świadectwem naszego psychicznego wyzwolenia będzie odwaga – strącenia poetycznej glorii z naszej wieczno-kobiecej hipokryzji, będzie odwaga rzucenia w świat okrzyku:

Chcemy całego życia!

Zofia Nałkowska, Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet, [w:] tejże, Widzenie bliskie i dalekie, Warszawa 1975, s. 235–240.

Po przeczytaniu tekstu odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 3.1

Jak Nałkowska ocenia dotychczasowe osiągnięcia ruchu kobiecego?

Ćwiczenie 3.2

Co – zdaniem referentki – może powiedzieć jedynie kobieta?

Ćwiczenie 3.3

Jak Nałkowska postrzega zjawisko prostytucji?

Ćwiczenie 3.4

Dlaczego pisarka występuje przeciwko idei czystości i cnotliwości?

Ćwiczenie 3.5

Dlaczego – zdaniem Nałkowskiej – kobiety skazane są na życie w fałszu?

Ćwiczenie 3.6

W jakim sensie pisarka używa formuł jawnej poligamii i niejawnej poliandrii?

Ćwiczenie 3.7

Jaki pozytywny projekt zmiany obyczajowości daje Nałkowska?

Ćwiczenie 3.8

Czego domaga się dla kobiet Zofia Nałkowska?

Ćwiczenie 3.9

Które z podjętych w referacie wątków pojawiają się w *Granicy*?

Preteksty

Grzegorz Sroczyński

Zofia Nałkowska i jej mężczyźni. Kto ją zniewalał?

Z Hanną Kirchner, historyczką literatury, rozmawia Grzegorz Sroczyński

Mężczyźni Nałkowskiej. Naliczyłem ich w pani książce pięćdziesięciu.

A skąd pan ich tylu wziął? Pewnie flirty pan policzył. Spełnionych romansów, czyli łóżkowych, nie było tak wiele.

To ile?

Po co to liczenie? Kiedy wyszedł drugi tom *Dzienników*, w którym Nałkowska po rozstaniu z pierwszym mężem przebiera wśród kandydatów na nową miłość, obserwowałam dziwne reakcje różnych panów, od kolegów profesorów poczynając: „Tylu mężczyzn, jak ona mogła!". Śmieszne. Bujne życie erotyczne pisarzy – to w porządku, wesoły był chłop. Ale kobiecie, pisarce, autorce lektur szkolnych – nie przystoi. Albo przynajmniej by to ukryła pod kostiumem cnoty na użytek publiczny. Na szczęście w *Dziennikach* Nałkowska ten kostium zdejmowała. Ktoś nawet uznał, że była kochanką Brunona Schulza.

Z pani książki wynika, że do czegoś doszło.

Raz. Epizod jednej nocy. Trudno uznać ich za kochanków. Podboje Nałkowskiej to były w większości flirty, zdobycze towarzysko-ambicjonalne.

Samica – pisze o niej Miłosz.

Gorzej: „Komiczna samiczość starej kobiety, oglądającej się bez ustanku na spojrzenia mężczyzn i ich komplementy, ze swoją listą byłych mężów i kochanków. Napisał tak po lekturze *Dzienników* wojennych. Zdenerwowałam się, bo wyczułam w tym jawny mizoginizm. Wyłożyłam mu to w liście. Odpisał, trochę się tłumaczył, ale z „samiczości" nie zrezygnował.

I miał rację, u Nałkowskiej to właśnie jest.

Nie. U Nałkowskiej nie ma „samiczości", tylko silna potrzeba afirmacji i podziwu. Od dzieciństwa. Za co kobieta mogła być podziwiana w tamtych czasach? W kulturze patriarchalnej o wartości tej płci decydują męskie spojrzenia. Uroda, a nie intelekt, który jest czymś podejrzanym. Kiedy spotkała Żeromskiego w Krakowie, powiedział jej: „Pani jest zbyt piękną kobietą, żeby być wielką pisarką". Wątpliwy

komplement. Ale ona była zachwycona. Pochwała urody była dla niej ważniejsza niż to, że zdezawuował jej pisarstwo. Mądra mogła być tylko dla siebie, dla mężczyzn miała być pociągająca. Więc była, całe życie. „Musiałam się uprościć, żeby być zrozumianą" – tak opisała jeden ze swoich związków. Ten mężczyzna pomiatał jej pisarstwem, całą sferę wartości intelektualnych miał za nic.

Gorzechowski. Drugi mąż.
Tak. To dla niego „musiała się uprościć".

Mężów wybierała sobie strasznych. Intelektualistka, feministka, a ciągnęło ją do brutalnych macho.
Szukała mężczyzn, którzy w czymś ją przewyższą. „Marzę o kimś silniejszym, przy kim mogłabym zamknąć oczy chociaż na chwilę" – pisała. Jaki ma wybór tak inteligentna kobieta? W sferze rozumu, wiedzy czy talentu mężczyzny silniejszego nie znalazła. Galeria męskich postaci utwierdzała ją w przekonaniu, że to ona dominuje intelektualnie. No, skoro tak, to niech przynajmniej będzie silny w innej konkurencji: macho, który zawłaszcza i zniewala. Świetnie wiedziała, że to będzie źródło cierpień, trzeźwo oceniała tych mężczyzn w *Dziennikach*. Ale brnęła.

Pierwszy mąż – Rygier.
Był kiepskim poetą, a potem cenionym polonistą w gimnazjum Reja. Po latach będzie opowiadał na lekcjach o małżeństwie z Nałkowską i przedstawiał się jako ofiara: „Przekroczyła mnie i poszła dalej".

A jak było?
Erotoman. Straszliwy. Kiedy brali ślub, szła za nim ta fama i łańcuszek dawnych kobiet. Jak się pokazali na mieście, to spotykali jakieś jego byłe.

(...)

To był jej pierwszy mężczyzna?
Tak, otworzył przed nią „życie", do którego tak się rwała. Wprowadził

w świat zabaw i rozrywek. „Hulaliśmy wściekle z Ryśkiem" – cieszyła się. Ale wkrótce uwiódł pokojówkę, która się Nałkowskiej poskarżyła. „Poczułam litość, bo matka oddała mi ją pod opiekę" – zanotuje. Potem uwiódł ich wspólną znajomą. „Trach. I znowu źle. Koniec dumy i pychy, zwątpienie o życiu i o sobie". W dodatku chwalił się przed nią tymi romansami. „Przychodził nad ranem, roztkliwiony, mówił, że jestem atłasowa, że pachnę konwalią i wiosną, a tamta sprzed godziny... Ileż było takich zestawień. Okrutne i niepotrzebne" – notuje Nałkowska.

Czyli do tego sadysta.

Żywiołowy, bo bezmyślny. Długo nie mogła się podnieść z klęski małżeństwa, szukała winy w sobie, typowo kobiece. Leczyła się pisaniem. Tu mogła wziąć odwet, a nawet odwrócić role.
W opowiadaniu *Małżeństwo* to kobieta wyjawia mężowi, że go zdradziła, że miała inną miłość. Mąż jest tym zdruzgotany. W Polsce raczkował feminizm. W 1907 roku na Zjeździe Kobiet Nałkowska wygłosiła referat przeciw hipokryzji obyczajowej panującej w małżeństwach. „Cały ustrój dzisiejszego życia erotycznego opiera się na jawnej poligamii" – mówiła. Domagała się dla kobiet równego prawa do swobodnej miłości i doznań seksualnych. I uwolnienia od jedynego celu – macierzyństwa. „Chcemy całego życia" – zakończyła.

Skandal?

Tak. Referat wywołał poruszenie. I polemiki w prasie. Niejaki doktor Miklaszewski, spec od statystyki i autor pracy *Życie płciowe naszego ludu miejskiego*, zrobił ankiety i dowodził, że 90 proc. kobiet jest niezdolne do jakichkolwiek doznań zmysłowych w czasie współżycia. Po co im więc swoboda erotyczna, skoro nic nie czują? Tymczasem postępowe poglądy Nałkowskiej kłóciły się z jej życiową praktyką. Miała dwadzieścia kilka lat – co oznaczało wtedy wiek bardzo dojrzały – i jej ciało znało tylko jednego mężczyznę. „Moja przewlekła cnota staje się też po prostu kłopotem, marnuję przerażająco resztę młodości i fizycznej urody" – pisze.

(…)

Zaraz potem Szper.
Owszem, udany romans. To był człowiek z towarzystwa, lekarz, świetny chirurg. Miał też ambicje literackie, pomagał Choromańskiemu przy pisaniu *Zazdrości i medycyny*.

Wolny?
Ależ skąd. Zmieniał kobiety jak rękawiczki. Pierwszą żoną Szpera była Dora Lebenthal, miłość Leśmiana z *Malinowego chruśniaka*. Kiedy poznał Nałkowską, aktualną żoną była Maniusia Beylin. Piękna i bezbronna. Nałkowska próbuje włączyć hamulec moralny, widzi w tej żonie zdradzaną siebie, ale magnetyzm Szpera jest tak silny, że ulega. „Weszłam w tę rolę – pisze. – Kultura współżycia jest tak znaczna, że aż czasami wydaje się dobrocią. Żaden trud, żadna przysługa, żadna prośba moja nie jest zbyt wielka".

Kultura współżycia? Niezbyt to romantyczne.
Bo przyciąganie erotyczne to przecież chemia, biologia, zapach. „Ostra sympatia fizyczna" – tak Nałkowska określa swoje uczucie do Szpera. Rozumiała kobiecy erotyzm. Napisała bardzo ciekawy szkic o *Lalce* Prusa. O tym, dlaczego panna Izabela nie miała skłonności do Wokulskiego.

I dlaczego?
Bo jego ciało odpychało ją. Mamy dziś w głowach obraz Wokulskiego z serialu, w którym grał go Kamas. Przystojny facet, a panna Izabela kretynka, że go nie chce. A tymczasem w książce on ma wielkie czerwone ręce. I to wystarczy. Nałkowska wiedziała, że w seksualizmie kobiecym nie liczą się fiołki i wzdychania, tylko zagadka odbioru drugiego ciała. Bohaterki jej książek są namiętne, czują seksualne impulsy na równi z mężczyznami. Wtedy to było odkrycie, w Polsce dominowały poglądy rozmaitych doktorów Miklaszewskich. Sama się zresztą tego uczy. Próbuje prowadzić życie zgodne ze swoim feministycznym manifestem: „Jestem damą

swawolną, bliską trzydziestki, radą wiosennej rozrywce. Nic więcej". Swoje związki chce traktować właśnie jako rozrywkę, nie dać się wciągnąć w miłość. Bo zakochanie kończy się klęską – jak pierwsze małżeństwo.

Ma powodzenie?
Ogromne! Ni to panna, ni rozwódka, znana z wyzwolonych poglądów i talentu literackiego. Więc facetom wydawało się, że powinna być rozpustna i łatwa. Spodziewali się po niej niesamowitych doznań. „Ale by się zdziwili, jakby wiedzieli, że ja cnotę hoduję". Zakochał się w niej młodziutki dziennikarz Jakub Appenszlak i wielki krytyk Ignacy Matuszewski. „Z kolei wieczorem przyszedł Szper i zastał Lorentowicza" – notowała. Bawiło ją to, ale rozgrywało się głównie w sferze wyobraźni i próżności. Lorentowicz, znany krytyk teatralny, ówczesny „celebryta". Do tego przystojny. Istniało wtedy pojęcie flirtu, które dziś zanikło. Kwiaty, listy, wyznania. Rozbudowana gra, która nie musiała kończyć się w łóżku. Tom opowiadań Nałkowskiej ucierpiał właśnie przez to, że trzech ważnych krytyków doznało od autorki zawodu miłosnego. Lorentowicz książkę przemilczał, Matuszewski napisał zdawkowo, a Irzykowski – jadowicie. Irzykowski długo zasypywał ją listami. Pięknymi. Była wzruszona: „Tyle zrozumienia, z jego listów poznaję siebie lepiej niż z własnego dziennika". Kochał ją, ale go odrzuciła.

Wolała człowieka, który ładnych listów pisać nie umiał. Umiał za to polować.
Pułkownik Jan Jur-Gorzechowski, ułan wzmożony i zwielokrotniony. Wojak, bohater. Czysta siła, którą od początku była zafascynowana. I jednocześnie się bała.

Czego?
Na przykład tego, że źle mówił o poprzednich kobietach.

Typowe. Pierwszy sygnał, żeby uciekać.
Tak. I miała świadomość, że jak przestanie ją kochać, to stanie się

potworem. „Zupełna lekkomyślność, niedbałe rozprzężenie życiowe” – notuje. Jego intelekt ocenia tak: „Jest tu taka przepaść, że najtkliwsze uczucie jej nie zasypie”. Zabraniał jej wszystkiego, czytał intymne zapiski. Przykładał pistolet do skroni: albo będziesz moja, albo cię zabiję.

Co za tandeta.
Ale działało. „Jedynym, co mię podnieca, jest miłość” – pisze Nałkowska. No i miała tę miłość. Zaborczą. Gniewną. Żadnego z tych inteligentnych adoratorów – krytyków, pisarzy – nie stać było na pokaz takiej siły. Biorą ślub. W pamięci znajomych utrwalił się obraz despoty grubiańsko ucinającego wzmianki o związkach żony z literaturą i karcącego Zofię za opóźnienie obiadu. Jedna z relacji znajomej: „Zdołałam zauważyć, że pani Zofia jest w obecności męża inna, niż była na zebraniu, zgaszona, smutna, prawie zlękniona”. Przenoszą się do Grodna, gdzie on zostaje dowódcą żandarmerii. Miasto jest literacką pustynią. Gorzechowski odcina żonę od dawnego środowiska. Na dwóch ocalałych zdjęciach pan pułkownik stoi z Zofią oraz wyżłami. W sztywno opiętym mundurze, z orderami i głębokim marsem na surowej twarzy. Ona zaś urocza, cała w bieli, słodko się uśmiecha.

I jak to się kończy?
Podobnie jak poprzednie małżeństwo. „Człowiek najbliższy – gdy chwytałam się brzegu tonąc – grubymi butami deptał mi po palcach”. Zdradzał ją. Nałkowska napisała sztukę *Dom kobiet*. Gorzechowski kryje się tu pod postacią Krzysztofa, który poza żoną ma dwie kobiety i z każdą dzieci. Sztuka odniosła wielki sukces. Na premierze Nałkowska płakała. A Kaden-Bandrowski podsumował: „Wszyscy wiedzieli, że Jur nabijał całymi latami naszą Zosię w butelkę”. Gorzechowski stanie się archetypem mężczyzny w jej książkach, cały korowód postaci będzie odtwarzał jego słowa i gesty. Hrabia Emil, pułkownik Żelawa, pułkownik Omski w *Romansie Teresy Hennert*. W *Niedobrej miłości* jest postać Pawła Blizbora. Jego pieszczotliwe

gesty wobec żony są jak pogróżka, np. otulanie szyi szalem zbyt mocno zaciśniętym. Nałkowska wkleja do swoich powieści wyznania wprost z dziennika. Po rozstaniu z zahukanej żony znów staje się lwicą salonową. W 1933 roku powołano Polską Akademię Literatury, Nałkowska weszła do niej jako jedyna kobieta. Sławna, otoczona kultem. O początkujących literatach mówi się: przechodzą przez ręce pani Nałkowskiej. Jest adorowana, jej ciężko zraniona kobiecość doznaje satysfakcji. Bywa wszędzie, gdzie wypada być. „Pracuję jak szalona – ponad moją możliwość, piszę dniami i nocami, rękami i nogami. A potem idę na śliczny bal w nowej białej velourowej sukni i dobrze, cudnie się bawię, jestem jeszcze raz ładna, jeszcze raz zadziwiająca". Nieodłącznym elementem tego kostiumu balowego był towarzyszący adorator.

(...)

Z Schulzem dlaczego nie wyszło?
Bo był drobny, malutki, nieśmiały, zakompleksiony i brzydki. Zjawił się ktoś bardziej atrakcyjny. Schulz wysyła jej z Drohobycza róże na imieniny, które ona spędza już z niejakim Kuczyńskim.

Kolejnym tyranem.
Tak. „Wczoraj w teatrze z Rudnickim, długi powrót, rozmowa. Dziś znowu Kuczyński. Trudno powiedzieć, kto to jest". „Szorstki i niełaskawy". „Pani jest moim wrogiem".

Beznadziejne.
A ją ujęło, że nie klęka przed nią jak inni. „W krótkim czasie okazuje się, że to jego przyjaźń jest dla mnie zaszczytem". Despotyzm ujawnia się od razu. Zazdrosny niszczy pamiątki po Schulzu, *Sklepy cynamonowe* z dedykacją i rysunkami autora nie tylko podarł, ale jeszcze spalił. Mieszkają razem. Oficjalnie – to jej sekretarz, bo Nałkowska nie ma rozwodu. Kuczyński nie może znieść żadnego mężczyzny w jej otoczeniu, nawet kustosza nowosądeckiego muzeum z hołdowniczą wizytą. Gombrowicz, który ich odwiedził, zanotował:

„Przystojny chłopak, choć wyglądający na męczennika, był wiecznie natężony i »przeżywał«, ale nie wiadomo było, co przeżywa".

I jak to się kończy?
Powtórką. „W ciemności ujrzałam ten klasyczny gest, jakże zgodny ze wszystkim schematami". Ten gest to skradanie się do służbówki – dobierał się do służącej zupełnie jak niegdyś Rygier. Miał zresztą liczne romanse, które starannie notował, a notatki trzymał w komodzie. Nałkowska tam w końcu zajrzała. Była wstrząśnięta. „Cynizm, zupełna amoralność, erotomania". A w tym właśnie czasie dopada ją starość. Uświadomił jej to wydawca, i to w sposób skrajnie niedelikatny. Odmówił jej zaliczki: „No a jeżeli pani umrze? Proszę pani, po tygodniu zapomną!". Wpada w depresję. Na raucie u ministra Becka patrzy w lustro: „Dech mi zaparło. Ta tęga dama w starszym wieku to ja". „Starość – cóż za urągowisko, co za kpiny, dzikie, głupie okrucieństwo o niepojętym znaczeniu". „Jestem stara i po prostu kończę się, kończę". „Mała, czerwona niteczka erotyzmu przewija się wciąż przez to moje życie, mające się ku końcowi, ale nie akceptujące klęski". Posiedzenie reaktywowanego Pen Clubu w 1947 roku. Maria Dąbrowska notuje: „Nałkowska trzyma się coraz lepiej, musi mieć świetnych masażystów i kosmetykarzy, bo nawet gładka się zrobiła na gębie i na szyjsku. I co za ton, co za pewność siebie, co za protekcjonalne kiwanie paluszkiem na mężczyzn, którzy w podrygach podbiegają. Nigdy jej nie widziałam w tak tryumfującej, apodyktycznej formie. Musi mieć jeszcze kochanka, bo niepodobna, by same tylko sukcesy w karierze dały jej taki tupet". Z pani Maryjki był kawał jędzy. Przy całej swojej wielkości bywała koszmarnie niesprawiedliwa. Nałkowską kiedyś wielbiła, potem jej nie znosiła.

(…)

Bywała szczęśliwa?
"Szczęście moje wewnętrzne płynęło wąską, egoistyczną strugą poza życiem. Piłam je ze stosunku z naturą, ze zwierzęciem, z książką – prawie nigdy ze stosunku z człowiekiem". Ale później uznała, że

„jedynym ratunkiem na okropność świata są ludzie". Miała błyski szczęścia, ale rzadkie. Przecież adorowana, wielbiona, chwalona, wydawana w setkach tysięcy nakładu. Ale przy tym zbyt przenikliwa, żeby w to wszystko wierzyć. Kijowski pisze tak o Baudelairze: „Baudelaire nie miał, jak twierdził, ani ambicji, ani przekonań, tylko rozumiał wszystko. Był bowiem szalenie inteligentny. Jest to dar okropny, gdyż zmusza człowieka do jednoczesnego przenikania siebie i drugich, a to pozbawia go wszelkiej ofensywności". Nałkowska podobnie: „Natężenie myśli zabiło we mnie wszelką bezpośredniość uczucia". Intelekt pozbawiał ją złudzeń. Skazywał na nieustanną mękę widzenia świata prawdziwie, czyli raczej w ciemnych barwach. Uciekała przed tym w romanse i miłości. „Myślę, że tylko kochając, widzimy człowieka takim, jakim jest naprawdę, w pięknie jego najwyższych możliwości. Że zaślepienie jest najlepszym widzeniem".

Grzegorz Sroczyński, Zofia Nałkowska i jej mężczyźni. Kto ją zniewalał?, „Wysokie Obcasy" 26.03.2012.

Po przeczytaniu fragmentów wywiadu odnieś się do pytań i poleceń.

Ćwiczenie 4.1

Na podstawie pierwszych odpowiedzi Hanny Kirchner ustal, czym się różni postrzeganie pisarki i pisarza.

Ćwiczenie 4.2

Jaki portret Zofii Nałkowskiej wyłania się z opowieści prof. Kirchner?

Ćwiczenie 4.3

Czy dostrzegasz jakieś związki między biografią Nałkowskiej a *Granicą*?

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Poetyckie poszukiwanie rzeczywistości



pixabay, licencja: CC 0

Nie tylko w powszechnej świadomości poezja ma niewiele wspólnego z tzw. zwykłą rzeczywistością. Przez długi czas poeci określali odrębność języka swoich wierszy: przeciwstawiając go językowi niepoetyckiemu. W związku z tym język poetycki nie miał realizować żadnych konkretnych zobowiązań: komunikacyjnych czy opisowych. To były sprawy języka zwykłego, użytkowego, właśnie niepoetyckiego. Podobna reguła obowiązywała w materii poetyckich tematów. Wiersze mówiły z reguły o sprawach pięknych i wzniosłych, unikały tego, co zwyczajne, banalne i nieestetyczne.

Nic dziwnego, że wielu czytelników wyrobiło sobie przeświadczenie, że czytanie poezji często to wyrafinowana rozrywka, niemająca wiele wspólnego z ich życiowymi doświadczeniami i otaczającym ich światem. Jeśli dodamy do tego fakt, iż czytanie poezji często wymaga pewnego przygotowania, to będziemy mieli pełen zestaw powodów, dla których poezja jest dziś w odwrocie. Bo jednak – czy tego chcemy czy nie – tak sprawy się mają.

Poeci reagowali i reagują na tę sytuację bardzo różnie. Jedni nie bardzo się tym przejmują i nadal traktują literaturę jako zajęcie elitarne. Drudzy - wręcz przeciwnie: szukają wszelkich sposobów na powiązanie poezji z własną egzystencją i sprawami dnia codziennego.

> **Już wiesz**
>
> Zdobądźcie informacje na temat koncepcji *mimesis*.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1

Porozmawiajcie na temat współczesnego statusu poezji. Przy tej okazji poszukajcie odpowiedzi na następujące pytania.

- Czy zdarza się Wam czytywać poezję?
- Z jakich powodów sięgacie po wiersze?
- Czy odnajdujecie w wierszach jakieś związki z rzeczywistością?
- Czy zdarza się, że poezja przynosi Wam odpowiedź na jakieś dylematy życiowe?



Czesław Miłosz

Mariusz Kubik, licencja: CC BY 2.5

Czesław Miłosz

1911–2004

Poeta, prozaik, eseista, tłumacz, historyk literatury. Jeden z najbardziej znanych polskich pisarzy w świecie. Laureat najbardziej prestiżowych nagród literackich: Neustadt International Prize for Literature (1978) i Nagrody Nobla (1980).

Czesław Miłosz urodził się w Szetejniach, na Litwie. Studiował polonistykę i prawo na Uniwersytecie w Wilnie. Czas wojny spędził w Warszawie i Krakowie. Po wojnie, gdy pracował we Francji jako dyplomata, poprosił o azyl polityczny. W 1960 roku przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych i tam został profesorem literatury słowiańskiej Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley i Uniwersytetu Harvarda. Aż do otrzymania Literackiej Nagrody Nobla jego pisarstwo z powodów cenzuralnych nie było dostępne dla czytelników. Od 1993 Czesław Miłosz mieszkał w Krakowie.
Najważniejsze tomy poetyckie Miłosza to: *Poemat o czasie zastygłym* (1933), *Trzy zimy* (1936), *Ocalenie* (1945), *Światło dzienne* (1953), *Traktat poetycki* (1957), *Król Popiel i inne wiersze* (1961), *Gucio zaczarowany* (1965), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Hymn o perle* (1982), *Nieobjęta ziemia* (1984), *Kroniki* (1987), *Dalsze okolice* (1991), *Na brzegu rzeki* (1994), *Piesek przydrożny* (1997), To (2000), *Druga przestrzeń* (2002), *Orfeusz i Eurydyka* (2002). Trzeba jednak pamiętać o licznych książkach eseistycznych i autobiograficznych: (m.in.: *Zniewolony umysł* [1953], *Rodzinna Europa* [1958], *Człowiek wśród skorpionów* [1961], *Widzenia nad zatoką San Francisco* [1969], *Prywatne obowiązki* [1972], *Ziemia Ulro* [1977], *Ogród nauk* [1979], *Zaczynając od moich ulic* [1985], *Abecadło Miłosza* [1997]), powieściach (*Zdobycie władzy* [1953], *Dolina Issy* [1955]).

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Czesław Miłosz zaczynał od pisania poezji zaangażowanej w sprawy społeczne. Wiele jego wierszy z tamtego czasu można określić mianem katastroficznych, ponieważ charakterystyczne były dla nich wizyjne obrazowanie, moralna przestroga i przeświadczenie o nieodległej zagładzie. Po wojnie poezja Miłosza stała się bardziej różnorodna. Niezmienne było tylko jego pragnienie mocnego wiązania wierszy z rzeczywistością. Poezja Czesława Miłosza opiera się na prostym przeświadczeniu: świat istnieje na pewno i niezależnie od wszelkich naszych kłopotów z poznawaniem go. Na przekór zwątpieniom dominującym we współczesnej filozofii, wbrew skłonnościom niektórych filozofów do relatywizacji pewności ludzkiej percepcji, poeta ten uparcie przekonuje, że możliwy jest bliski związek z rzeczywistością. Nawet jeśli niemożliwe jest ostateczne przeniknięcie wszystkich tajemnic otaczającego nas świata, Miłosz stale ponawia próby bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Z rzeczywistością doświadczaną przez zmysły, a nie poznawaną przez intelekt.

Poznanie w wierszach Miłosza nie będzie ani racjonalistyczną spekulacją, ani duchową kontemplacją. Pozostaje zawsze zmysłowe, konkretne i epifanijne. Autor ten niezmiennie zainteresowany jest tym, co materialne i cielesne. Miłosz jako poeta pragnie być wierny wobec rzeczywistości. Podporządkowana jest temu poetyka jego wierszy. Miłosz starannie wybiera przedmiot opisu i usiłuje go bardzo dokładnie opisać. Komentatorzy stwierdzili, że od metafory i symbolu Miłosz woli metonimię i synekdochę. Metonimicznie potraktowane przedmioty ustawia wobec siebie i ustawicznie zmienia perspektywę oglądu. Stale oscyluje między planem ogólnym i szczegółowym, między ujęciem panoramicznym a zbliżeniem,

między pokazywaniem tego, co dalekie, a tego, co bliskie. W ten sposób pragnie być maksymalnie blisko opisywanej rzeczywistości.

Miłosz, oczywiście, nie jest naiwny. Dobrze zdaje sobie sprawę z tego, że zmysły, pamięć i język nieuchronnie skazują go na pewne niedogodności. Wie, że zmysły mają swoje ograniczenia, wie, że język pozostaje bezradny wobec bogactwa, zmienności i różnorodności świata, wie, że pamięć lubi zawodzić, bo mijający czas zaciera wyrazistość dawnych doświadczeń. Wie jednak równie dobrze, że jako poznający ma tylko to do dyspozycji.

Sroczość



Małgorzata Skibińska, licencja: CC BY 4.0

> **Czesław Miłosz**
>
> ### Sroczość
>
> Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy
> Dziwiąc się, że muza moja, Mnemozyne,
> Nic nie ujęła mojemu zdziwieniu.
> Skrzeczała sroka i mówiłem: sroczość,
> Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,
> Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu
> Który odnawia się kiedy obniża
> Nigdy nie sięgnę a więc jej nie poznam.
> Jeżeli jednak sroczość nie istnieje
> To nie istnieje i moja natura.

Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,
Wynajdę spór o uniwersalia.

Czesław Miłosz, Sroczość, [w:] tegoż, Wiersze, t. 2, Kraków 2002, s. 272.

Ćwiczenie 2.1

Jakie są twoje pierwsze wrażenia po lekturze?

Ćwiczenie 2.2

Jak rozumiesz tytuł wiersza?

Ćwiczenie 2.3

W jakim sensie mówiący w wierszu był *ten sam i nie ten sam*? Jaki właściwie wówczas był?

Ćwiczenie 2.4

Jak Miłosz odpowiada na pytanie: „co to jest sroczość”?

Ćwiczenie 2.5

Dlaczego, jeśli nie istnieje sroczość, to nie istnieje „człowieczość” albo „miłoszowatość”?

Ćwiczenie 2.6

Jeśli miałyby istnieć „sroczość” i „miłoszowatość”, to jakie by były?

W Yale

Czesław Miłosz

W Yale

I. ROZMOWA

Siedzieliśmy pijąc wódkę, Brodski, Venclova
Ze swoją piękną Szwedką, ja, Richard,
Koło Art Galery, pod koniec stulecia,
Które obudziło się jak z ciężkiego snu
I spytało w zdumieniu: „Co to było?
Jak mogliśmy? Chyba układ gwiazd,
Plamy na słońcu?
– Bo Historia
Przestaje być zrozumiała. Ród nasz
Nie podlega żadnemu rozumnemu prawu,
Granice jego natury nieznane.
Nie jest tym samym co ja, ty, człowiek.

– Powraca tedy ludzkość do ulubionych zajęć
Na wielkiej przerwie. Smak i dotyk
Drogie jej są. Książki kucharskie,
Przepisy na seks doskonały, zasady
Obniżające cholesterol, metody
Szybkiego odchudzania się – to jej potrzebne.
Jest jednym (z kolorowych magazynów) ciałem,
Które co ranka biega wzdłuż alei parków,
Dotyka siebie w lustrze, sprawdza wagę,
Et ça bande et ça mouille, by rzec krótko.
Czy to my? Czy to o nas? Tak i nie.
(...)
– Nastąpił znowu czas uwielbienia sztuki.
Imion bogów zapomniano, zamiast nich mistrzowie
Unoszą się w obłokach, Święty van Gogh, Matisse
Goya, Cézanne, Hieronymus Bosch,
Razem z plejadą mniejszych, kręgiem akolitów.
I co by powiedzieli, zstępując na ziemię,
Wzywani w fotografiach, gazetach, TV?
Gdzie noc, która gęstniała w samotnej pracowni
I uchodźców ze świata chroniła, zmieniała?

– Wszelka forma – powiada Baudelaire –
Nawet ta, którą stworzył człowiek,
Jest nieśmiertelna. Był raz artysta
Wierny i pracowity. Jego pracownia
Ze wszystkim, co namalował, spaliła się,
On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.
Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia.
(…)

III. TURNER
Yale Center for British Art: J.M.W. Turner (1775-1851),
Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy, (1803)

Mijają się obłoki ponad górami.
A tu droga w słońcu, długie cienie,
Niskie obmurowania, jakby mostku,
Ciepłobrunatny ich kolor, tak jak wieży
Zamku, wznoszącej się pionowo
Po ciemnej prawej stronie, spoza drzew.
Drugi *château* daleko, na wyżynie
Bieleje drobny, nad drzewiastym zboczem,
Które zniża się ku drodze i dolinie wioski
Z jej stadem owiec, topolami, trzecim
Zamkiem czy wieżą romańską kościoła.
A najważniejsze: wieśniaczka w czerwonej
Spódnicy, czarnym staniku, białej
Bluzce coś niesie (pranie do strumienia?),
Nie rozróżnić twarzy, kropka zaledwie.
Ale szła tędy, widziana przez malarza,
I została na zawsze, tylko po to,
Żeby dopełniła się jego własna,
Jemu jednemu odkryta harmonia
Żółto-niebiesko-rdzawa.

IV. CONSTABLE
Yale Center for British Art: John Constable (1776–1837),
Młodzi z Walton – młyn Stratfordu, ca. 1819–1825

By prawdę rzec, dosyć nędzna struga.
Trochę obfitsza w wodę pod tamą u młyna,
Tyle żeby zwabiać chłopaków. Ich wędki
Niestarannej roboty: gałąź, nie wędzisko,
W rękach tego, co stoi. Inni ślęczą,
Zapatrzeni w pławiki. Tam dalej, w łódce,
Bawią się młodsi. Gdyby choć niebieska
Była ta woda, ale chmury Anglii,
Jak zwykle postrzępione, wróżą deszcz
I przejaśnienie jest barwy ołowiu.
To ma być romantyczne, czyli malownicze.
Nie dla nich jednak. Nam wolno odgadnąć
Ich połatane spodnie i koszule,
Jak i marzenie o ucieczce z wioski.
Ale niech już tak będzie. Uznajemy prawo
Zmieniania tego, co smętnie realne,
W kompozycję na płótnie, której treścią
Jest powietrze. Jego zmienność, skoki,
Kłębienia się obłoczne, wędrujący promień.
Żadnej obietnicy Edenu. Kto chciałby tu mieszkać?
Złóżmy hołd malarzowi za to, że tak wierny
Niepogodom, że wybrał i z nimi zostaje.

V. COROT
Yale University Art Galery: Jean Baptiste Camille Corot (1796–1875),
Port w La Rochelle, ca. 1851

Imię jego świetlistość. Cokolwiek zobaczył,
Niosło mu pokornie, ofiarowywało
Swoje wnętrze bez fal, uspokojenie,
Jak rzeka w dymach czasu jutrzennego,

Jak perłowa macica w czarnej muszli.
Tak i ten port, w godzinie popołudnia,
Ze śpiącymi żaglami, dniem upalnym,
Dokąd przyszliśmy, może ociężali winem,
Rozpinając kamizelki, jemu, lekki
Odsłaniał jasność pod przebraniem chwili.
Drobne postacie dotychczas rzeczywiste:
Trzy kobiety tu, tamta jedzie
Na osiołku, beczkę toczący mężczyzna,
Konie w chomątach cierpliwe. Był tu, znad palety
Wołał ich, wezwał, uprowadził
Z ubogiej ziemi trudu i goryczy
W atłasową krainę dobroci.

Czesław Miłosz, W Yale, [w:] tegoż, Wiersze, t. 4, Kraków 2004, s. 234–239.

Ćwiczenie 3.1

Dlaczego Miłosz przedstawia XX wiek jako zdziwiony sam sobą?

Ćwiczenie 3.2

Jak rozumiesz słowa mówiące, że ludzki ród *Nie podlega żadnemu rozumnemu prawu, / Granice jego natury nieznane*?

Ćwiczenie 3.3

Dlaczego dla Miłosza ludzkość *Nie jest tym samym co ja, ty, człowiek*?

Ćwiczenie 3.4

Do jakich „ulubionych zajęć” powraca ludzkość?

Ćwiczenie 3.5

Dlaczego Miłoszowi ten powrót do smaku i dotyku nie odpowiada, mimo że tylekroć podkreślał wagę zmysłowości w jego pisarstwie?

Ćwiczenie 3.6

Jak poeta uzasadnia ideę nieśmiertelności artystycznej formy?

Obejrzyj obraz Turnera i odpowiedz na pytania.



Chateau de St. Michael, Bonneville, Savoy

Joseph Mallord William Turner, Chateau de St. Michael, Bonneville, Savoy, 1802-1803, olej na płótnie, Yale Center for British Art, domena publiczna

Ćwiczenie 4.1

Kto opowiada o obrazie Turnera?

Ćwiczenie 4.2

Dlaczego najważniejsza dla Miłosza jest „wieśniaczka”?

Obejrzyjcie obraz Constable’a i odpowiedzcie na pytania.

Ćwiczenie 5.1

Kto opowiada o obrazie Constable’a?

Ćwiczenie 5.2

Jak przedstawieni są chłopcy z Walton?

Ćwiczenie 5.3

Czym różnią się perspektywy chłopaków z Walton i oglądających obraz, w imieniu których mówi Miłosz?

Ćwiczenie 5.4

Za co malarz zostaje doceniony w zakończeniu wiersza?

Obejrzyjcie obraz Corota i odpowiedzcie na pytania.



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6.1

Kto opowiada o obrazie Corota?

Ćwiczenie 6.2

Jak rozumiesz sformułowanie „odsłaniania jasności pod przebraniem chwili”?

Ćwiczenie 6.3

O jakim uprowadzeniu mowa jest w zakończeniu wiersza?

Ćwiczenie 6.4

Czy można by rozpoznać wspólny mianownik trzech ekfraz autorstwa Miłosza?

Ćwiczenie 6.5

Czy to, co wspólne w trzech poetyckich interpretacjach obrazów, daje się uzgodnić ze sposobem pisania Miłosza, dla którego najbardziej charakterystyczna jest gra ujęć panoramicznych i zbliżeniowych oraz przewaga metonimii nad metaforą?

Nie więcej

Czesław Miłosz

Nie więcej

Powinienem powiedzieć kiedyś jak zmieniłem
Opinię o poezji i jak się stało,
Że uważam się dzisiaj za jednego z wielu
Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii
Układających wiersze o kwitnieniu wiśni,
O chryzantemach i pełni księżyca.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociężałe piersi, czerwonawą
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkiem złota;

I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

Tobym nie zwątpił. Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni
I chryzantemy i pełnia księżyca.

Czesław Miłosz, Nie więcej, [w:] tegoż, Wiersze, t. 2, Kraków 2002, s. 274.

Po przeczytaniu wiersza *Nie więcej* odnieś się do pytań i poleceń.

> **Ćwiczenie 7.1**
>
> Dlaczego poeta w wierszu pisze o opisywaniu w trybie warunkowym?

> **Ćwiczenie 7.2**
>
> Czy ostatecznie udało mu się opisać kurtyzany?

> **Ćwiczenie 7.3**
>
> Założywszy, że poeta jednak kurtyzany opisał, jak oceniacie efekt?

> **Ćwiczenie 7.4**
>
> Zastanówcie się nad sposobem konstrukcji opisu Miłosza. Odpowiedz na pytania:
>
> - Dlaczego Miłosz chciałby widzieć kurtyzany tak, jak je widział szyper galeonów?
> - Na co patrzy poeta, opisując weneckie kurtyzany?

Obejrzyj obraz Vittore Carpaccia. Następnie odpowiedz na poniższe pytania.



Dwie weneckie panie

Vittore Carpaccio, Dwie weneckie panie, olej na desce, Museo Correr, domena publiczna

Ćwiczenie 8.1

Odnotuj różnice pomiędzy obrazem a jego ekfrazą autorstwa polskiego poety.

Ćwiczenie 8.2

Jakie przeciwstawienie sposobów rozumienia sztuki tworzy w tym wierszu autor?

Ćwiczenie 8.3

Jakie cechy estetyki zostają przypisane sztuce, określonej mianem *Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii*?

Ćwiczenie 8.4

Ćwiczenie 8.5

Jaką poezję przeciwstawia owej sztuce Miłosz? Uzupełnijcie tabelę.

Koncepcje	„sztuka Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii”	Poezja Miłosza
Poznanie		
Podmiot		
Język		
Estetyka		
Czas		

Pojedynczy | Normatywizm, abstrakcyjność | Wieczność | Innowacyjny | Subiektywizm, konkretność, wątpliwość | Chwila | Otwartość na to co nieestetyczne, materialność | Obiektywizm, uniwersalizm, pewność | Konwencjonalny | Zbiorowy

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8.6

Czy odnajdujesz w wierszu właściwą poetyce Miłosza przemienność planów ogólnego i szczegółowego oraz dominację metonimii nad metaforą?

Uczciwe opisanie samego siebie

Czesław Miłosz

Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną,
ale dalej są nienasycone.

Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo
w powiewnych tkaninach,

Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany
marzeniami porno.

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy
młodości.

Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny
tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego,
a one są jak znak ekstatycznego obcowania.

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie
z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu.

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzianych rzeczy.

Czesław Miłosz, Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis, [w:] tegoż, Wiersze, t. 5, Kraków 2009, s. 97–98.

Po przeczytaniu wiersza *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 9.1

Jakie są twoje pierwsze wrażenia po lekturze?

Ćwiczenie 9.2

Co myślisz o tytule wiersza? Dlaczego ten opis samego siebie miałby być „uczciwy”?

Ćwiczenie 9.3

Czy to, jak Miłosz patrzy na kobiety, wzbudza twoją irytację?

Ćwiczenie 9.4

Jak definiuje poeta pożądanie?

Ćwiczenie 9.5

Jak rozumiesz stwierdzenie, że *jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu*?

Czesław Miłosz

Przedmieście

Ręka z kartami upada
W gorący piasek,
Słońce zbielałe upada
W gorący piasek,
Felek bank trzyma, Felek nam daje,
I blask przebija zlepiona talię,
Gorący piasek…

Przełamany cień komina. Rzadka trawa.
Dalej miasto otworzone krwawą cegłą.
Rude zwały, drut splątany na przystankach.
Karoserii zardzewiałej suche żebro.
Świeci glinianka.

Pusta ćwiartka zakopana
W gorący piasek,
Kropla deszczu zakurzyła
Gorący piasek.
Janek bank trzyma, Janek nam daje,
Gramy i lecą lipce i maje,

Gramy rok drugi, gramy i czwarty,
I blask przez czarne sypie się karty
W gorący piasek.

Dalej miasto otworzone krwawą cegłą,
Jedna sosna za żydowskim domem,
Sypkie ślady i równina aż do końca.
Pył wapienny, toczą się wagony,
A w wagonach czyjaś skarga skamlająca.

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.
Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szklanka wypita,
Więcej nie trzeba.

Patrz, idzie drogą wesoła dziwa,
Pantofle z korka, czub fryzowany,
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
Jałowe pole,
Zachodzi słońce.

Czesław Miłosz, Przedmieście, [w:] tegoż, Wiersze, t. 1, Kraków 2001, s. 216–217.

Po przeczytaniu wiersza *Przedmieście* odnieście się do pytań i poleceń.

> **Ćwiczenie 10.1**
>
> Jakie są twoje pierwsze wrażenia polekturowe?

> **Ćwiczenie 10.2**
>
> Przedstaw własnymi słowami historię opisaną w wierszu.

Ćwiczenie 10.3

Kto opowiada tę historię i do kogo się zwraca?

Ćwiczenie 10.4

Gdzie mają miejsce przedstawione w wierszu wydarzenia? W jakim czasie się rozgrywają?

Ćwiczenie 10.5

Jak został przedstawiony przedmiejski pejzaż?

Ćwiczenie 10.6

Jaką funkcję pełnią w utworze liczne powtórzenia?

Ćwiczenie 10.7

Wymień pojawiające się w wierszu metafory i metonimie.

Ćwiczenie 10.8

Udowodnij obecność w wierszu charakterystycznych dla poetyki Miłosza gry planów ogólnego i szczegółowego oraz dominacji metonimii nad metaforą.

Wykład noblowski

Czesław Miłosz

Wykład noblowski (Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980)

Moje znalezienie się na tej trybunie powinno być argumentem dla tych wszystkich, którzy sławią daną nam od Boga, cudownie złożoną,

nieobliczalność życia. W moich latach szkolnych czytałem tomy wydawanej w Polsce serii *Biblioteka Laureatów Nobla*, pamiętam kształt liter i kolor papieru. Myślałem wtedy, że laureaci Nobla to pisarze czyli ludzie produkujący grube dzieła prozą i nawet kiedy już wiedziałem, że są wśród nich i poeci, długo nic mogłem się pozbyć tego myślowego nawyku. A drukując w roku 1930 pierwsze wiersze w naszym piśmie uniwersyteckim pod tytułem *Alma Mater Vilnensis*, nie aspirowałem przecie do tytułu pisarza. Tak samo dużo później, wybierając samotność i oddając się dziwacznemu zajęciu, jakim jest pisanie wierszy po polsku, choć mieszka się we Francji czy w Ameryce, podtrzymywałem pewien idealny obraz poety, który jeżeli chce być sławny, to tylko w swojej wiosce czy w swoim mieście. Jeden z laureatów Nagrody Nobla czytany w dzieciństwie w znacznym stopniu, myślę, wpłynął na moje pojęcia o poezji i rad jestem, że mogę tutaj o tym powiedzieć. Była to Selma Lagerlöf. Jej *Cudowna podroż*, książka, którą uwielbiałem, umieszcza bohatera w podwójnej roli. Jest on tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe, co może być metaforą powołania poety. Podobną metaforę znalazłem później w łacińskiej odzie poety XVII wieku, Macieja Sarbiewskiego, który znany był w Europie pod pseudonimem Casimire. Na moim uniwersytecie wykładał poetykę. W tej odzie opisuje swoją podróż z Wilna do Antwerpii, gdzie ma przyjaciół–poetów — na grzbiecie Pegaza. Tak jak Nils Holgersson, ogląda w dole rzeki, jeziora, lasy, czyli mapę zarówno odległą i ukonkretnioną.

Tak więc dwa atrybuty poety: chciwość oczu i chęć opisu. Ktokolwiek jednak pojmuje poezję jako „widzieć i opisywać”, musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami specyficznego poetyckiego języka.

Każdy poeta zależy od pokoleń, które pisały w jego rodzinnym języku, dziedziczy style i formy wypracowane przez tych, co żyli przed nim. Równocześnie jednak czuje, że te dawne sposoby wypowiedzi nie są

dostosowane do jego własnego doświadczenia. Adaptując się, słyszy w sobie głos, który go ostrzega przed maską i przebraniem. Buntując się, popada z kolei w zależność od swoich rówieśników, od przeróżnych kierunków awangardy. Niestety, wystarczy, że wyda pierwszy tom wierszy, a jest już schwytany. Gdyż ledwo obeschnie farba drukarska, to dzieło które wydawało mu się czymś najbardziej własnym, ukazuje mu się jako uwikłanie w styl, jako zależność. Jedynym sposobem na niejasny wyrzut sumienia jest szukać dalej i wydać nową książkę, po czym wszystko się powtarza i nic ma końca tej pogoni. A może się nawet zdarzyć, że zostawiając tak za sobą książki niby zeschłą skórę węża, po to żeby uciekać w przód od tego co zrobiło się dawniej, dostaje się Nagrodę Nobla.
Czym jest ten zagadkowy impuls, który nie pozwala zadomowić się w tym co dokonane, skończone? Myślę, że jest to poszukiwanie rzeczywistości. Słowu temu nadaję znaczenie naiwne i dostojne, nie mające nic wspólnego z filozoficznymi sporami ostatnich stuleci. Jest to Ziemia widziana przez Nilsa z grzbietu gąsiora i przez autora łacińskiej ody z grzbietu Pegaza. Niewątpliwie ta Ziemia j e s t i bogactw jej żaden opis nie potrafi wyczerpać. Podtrzymywać takie twierdzenie znaczy odrzucić z góry słyszane dzisiaj często pytanie: *Cóż jest rzeczywistość?*, bo jest ono tym samym co pytanie Poncjusza Piłata: *Cóż jest prawda?*. Jeżeli pośród par przeciwieństw, którymi się co dzień posługujemy tak ważne jest przeciwieństwo życia i śmierci, to nie mniej ważne jest przeciwieństwo prawdy i fałszu, rzeczywistości i iluzji.

[…]

Dobrze jest urodzić się w małym kraju, gdzie przyroda jest ludzka, na miarę człowieka, gdzie w ciągu stuleci współżyły ze sobą różne języki i różne religie. Mam na myśli Litwę, ziemię mitów i poezji. I chociaż moja rodzina już od XVI wieku posługiwała się językiem polskim, tak jak wiele rodzin w Finlandii szwedzkim, a w Irlandii angielskim, wskutek czego jestem polskim, nie litewskim, poetą, krajobrazy i być

może duchy Litwy nigdy mnie nie opuściły. Dobrze jest słyszeć od dziecka słowa łacińskiej liturgii, tłumaczyć w szkole Owidiusza, uczyć się katolickiej dogmatyki i apologetyki . Jest błogosławieństwem jeżeli ktoś otrzymał od losu takie miasto studiów szkolnych i uniwersyteckich jakim było Wilno, miasto dziwaczne, barokowej i włoskiej architektury przeniesionej w północne lasy i historii utrwalonej w każdym kamieniu, miasto czterdziestu katolickich kościołów, ale i licznych synagog; w owych czasach Żydzi nazywali je Jerozolimą Północy. Dopiero też wykładając w Ameryce zrozumiałem jak wiele przeniknęło we mnie z grubych murów naszego starego uniwersytetu, z zapamiętanych formuł prawa rzymskiego, z historii i literatury dawnej Polski, które dziwią młodych Amerykanów swoimi szczególnymi cechami: pobłażliwą anarchią, rozbrajającym zaciekłe spory humorem, zmysłem organicznej wspólnoty, nieufnością wobec wszelkiej władzy scentralizowanej.

Poeta, który wyrósł w takim świecie powinien być poszukiwaczem rzeczywistości przez kontemplację. Drogi powinien mu być pewien ład patriarchalny, dźwięk dzwonów, oddzielenie się od nacisków i uporczywych żądań naszych bliźnich, cisza klasztornej celi, jeżeli księgi na stole to traktujące o tej niepojętej właściwości rzeczy stworzonych, jaką jest ich *esse*. I nagle wszystko to zostaje zaprzeczone przez demoniczne działania Historii, mającej wszelkie cechy krwiożerczego bóstwa. Ziemia, na którą poeta patrzył w swoim locie wzywa krzykiem zaiste z otchłani i nie pozwala się oglądać z wysoka. Powstaje niepokonalna sprzeczność, realna, nie dająca spokoju w dzień i w nocy, jakkolwiek ją nazwiemy, sprzecznością pomiędzy bytem i działaniem czy sprzecznością pomiędzy sztuką i solidarnością z ludźmi. Rzeczywistość domaga się, żeby ją zamknąć w słowach ale jest nie do zniesienia i jeżeli dotykamy jej, jeżeli jest tuż, nie wydobywa się z ust poety nawet skarga Hioba, wszelka sztuka okazuje się niczym w porównaniu z czynem. Natomiast ogarnąć rzeczywistość tak, żeby zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpaczy i nadziei, można tylko dzięki

> dystansowi, tylko wznosząc się nad nią — ale to z kolei wydaje się moralną zdradą.
>
> Czesław Miłosz, Wykład noblowski (Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980), [w:] tegoż, Zaczynając od moich ulic, Kraków 2006, s. 478–483.

Po przeczytaniu fragmentów tekstu odnieś się do pytań i poleceń.

Ćwiczenie 11.1

Jakie były młodzieńcze wyobrażenia Miłosza na temat poezji?

Ćwiczenie 11.2

Jak rozumiesz stworzoną przez Miłosza metaforę określającą powołanie poetyckie?

Ćwiczenie 11.3

Czy metaforę jednoczesnego widzenia w ogóle i w szczególe można odnieść do poezji samego Miłosza? Jeśli tak, to udowodnij to na przykładzie poznanych wierszy.

Ćwiczenie 11.4

Dlaczego idea „widzieć i opisywać" koliduje – zdaniem poety – z nowoczesnością?

Ćwiczenie 11.5

Jak Miłosz pisze na temat pisarskich związków z literackimi poprzednikami?

Ćwiczenie 11.6

Czym różni się Miłoszowski sposób myślenia o rzeczywistości od trendów dominujących w filozofii współczesnej?

Ćwiczenie 11.7

Dlaczego autor wiersza odrzuca pytanie, czym jest rzeczywistość?

Ćwiczenie 11.8

Dlaczego dla Miłosza tak ważne są opozycje, którymi posługują się ludzie (życie i śmierć, prawda i fałsz, rzeczywistość i iluzja)?

Ćwiczenie 11.9

Jak poeta wspomina Litwę?

Czesław Miłosz

O niewiedzy, wyuczonej i literackiej

W moich latach szkolnych, kiedy czytaliśmy w klasie łacińskich poetów, miałem niejasną intuicję poezji jako konwencji, mało spokrewnionej ze światem rzeczywistym. Być może działo się tak dlatego, że były to wiersze w obcym języku, przez co słowa ukazywały się bez tej emocjonalnej otoczki, jaką mają w języku rodzinnym, co pozwalało na większy dystans. Tak czy owak były dla mnie autonomicznymi konstrukcjami, zapisem pewnej intonacji układającej się w rytmiczną całość, w niewielkim tylko albo żadnym związku z życiem ich autorów i tym, co ich otaczało. Nie wiedziałem wtedy, że tego rodzaju pojmowanie poezji ma różne uczone nazwy i że trafiam na przedmiot sporów, aktualnych także w moim stuleciu. W istocie, jeżeli kosztem dużego wysiłku spróbujemy wyobrazić sobie imperium rzymskie, w którym te wiersze powstały, ale wyobrazić sobie w konkretności jako wielość zwyczajnych ludzkich żywotów, udręk, powodzeń, bólów, tragedii – pomijając to, czego dowiadujemy się od historyków, to jest podboje i grę polityczną wielkich – nie może nas nie zdumiewać milczenie, w które niezliczone przeznaczenia zapadły, zupełny brak o nich świadectwa. Na tym tle szkolni Wergili, Horacy i Owidiusz są mistrzami niemoty, poszukiwaczami doskonałości przez wyłączenie wszystkiego, co jest nędzą, brudem, wulgarnością słabych ludzkich istot. Jedna strona Ewangelii według Marka więcej mówi o troskach, pragnieniach, lękach, nadziejach prostych ludzi w rzymskiej prowincji, Palestynie,

niż wszyscy razem poeci rzymskiego Złotego Wieku.
Nieraz później zastanawiałem się nad klasycyzmem czy raczej nad powtarzającą się w kulturze europejskiej pokusą klasycyzmu. W jego dojrzałych odmianach jest to literatura żywiąca się literaturą, dlatego że dążenie do doskonałości wymaga destylacji tego, co przekazali poprzednicy, czyli ważniejszy jest stosunek czeladnika do mistrza, niż piszącego do postrzeganych rzeczy. natomiast w swoich innych odmianach, może przejrzałych, klasycyzm pozwala podejrzewać jakąś wielką rezygnację, pochodzącą z pesymistycznej oceny języka jako narzędzia porozumienia: ponieważ i tak z ludzkiego losu nic nie zdołamy wyrazić, choćbyśmy się silili, zamknijmy się w konwencji, każdym ruchem pióra zaznaczając, że zamykamy się w niej i igramy z nią świadomie.

(...)

Weszliśmy, jak się zdaje, w okres przychylny moim młodocianym podejrzeniom, że układy słów są czymś oderwanym, zamkniętym. W wieku dziewiętnastym zrobiły karierę słowa „rzeczywistość" i „realizm", co najpełniej wyraziło się w powieści pojmowanej jako „zwierciadło życia", jako kronika przemian, pozwalająca danemu społeczeństwu dowiadywać się o sobie. Ta poznawcza funkcja literatury ma dzisiaj niewielu zwolenników, zarówno wśród teoretyków, jak praktyków. Rzeczywistość, kiedyś słowo obdarzone wysokim autorytetem, najwyraźniej straciło swój status. Ciekawe, że to nie filozofia, od kilku stuleci doradzająca wątpić o wiarygodności naszych percepcji, przyczyniła się do jego porażki. Zrobiło to dopiero dzielenie się wiedzy o człowieku na mnóstwo poszczególnych dyscyplin, roszczących uzasadnione czy nieuzasadnione pretensje do tytułu naukowych.

(...)

Opisy realistyczne z utworów dziewiętnastego wieku, które ich pierwszym czytelnikom zdawały się wiernym oddaniem

rzeczywistości, ukazują się jako kompozycje autonomiczne, udające, że pomiędzy związkami słów i związkami rzeczy zachodzi doskonała odpowiedniość. Jeżeli prawdą jest, że jak twierdzą strukturaliści, „nie my mówimy językiem, ale język nami mówi", to człowiek w każdej epoce i w każdym społeczeństwie jest więźniem przyjętego sposobu mówienia i narzuconej przez ten sposób épistemé. Dyskutować wtedy o jakimkolwiek realizmie znaczyło zapominać, że tzw. rzeczywistość przybiera kształty w umyśle dzięki pośrednictwu języka i że bez tego pośrednictwa umysł nie ma do niej dostępu. Być może więc nawet *Komedia ludzka* Balzaka jest nie tyle kroniką przemian społecznych we Francji lat 1830 i 1840, ile wielką fantastyczną i mitologiczną budowlą, o takiej sile przekonywania przez samą swoją obecność, że przesłoniła obrazy tamtej epoki mające mniej koherencji i została uznana na źródło wiedzy historycznej?

(...)

Osobiście jednak sądzę, że dzisiejsi zwolennicy badania utworu literackiego jako zespołu chwytów stylistycznych i technik narracji zachowują się jak lis z bajki, który orzekł, że winogrona są kwaśne dlatego, że były za wysoko. Przyznam się też, że przyczyny, dla których od dawna jestem zwolennikiem pojmowania wszelkiej sztuki, także poezji, jako *mimesis*, nie są natury teoretycznej, bo działa tutaj doświadczenie bezustannej pogoni za czymś, co się wymyka i pozostaje nienazwane, a to coś nie jest ani harmonią całości, ani czystością intonacji i przebywa najwyraźniej poza mową. Natomiast jeżeli chodzi o resztę, tj. teoretyczne uzasadnienie, mam dużo pytań i mało odpowiedzi.

Czesław Miłosz, O niewiedzy, wyuczonej i literackiej, [w:] tegoż, Eseje, Warszawa 2000, s. 154–160.

Po przeczytaniu fragmentów tekstu odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 12.1

Jak młody Czesław Miłosz postrzegał poezję?

> **Ćwiczenie 12.2**
>
> Dlaczego – zdaniem poety – Ewangelia mówi więcej o rzeczywistości od poezji rzymskiej?

> **Ćwiczenie 12.3**
>
> Jak Miłosz definiuje klasycyzm?

> **Ćwiczenie 12.4**
>
> Jak Miłosz określa poznawczą funkcję literatury?

> **Ćwiczenie 12.5**
>
> Dlaczego Czesław Miłosz broni rozumienia poezji jako *mimesis*?

Preteksty

Metafora i metonimia to tropy retoryczne. Tropy to takie wyrażenia językowe, w obrębie których zachodzą różnego rodzaju przekształcenia znaczeń składających się na nie słów. Niegdyś uznawano, że tropy retoryczne są tym, co różni język poetycki i oratorski od mowy potocznej. Dziś powszechnie wiadomo jednak, że występują one nie tylko w poezji, lecz także w języku potocznym. Przykładami niech będą choćby: *drapacz chmur*, *słońce wschodzi* albo *rachunek sumienia*, którymi posługujemy się w życiu codziennym.

Metafora to wyrażenie, w którym następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie słów. W metaforze znaczenie jednego słowa zostaje niejako przeniesione na znaczenie pozostałych. Metafora opiera się na związkach podobieństwa. Jedna cecha wspólna jakichś słów zostaje wyeksponowana na tle innych. W rezultacie powstaje nowa całość znaczeniowa. Instruktywnym objaśnieniem może być tzw. „trójkąt metaforyczny”:

METAFORA	
ZNACZENIE POTOCZNE WYRAZU	ZNACZENIE METAFORY
„OCEAN ZACHWYTU”	

Ocean – wielka przestrzeń wodna	Wielki zachwyt

Metonimia to zastąpienie jakiegoś przedmiotu lub zjawiska nazwą innego, pozostającego z nim w pewnej realnej zależności. Metonimia opiera się na związkach przyległości. Zależności te mogą mieć następujący charakter:

- przyczyna zamiast skutku – „zginął od kuli”,
- skutek zamiast przyczyny – „podał mu śmierć w ampułce”,
- autor zamiast dzieła – „czytać Gombrowicza”,
- narzędzie zamiast wytworu – „najlepsza rakieta”, „najlepsze pióro”,
- abstrakcja zamiast konkretu – „miłość ci wszystko wybaczy”,
- konkretu zamiast abstrakcji – „serce” zamiast „uczucie”.

Synekdocha jest rodzajem metonimii, w której pojęcie ogólniejsze jest zastępowane bardziej szczegółowym albo szczegółowe - pojęciem ogólniejszym:

- część zamiast całości – „głowa” zamiast „człowiek”, „żagiel” zamiast „statek”,
- liczba pojedyncza zamiast mnogiej – „Niemiec” zamiast „Niemcy”, „żołnierz polski” zamiast „wojsko polskie”,
- konkret zamiast abstrakcji – „człowiek” zamiast „ludzkość”,
- gatunek zamiast rodzaju – „zwierzę czworonożne” zamiast „wół”.

> **Ćwiczenie 13.1**
>
> Dlaczego z żartobliwych metafor *Warszawa – Paryż wschodu* albo *Bydgoszcz – polska Wenecja* nie można utworzyć metafor odwrotnych?

> **Ćwiczenie 13.2**
>
> Objaśnij metafory: *gwiazdy oczu*, *w kwiecie wieku*, *serce z kamienia*. Możecie wykorzystać poznany schemat „trójkąta metaforycznego”.

Ćwiczenie 13.3

Wymyśl po jednym przykładzie wymienionych poniżej rodzajów metonimii.

- przyczyna – skutek
- skutek – przyczyna
- autor – dzieło
- narzędzie – wytwór
- abstrakcja – konkret
- konkret – abstrakcja

Ćwiczenie 13.4

Wymyśl po jednym przykładzie wymienionych poniżej rodzajów synekdoch.

- część – całość
- liczba pojedyncza – liczba mnoga
- konkret – abstrakcja
- gatunek – rodzaj

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.



Stojący mężczyzna

Stojący mężczyzna, licencja: CC 0 1.0[online], dostępny w internecie: pexels.com

Pojęcia takie jak „człowiek”, „ja” albo „podmiot” wcale nie są łatwe do wyjaśnienia. Dyskusją nad istotą człowieczeństwa zajmują się, np. filozofowie, antropolodzy, socjologowie, literaci. Pisarze w swojej twórczości pokazują, że to, co w abstrakcyjnym języku nauki bywa definiowane jako „podmiot” albo „subiektywność”, miewa przełożenie na codzienną egzystencję ludzi. Pojęciem „rzeczywistości” przywodzą na myśl to, co realne, trwałe, pewne, namacalne. Symbolem rzeczywistości są „rzeczy” otaczające człowieka. Niezwykle trudno jest opisać to, co jest rzeczywiste i realne. Każdy człowiek bowiem postrzega otaczający go świat w zupełnie inny sposób. Rzeczywistość, w której żyją na co dzień ludzie, podlega ustawicznym zmianom i przeobrażeniom, nie jest zatem stała.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Przypomnij sobie cechy realizmu jako kierunku literackiego.
> **2)** Wybierz dowolny tekst kultury, który został wykreowany zgodnie z zasadami realizmu. Napisz analizę tego wybranego dzieła, w której wyjaśnisz, na czym polega ta realizacja.

O twórczości Mirona Białoszewskiego

> **Ćwiczenie 1.1**
>
> Zredaguj własnymi słowami definicję „podmiotu” („ja”).

> **Ćwiczenie 1.2**
>
> Wskażcie różnice między podmiotami filozoficznym, lirycznym, gospodarczym, prawnym.

> **Ćwiczenie 1.3**
>
> Wyjaśnij, co rozumiesz przez słowo *rzeczywistość* i jego liczne pochodne: *rzeczywisty*, *realny* itp.

> **Ćwiczenie 1.4**
>
> Wymień założenia realizmu w literaturze.

Miron Białoszewski

1922–1983

Poeta, prozaik, dramatopisarz, aktor teatralny. Najważniejszymi tomami poetyckimi tego autora są następujące zbiory: *Obroty rzeczy* (1956), *Rachunek zachciankowy* (1959), *Mylne wzruszenia* (1961), *Było i było* (1965), *Odczepić się* (1978), *Oho* (1985).
Białoszewski jest nazywany „poetą osobnym” i określenie to charakteryzuje zarówno jego specyficzny styl życia, jak i oryginalny sposób pisania. Poeta był ekscentryczną postacią. Uchodził za samotnika, ale chętnie otaczał się gronem przyjaciół, z którymi nawet we własnym domu organizował inscenizacje teatralne. Styl pisania Białoszewskiego jest łatwo rozpoznawalny z racji niezwykłej oryginalności. Język tego artysty to swoiste połączenie języka mówionego i języka dziecka. Styl pisarski Białoszewskiego obfituje zarówno w liczne nawiązania do tradycji literackiej i filozoficznej, jak i wyszukane środki artystycznego wyrazu (np. neologizmy, kolokwializmy, anakoluty). Sam poeta umieścił swoją poezję w strefie „pomiędzy”, to znaczy w przestrzeni między gatunkami i rodzajami literackimi, między różnymi językami i kulturami, między tym, co estetyczne i nieestetyczne, a przede wszystkim – między sztuką a życiem. Artysta najchętniej pisał o tym, co zwyczajne i banalne, ale również chętnie filozofował.

Poeta w całej swojej twórczości artystycznej szukał nowych sposobów mówienia o świecie. Starał się odczytywać rzeczywistość przez pryzmat indywidualnego doświadczenia. Nie znaczy to wcale, że Białoszewski był realistą w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Dobrze zdawał sobie sprawę z roli, jaką język odgrywa w naszym poznaniu. I to jest główny powód

nieustannego eksperymentowania z językiem. Białoszewski – we właściwy sobie, niezwykle oryginalny sposób – kreuje w swojej poezji wizerunek człowieka współczesnego. Tym samym artysta tworzy samego siebie. Dzieje się tak dlatego, że specyfiką jego twórczości poetyckiej jest skonfrontowanie uniwersalnych prawd przez pryzmat samego siebie, przez pryzmat subiektywnych odczuć. Miron Białoszewski w swoich wierszach nie stroni od rozważań natury filozoficznej, ale to, co w abstrakcyjnym języku filozofii było nazywane „podmiotem" i utożsamiano z ideą czystego rozumu oddzielonego od ciała, u Białoszewskiego jest konkretnym człowiekiem uwikłanym w codzienną egzystencję.

> **Definicja: Poezja lingwistyczna**
>
> Orientacja w [...] poezji polskiej, ukształtowana na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych [XX wieku], której przedstawiciele (M. Białoszewski) uznawali za główne zadanie poezji – krytyczne wypróbowywanie form języka jako środka komunikacji niezasługującego na bezwarunkowe zaufanie. Podejmowani oni [...] grę z tym, co w mowie zesztywniałe, zrutynizowane i bezwładne. [...] W grze tej ważny był udział dowcipu językowego, parodii, bezinteresownej zabawy słowami.

Jestem sobie

Miron Białoszewski

wywód jestem'u

jestem sobie
jestem głupi
co mam robić
a co mam robić
jak nie wiedzieć
a co ja wiem
co ja jestem
wiem że jestem
taki jak jestem
może niegłupi
ale to może tylko dlatego że wiem
że każdy dla siebie jest najważniejszy
bo jak się na siebie nie godzi
to i tak taki jest się jaki jest

Miron Białoszewski, wywód jestem'u, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 231.

Przeczytaj wiersz, a następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 2.1

Wyjaśnij, jak rozumiesz słowo *wywód*.

Ćwiczenie 2.2

Określ formę gramatyczną czasownika *jestem*, a następnie wyjaśnij, dlaczego w tekście Białoszewskiego funkcjonuje on jako rzeczownik. Jaki jest cel takiego zabiegu?

Ćwiczenie 2.3

Opisz wizerunek człowieka ukazanego w wierszu.

Ćwiczenie 2.4

Przedstaw, w jaki sposób postać mówiąca w utworze postrzega samą siebie.

Ćwiczenie 2.5

Wskaż konteksty filozoficzne, do jakich nawiązuje utwór *wywód jestem'u*, i omów je.

Ćwiczenie 2.6

Zinterpretuj ostatnie cztery wersy utworu Białoszewskiego. W swojej wypowiedzi zwróć uwagę na to, czy postawa postaci mówiącej jest wyrazem egoizmu, czy może - refleksji współczesnego człowieka nad wartością i sensem życia. Uzasadnij swoje stanowisko.



Stojący mężczyzna

Stojący mężczyzna, licencja: CC 0 1.0[online], dostępny w internecie: pexels.com

Patrzą na mnie

Miron Białoszewski

Autoportret odczuwany

Patrzą na mnie,
więc pewnie mam twarz.

Ze wszystkich znajomych twarzy
najmniej pamiętam własną.

Nieraz mi ręce
żyją zupełnie osobno.
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?

Gdzie są moje granice?

Porośnięty przecież jestem
ruchem albo półżyciem.

Zawsze jednak
pełza we mnie
pełne czy też niepełne,
ale istnienie.

Noszę sobą
jakieś swoje własne
miejsce.

Kiedy je stracę,
to znaczy, że mnie nie ma.

Nie ma mnie,
więc nie wątpię.

Miron Białoszewski, Autoportret odczuwany, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 109.

Ćwiczenie 3.1

Określ problem ukazany w liryku *Autoportret odczuwany*.

Ćwiczenie 3.2

Odwołaj się do swojej wiedzy na temat tego, czym charakteryzuje się forma autoportretu, i na tej podstawie wyjaśnij, czy autoportret może być „odczuwany".

Ćwiczenie 4.1

Na czym polega tragizm postaci mówiącej w tym liryku? Co wywołuje jej niepokój?

Ćwiczenie 5

Czy podmiot liryczny opowiada o swoich stanach psychicznych czy fizycznych? Czy mówi o swoim wnętrzu czy zewnętrzu? Wpiszcie doświadczenia podmiotu do tabeli.

Fragment wiersza	Doświadczenie zewnętrzne	Doświadczenia wewnętrzne
„patrzą na mnie”	Spojrzenie z zewnątrz ☐	Spojrzenie z zewnątrz ☐
„mam twarz”	Posiadam tożsamość, jestem „ja” ☐	Posiadam tożsamość, jestem „ja” ☐
„Ze wszystkich znajomych twarzy/najmniej pamiętam własną”	Nie rozumiem siebie ☐	Nie rozumiem siebie ☐
„Nieraz mi ręce/żyją zupełnie osobno”	Czuję się rozbity wewnętrznie ☐	Czuję się rozbity wewnętrznie ☐
„Gdzie są moje granice?”	Nie mogę odróżnić się od otaczającego świata ☐	Brak mi poczucia spójności ☐
„pełza we mnie/pełne czy też niepełne,/ale istnienie”	Jestem żywym ciałem ☐	Jestem żywym ciałem ☐

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6

Zinterpretuj cytat: „Patrzą na mnie, / więc pewnie mam twarz”. Czy człowiek z wiersza Białoszewskiego nie miałby twarzy, gdyby nikt na niego nie spoglądał? Przedstaw i uzasadnij swoje stanowisko w tej sprawie.

Ćwiczenie 7

Rozważ słowa wypowiedziane przez postać mówiącą i zinterpretuj ich znaczenie : „Noszę sobą jakieś swoje własne / miejsce. / Kiedy je stracę, / to znaczy, że mnie nie ma”.

Ćwiczenie 8

W liryku Białoszewskiego pojawia się aluzja do filozofii Kartezjusza, który twierdził, że tylko umysł (rozum) otwiera przed człowiekiem możliwość poznania świata i samego siebie. Warunkiem jest zachowanie wiary w myślenie. To ono jest gwarantem ludzkiej egzystencji („Cogito ergo sum" – „Myślę, więc jestem"). Białoszewski odpowiada: „Nie ma mnie, więc nie wątpię". Jak sądzisz, czy polski poeta zaprzecza francuskiemu filozofowi, czy mówi to samo, co on. Uzasadnij swoje zdanie.

Moja świadomość tańczy

Miron Białoszewski

Autoportret radosny

Nie myślcie, że jestem nieszczęśliwy.
Cieszę się, że myślę.
Myślcie, że się cieszę.

Świadomość jest tańcem radości.
Moja świadomość tańczy
przed lampą deszczu
przed łupiną ściany
przed sklepem spożywczym z wiecami kapusty
przed ustami mówiących przyjaciół
przed własną ręką nieoczekiwaną
przed niewydrążoną rzeźbą rzeczywistości –
w przepychu najlepszej zabawy
i najwznioślejszego nabożeństwa
nieoddzielnie
moja świadomość tańczy.

A kiedy porwie się taniec,
zwyczajem każdego kłębka,
pójdę do nieba –

gdzie się nic nie czuje,
gdzie od początku byłem, zanim byłem,
gdzie już do końca będę, gdy nie będę,
tam – radość nie do opisania.
. . . . . .

To wszystko.

Miron Białoszewski, Autoportret radosny, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 110.

Ćwiczenie 9.1

Rozważ, odwołując się do wybranych tekstów kultury, dlaczego artyści tworzą autoportrety.

Ćwiczenie 9.2

Określ temat utworu i wskaż, kto jest postacią mówiącą w tym liryku.

Ćwiczenie 9.3

Przywołaj z tekstu fragment, który potwierdzi, że poeta próbuje przekonać siebie i czytelników, że jest szczęśliwy.

Ćwiczenie 9.4

Rozważ, co jest źródłem szczęścia dla człowieka z wiersza Białoszewskiego. W jaki sposób bohater wyraża swoją radość? W odpowiedzi uwzględnij środki stylistyczne, które służą ukazaniu optymizmu postaci mówiącej w liryku *Autoportret radosny*.

Ćwiczenie 9.5

W pierwszej strofie wiersza Białoszewski zastosował anastrofę. Określ funkcję tego zabiegu w tym utworze.

Ćwiczenie 9.6

Określ, czy Białoszewski, mówiąc: „Cieszę się, że myślę / Myślcie, że się cieszę”, potwierdza poglądy francuskiego myśliciela, Kartezjusza, na temat roli rozumu w życiu człowieka. Uzasadnij swoją opinię na ten temat.

Ćwiczenie 9.7

Zinterpretuj wymowę ostatniej strofy wiersza.

Jedna strona niewidziana

Miron Białoszewski

Do NN***

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się – pół
mijam cię – pół

jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzianej!
odchodzisz – pół
ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawałki

nic mi z ciebie nie zostało
nagle

Miron Białoszewski, Do NN***, [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było,, red. Miron Białoszewski, Warszawa 1987, s. 85.

Ćwiczenie 10.1

Określ problematykę wiersza.

Ćwiczenie 10.2

Wyjaśnij, jak rozumiesz tytuł *Do NN****. Omów jego znaczenie dla wymowy wiersza.

Ćwiczenie 10.3

Omów, jaką rolę odgrywa w tym utworze przysłówek *nagle*. Jaki jest związek między pojawieniem się w wierszu tego określenia a sytuacją liryczną ukazaną przez Mirona Białoszewskiego?

Ćwiczenie 10.4

Sformułuj argumenty uzasadniające twierdzenie, że czasowniki *wcinasz się*, *kroi* można potraktować jako symbol uprzedmiotowienia człowieka

Ćwiczenie 11

Przyjrzyj się obrazowi Juana Grisa. Który kierunek artystyczny reprezentuje? Zaznacz właściwą odpowiedź.



- ekspresjonizm
- surrealizm
- secesja



Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 12

Podaj cechy charakterystyczne tego kierunku w sztuce.

Ćwiczenie 13

Analizując wiersz *Do NN****, uzasadnij, że Miron Białoszewski inspirował się malarstwem.

Faktyczność (I)

“ Faktyczność

Faktyczność

siedzi, patrzy w okno

ja nic

nie wytrzymała
robi miny

ja tak myślę, co jej powiedzieć
aż mówię
– y
z nią razem

Faktyczność, [w:] Miron Białoszewski, „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 1987, s. 87–88.

Ćwiczenie 14.1

Określ sytuację liryczną ukazaną w wierszu.

Ćwiczenie 14.2

Omów zachowanie postaci mówiącej.

Ćwiczenie 14.3

Zinterpretuj wypowiedziane wspólnie „y”.

Ćwiczenie 14.4

Wyjaśnij znaczenie tytułowej „Faktyczności”. W jaki sposób odnosi się ona do postaci mówiącej?

Faktyczność (II)

“ Faktyczność

Faktyczność

ani mrugnie

ja do niej coś
i chrząkam
ona nic

więc rzeczowieję
na nieruchomo

chrząkła

a wtedy ja
– ty świnio

Faktyczność, [w:] Miron Białoszewski, „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 1987, s. 87–88.

Ćwiczenie 15.1

Określ temat wiersza.

Ćwiczenie 15.2

Omów sytuację, w jakiej znajduje się postać mówiąca.

Ćwiczenie 15.3

Przedstaw, w jaki sposób tytułowa *Faktyczność* odnosi się do postaci mówiącej.

Ćwiczenie 15.4

Wyjaśnij inwektywę pojawiającą się w zakończeniu utworu.

Ćwiczenie 15.5

Odegrajcie w parach scenkę przedstawioną w wierszu .

Ćwiczenie 15.6

Po lekturze obu wierszy zatytułowanych *Faktyczność* wyjaśnij, czym lub kim jest tytułowa faktyczność.

Ćwiczenie 15.7

Napisz esej, w którym przedstawisz relacje między człowiekiem a „faktycznością". Za punkt wyjścia swoich rozważań przyjmij oba wiersze Mirona Białoszewskiego.

wam przybywa rzecz

Miron Białoszewski

Obierzyny (1)

i odejmować słowa od rzeczy

nie maleją

im nie ubywa

a odarte ze skóry
nieczułej długim wymawianiem
owoce!
o one!
oblewające się początkiem
o warzywa!
którym przybywa na wagach
o słowa!
wam
przybywa
rzecz

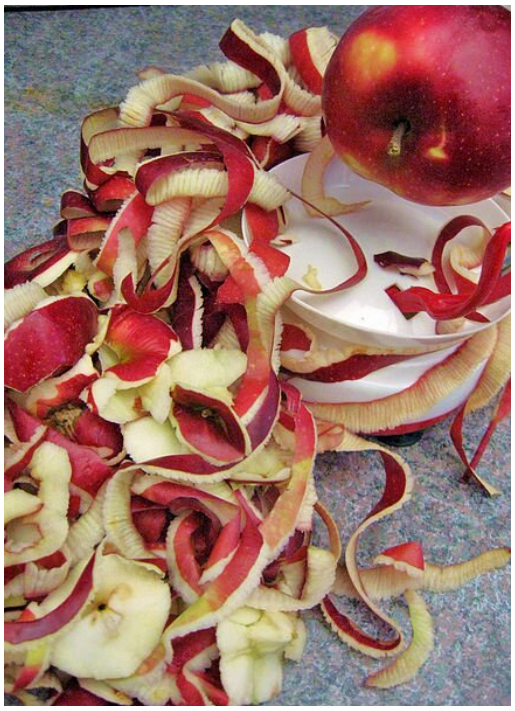
Miron Białoszewski, Obierzyny (1), [w:] tegoż, Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było, Warszawa 1987, s. 161.

Ćwiczenie 16.1

Omów tematykę utworu. Jakiej problematyki dotyka ten wiersz?

Ćwiczenie 16.2

Zinterpretuj sens stwierdzeń dotyczących roli i funkcji języka poetyckiego: „odejmować słowa od rzeczy", „obierać słowa ze skóry", „przybywanie rzeczy słowom".



Obierki po jabłkach

Jason Popesku, licencja: CC BY 2.0

Całowane drzewo nie utraci liści

Tymoteusz Karpowicz

1921–2005

Twórca poezji lingwistycznej, poeta, prozaik, dramaturg. Uważany jest za ostatniego wielkiego modernistę. Zadebiutował w 1948 roku.



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Tymoteusz Karpowicz

Miłość

Wierzyłem:
całowane drzewo
nie utraci liści –
spadają liście
z całowanych
drzew

Ręką zakochaną
przygarnięta rzeka
nie odpłynie
a odpływa
w mgle

Jest w moim krajobrazie
błąd barw i zapachu
lecz ciągle
ciągle kocham
to co wciąż się
zmienia

Jak złota piłka
biegnie wciąż przede mną
zatrzymywana
ukochana
ziemia

Tymoteusz Karpowicz, Miłość, [w:] tegoż, Kamienna muzyka, Warszawa 1958, s. 43.

Ćwiczenie 17.1

Omów, w jaki sposób postać mówiąca pragnie współistnieć z opisywanym krajobrazem.

Ćwiczenie 17.2

Wyjaśnij, czy można w poezji ukazać doskonale krajobraz oglądany w rzeczywistym świecie. W odpowiedzi zinterpretuj słowa: „Jest w moim krajobrazie / błąd barw i zapachu".

Ćwiczenie 17.3

Czy słowa „ciągle kocham / to co wciąż się / zmienia" mogą obejmować oprócz teraźniejszości także przeszłość? Uzasadnij odpowiedź. Zinterpretuj metaforę zawartą w ostatniej strofie wiersza.

Ćwiczenie 17.4

Scharakteryzuj kondycję postaci mówiącej („ja") w wierszu Tymoteusza Karpowicza. Porównaj ją z sytuacją postaci mówiącej w wierszu *„Faktyczność"* Mirona Białoszewskiego. Ustal podobieństwa i różnice.

Jak szukać własnego JA?

Roger-Pol Droit

101 zabaw filozoficznych. Doświadczanie codzienności

Na próżno szukać własnego JA
Czas trwania: nieokreślony
Materiały: żadne
Efekt: rozcieńczający

To jeden z wyrazów, których używasz najczęściej. W ciągu dnia słowo JA pojawia się w prawie każdym twoim zdaniu. Nazywania siebie imieniem oduczyłeś się już we wczesnym dzieciństwie. JA stało się słowem, którym wyrażasz wszystkie swoje pragnienia, żale, projekty, nadzieje, najróżniejsze poczynania, odczucia fizyczne, choroby, radości, plany, urazy, czułość, ochotę na krem waniliowy, niechęć do

szpinaku. Od bardzo dawna wiążesz to krótkie słowo z całą różnorodnością swoich stanów ducha. Wtopiło się w twoje uczucia i wspomnienia. Najwyraźniej bez niego nie da się żyć. Występuje w każdej twojej opowieści, w każdym osądzie. Nic nie jest w stanie mu uciec.

Przedziwna sytuacja: wszyscy posługują się tym samym wyrazem. Dla każdego z nas najbardziej sekretna prywatność, krańcowo jednostkowe istnienie wiąże się ze słowem, którego nie wybraliśmy ani nie utworzyliśmy i którym się posługujemy w taki sam sposób. Zwyczajny zaimek. Nic nie jest mniej osobiste niż ten zaimek osobowy. Z punktu widzenia językoznawstwa byt, do którego to słowo się odnosi, jest absolutnie nieistotny. Każdy z nas może stwierdzić „(ja) się cieszę" lub „(ja) cierpię". Każdy człowiek, inny niż pozostali ludzie, określa siebie wyrazem używanym przez wszystkich ludzi. Sytuacja wielce paradoksalna. Ale przecież nie zastanawiasz się nad tym, podobnie zresztą jak inni. Masz wystarczająco dużo do roboty, by się nie obciążać tego rodzaju problemami.

Mimo wszystko poszukaj, gdzie się podziewa to JA. Czy ono w ogóle istnieje? Gdzie go szukać? Po czym rozpoznać? Jeśli będziesz chciał postawić sobie takie pytania i jeszcze na nie poważnie odpowiedzieć, to się przekonasz, że nie jest łatwo ani zlokalizować JA, ani potwierdzić jego wiarygodność?

Nie jest to ćwiczenie, które można by szybko wykonać. Trudno jest określić jego ramy czasowe. Przypomina raczej uciążliwą wyprawę. Potrzeba czasu, najróżniejszych okazji, konsekwencji i uporu. Gdzież więc jest ta oczywistość zwana JA? Będziesz szukać długo i w najrozmaitszych miejscach. Jest też bardzo prawdopodobne, że w końcu wrócisz z niczym. I wówczas właśnie zacznie być naprawdę interesująco.

Wśród dróg, które zechcesz wybrać, wypada przypomnieć ciało. Czyż to JA, wyjątkowe, choć przecież jakże innym podobne, nie jest po prostu ciałem, z jego przyzwyczajeniami, słabościami, z jego kruchością i wyjątkowością? A jednak nie znajdziesz JA w swoim ciele.

Żadna z twoich komórek nie jest starsza niż 10 lat. Żadna z części twojego ciała nie pozostaje niezmienna. Co określasz mianem JA? Formę? Budowę całości? Strukturę? Pozostaje myśl. To klasyka. Wszystko się zmienia, ale nie twoje wspomnienia, twoja świadomość bycia tą samą, mimo wahnięć, osobą. Ale tu też nie uda ci się schwytać tego JA. Znajdziesz wyłącznie myśli i ich sekwencje, wspomnienia, grupy pojęć, pragnienia obarczone tym, co nazywasz JA.

Dla wszystkich tych wrażeń, dla tych zdarzeń psychicznych JA zdaje się wspólnym oznacznikiem. Nie jest jednak ani podporą, ani motorem, tylko rodzinnym podobieństwem. To wspólna właściwość myśli i wrażeń przeróżnego rodzaju, coś w rodzaju koloru czy zapachu. Sposób bycia. Ewentualnie – styl. Nic innego. JA nie jest czymś lub kimś.

A przecież jest nie tylko słowem. To najwyraźniej pewien refren, fałdka, właściwość drugorzędna i bardzo względna.

Jeśli ci się uda tego doświadczyć, to należałoby wiedzieć, co dalej. Jaki wpływ na twoją egzystencję może mieć to trudne do zniesienia odkrycie? Jak sobie poradzisz z tym porzuceniem JA? Ale to już całkiem inna historia.

Roger-Pol Droit, 101 zabaw filozoficznych. Doświadczanie codzienności, tłum. Elżbieta Urscheler, Gdańsk 2004, s. 7–8.

Ćwiczenie 18.1

Wyjaśnij, jak – według Rogera-Pol Droit – mamy w zwyczaju traktować słowo JA. Wymień za autorem tekstu sytuacje życiowe, w których używamy słowa Ja. Do każdej zacytuj odpowiednie fragmenty tekstu.

Ćwiczenie 18.2

Omów, na czy polega paradoksalność posługiwania się przez ludzki słowem JA.

Ćwiczenie 18.3

Dlaczego nie można znaleźć JA w swoim ciele? Odpowiedź uzasadnij.

Ćwiczenie 18.4

Wyjaśnij, dlaczego dla Rogera-Pol Droit trudności ze zlokalizowaniem JA nie są niczym kłopotliwym.

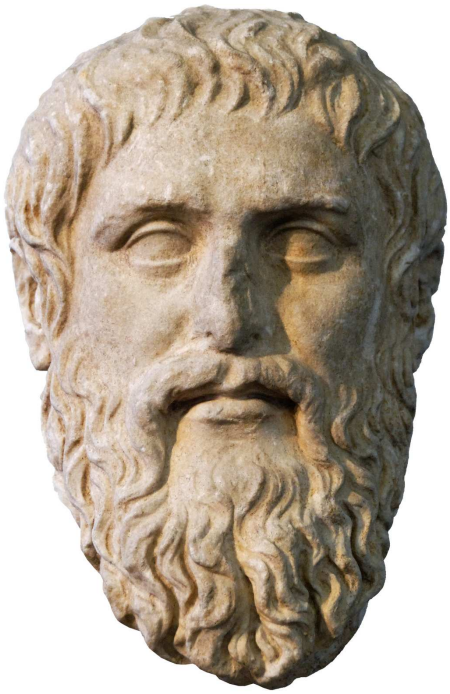
Zadaniowo

Ćwiczenie 19

Przygotuj pisemną wypowiedź argumentacyjną (rozprawkę problemową) na temat: „Czy kondycja postaci mówiącej w poezji Mirona Białoszewskiego jest zgodna z doświadczeniem każdego człowieka? Wykorzystaj znane ci utwory poety".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Gdzie jest prawda?



Platon – podobizna przechowywana w Muzeum Kapitolińskim w Rzymie
Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons, licencja: CC BY 2.5

Życiowe doświadczenie uczy, że prawda nie jest czymś oczywistym ani obiektywnym. To, co dla jednych jest prawdziwe, nie musi być takie dla innych. Pragnienie prawdy jest jednak w kulturze Europy wartością cenioną. Irytująca natomiast może być niemożność dotarcia do jasno zdefiniowanej prawdy, a przy jej braku – niewiedza czy niepewność. Zagadnienie „prawdy" jest jednym z najczęściej poruszanych problemów filozofii. Jak istotny był to temat intelektualnych rozważań, pokazuje chociażby przypadek Platona, który ze swojego idealnego miasta wypędził poetów i retorów za to, że tworzyli literaturę opartą na fikcji i retoryce – a więc nieprawdę. Kwestia szeroko pojętej „prawdy" stała się również jednym z tematów literackich, przy czym pisarze objaśniają ten problem w sposób tak samo doniosły intelektualnie, jak filozofowie, a jednak bardziej przystępny.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Obejrzyj film *Radość pisania* (2005) w reżyserii Antoniego Krauzego. Napisz konspekt omówienia tego filmu.
> **2)** Przypomnij sobie, korzystając z materiałów źródłowych, informacje o filozofii Platona.

O Wisławie Szymborskiej

Porozmawiaj z bliskimi i/lub kolegami i koleżankami z klasy na temat zagadnienia „prawdy". Następnie wykonaj poniższe polecenia.

> **Ćwiczenie 1.1**
>
> Zdefiniuj, czym dla ciebie jest prawda.

> **Ćwiczenie 1.2**
>
> Zapisz w punktach, jakie są sposoby docierania do prawdy.

> **Ćwiczenie 1.3**
>
> Napisz notatkę, co utrudnia albo uniemożliwia pozyskanie prawdy.

Wisława Szymborska

1923–2012

Poetka, eseistka, tłumaczka, jedna z najbardziej znanych w świecie pisarek polskich. Szymborska jest laureatką literackiej Nagrody Nobla (1996), a także innych prestiżowych wyróżnień: Nagrody im. Goethego (1991) oraz Nagrody im. Herdera (1995). Od 1931 roku poetka na stałe związała się z Krakowem, co często podkreślała. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim polonistykę oraz socjologię. W 1953 roku związała się z redakcją „Życia Literackiego", w którym prowadziła rubrykę *Lektury nadobowiązkowe* – cykl felietonów omawiających książki, głównie popularnonaukowe. Cykl ten kontynuowała w czasopismach: „Pismo", „Odra" i „Gazeta Wyborcza". Felietony zostały opublikowane w formie książkowej. Aż trudno uwierzyć, że tak wybitna twórczość Szymborskiej mieści się w kilkunastu szczupłych tomikach poetyckich: *Dlatego żyjemy* (1952), *Pytania zadawane sobie* (1954), *Wołanie do Yeti* (1957), *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972), *Wielka liczba* (1976), *Ludzie na moście* (1986), *Koniec i początek* (1993), *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2005), *Tutaj* (2009), *Wystarczy* (2012), *Czarna piosenka* (2014).



Folwark Prowent należący niegdyś do Bnina, dziś - do Kórnika (woj. wielkopolskie). Miejsce narodzin Wisławy Szymborskiej

Weronika M. Jakubowska, licencja: CC BY 3.0



Mariusz Kubik, licencja: CC BY 3.0



Michał Kobyliński, licencja: CC BY 2.5[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wis%C5%82awa_Szymborska#/media/File:Szymborska(closeup).jpg [dostęp 25.10.2015 r.]

Wisława Szymborska

Platon, czyli dlaczego

Z przyczyn niejasnych,
w okolicznościach nieznanych
Byt Idealny przestał sobie wystarczać.

Mógł przecież trwać i trwać bez końca,
ociosany z ciemności, wykuty z jasności,
w swoich sennych nad światem ogrodach.

Czemu, u licha, zaczął szukać wrażeń
w złym towarzystwie materii?

Na co mu naśladowcy
niewydarzeni, pechowi,
bez widoków na wieczność?

Mądrość kulawa
z cierniem wbitym w piętę?
Harmonia rozrywana
przez wzburzone wody?

Piękno
z niepowabnymi w środku jelitami
i Dobro
– po co z cieniem,
jeśli go wcześniej nie miało?

Musiał być jakiś powód,
choćby i drobny z pozoru,
ale tego nie zdradzi nawet Prawda Naga
zajęta przetrząsaniem
ziemskiej garderoby.

W dodatku ci okropni poeci, Platonie,
roznoszone podmuchem wióry spod posągów,
odpadki wielkiej na wyżynach Ciszy…

Wisława Szymborska, Platon, czyli dlaczego, [w:] tejże, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 339–340.

Ćwiczenie 2.1

Wyjasnij, do których wątków filozofii Platona odnosi się poetka.

Ćwiczenie 2.2

Zdefiniujcie kategorie wymienione przez poetkę?

„Piękno”	Racjonalność
„Byt Idealny”	Estetyczność
„Harmonia”	Poetyckość
„Dobro”	Uporządkowanie
„Naga Prawda”	Etyka
„Mądrość”	Prawdziwość
„Cisza”	Idea

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.3

Wskaż strategię polemiczną, jakiej poetka użyła przeciwko kategoriom Mądrości, Harmonii, Piękna, Dobra i Prawdy.

Ćwiczenie 2.4

Zrekonstruujcie konkretne argumenty Szymborskiej (w prawej kolumnie) przeciwstawione abstrakcyjnym kategoriom Platona (w lewej kolumnie).

Prawda	nieporządek
Piękno	materialność
Mądrość	ból
Dobro	cielesność
Byt Idealny	potoczność
Cisza	czasowość
Harmonia	cierpienie

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2.5

Wskaż zastrzeżenia, jakie poetka formułuje wobec kategorii filozoficznych Platona.

Ćwiczenie 2.6

Przedstaw sąd Szymborskiej o poetach i poezji.

Ćwiczenie 2.7

Omów warstwę stylistyczną wiersza Szymborskiej. Zwróć uwagę, jakich środków stylistycznych użyła poetka, przedstawiając kategorie Platońskie.

Ćwiczenie 2.8

Wyrażenie „mądrość kulawa” to:

- ◯ apostrofa
- ◯ metonimia
- ◯ porównanie
- ◯ oksymoron

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Wyspa bezludna

Wisława Szymborska

Platon, czyli dlaczego

Utopia

Wyspa na której wszystko się wyjaśnia.
Tu można stanąć na gruncie dowodów.

Nie ma dróg innych oprócz drogi dojścia.

Krzaki aż uginają się od odpowiedzi.

Rośnie tu drzewo Słusznego Domysłu
o rozwikłanych wiecznie gałęziach.

Olśniewająco proste drzewo Zrozumienia
przy źródle, co się zwie Ach Więc To Tak.

Im dalej w las, tym szerzej się otwiera
Dolina Oczywistości.

Jeśli jakieś zwątpienie, to wiatr je rozwiewa.

Echo bez wywołania głos zabiera
i wyjaśnia ochoczo tajemnice światów.

W prawo jaskinia, w której leży sens.

W lewo jezioro Głębokiego Przekonania.
Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.

Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

Wisława Szymborska, Platon, czyli dlaczego, [w:] tejże, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 339–340.

Ćwiczenie 3.1

Wyjaśnij, jakie cechy obecne w utworze poświadczają, że przynależy on do liryki opisowej (narracyjnej).

Ćwiczenie 3.2

Przy użyciu dostępnych źródeł informacji wyjaśnij etymologię słowa „utopia".

Ćwiczenie 4

Wyjaśnij, co w potocznym rozumieniu znaczy określenie „utopia". Postaraj się podać jak najwięcej słów określających to pojęcie.

Ćwiczenie 5

Określ, kim jest osoba mówiąca w liryku Szymborskiej.

Ćwiczenie 6

Dlaczego wyspa opisana w wierszu pozostaje bezludna?

Ćwiczenie 7

Omów, jaką funkcję pełni w tym liryku nawiązanie do tradycji biblijnej.

Szymborska wykorzystuje związki frazeologiczne charakterystyczne dla stylu potocznego i łączy je z terminologią właściwą dla dzieła filozoficznego. Zacytuj z tekstu trzy przykłady takich sformułowań, a następnie podaj ich dosłowne i metaforyczne znaczenie.

Przykład	Znaczenie dosłowne	Znaczenie metaforyczne

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8

W kontekście wiersza *Utopia* oraz wcześniej poznanego liryku *Platon, czyli dlaczego* wyjaśnij, czy interesujące dla człowieka jest życie w idealnym świecie. Napisz krótki tekst.



Makis E. Warlamis, Utopia 04, licencja: CC BY 3.0

Pukam do drzwi kamienia

Wisława Szymborska

Rozmowa z kamieniem

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twego wnętrza,
rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.

– Odejdź – mówi kamień. –
Jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części
będziemy szczelnie zamknięte.
Nawet starte na piasek
nie wpuścimy nikogo.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Przychodzę z ciekawości czystej.
Życie jest dla niej jedyną okazją.
Zamierzam przejść się po twoim pałacu,
a potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.
Niewiele czasu na to wszystko mam.
Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć.

– Jestem z kamienia – mówi kamień –
i z konieczności muszę zachować powagę.
Odejdź stąd.
Nie mam mięśni śmiechu.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,
nie oglądane, piękne nadaremnie,
głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.
Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz.

– Wielkie i puste sale – mówi kamień –
ale w nich miejsca nie ma.
Piękne, być może, ale poza gustem
twoich ubogich zmysłów.
Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.
Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,
a całym wnętrzem leżę odwrócony.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie szukam w tobie przytułku na wieczność.
Nie jestem szczęśliwa.
Nie jestem bezdomna.
Mój świat jest wart powrotu.
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,
nie przedstawię niczego prócz słów,
którym nikt nie da wiary.

– Nie wejdziesz – mówi kamień. –
Brak ci zmysłu udziału.
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdziesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków
na wejście pod twój dach.

– Jeżeli mi nie wierzysz – mówi kamień –
Zwróć się do liścia, powie to, co ja.
do kropli wody, powie to, co liść.
Na koniec spytaj włosa z własnej głowy.
Śmiech mnie rozpiera, śmiech, olbrzymi śmiech,
Którym śmiać się nie umiem.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.

– Nie mam drzwi – mówi kamień.

Wisława Szymborska, Rozmowa z kamieniem, [w:] tejże, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 109–111.

Ćwiczenie 9.1

Opisz sytuację liryczną i bohaterów tej poetyckiej historii. Określ, kim są postaci mówiące w tym utworze.

Ćwiczenie 9.2

Wymień, z jakimi postulatami kobieta zwraca się do kamienia.

Ćwiczenie 9.3

Nazwij środek stylistyczny, jaki został użyty do kreacji wizerunku kamienia. Zwróć także uwagę na to, jaka jest funkcja takiego zabiegu w kontekście wymowy wiersza.

Ćwiczenie 9.4

Zastanów się i powiedz, dlaczego w pewnym momencie kamień wypowiada się w imieniu innych kamieni. Wyjaśnij.

Ćwiczenie 9.5

Jedną z cech poetyki Szymborskiej jest posługiwanie się paradoksem. Przywołaj z tekstu właściwy cytat, który potwierdziłby występowanie w nim paradoksu. Omów, w jakim celu poetka posłużyła się tym środkiem stylistycznym.

Ćwiczenie 9.6

Wiersz *Rozmowa z kamieniem* dotyka problematyki egzystencjalnej, wskazując, że istnieje bariera poznania między światem człowieka a światem natury. Rozważ, dlaczego bohaterce z utworu Szymborskiej nie udało się zgłębić istoty kamienia i dostać do jego wnętrza. Co różni obie przestrzenie, o których mówi poetka?

Ćwiczenie 10

Przeczytaj jeszcze raz głośno utwór *Rozmowa z kamieniem*. Jeśli masz taką możliwość, zrób to z podziałem na role. Następnie wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 11

Czy można zinterpretować ten wiersz inaczej niż jako rozmowę człowieka z kamieniem? Uzasadnij swoje zdanie na ten temat.

Ćwiczenie 12

Uzasadnij, jak należałoby interpretować ten utwór Szymborskiej, zakładając, że „rozmowa z kamieniem” oznacza rozmowę z drugim człowiekiem.

Jesteśmy jej na coś potrzebni

“ Trochę o duszy

Duszę się miewa.
Nikt nie ma jej bez przerwy

i na zawsze.

Dzień za dniem,
rok za rokiem
może bez niej minąć.

Czasem tylko w zachwytach
i lękach dzieciństwa
zagnieżdża się na dłużej.
Czasem tylko w zdziwieniu,
że jesteśmy starzy.

Rzadko nam asystuje
podczas zajęć żmudnych,
jak przesuwanie mebli,
dźwiganie walizek
czy przemierzanie drogi w ciasnych butach.

Przy wypełnianiu ankiet
i siekaniu mięsa
z reguły ma wychodne.

Na tysiąc naszych rozmów
uczestniczy w jednej,
a i to niekoniecznie,
bo woli milczenie.

Kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć,
cichcem schodzi z dyżuru.

Jest wybredna:
niechętnie widzi nas w tłumie,
mierzi ją nasza walka o byle przewagę
i terkot interesów.

Radość i smutek
to nie są dla niej dwa różne uczucia.

Tylko w ich połączeniu
jest przy nas obecna.

Możemy na nią liczyć,
kiedy niczego nie jesteśmy pewni,
a wszystko nas ciekawi.

Z przedmiotów materialnych
lubi zegary z wahadłem
i lustra, które pracują gorliwie,
nawet gdy nikt nie patrzy.

Nie mówi skąd przybywa
i kiedy znowu nam zniknie,
ale wyraźnie czeka na takie pytania.

Wygląda na to,
że tak jak ona nam,
również i my
jesteśmy jej na coś potrzebni.

Trochę o duszy, [w:] Wisława Szymborska, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 346–347.

Ćwiczenie 13.1

Określ, kim jest postać mówiąca w liryku.

Ćwiczenie 13.2

Przedstaw, jakie są twoje pierwsze skojarzenia związane z „duszą". Czy poetycki obraz duszy z wiersza Szymborskiej potwierdza te skojarzenia, a może im zaprzecza? Odpowiedź uzasadnij.

Ćwiczenie 13.3

Wyjaśnij, dlaczego zdaniem poetki duszę „się miewa".

Ćwiczenie 13.4

Objaśnij przedstawione w wierszu właściwości duszy. W tym celu wypełniaj tabelę.

Właściwość	Objaśnienie
Nieobecność podczas „zajęć żmudnych”	
Nieobecność kiedy „ciało zaczyna nas boleć”	
Związki z zachwytami i lękami dzieciństwa	
Związki ze „zdziwieniem, że jesteśmy starzy”	
Niechęć do tłumu, walki o przewagę i interesów	
Nierozróżnianie radości i smutku	
Upodobanie do niepewności i ciekawości	
Upodobanie do zegarów i luster, na które nikt nie patrzy	

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 13.5

Na podstawie powyższych właściwości zdefiniuj duszę opisaną w wierszu i nazwij środek stylistyczny, który posłużył poetce do stworzenia jej poetyckiego obrazu.



Xavery Dunikowski, Dusza odrywająca się od ciała

Xavery Dunikowski, Dusza odrywająca się od ciała, licencja: CC BY 3.0[online], dostępny w internecie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xawery_Dunikowski_-_Jedna_z_wersji_rze%C5%BAby_%E2%80%9EDusza_odrywaj%C4%85ca_si%C4%99_od_cia%C5%82a%E2%80%9D..JPG [dostęp 27.10.2015 r.]

O sceptycyzmie i podejrzliwości poety

“Poeta i Świat. Odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996)

Dzisiejszy poeta jest sceptyczny i podejrzliwy nawet – a może przede wszystkim – wobec samego siebie. Z niechęcią oświadcza publicznie, że jest poetą – jakby się tego trochę wstydził. Ale w naszej krzykliwej epoce dużo łatwiej przyznać się do własnych wad, jeżeli tylko prezentują się efektownie, a dużo trudniej do zalet, bo są głębiej ukryte, i w które samemu nie do końca się wierzy... W różnych ankietach czy rozmowach z przypadkowymi ludźmi, kiedy poecie już koniecznie wypada określić swoje zajęcie, podaje on ogólnikowe „literat” albo wymienia nazwę dodatkowo wykonywanej pracy. Wiadomość, że mają do czynienia z poetą, przyjmowana jest przez urzędników czy współpasażerów autobusu z lekkim niedowierzaniem i zaniepokojeniem. Przypuszczam, że i filozof budzi podobne zakłopotanie. Jest jednak w lepszym położeniu, bo najczęściej ma możność ozdobienia swojej profesji jakimś tytułem naukowym. Profesor filozofii – to brzmi już dużo poważniej. [...] Poeci pragną być oczywiście publikowani, czytani i rozumiani, ale nie robią już nic albo bardzo niewiele, żeby na co dzień wyróżniać się wśród innych ludzi. A jeszcze tak niedawno temu, w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku, poeci lubili szokować wymyślnym strojem i ekscentrycznym zachowaniem. Było to jednak zawsze widowisko na użytek publiczny. Przychodziła chwila, kiedy poeta zamykał za sobą drzwi, zrzucał z siebie te wszystkie peleryny, błyskotki i inne poetyczne akcesoria, i stawał w ciszy, w oczekiwaniu na samego siebie, nad niezapisaną jeszcze kartką papieru. Bo tak naprawdę tylko

to się liczy. […] Najgorzej z poetami. Ich praca jest beznadziejnie niefotogeniczna. Człowiek siedzi przy stole albo leży na kanapie, wpatruje się nieruchomym wzrokiem w ścianę albo w sufit, od czasu do czasu napisze siedem wersów, z czego jeden po kwadransie skreśli, i znów upływa godzina, w której nic się nie dzieje… Jaki widz wytrzymałby oglądanie czegoś takiego? Wspomniałam o natchnieniu. Na pytanie, czym ono jest, jeśli jest, poeci współcześni dają odpowiedzi wymijające. Nie dlatego, że nigdy nie odczuli dobrodziejstwa tego wewnętrznego impulsu. Przyczyna jest inna. Niełatwo wyjaśnić komuś coś, czego się samemu nie rozumie. Ja także, pytana o to czasami, istotę rzeczy obchodzę z daleka. Ale odpowiadam w sposób taki: natchnienie nie jest wyłącznym przywilejem poetów czy artystów w ogólności. Jest, była, będzie zawsze pewna grupa ludzi, których natchnienie nawiedza. To ci wszyscy, którzy świadomie wybierają sobie pracę i wykonują ją z zamiłowaniem i wyobraźnią. Bywają tacy lekarze, bywają tacy pedagodzy, bywają tacy ogrodnicy i jeszcze setka innych zawodów. Ich praca może być bezustanną przygodą, jeśli tylko potrafią w niej dostrzec coraz to nowe wyzwania. Pomimo trudów i porażek, ich ciekawość nie stygnie. Z każdego rozwiązanego zagadnienia wyfruwa im rój nowych pytań. Natchnienie, czymkolwiek ono jest, rodzi się z bezustannego „nie wiem". […] Wolno mi więc powiedzieć, że wprawdzie odbieram poetom monopol na natchnienie, ale i tak umieszczam ich w nielicznej grupie wybrańców losu. […] Dlatego tak wysoko sobie cenię dwa małe słowa: „nie wiem". Małe, ale mocno uskrzydlone. Rozszerzające nam życie na obszary, które mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia. […] Poeta również, jeśli jest prawdziwym poetą, musi ciągle powtarzać sobie „nie wiem". Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, już ogarnia go wahanie, już zaczyna sobie zdawać sprawę, że jest to odpowiedź tymczasowa i absolutnie niewystarczająca. Więc próbuje jeszcze raz i jeszcze raz, a potem te kolejne dowody jego niezadowolenia z siebie

historycy literatury zepną wielkim spinaczem i nazywać będą „dorobkiem”... […] Świat, cokolwiek byśmy o nim pomyśleli zatrwożeni jego ogromem i własną wobec niego bezsilnością, rozgoryczeni jego obojętnością na poszczególne cierpienia […] – jest on zadziwiający. Ale w określeniu „zadziwiający” kryje się pewna logiczna pułapka. Zadziwia nas przecież to, co odbiega od jakiejś znanej i powszechnie uznanej normy, od jakiejś oczywistości, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Otóż takiego oczywistego świata nie ma wcale. Nasze zadziwienie jest samoistne i nie wynika z żadnych z czymkolwiek porównań. Zgoda, w mowie potocznej, która nie zastanawia się nad każdym słowem, wszyscy używamy określeń: „zwykły świat”, „zwykłe życie”, „zwykła kolej rzeczy”... Jednak w języku poezji, gdzie każde słowo się waży, nic już zwyczajne i normalne nie jest. Żaden kamień i żadna nad nim chmura. Żaden dzień i żadna po nim noc. A nade wszystko żadne niczyje na tym świecie istnienie. Wygląda na to, że poeci będą mieli zawsze dużo do roboty.

Poeta i Świat. Odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:] Wisława Szymborska, Wiersze wybrane, Kraków 2012, s. 403–408.

Ćwiczenie 14.1

Wyjaśnij, z czego wynika zawstydzenie poetów, o którym wspomina Wisława Szymborska.

Ćwiczenie 14.2

Określ, w jaki sposób poetka definiuje „natchnienie”. Przywołaj właściwy cytat z tekstu.

Ćwiczenie 14.3

Dlaczego Wisława Szymborska tak bardzo ceni formułę „nie wiem”. Uzasadnij swoją opinię na temat.

Ćwiczenie 14.4

Omów, jaka pułapka logiczna kryje się w słowie „zadziwiający”.

Ćwiczenie 14.5

Przypomnij sobie wiersz *Zdumienie* Szymborskiej. Powiedz, czy koresponduje on z Odczytem Noblowskim poetki. Uzasadnij swoje stanowisko.

Jaka jest prawda?

Tradycyjnego sposobu rozumienia prawdy uczył Platon. Jego koncepcja „prawdy" wynikała z bardziej podstawowego przekonania o dwudzielnej naturze świata, podlegającego podziałom na: istotę i zjawisko, głębię i powierzchnię, prawdę i pozór. Opowiada o tym słynna przypowieść z dialogu Państwo o ludziach siedzących w jaskini, dostrzegających jedynie cienie na ścianie i niemogących patrzeć w sposób bezpośredni na światło. Istnieje zatem rzeczywistość idealnych i niezmiennych idei (takich jak Piękno, Dobro i Prawda) oraz zwykły świat tego, co nieestetyczne, niepewne, fałszywe, materialne i zmysłowe. Prawda – dla Platona – zakorzeniona jest w świecie idealnym, niezmiennym i ponadzmysłowym i stanowi coś przeciwstawnego nieprawdzie, to znaczy temu, co pozorne i zmysłowe. Prawda to coś, co jest zasłonięte przez to, co jest powierzchnią, pozorem i fałszem. Wynika z tego, że prawda jest czymś do odkrycia. Tymczasem okazuje się, że ile ludzkich stanowisk, tyle prawd.

Jan Twardowski

Prawda

Jest prawda pozłacana
jest trochę nie w porę
jest jak zagadka w ciemność przechylona
jest w białych rękawiczkach
niekiedy jak rana
jak piękność co minęła a cnota została
jak kamień który mówi wiedzącym na pewno
przyjdź tu po trzystu latach wtedy pogadamy
jest także taka co się siebie wstydzi
smutna chuda jak szczapa
bo zbyt określona

Jan Twardowski, Prawda, [w:] tegoż, Miłość miłości szuka, t. 1, Poznań 2002, s. 325.

Ćwiczenie 15.1

Powiedz, w jaki sposób Jan Twardowski próbuje określić istotę prawdy.

Ćwiczenie 15.2

Zinterpretuj metafory zastosowane przez poetę do opisu prawdy.

Zadaniowo

Ćwiczenie 16

Napisz interpretację wiersza Wisławy Szymborskiej *Zdumienie*.

Ćwiczenie 17

Napisz analizę porównawczą wierszy *Rozmowa z kamieniem* Wisławy Szymborskiej i *Kamyk* Zbigniewa Herberta.

Ćwiczenie 18

Przygotuj esej na temat: „Wisławy Szymborskiej filozofia zdziwienia".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Etyka i polityka



Apollo, Pan i Marsjasz

Johann Carl Loth, Apollo, Pan i Marsjasz, druga połowa XVII wieku, olej na płótnie, Gemäldegalerie, Berlin, domena publiczna

Pełne odwołań do mitów i wartości kultury wiersze Zbigniewa Herberta stają się pretekstem do snucia głębokich refleksji natury uniwersalnej. Przyglądając się rzeczywistości, Herbert tworzy własną etykę zawartą w *Przesłaniu Pana Cogito*.

> **Już wiesz**
>
> Obejrzyj film *Potęga smaku* (1995) w reżyserii Adama Pawłowicza.

> **Dla zainteresowanych**
>
> Obejrzyj film *Nasz Herbert. Dwugłos Krzysztofa Karaska i Marka Nowakowskiego* (2008) w reżyserii Ewy Róży Fabjanowskiej.

O Zbigniewie Herbercie

Ćwiczenie 1

Porozmawiaj ze swoimi rodzicami, rodzeństwem lub przyjaciółmi na temat wzorców osobowych. W jakim stopniu współczesny świat potrzebuje autorytetów?

Zbigniew Herbert

1924–1998

Poeta, eseista, dramaturg, autor tomów poetyckich: *Struna świata* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), *Napis* (1969), *Pan Cogito* (1974), *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze* (1983), *Elegia na odejście* (1990), *Rovigo* (1992), *Epilog burzy* (1998), *89 wierszy* (1998). Pisał także dramaty, np. *Jaskinia filozofów* (1956) czy *Rekonstrukcja poety* (1960), oraz eseje, np. *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962), *Martwa natura z wędzidłem* (1993), *Labirynt nad morzem* (2000).

Biografia Herberta była nader urozmaicona. W 1944 roku, kiedy Rosjanie ponownie wkroczyli do Lwowa, poeta przeniósł się ze swojego rodzinnego miasta do Krakowa. W 1950 roku zdecydował się na stałe przenieść do stolicy, ale egzystował na marginesie oficjalnego życia literackiego, ponieważ swoją postawę traktował jako wyraz krytyki wobec systemu komunistycznego w Polsce. W tamtym czasie Herbert był redaktorem, urzędnikiem bankowym, sprzedawcą, projektantem urządzeń sanitarnych i odzieży ochronnej w Biurze Studiów i Projektów Przemysłu Torfowego.

Trudne życiowe doświadczenia Herberta naznaczyły jego poezję pewnym charakterystycznym rysem. Przesłanie wierszy tego artysty ma wymiar etyczny. Liryki Zbigniewa Herberta stanowią wyraz niezależności i niezgody na jakiekolwiek kompromisy z władzami komunistycznymi. Herbert stale piętnował deprawację władzy. Poeta diagnozował ogólne konsekwencje totalitaryzmu dla kultury: degenerację wartości, znieprawienie języka, zepsucie relacji międzyludzkich. W rezultacie poezja Herberta nabierała też wymiaru politycznego, ale nie w sensie deklaracji przynależności do takiej czy innej opcji ideologicznej.



Jerzy Benedykt Dorys, tylko do użytku niekomercyjnego

Znakiem rozpoznawczym poezji Zbigniewa Herberta są liczne odwołania do tradycji kulturowej. Wszelkiego rodzaju literackie aluzje nie świadczą o anachroniczności poezji Herberta. Ten poeta wykorzystuje swoją erudycję niczym pudło z użytecznymi narzędziami. Przeszłość dla autora *Struny światła* nie jest sztywnym wzorem albo absolutną miarą dla teraźniejszości, stanowi raczej rodzaj języka umożliwiającego pisanie o tym, co aktualne. Poeta przypomina czytelnikom np. mitologiczne albo historyczne wydarzenia czy postacie, ale nie po to, żeby przywoływać dawne czasy, lecz po to, żeby mówić o współczesności. Co ciekawe, Herbert przy tym wszystkim nie zamyka się w sferze czystej estetyki, ale zawsze mocno konfrontuje kulturową przeszłość z teraźniejszym doświadczeniem egzystencjalnym. Zbigniew Herbert swoją poezję osadza zarówno we współczesności, jak i w przeszłości. Stanisław Barańczak w książce *Uciekinier z Utopii* nazwał Herberta „wygnańcem z Arkadii" i „uciekinierem z Utopii". Zdaniem Barańczaka opinia o tym wyjątkowym poecie wynikała stąd, że Herbert wcale nie tęsknił za światem wyzbytym sprzeczności i komplikacji, nie pragnął pięknych iluzji i wszechobecnej harmonii. Artysta, zdaniem autora tekstu *Uciekinier z Utopii*, dobrze też wiedział, że przeszłość nie zawsze bywała piękna i dobra.

Dla poetyki wierszy Zbigniewa Herberta charakterystyczna jest, prócz aluzji kulturowych, skłonność do anegdoty i puenty. Poeta często posługuje się ironią. To właśnie mistrzostwo operowania strategiami ironicznymi pozwoliło Herbertowi stworzyć wiersze, które – mimo podejmowania kwestii związanych z moralnością – nie mają wiele wspólnego z jakimkolwiek dogmatyzmem i moralizatorstwem.

Często w wierszach Herberta pojawia się osoba Pana Cogito. Gdy analizuje się tę poezję, trzeba zachować pewną ostrożność w oddzielaniu od siebie Herberta i Pana Cogito.

Pan Cogito nie jest oczywiście Zbigniewem Herbertem, ale okazuje się postacią, która ma z nim wiele wspólnego. Tytułowy bohater tomu poetyckiego z 1974 roku wypowiada wiele myśli odpowiadających poetyckiemu widzeniu świata Herberta, dzieli z artystą opinie na temat tego, co istotne, ma też nierzadko zbliżone gusta estetyczne, a czasem – nawet podobne doświadczenia biograficzne.

Pana Cogito, tę poetycką kreację, można interpretować wielorako, np. jako:

a) archetyp człowieka myślącego (aluzja do filozofii Kartezjusza),
b) tytułowego bohatera zbioru wierszy Herberta,
c) komentatora i obserwatora współczesności,
d) symbol człowieka współczesnego.

Zbigniew Herbert uprawiał również prozę poetycką: nawiązywał w tych utworach niejednokrotnie do tradycji antycznej.

Naprzód był bóg nocy i burzy...

Zbigniew Herbert

Z mitologii

Naprzód był bóg nocy i burzy, czarny bałwan bez oczu, przed którym skakali nadzy i umazani krwią. Potem w czasach republiki było wielu bogów z żonami, dziećmi, trzeszczącymi łóżkami i bezpiecznie eksplodującym piorunem. W końcu już tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni mały posążek z soli, przedstawiający boga ironii. Nie było wówczas większego boga.

Wtedy przyszli barbarzyńcy. Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go obcasami i wsypywali do potraw.

Studium przedmiotu, 1961

Zbigniew Herbert, Z mitologii, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 265.

Ćwiczenie 2.1

Do jakich etapów dziejów świata (kultury) odwołał się Zbigniew Herbert w swoim tekście?

Ćwiczenie 2.2

Tekst *Z mitologii* to proza poetycka. Scharakteryzuj styl i język wypowiedzi tego dzieła.

Ćwiczenie 2.3

Opisz, co charakteryzuje boga ironii, co świadczy o jego przewadze nad innymi bóstwami. W odpowiedzi uwzględnij także, dlaczego „zabobonni neurastenicy" wybrali tego boga na swojego obrońcę.

Ćwiczenie 2.4

Tekst *Z mitologii* mówi o ironii. Czy jest to tekst ironiczny? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Ćwiczenie 2.5

Określ, kim są barbarzyńcy z tekstu Herberta.

Ćwiczenie 2.6

Rozważ, odwołując się do tekstu Herberta i jeszcze innego znanego ci tekstu kultury, czy historia może zaszkodzić ironistom.

to już jest ponad wytrzymałość...

Zbigniew Herbert

Apollo i Marsjasz

właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem
(słuch absolutny
kontra ogromna skala)
odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy

sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

mocno przywiązany do drzewa
dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
krzyczy
zanim krzyk jego dojdzie
do jego wysokich uszu
wypoczywa w cieniu tego krzyku

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

tylko z pozoru
głos Marsjasza
jest monotonny
i składa się z jednej samogłoski
A

w istocie
opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

teraz do chóru
przyłącza się stos pacierzowy Marsjasza
w zasadzie to samo A

tylko głębsze z dodatkiem rdzy

to już jest ponad wytrzymałość
boga o nerwach z tworzyw sztucznych

żwirową aleją
wysadzaną bukszpanem
odchodzi zwycięzca
zastanawiając się
czy z wycia Marsjasza
nie powstanie z czasem
nowa gałąź
sztuki – powiedzmy – konkretnej

nagle
pod nogi upada mu
skamieniały słowik

odwraca głowę
i widzi
że drzewo do którego przywiązany był Marsjasz
jest siwe

zupełnie

Zbigniew Herbert, Apollo i Marsjasz, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 247–248.

Ćwiczenie 3.1

Omów cechy języka poetyckiego poświadczające, że utwór Herberta nawiązuje do stylu publicystycznego.

Ćwiczenie 3.2

Wyjaśnij, w jaki sposób poeta reinterpretuje grecki mit. Na jaki element mitycznej historii zwraca uwagę?

Ćwiczenie 3.3

Przedstaw, jak zostali ukazani w wierszu Apollo i Marsjasz. Zinterpretuj cytat, w którym Apollo został nazwany bogiem „o nerwach z tworzyw sztucznych".

Ćwiczenie 3.4

Zwróć uwagę na to, jakie postawy lub wartości estetyczne symbolizują bohaterowie liryczni.

Ćwiczenie 3.5

Scharakteryzuj estetykę Apolla i estetykę Marsjasza.

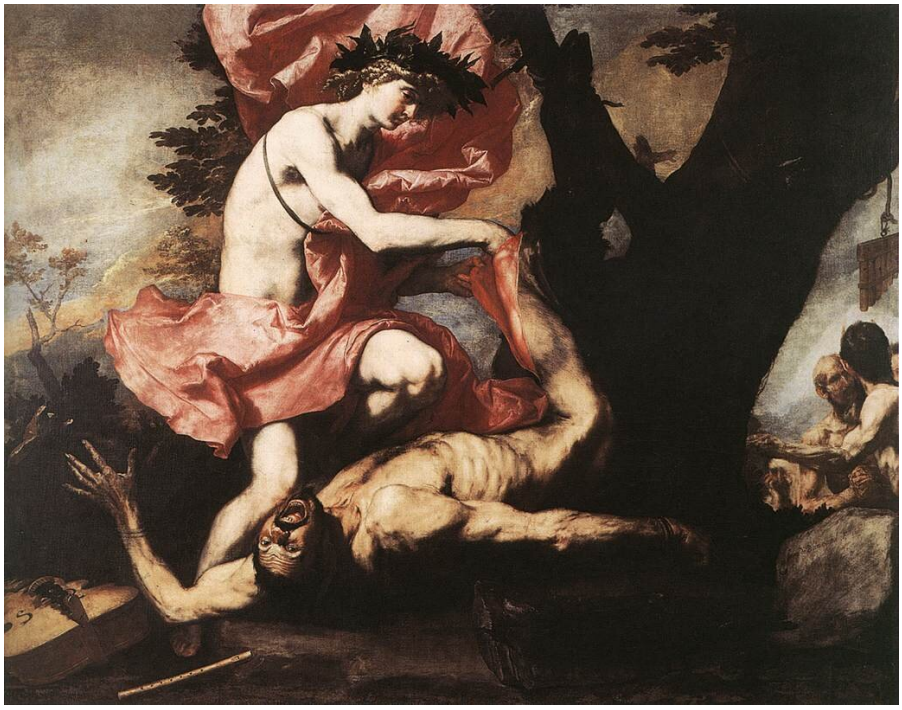
Estetyka Apollina	Estetyka Marsjasza
idealność	
	heterogeniczność
abstrakcyjność	
	cielesność

konkretność | harmonia | niedoskonałość | jednolitość | racjonalizm | materialność | dysharmonia | duchowość

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3.6

Obejrzyj obrazy podejmujące temat pojedynku Apolla z Marsjaszem.



Apollo odzierający Marsjasza ze skóry

José de Ribera, Apollo odzierający Marsjasza ze skóry, 1967, olej na płótnie, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, domena publiczna



Apollo i Marsjasz

Carpioni, Apollo i Marsjasz, pierwsza połowa XVII wieku , olej na płótnie, zbiory prywatne, domena publiczna



Apollo, Pan i Marsjasz

Johann Carl Loth, Apollo, Pan i Marsjasz, druga połowa XVII wieku, olej na płótnie, Gemäldegalerie, Berlin, domena publiczna

Ćwiczenie 3.7

Jakie różnice dostrzegasz między poetyckim wyobrażeniem mitycznego pojedynku w wierszu Herberta a malarskimi konkretyzacjami mitu o Apollu i Marsjaszu w przywołanych tekstach kultury?

Teraz masz spokój Hamlecie...

Zbigniew Herbert

Tren Fortynbrasa

dla M.C.

Teraz kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać książę jak
mężczyzna z mężczyzną
chociaż leżysz na schodach i widzisz tyle co martwa mrówka
to znaczy czarne słońce o złamanych promieniach
Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
i teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda

są tak samo bezbronne jak przedtem To jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa
i nogi rycerza w miękkich pantoflach

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
kir wleczony po bruku hełmy podkute buty konie artyleryjskie
werbel werbel wiem nic pięknego
to będą moje manewry przed objęciem władzy
trzeba wziąć miasto za gardło i wstrząsnąć nim trochę

Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie nie byłeś do życia
wierzyłeś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką
żyłeś ciągłymi skurczami jak we śnie łowiłeś chimery
łapczywie gryzłeś powietrze i natychmiast wymiotowałeś
nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś

Teraz masz spokój Hamlecie zrobiłeś co do ciebie należało
i masz spokój Reszta nie jest milczeniem ale należy do mnie
wybrałeś część łatwiejszą efektywny sztych
lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

Żegnaj książę czeka na mnie projekt kanalizacji
i dekret w sprawie prostytutek i żebraków
muszę także obmyślić lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odchodzę do moich spraw Dziś w nocy urodzi się
gwiazda Hamlet Nigdy się nie spotkamy
to co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę

Studium przedmiotu, 1961

Zbigniew Herbert, Tren Fortynbrasa, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 271–272.

Ćwiczenie 4.1

Określ sytuację komunikacyjną utworu.

Ćwiczenie 4.2

Opisz sytuację liryczną ukazaną przez Herberta.

Ćwiczenie 4.3

Przypomnij sobie cechy gatunkowe trenu, a następnie zinterpretuj tytuł wiersza Herberta. W odpowiedzi zwróć uwagę, czy tytuł utworu poety ma charakter ironiczny.

Ćwiczenie 4.4

Rozważcie sposób przekształcenia poetyki trenu przez Herberta, wypełniając tabelę.

Topos żałobny	Funkcja	Cytat	Przekształcenie
1. Pochwała (laudes)			
2. Wyrażenie żalu (luctus)		„Odchodzę do moich spraw”	
3. Pocieszenie (consolatio)	Rozpamiętywanie zmarłego		
4. Napomnienie (exhortatio)			Wyrażenie absolutnej odrębności

Pouczenie moralne | Wspomnienie negatywnego stosunku za życia | Zupełny brak żalu | „Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu” | Krytyka zamiast pochwały | „nie byłeś do życia” | Wyliczenie zasług | Wyrażenie wielkości straty | „Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4.5

Podsumujcie charakterystykę Hamleta i Fortynbrasa, wypełniając tabelę.

-	Hamlet	Fortynbras
Ciało		
Umysł		
Strategia działania		
Polityka		

Autorytaryzm | Zdyscyplinowany | Martwe, zdezintegrowane | Idealizm, refleksyjność, marzycielstwo | Demokracja, dialogowość | Silne, żołnierskie | Filozoficzny, artystyczny | Pragmatyzm, zdecydowanie

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4.6

Wymień uniwersalne motywy tematyczne (problemy), jakie można wskazać w liryku Herberta.

Ćwiczenie 4.7

Rozważ sposób, w jaki Zbigniew Herbert reinterpretuje historię ukazaną w *Hamlecie* Szekspira. Jaka jest funkcja tego zabiegu poetyckiego w kontekście tekstu pt. *Tren Fortynbrasa*?

Definicja: Liryka roli

forma liryki, w której postać mówiąca wiersza jest postacią historyczną, mitologiczną itd.
Ważne!

„Istotna w wierszach z pierwszych tomików [Herberta] była pewna równoległość elementów przejmowanych z teraźniejszości i przeszłości, ich wzajemne przenikanie się i objaśnianie. Obok takich wierszy jak *Tren Fortynbrasa*, […] *Apollo i Marsjasz* […], w których mit, dzieło sztuki lub rytualna czynność są tematem poetyckiej reinterpretacji, a sama gra z tekstami kultury, z tradycją staje się okazją do snucia refleksji nad naturą

> człowieka w ogóle' obok więc takich wierszy istnieją inne, podejmujące problemy całkowicie współczesne [...]."

...musiałeś zginąć Hamlecie...

Zbigniew Herbert

Rozważania o problemie narodu

Z faktu używania tych samych przekleństw
i podobnych zaklęć miłosnych
wyciąga się zbyt śmiałe wnioski
także wspólna lektura szkolna
nie powinna stanowić przesłanki wystarczającej
aby zabić
podobnie ma się sprawa z ziemią
(wierzby piaszczysta droga łan pszenicy niebo plus pierzaste obłoki)

chciałbym nareszcie wiedzieć
gdzie kończy się wmówienie
a zaczyna związek realny
czy wskutek przeżyć historycznych
nie staliśmy się psychicznie skrzywieni
i na wypadki reagujemy teraz z prawidłowością histeryków
czy wciąż jesteśmy barbarzyńskim plemieniem
wśród sztucznych jezior i puszcz elektrycznych

prawdę mówiąc nie wiem
stwierdzam tylko
istnienie tego związku
objawia się on w bladości
w nagłym czerwienieniu
w ryku i wyrzucaniu rąk
i wiem że może zaprowadzić
do pośpiesznie wykopanego dołu

więc na koniec w formie testamentu
żeby wiadome było:
buntowałem się
ale sądzę że ten okrwawiony węzeł
powinien być ostatnim jaki
wyzwalający się
potarga

Zbigniew Herbert, Rozważania o problemie narodu, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008.

Ćwiczenie 5.1

Scharakteryzuj postać mówiącą wiersza *Rozważania o problemie narodu*.

Ćwiczenie 5.2

Na podstawie wiersza Herberta odpowiedz na pytanie: czy wspólna kultura, język, historia to wystarczające powody poczucia przynależności narodowej?

Ćwiczenie 5.3

Odpowiedz na podstawie wiersza, w jaki sposób wyraża się poczucie więzi narodowej.

Ćwiczenie 5.4

Z jakimi wydarzeniami z historii Polski możesz powiązać trzecią strofę wiersza Herberta?

Ćwiczenie 5.5

Zinterpretuj cytat: „ten okrwawiony węzeł / powinien być ostatnim jaki / wyzwalający się / potarga”.

Ćwiczenie 5.6

Odpowiedz, czy przed poczuciem przynależności narodowej należy się bronić. Jakie jest stanowisko Herberta?

Ćwiczenie 5.7

Ustal, jaki typ wypowiedzi przypomina utwór *Rozważania o problemie narodu*. Uzasadnij odpowiedź.

Mądrość Pana Cogito

Zbigniew Herbert

Przesłanie Pana Cogito

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świcie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz

powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
światło na murze splendor nieba
one nie potrzebują twego ciepłego oddechu
są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy

czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – wstań i idź
dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

Zbigniew Herbert, Przesłanie Pana Cogito, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 439.

Ćwiczenie 6.1

Wyjaśnij, przywołując właściwe przykłady z tekstu, co jest dominantą kompozycyjną utworu, i określ jej wpływ na wymowę wiersza Herberta.

Ćwiczenie 6.2

Wypisz z utworu elementy nawiązujące do poetyki biblijnej. Jaką funkcję pełnią te nawiązania w kontekście utworu?

Ćwiczenie 6.3

Określ, kim jest postać mówiąca w liryku i do kogo się zwraca.

Ćwiczenie 6.4

Wymień postulaty, jakie formułuje postać mówiąca.

Ćwiczenie 6.5

Przywołaj z tekstu przykład antytezy i określ, jaką funkcję ten środek stylistyczny pełni w wierszu Herberta.

Ćwiczenie 6.6

Dlaczego poeta w tym liryku zestawił ze sobą Gilgamesza, Hektora i Rolanda? Co łączy tych bohaterów? Uzasadnij swoją opinię.

gdyby nas lepiej i piękniej kuszono...

Zbigniew Herbert

Potęga smaku

Pani Profesor Izydorze Dąmbskiej

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru
nasza odmowa niezgoda i upór
mieliśmy odrobinę koniecznej odwagi
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku
Tak smaku
w którym są włókna duszy i cząstki sumienia

Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszono
słano kobiety różowe płaskie jak opłatek

lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima Boscha
lecz piekło w tym czasie było jakie
mokry dół zaułek morderców barak
nazwany pałacem sprawiedliwości
samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce
posyłał w teren wnuczęta Aurory
chłopców o twarzach ziemniaczanych
bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach

Zaiste ich retoryka była aż nazbyt parciana
(Marek Tulliusz obracał się w grobie)
łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy
dialektyka oprawców żadnej dystynkcji w rozumowaniu
składnia pozbawiona urody koniunktiwu

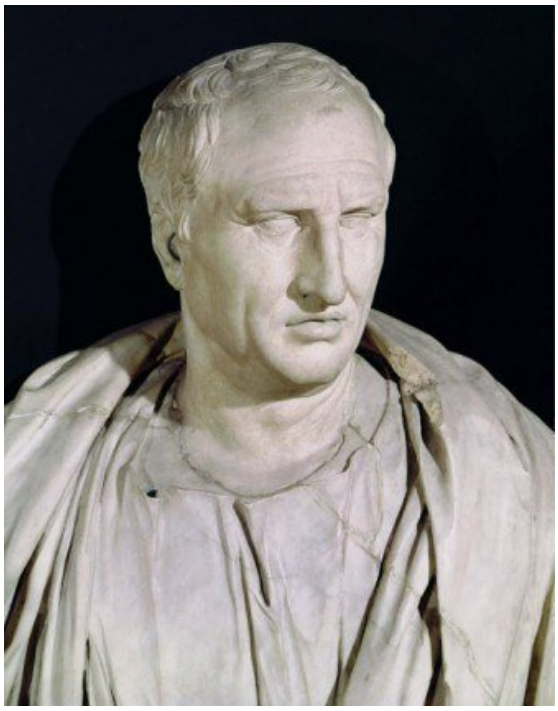
Tak więc estetyka może być pomocna w życiu
nie należy zaniedbywać nauki o pięknie
Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać
kształt architektury rytm bębnów i piszczałek
kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów

Nasze oczy i uszy odmówiły posłuchu książęta naszych zmysłów
wybrały dumne wygnanie

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru
mieliśmy odrobinę niezbędnej odwagi
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku
Tak smaku
który każe wyjść skrzywić się wycedzić szyderstwo
choćby za to miał spaść bezcenny kapitel ciała
głowa

Raport z oblężonego miasta, 1983

Zbigniew Herbert, Potęga smaku, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, oprac. Ryszard Krynicki, wybór Ryszard Krynicki, Kraków 2008, s. 523–524.



Marek Tulliusz Cyceron, rzeźba z I w. n.e.

Augurmm, licencja: CC BY-SA 4.0

Ćwiczenie 7.1

Określ, w jakiej formie gramatycznej wypowiada się postać mówiąca w liryku Zbigniewa Herberta. Na potwierdzenie swoich wniosków przywołaj właściwe cytaty z tekstu.

Ćwiczenie 7.2

Wybór określonej postawy pokolenia reprezentowanego przez poetę wynikał z „kwestii smaku". Wyjaśnij, jak ty rozumiesz to określenie.

Ćwiczenie 7.3

Wskaż środki oddziaływania na społeczeństwo, jakimi – w opinii Herberta – dysponował system władzy totalitarnej.

Ćwiczenie 7.4

Zinterpretuj przesłanie wynikające z ostatniej strofy wiersza.

Ćwiczenie 7.5

Porozmawiaj z kolegami i koleżankami z klasy na temat filmu *Potęga smaku* w reżyserii Adama Pawłowicza.

Ćwiczenie 7.6

Opisz wizerunek Zbigniewa Herberta, jaki wyłania się z filmu Adama Pawłowicza.

O Herbertowskiej ironii

Stanisław Barańczak

Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta

Parę słów najpierw o funkcjach ironii. Jest ich wiele – i większość z nich, ma się rozumieć, nie jest bynajmniej wyróżnikiem poezji Herberta. Podobnie jak w dowolnej wypowiedzi potocznej czy tekście retorycznym, ironia [...] może służyć celom takim, jak tuszowanie nadmiernego patosu czy wzruszenia (inaczej mówiąc, samoobrona przed sentymentalizmem), unikanie nadmiernej kategoryczności sądu (samoobrona przed dydaktyzmem), obnażanie nierozwiązalnych sprzeczności (samoobrona przed tendencyjnością) itp. W sensie jeszcze bardziej uniwersalnym, ironia – rozumiana jako porozumiewawczy sygnał „ironisty" w stronę „słuchacza" ponad głową „ofiary" – stanowić może wreszcie technikę pośredniego i dyskretnego odwoływania się do wspólnego z czytelnikiem systemu wartości.

Z tego ostatniego właśnie punktu widzenia ironia Herberta pozwala dostrzec, przynajmniej w części, swoją specyfikę. Niezmiernie istotne jest bowiem to, że w jego wierszach coraz to powraca – w rozmaitych wcieleniach – ten sam model układu ról pomiędzy „ironistą", „słuchaczem" a „ofiarą": gdy dwaj pierwsi zaliczają się do „słabszych",

atakowana bronią ironii „ofiara” jest – z racji swojej pozycji społecznej, materialnej przewagi, psychicznej niewrażliwości – z reguły kimś „silniejszym”. Jedyną ostoją „słabszych” są wartości, które „silniejszy” gwałci; jedyną bronią – skoro perswazja nie odniosłaby skutku, a prosty sarkazm zbyt łatwo zlekceważyć – pozostaje ironia. Broń to […] obosieczna, i jest nią również w tym przypadku: autoironia jest odwrotną stroną każdej ironicznej demaskacji. Kto bowiem ironizuje, nie może nie zdawać sobie sprawy, że do wyboru tej metody walki zmusza go w gruncie rzeczy jego własna słabość. Zarazem jednak jest to, paradoksalnie, metoda szczególnie skuteczna: to dzięki ironii przecież „silniejszy” zostaje zmuszony do autokompromitacji, do – można by rzec – zwrócenia własnej siły przeciw sobie.

Stanisław Barańczak, Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta, Wrocław 1994, s. 187–192.

Ćwiczenie 8.1

Wymień cele ironii wskazane w tekście przez Stanisława Barańczaka.

Ćwiczenie 8.2

Omów role, jakie odgrywają uczestnicy komunikacji ironicznej.

Ćwiczenie 8.3

Wyjaśnij, kto najczęściej sięga po strategie ironiczne.

Nihilizm i konserwatyzm

Leszek Kołakowski

Etyka bez kodeksu

Niemożliwość nihilizmu. Struktura myślenia konserwatywnego

Nihilizm to utajone przeświadczenie, że warto żyć w świecie

całkowicie złym i nienadającym się do naprawy, że więc jest pozytywną wartością życie w świecie, który żadnych wartości pozytywnych nie zawiera. Nihilizm jest tedy próbą totalnej afirmacji świata w ramach totalnej negacji. Jednakże negacja jest w nim pozorna tylko i symboliczna, jest tylko pretekstowym zapleczem, które ma usprawiedliwić własny strach przed jakąkolwiek decyzją. W świecie nieuleczalnie skażonym każda decyzja bowiem jest równie dobra lub równie zła – obojętne, jak się ją nazwie – albowiem żadna nie może pozytywnych wartości zrealizować; nihilista afirmuje w całości świat własnym zachowaniem, skoro akceptuje dobrowolnie swoją w nim obecność; jeśli zarazem usiłuje go zanegować w całości, to negacja ta poprzestaje na gołym zapewnieniu, jest czczą deklaracją, która służy temu jedynie, by afirmować siebie w przeciwstawieniu do reszty świata. Próbując uchylić się od decyzji angażujących, nihilista piętnuje rzeczywistość jako beznadziejnie schorzałą, zarazem jednak wierzy skrycie w wartość życia, skoro godzi się je przedłużać, i znajduje sobie sfery wartości, ekskluzywnie przywiązane do własnej osoby, a obciągnięte błoną tchórzliwego zobojętnienia wobec wszystkiego poza tym. Taka próba afirmacji częściowej podszyta jest nieuchronnie fałszem negacji pozornej i pretekstowej, stąd nihilizm nigdy nie może być autentyczny, póki wyraża się w życiu, a dno samolubstwa i strachu prześwituje przez jego deklarację. […]

Jeśli nihilizm jest próbą pozornej niezgody na świat, to konserwatyzm, jako identyfikacja siebie z zastanym światem, mógłby uchodzić za jego przeciwieństwo. […] Nihilista ostatecznie redukuje świat do samego siebie, konserwatysta redukuje siebie do zastanego świata. W postawie konserwatysty łatwo wyczuć ową szczególną ambiwalencję ocen; oscyluje ona stale między przeświadczeniem, że świat jest tak doskonały, iż nie wymaga naprawy, a przeświadczeniem, wedle którego świat jest tak marny, że naprawić go niepodobna. […] Konserwatysta […] jest przeświadczony, że dobro możliwe już się zrealizowało na świecie, a zło jest wprawdzie złem, ale usunąć się nie da; każda zmiana, jaka w świecie zachodzi, jest praktycznie zmianą na

gorsze. […] Konserwatysta ceni sobie trwałość jako trwałość właśnie i ceni to, co odziedziczone, jako odziedziczone; ponieważ jednak niezdolny jest do innej asymilacji świata aniżeli poprzez odziedziczone schematy, wtłacza w nie każdego przeciwnika, aby go upodobnić do czegoś, co już zna, co już widział i co raz na zawsze potępił.

[…] Konserwatysta lubi chełpić się swoją konsekwencją, to znaczy uporczywą trwałością swoich ideałów i swoich zachowań, dopiero wtedy bowiem doświadcza poczucia własnej tożsamości i autentyczności osobowej, kiedy potrafi tę tożsamość i autentyczność związać z maksymalną sumą własności stabilnych. Nie wystarcza mu to wszakże, albowiem konsekwencja odniesiona tylko do siebie samego nie daje moralnego oparcia w pozaosobowym porządku i nie zwalnia od odpowiedzialności; stąd osobowość musi być scharakteryzowana przez odniesienie do pewnego ładu zwierzchniego, przez Boga czy przez naturę ustanowionego, i dopiero zlokalizowana w ramach tego ładu cieszy się bytowym autentyzmem. […] Wiara w ład transcendentny kojarzy się w sposób naturalny z pragnieniem autorytetu, z umiłowaniem spokoju, z niechęcią do pośpiechu. Konserwatysta lubi także powtarzać, że ceni sobie fachowość i specjalizację; w istocie ceni on w fachowości jej stronę konserwatywną, mianowicie jej związek z ustabilizowaną hierarchią zadań społecznych. […] Jest nawet gotów deklarować swoją tolerancję wobec innych sposobów myślenia, jeśli tylko przybiorą one wyraźny charakter „szkoły" i dadzą się raz na zawsze umieścić w pewnej trwałej klasyfikacji. Konserwatysta będzie się chętnie upierał przy wartościach „wyższych" aniżeli praktyczne (nauka służy prawdzie czystej, sztuka – czystemu pięknu, a kultura – bezinteresownemu uszlachetnianiu osobowości), ponieważ czuje niejasno, że na tym gruncie łatwiej odebrać światu wartości jego relatywny charakter i obstawać przy jego wiecznej hierarchii; mierzi go życie praktyczne, jeżeli grozi pochłonięciem świata wartości w swojej zmienności historycznej, jeśli może wartościom nadać status

> mniej czy bardziej utylitarny, a więc relatywny. Wierność, posłuszeństwo, honor – oto ulubione cnoty konserwatysty, cnoty czysto formalne i dające się scharakteryzować tylko przez trwałość pewnego związku, jaki łączy osobnika z inną rzeczywistością ludzką czy nadprzyrodzoną.
>
> Leszek Kołakowski, Etyka bez kodeksu, [w:] tegoż, Kultura i fetysze. Zbiór rozpraw, Warszawa 1967, s. 143–148.

Ćwiczenie 9.1

Przedstaw sposób, w jaki filozof definiuje nihilizm.

Ćwiczenie 9.2

Wyjaśnij, dlaczego nihilistyczna negacja jest pozorna.

Ćwiczenie 9.3

Wyjaśnij, w jakim sensie nihilizm jest redukowaniem świata do samego siebie, a konserwatyzm - redukowaniem siebie do zastanego świata.

Ćwiczenie 9.4

Wskaż cechy konserwatywnego myślenia o świecie.

Ćwiczenie 9.5

Wyjaśnij, z jakich powodów konserwatysta jest szczególnie przywiązany do takich wartości, jak: wierność, posłuszeństwo i honor.

Ćwiczenie 9.6

Przygotuj argumenty z myślą o obronie poezji Zbigniewa Herberta przed zarzutami nihilizmu i konserwatyzmu.

Zadaniowo

Ćwiczenie 10.1

Napisz wypracowanie na temat: „Etyka Zbigniewa Herberta wpisana w wiersze poety”. Omów temat na podstawie poznanych utworów poety.

Ćwiczenie 10.2

Zbigniew Herbert był wybitnym eseistą. Wykorzystując wybrany zbiór esejów Herbera (*Barbarzyńca w ogrodzie*, *Matrwa natura z wędzidłem*, *Labirynt nad morzem*), omów stosunek pisarza do kultury i tradycji europejskiej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Język w stanie podejrzenia



licencja: CC 0

Jednym z najbardziej wyrazistych i najważniejszych zjawisk poetyckich w polskiej kulturze drugiej połowy XX wieku była Nowa Fala, czyli pokolenie ‘68. Do tej generacji poetów należeli m.in.: Stanisław Barańczak, Ewa Lipska, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser czy Krzysztof Karasek.

Nowa Fala wyrosła z niezgody na zakłamanie rzeczywistości, manipulację i propagandę językową oraz przemoc władzy komunistycznej wobec społeczeństwa. Program obejmował określony sposób rozumienia literatury, jej miejsca w przestrzeni publicznej i zobowiązań wobec społeczeństwa. Wyrastał z programowej nieufności wobec wszystkiego, co oficjalne, zakładał również wypowiadanie się o rzeczywistym stanie świadomości społecznej, głoszenie prawdy historycznej i nowe rozumienie etyki. Taka postawa przedstawicieli Nowej Fali wynikała z elementarnej wiary w możliwość istnienia wiarygodnego języka, niezafałszowanych relacji międzyludzkich i demokratycznego ustroju.

Poezję pokolenia ’68 określa się mianem poezji lingwistycznej z powodu bardzo szczególnego traktowania języka. Dla poetów lingwistów język nie jest posłusznym narzędziem opisu świata bądź ekspresji jednostki. Zdaniem tych twórców język nie opisuje rzeczywistości, ale ją tworzy, nie tyle umożliwia wyrażenie przez człowieka jakiejś prawdy, ile tę osobę zniewala, ogranicza i alienuje. Ten oficjalny i zideologizowany rodzaj języka określany bywa mianem nowomowy.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Na podstawie różnych źródeł informacji opisz warunki życia w komunistycznej Polsce.

2) Omów język propagandy, analizując zgromadzony przez siebie materiał badawczy.

3) Znajdź w dowolnym źródle i obejrzyj filmy i plakaty propagandowe z czasów PRL-u.

Teksty kultury

Ćwiczenie 1

Co różni język potoczny i język poetycki jako dwa sposoby mówienia o świecie i człowieku? Uzasadnij swoje zdanie, analizując celowo zgromadzony materiał badawczy.



Stanisław Barańczak z żoną Anną

Mariusz Kubik, 1995, licencja: CC BY-SA 2.5

Stanisław Barańczak

1946–2014

Poeta, eseista, tłumacz, historyk literatury. Barańczak był jednym założycieli i członkiem Komitetu Obrony Robotników (KOR). Z powodu działalności w strukturach opozycyjnych w 1977 roku poeta został usunięty z pracy w poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, a cenzura zakazała publikacji jego utworów. Barańczakowi udało się – dzięki interwencji działaczy Solidarności – odzyskać stanowisko na uczelni dopiero w 1980 roku. Wtedy też władze komunistyczne zezwoliły na publikację tekstów poety.
W marcu 1981 roku Stanisław Barańczak wyjechał do Stanów Zjednoczonych z wykładami o literaturze polskiej. 13 grudnia 1981 roku wprowadzono stan wojenny i wówczas okazało się, że powrót poety do kraju jest niemożliwy. Barańczak pozostał w USA. Przez cały ten

czas poeta prowadził wykłady z literatury polskiej na wydziale slawistyki Harvard University w Cambridge. Wśród najważniejszych tomów poetyckich tego autora należy wskazać następujące zbiory: *Korekta twarzy* (1968), *Jednym tchem* (1970), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), *Sztuczne oddychanie* (1978), *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980), *Atlantyda* (1986), *Widokówka z tego świata* (1988), *Chirurgiczna precyzja* (1998).

Wiersze Stanisława Barańczaka czytane w kontekście programu Nowej Fali stanowią poetycki dokument rzeczywistości PRL-u. Zamierzeniem tego poety, jak i pozostałych twórców nurtu, było przedstawienie rzeczywistości, ale rozumianej w szczególny sposób. Chodziło o rzeczywistość społeczną, której fundamentem jest komunikacja, czyli przede wszystkim język, ale nie język rozumiany jako sposób mówienia, lecz język określonego momentu historycznego.

Obraz Polski lat 60. i 70. XX wieku kształtowały dramatyczne realia ustroju totalitarnego, ciągłe narażenie na przemoc bezpośrednią i pośrednią. W aspekcie negatywnym tamte czasy wyróżniała brutalna ingerencja aparatu władzy w prywatne życie obywateli. Codziennością stały się aresztowania, rewizje, inwigilacja. Przemoc niebezpośrednia była wyrafinowana, a odpowiadała za nią komunistyczna propaganda, która indoktrynowała społeczeństwo, manipulowała językiem, narzucała oficjalną wizję świata.

Poezja Barańczaka w sposób sugestywny i przejmujący pokazuje ten okrutny świat. Twórczość poetycka autora zbioru *Korekta twarzy* ukazuje obraz społeczeństwa, które jest pogrążone w strachu i nieufności. Barańczak odmalowuje świat zniewolenia i kreuje poetycką wizję rzeczywistości tamtych trudnych czasów: życia w blokowiskach, konieczność stania w kolejkach, emigracji itp. Poecie zależało nie tylko na analizie tych zjawisk, lecz także na próbie przedstawienia i wytłumaczenia doświadczeń, które były całkowicie niezrozumiałe dla reszty świata.

Zarówno autor tomu *Korekta twarzy*, jak i inni poeci reprezentujący pokolenie Nowej Fali występowali przeciw komunistycznemu obrazowi rzeczywistości, przeciwstawiając inteligencję tępocie, estetykę - prymitywizmowi, wrażliwość - przemocy aparatu władzy. Znakiem firmowym tej formacji poetyckiej jest lingwizm: programowa podejrzliwość wobec oficjalnego języka, demaskacja wszystkich jego uproszczeń i kłamstw. Niezwykła finezja językowa i błyskotliwy dowcip, które były obecne w twórczości Stanisława Barańczaka, doskonale wpisywały się w poetykę Nowej Fali.

jeśli co pozostanie, to otwarte oczy

Stanisław Barańczak

Co będzie świadectwem

Krystynie i Ryszardowi Krynickim

Nie nasze podręczniki historii, których nikt
nie otworzy, bo i po co, nie
gazety, które nigdy nie były otwarte
na rzeczywistość (jeśli nie liczyć niektórych
nekrologów i prognoz pogody), nie listy,
które tak często bywały otwierane, że
niczego w nich nie mogliśmy pisać otwarcie,
i nawet nie literatura, też zamknięta
w sobie, w szufladach urzędników albo
w tekturowych trumienkach okrojonych wydań.

jeśli co pozostanie, to otwarte oczy
tego dziecka, co dzisiaj nie może zrozumieć
naszego świata zamkniętego – i
otwiera usta, aby zadać nam pytanie;
i jeśli nie przestanie powtarzać swych pytań,
da kiedyś naszej prawdzie otwarte świadectwo

Stanisław Barańczak, Co będzie świadectwem, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 189.

Ćwiczenie 2.1

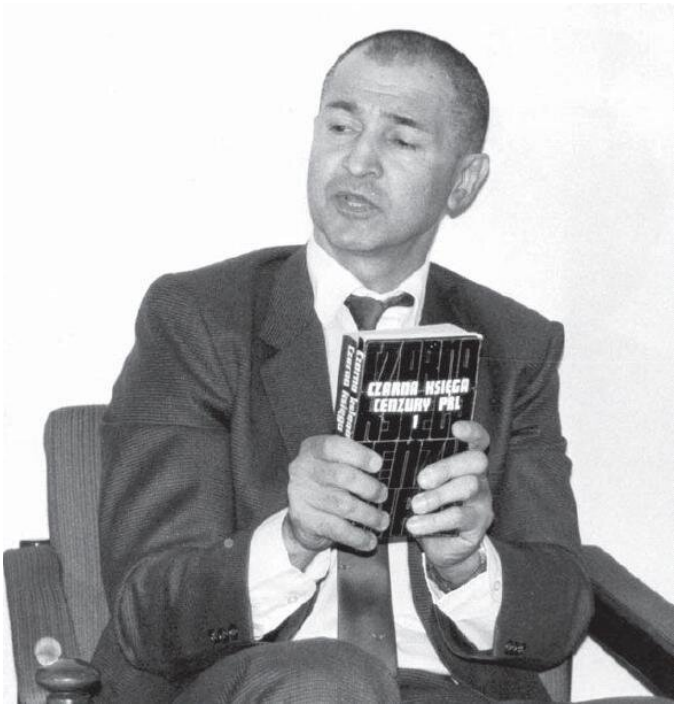
Jaką funkcję w tym liryku pełni gra słowna pojęciami wywodzącymi się od czasownika „otworzyć" (np. „otworzy", „otwarte", „otwierane", „otwarcie"). Czy poetycki zabieg zastosowany przez Barańczaka można rozpatrywać tylko z perspektywy zabawy kalamburowej? Wyjaśnij to zagadnienie.

Ćwiczenie 2.2

Wyjaśnij, dlaczego świadectwem czasów nie mogą być podręczniki historii, prasa ani epistolografia.

Ćwiczenie 2.3

Zinterpretuj symbolikę postaci dziecka przywołanego w wierszu. W swojej wypowiedzi zwróć uwagę na to, na czym polega faktyczne znaczenie jego świadectwa.



Tomasz Strzyżewski z Czarną księgą cenzury PRL
Anna Kaczmarz, 1977, licencja: CC BY 3.0

Wyjątkowo dziś

Stanisław Barańczak

N.N. przekręca gałkę radia

– W dniu dzisiejszym – zawiadamia go piersiowy głos –
zanotowano huragan w Australii,
katastrofalne opady w Indiach i trzęsienie
ziemi w Meksyku. Tyle o kaprysach aury
na świecie. Natomiast u nas
pogoda wciąż bez większych zmian, niebo bezchmurne,
powietrze świeże i zdrowe, wiatry słabe z kierunków
zmiennych. W sprzyjającym klimacie,

w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania
odniesiemy dziś z pewnością niejeden sukces. Nad krajem
rozciąga się zatoka zwiększonego ciśnienia,
ilość atmosfer na głowę jednego mieszkańca
przekracza zaplanowaną normę. To osiągnięcie
sprawi, że będą państwo czuć się świeżo i pogodnie,
dziarsko i zdrowo, że państwo też będzie świeże, pogodne, dziarskie
i zdrowe, pełną piersią
wdychające twórczy klimat oraz atmosferę. A teraz
gimnastyka poranna.
Nie wyjdzie dziś na dwór.
Przeraża go już samo powietrze. Te słupy
wbijane młotem nieba w każdą głowę.
Konieczność oddychania tym płynnym betonem.
Trzeba zostać w pokoju. Zastanowić się. Trzeba
uporządkować wiele spraw. Przemyśleć wszystko.
Dziś. Wyjątkowo dziś.

Stanisław Barańczak, N.N. przekręca gałkę radia, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 127.

Ćwiczenie 3.1

Opisz dwa przeciwstawne światy ukazane w tym liryku.

Ćwiczenie 3.2

Przedstaw i oceń wizję polskiej rzeczywistości ukazaną w komunikacie radiowym. Zwróć uwagę na to, w jaki sposób Barańczak demaskuje manipulację w przekazie medialnym.

Ćwiczenie 3.3

Jaki jest cel perswazyjny komunikatu radiowego?

Ćwiczenie 3.4

Zinterpretuj ostatni fragment tekstu Barańczaka: „Nie wyjdzie dziś na dwór. / Przeraża go już samo powietrze. Te słupy / wbijane młotem nieba w każdą głowę. / Konieczność oddychania tym płynnym betonem. / Trzeba zostać w pokoju. Zastanowić się. Trzeba / uporządkować wiele spraw. Przemyśleć wszystko. / Dziś. Wyjątkowo dziś".

Określ, kim jest bohater tej części wiersza. O czym świadczy postawa tej osoby?

piaskiem w oczy



Kiosk dewizowy w hotelu „Continental" Orbis w Szczecinie
1966, domena publiczna

Stanisław Barańczak

Co dziś rzucili

Co dziś rzucili
w błoto, a co na wiatr, kogo tam znów
rzucili na kolana, a kogo błotem

obrzucili, na kogo błoto rzuca
określone światło, a komu
rzuca piaskiem w oczy, komu rzuca
się w oczy to błoto, komu do
gardła się rzuca, a komu najwyżej
na mózg się rzuciło, ale pozwólmy tu sobie
na krótki rzut błota wstecz, wspomnijmy tradycyjną
pieśń nie rzucim
ziemi skąd nasz
brud, przepraszam trud, trud –
no darmo, nie rzucimy i dziś, rzucimy
się w tę w przepaść błota, w którą może
rzucą dziś wreszcie jakiś
ochłap, przepraszam
towar,
chociaż czy

Stanisław Barańczak, Co dziś rzucili, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 265.



Kolejka po zakupy w Warszawie

Bente Jensen, 1981, licencja: CC BY-SA 2.0



domena publiczna

Ćwiczenie 4.1

Określ, kim jest postać mówiąca w utworze, oraz wskaż w tekście formy gramatyczne czasowników, które pomagają w jej identyfikacji. Do jakiego typu liryki zaliczysz ten wiersz ze względu na formę podmiotu mówiącego?

Ćwiczenie 4.2

Stanisław Barańczak nawiązuje w wierszu do *Roty* (1908) Marii Konopnickiej. Omów funkcję tej aluzji literackiej.

Ćwiczenie 4.3

Czy utwór *Co dziś rzucili* można rozpatrywać w aspekcie humorystycznym? Jeśli tak, to dlaczego? Uzasadnij swoją opinię.

Ćwiczenie 4.4

Zinterpretuj frazeologizmy użyte przez poetę w tym liryku. W tym celu wypełnij pola.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

> **Ćwiczenie 4.5**
>
> Zapoznaj się z relacjami osób, które żyły w czasach PRL-u: Trzeba było w kolejkach stać - M.W - fragment relacji świadka historii, Listy i komitety kolejkowe - Marian Mika - fragment relacji świadka historii.

Poezja Ewy Lipskiej



Ewa Lipska

Krzysztof Poboży, 1995, licencja: CC BY-SA 4.0

Ewa Lipska

ur. 1945

Poetka i felietonistka, była redaktorką działu poezji w Wydawnictwie Literackim i dyrektorką Instytutu Polskiego w Wiedniu. Ewa Lipska jest członkinią polskiego i austriackiego PEN Clubu oraz Polskiej Akademii Umiejętności. Poetka jest także współzałożycielką Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i laureatką wielu nagród literackich. Najważniejsze tomy poetyckie Ewy Lipskiej to: *Wiersze* (1967), *Drugi zbiór wierszy* (1970), *Trzeci zbiór wierszy* (1972), *Czwarty zbiór wierszy* (1974), *Piąty zbiór wierszy* (1978), *Żywa śmierć* (1979), *Dom Spokojnej Młodości*, (1979), *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* (1982), *Przechowalnia ciemności* (1985), *Strefa ograniczonego postoju* (1990), *Wakacje mizantropa* (1993), *Stypendyści czasu* (1994), *Wspólnicy zielonego wiatraczka* (1996), *Ludzie dla początkujących* (1997), *Sklepy zoologiczne* (2001), *Uwaga, stopień* (2002),

Sekwens (2003), *Ja* (2003), *Gdzie indziej* (2005), *Drzazga* (2006), *Pomarańcza Newtona* (2008), *Sefer* (2009), *Pogłos* (2010), *Droga Pani Schubert...* (2012).

W wierszach Ewy Lipskiej z okresu Nowej Fali łatwo wskazać wiele elementów łączących te utwory z poetyką tekstów innych przedstawicieli pokolenia ’68. Równie łatwo jednak dostrzec pewne cechy charakterystyczne tylko dla tej autorki. Oryginalność twórcza poezji Lipskiej jest znamienna także w późniejszej twórczości artystki. Liryka autorki wyrasta z indywidualnego doświadczenia, które rozpatruje ona z dwóch perspektyw: prywatnej i publicznej. Dzięki temu obraz rzeczywistości czasów PRL-u ukazany w wierszach Ewy Lipskiej jest przynajmniej tak samo sugestywny i przerażający, jak u pozostałych poetów Nowej Fali. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że w zakresie eksperymentów poetyckich Lipska nie jest już tak radykalna, jak inni twórcy pokolenia ’68 (np. Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki).

Ewa Lipska

My

My – rocznik powojenny otwarty na oścież –
w pełnokomfortowym stanie swojego ciała
czytamy Sartre’a i książki telefoniczne.
Rozważamy uważnie wszelkie trzęsienia ziemi.
My. Rocznik powojenny ze spokojnych doniczek.
Wyprowadzony z bezspornych statystycznych wyliczeń.
Nie dosłyszany w hałasie początku.
Cierpiący na bezsenność i do ćmy podobny.
Powołany do koncentracji nad.

Do naszych dni prowadzą zardzewiałe drzwi.
Schody które przeżyły hodowcę kanarków.
Wodospad kroków. Pogrzeb z orkiestrą. I krzyk tłuczonych garnków.

Schodzimy powoli. Bardzo powoli. Z powagą drzewa.
Jest może siódma rano. Dzień zbyt dokładnie dojrzewa
i niekiedy przyjmuje smak gnijącego jabłka.
Najrozmaitsi ludzie gwałtownie wybiegają.
Ze schodów. Z bram. Z hoteli. Z ust. Tu i tam.
Obłąkani po łokcie pensjonariusze świata.
Przeklinają. Przystają opłaceni na parkingach.

My zazdrościmy tym
którzy w wysokich sznurowanych butach
przeszli przez wojnę.
Zazdrościmy
nocy oszczędnie po małym kawałeczku
rozdzielanym między hełmy znużone.
Strzałów jak ognie sztuczne do ust podniesionych.
Wulgarnych wzruszeń nagłego ocalenia.

O tamtym świcie
z miasta lęk wywożono na taczkach
i wymiatano kule.
Choć w twarzach jeszcze nie wystygło drżenie
pozalepiano hejnałem gruzy i wyzwolenie
i poranione mury do hymnu wstawały.
Ludzie na wolność klaskali. Bramy się otwierały.
W bramach kobiety rodziły dzieci:
nas. Jakże odświętnych. Powołanych jeszcze przed świtem.
Odpornych na ciało. Otrząśniętych z chrzęstu broni.

Oddano narodzeniem naszym cześć – zabitym.

A pamięć przestrzeloną dźwigamy
już my.

Ewa Lipska, My, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 7–8.

Ćwiczenie 5.1

Wskaż w utworze przynajmniej dwa elementy, które wpływają na to, że można go nazwać manifestem pokoleniowym Nowej Fali.

Ćwiczenie 5.2

Na czym zdaniem Lipskiej polega dramat pokolenia uwikłanego w historię? Uzasadnij swoje stanowisko.

Milczeć

Ewa Lipska

Dyktando

Pod dyktando.
Żeby tylko nie popełnić błędu.
Naród
nie napisać przez tłum otwarty.
Wiedzieć
kiedy zamykać a kiedy otwierać
usta.
Milczeć –
ale z jakiej litery?
Odmienić się
ale nie przez przypadek.
Uważać
aby miłość nie napisać oddzielnie
tak jak czarna jagoda albo pierwszy lepszy.
Czujnie
po pewnych datach postawić kropkę.
Przy innych
minutę ciszy.
Uważać
aby życia nie napisać przez skróty.

Pamiętać
aby nie popełnić błędu przy śmierci.
Umrzeć
ortograficznie.

Ewa Lipska, Dyktando, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 169.

Ćwiczenie 6.1

Wyjaśnij znaczenie związku frazeologicznego: „pisać pod czyjeś dyktando". W jaki sposób poetka reinterpretuje to sformułowanie w swoim liryku? Wyjaśnij.

Ćwiczenie 6.2

Wyjaśnij, czym jest tytułowe „dyktando". Zinterpretuj metaforyczny sens tytułu wiersza Lipskiej.

Ćwiczenie 6.3

Dominantą kompozycyjną tekstu jest użycie bezokoliczników. Zastanów się i powiedz, jaki jest związek tego zabiegu poetyckiego z wymową wiersza Ewy Lipskiej.

Ćwiczenie 6.4

Uzasadnij przestrogę zawartą w liryku.

Egzamin

Ewa Lipska

Egzamin

Egzamin konkursowy na króla
wypadł doskonale.

Zgłosiła się pewna ilość królów
I jeden kandydat na króla.

Królem wybrano pewnego króla
który miał zostać królem.

Otrzymał dodatkowe punkty za pochodzenie
spartańskie wychowanie

i za uśmiech
ujmujący wszystkich za szyję.

Z historii odpowiadał
ze świetnym wyczuciem milczenia.

Obowiązkowy język
okazał się jego własnym.

Gdy mówił o sprawach sztuki
chwycił komisję za serce.

Jednego z członków komisji
chwycił odrobinę za mocno.

Tak
to na pewno był król.

Przewodniczący komisji
pobiegł po naród
aby móc uroczyście
wręczyć go królowi.

Naród
oprawiony był
w skórę.

Ewa Lipska, Egzamin, [w:] tejże, Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane, Kraków 1979, s. 171–172.

Ćwiczenie 7.1

Omów symboliczne znaczenie historii opisanej przez poetkę.

Ćwiczenie 7.2

Określ główny temat utworu.

Ćwiczenie 7.3

Wyjaśnij, jaką funkcję pełnią paradoksy w kreowaniu rzeczywistości totalitarnej.

Ćwiczenie 7.4

Rozważ, na czym polega uniwersalność problematyki ukazanej w liryku *Egzamin*. W tym celu zredaguj krótką wypowiedź argumentacyjną.

Ćwiczenie 7.5

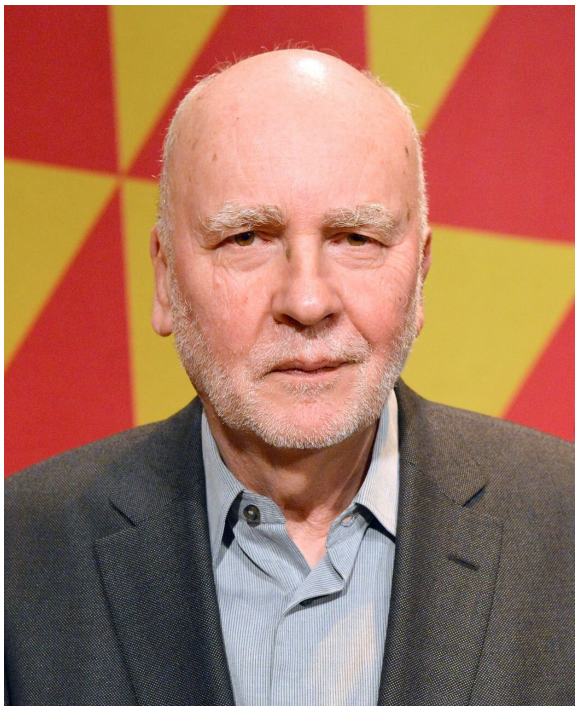
Objaśnij, jaką funkcję pełni ironia w przywołanych fragmentach wiersza. Wnioski zapisz w tabeli.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 7.6

Wyjaśnij, jaki model władzy reprezentuje król, bohater wiersza *Egzamin*. Scharakteryzuj ten model. Przywołaj odpowiednie cytaty z wiersza.

Poezja Adama Zagajewskiego



Frankie Fouganthin, 2014, licencja: CC BY-SA 4.0

Adam Zagajewski

ur. 1945

Poeta, eseista, prozaik, tłumacz. Zagajewski jest laureatem prestiżowego wyróżnienia, Międzynarodowej Nagrody Neustadt w dziedzinie literatury, zwanej „Małym Noblem" (2004).
Najważniejszymi tomami poetyckimi Adama Zagajewskiego są zbiory: *Komunikat* (1972), *Sklepy mięsne* (1975), *List. Oda do wielości* (1983), *Jechać do Lwowa* (1985), *Płótno* (1990), *Ziemia ognista* (1994), *Trzej aniołowie* (1998), *Pragnienie* (1999), *Powrót* (2003), *Anteny* (2005), *Niewidzialna ręka* (2009).

Wiersze Adama Zagajewskiego z okresu Nowej Fali mają wszystkie najważniejsze cechy poetyki typowej dla pokolenia '68. Liryki autora zbioru *Komunikat* stanowią próbę zaangażowania literatury w sprawy społeczne i zajęcia wyrazistego stanowiska w relacji społeczeństwo – władza. W tamtym czasie Zagajewski przede wszystkim dążył do tego, aby w swojej twórczości zawrzeć strategie demaskacji przemocy władzy oraz manipulacji oficjalnego języka.



Adam Zagajewski

Zbigniew Kresowaty, Adam Zagajewski, zbiory prywatne, licencja: CC 0

Adam Zagajewski

Mała piosenka o cenzurze

Tyś jest, cenzuro, wcale nie taka straszna
Nie kazamaty, ani krople słonej wody
Co płyną po ciemnych i kamiennych ścianach,
Nie świst pejcza i krwawe zaklęcia
Tylko słońce w firankach, jesionowe biurko,
Wesoło gwiżdże czajnik, kawy domowy zapach
W kątach się rozpiera i słychać wysoki
Perlisty śmiech zażywnej urzędniczki
Która trzyma w ręku zwyczajne nożyczki

Adam Zagajewski, Mała piosenka o cenzurze, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 49.

Ćwiczenie 8.1

Wskaż elementy wiersza, które świadczą o jego muzyczności zasygnalizowanej w tytule.

Ćwiczenie 8.2

Przywołaj z tekstu przykłady środków stylistycznych, które kreują obraz cenzury w Polsce. Nazwij je odpowiednio.

Ćwiczenie 8.3

Zastanów się i powiedz, na czym polega poetycki koncept zastosowany w wierszu.

Ćwiczenie 8.4

Zapoznaj się z relacją na temat cenzury: Wszystkie stopnie w redakcji to była cenzura - Małgorzata Gnot - fragment relacji świadka historii.

Rośnie męstwo

Adam Zagajewski

Klęska

Naprawdę umiemy żyć dopiero w klęsce.
Przyjaźnie pogłębiają się
miłość czujnie podnosi głowę.
Nawet rzeczy stają się czyste.
Jerzyki tańczą w powietrzu
Zadomowione w otchłani.
Drżą liście topoli,
tylko wiatr jest nieruchomy.
Ciemne sylwetki wrogów odcinają się
od jasnego tła nadziei. Rośnie
męstwo. Oni, mówimy o nich, my, o sobie,
ty, o mnie. Gorzka herbata smakuje
jak biblijne przepowiednie. Oby
nie zaskoczyło nas zwycięstwo.

Adam Zagajewski, Klęska, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 78.

Ćwiczenie 9.1

Jak można interpretować to, że postać mówiąca w liryku wypowiada się w pierwszej osobie liczby mnogiej? Uzasadnij swoje zdanie.

Ćwiczenie 9.2

Wyjaśnij funkcję - zastosowanej przez Zagajewskiego - opozycji jasności i ciemności. Jaki jest związek między tym zabiegiem artystycznym a wymową wiersza?

Ćwiczenie 9.3

Opisz wizerunek Polaków wyłaniający się z utworu *Klęska*. Zwróć uwagę, jak Zagajewski ocenia postawę swoich rodaków zarówno w sytuacjach dramatycznych, jak i radosnych.

Ćwiczenie 9.4

Zinterpretuj wymowę stwierdzenia, które pada w zakończeniu wiersza: „Oby / nie zaskoczyło nas zwycięstwo”.

Ćwiczenie 9.5

Opowiedz o warstwie stylistycznej utworu. Wskaż użyte środki stylistyczne.

wyjdź z tego kokonu...

Adam Zagajewski

Prawda

Wstań otwórz drzwi rozwiąż te sznury
wyplącz się z sieci nerwów
jesteś Jonaszem który trawi wieloryba
Odmów podania ręki temu człowiekowi
wyprostuj się osusz tampon języka
wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony
zaczerpnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętając o regułach składni

powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść

Adam Zagajewski, Prawda, [w:] tegoż, Wiersze wybrane, Kraków 2010, s. 21.

Ćwiczenie 10.1

Określ, kto jest adresatem słów wypowiedzianych przez postać mówiącą w liryku.

Ćwiczenie 10.2

Do jakiego momentu historycznego nawiązuje wiersz Zagajewskiego? Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 10.3

Jaką funkcję pełni w wierszu zastosowanie trybu rozkazującego? Wykaż związek między tą dominantą kompozycyjną a wymową całego wiersza.



Jonasz. Fontanna na rynku w Skoczowie

Fotografia: Beemwej, 2011, licencja: CC BY-SA 3.0

Konteksty

Stanisław Barańczak

Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej

1.

Powinna być nieufnością.

2.

Powinna być nieufnością, bo tylko to usprawiedliwia dzisiaj jej istnienie. Im szerszy zasięg ma jakiś środek wypowiedzi, tym usilniej stara się odzwyczaić nas od myślenia, wpoić nam te czy inne prawdy absolutne, podporządkować nas określonym systemom wartości, zmusić nas do takich czy innych zachowań. Poezja – jak dobrze wszystkim wiadomo – ma dziś zasięg wąski. Ale w tym może leżeć szansa jej odrodzenia, jej „kapitał zakładowy", od którego można wyjść. Jest szansa, aby stworzyć z poezji pierwszy przyczółek walki o niezafałszowany obraz świata, w którym żyjemy: właśnie dlatego, że poezja zwraca się nie do biernego odbiorcy rozwalonego przed telewizorem lub przerzucającego stronice gazety, ale do człowieka, który widać p r a g n i e m y ś l e ć , skoro w ogóle bierze książkę poetycką do ręki.

3.

Ale nie tylko dlatego. Jest też i ten powód, że poezja jest nie anonimowym głosem Wielkich Manipulatorów, ale głosem jednostki. Myślenie indywidualne to myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wiar, sentymentów i histerii. Wrodzony indywidualizm tego rodzaju literackiego, przez poetów różnych epok tłumiony lub podsycany na nowo, dzisiaj staje się dla poezji jeszcze jedną szansą aktywnego stosunku do świata.

4.

I to zresztą nie wszystko. Przecież wrodzoną (co nie znaczy, że niedającą się kształtować lub zaniedbywać) cechą poezji trzeba też nazwać jej skłonność do konkretu. Poezja zawsze s p r a w d z a , przymierza pobożne życzenia do stanu faktycznego. „Jak to sobie

konkretnie wyobrażacie?" – to pytanie, jakie właśnie dziś szczególnie często powinien zadawać poeta, przysłuchujący się nieufnie ogólnikowym hasłom, pojemnym mitom, wymijającym trudności i zacierającym konflikty opisom świata. Powinien sprowadzać to wszystko na poziom jednostkowego przypadku i na tym pojedynczym przykładzie sprawdzać, co się ostaje z pięknie brzmiących ogólników.

5.
Więc powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej Ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy. Nie sądzę, aby to właśnie poezja miała do tego doprowadzić (jeśli zresztą cokolwiek jest w stanie do tego doprowadzić). Ale wierzę, że poezja może się do tego przyczynić: może nauczyć człowieka myśleć o świecie w kategoriach racjonalnej nieufności wobec wszystkiego, co zagraża mu pod postacią kłamstwa, demagogii i przemocy. Stanie się wtedy, gdy poezja, o której myślę, będzie nieufna w pełni, konsekwentnie, gdy będzie zdzierać maski pozorów nie tylko z zewnętrznego świata, ale i z samej siebie. Gdy będzie zarówno w tym, co ją otacza, jak i w tym, co tkwi wewnątrz niej, ukazywać skłócenie, niejednolitość i wieloznaczność czającą się pod powierzchnią harmonii, zgody i oczywistości.

6.
Od tego musi zacząć. Od nieufności, która oczyści drogę temu, czego wszyscy potrzebujemy. Mam na myśli – to nic nowego, zgoda, ale już niemal zapomnieliśmy, na czym powinno zależeć – mam na myśli, oczywiście, prawdę.
Jednym tchem, 1970

Stanisław Barańczak, Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej, [w:] tegoż, Wiersze zebrane, Kraków 2007, s. 497–498.

Po przeczytaniu tekstu wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 11.1

Wyjaśnij, jak rozumiesz postulat Barańczaka, który twierdzi, że „poezja powinna być nieufnością".

Ćwiczenie 11.2

Opisz czytelnika poezji, jakiego projektuje Barańczak.

Ćwiczenie 11.3

Ustosunkuj się do tezy, że poezja jest „głosem jednostki".

Preteksty

Anna Kuchta

Język w służbie iluzji, czyli o czym "mówi" nowomowa?

Język performatywny posługuje się szeroko rozumianą magią językową. Mówiąc o tejże, należy zwrócić szczególną uwagę na trudności w jej definiowaniu. Można bowiem rozumieć magię językową jako tę sferę mówienia i komunikacji, która odwołuje się do nadprzyrodzoności i sacrum, ale równie dobrze można tym terminem określić całą gamę zabiegów językoznawczych mających na celu nadanie wypowiedzi mocy twórczej. [...]

Użycie magii językowej w tekstach socjalistycznych może mieć dwojaki cel. Pierwszy to ideologiczne zaklinanie świata (np. „Rosnące wciąż siły obozu pokoju obrócą w niwecz nikczemne plany podżegaczy wojennych"), drugi – „zawładnięcie umysłami odbiorców", czyli kształtowanie ich poglądów i postaw, a także sterowanie emocjami (np. „Budujemy także i nowego człowieka.

Budujemy samych siebie.”). W obydwu przypadkach występuje nawiązanie do tego samego mechanizmu, który dotyczył magii w swoim pierwotnym rozumieniu. Mimo że komuniści propagowali kult rozumu i deklarowali niechęć do zabobonów (określanych jako ciemnota) i magii, bardzo chętnie wykorzystywali „magiczne zabiegi lingwistyczne” (eufemizmy, hiperbole, parafrazy, gra synonimami i antonimami, elipsy, powtórzenia) dla własnych – bardzo pragmatycznych – celów. Prawdą jest, że w języku komunizmu nie ma odwołań do sfery nadprzyrodzonej, ale błędne byłoby twierdzenie, że kategoria *sacrum* w ogóle tu nie występuje – „miejsce magii ludowej zajął rytuał ideologiczny”, tradycyjne rozumienie *sacrum* ulega swoistej transformacji, a jego miejsce zajmuje jedyna słuszna „ideologia, partia i przywódcy polityczni”. Magiczność nowomowy nie jest konsekwencją komunikacji z *sacrum*, wynika z „przebiegłości i zręczności” zabiegów stosowanych przez człowieka, co jednak wcale nie umniejsza jej skuteczności. Wręcz przeciwnie – jak zgodnie ostrzegają lingwiści – nowomowa może być niebezpiecznie skuteczna: wystarczy „niemądre przemówienie współczesnego «przywódcy»” i ludzie, dając się ponieść jej sile, „zaryzykują swoje życie i majątek, wezmą udział w wojnie lub niebezpiecznej wyprawie”.

Anna Kuchta, Język w służbie iluzji, czyli o czym „mówi” nowomowa?, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulurowy” 2012, nr 14, s. 18.

Ćwiczenie 12.1

Podaj cel użycia magii językowej w tekstach socjalistycznych.

Ćwiczenie 12.2

Wyjaśnij, w jaki sposób język komunizmu traktuje sferę *sacrum*.

Ćwiczenie 12.3

Wyjaśnij, na czym może polegać niebezpieczeństwo nowomowy. Podaj przykłady z historii.

Ćwiczenie 12.4

Poszukaj w źródłach internetowych dowolnego przemówienia jednego z przywódców z okresu PRL (np. Wiesława Gomułki czy Edwarda Gierka), wysłuchaj go, a następnie wymień „magiczne zabiegi lingwistyczne", jakie zostały w nim zastosowane.

Zadaniowo

Ćwiczenie 13

Napisz interpretację wiersza *Język to dzikie mięso* (z tomu *Organizm zbiorowy*, 1985) Ryszarda Krynickiego.

Ćwiczenie 14

Wybierz po jednym wierszu Barańczaka, Lipskiej i Zagajewskiego. Napisz ich interpretacje z perspektywy cenzora doszukującego się w tych tekstach treści nieprawomyślnych i antyreżimowych.

Ćwiczenie 15

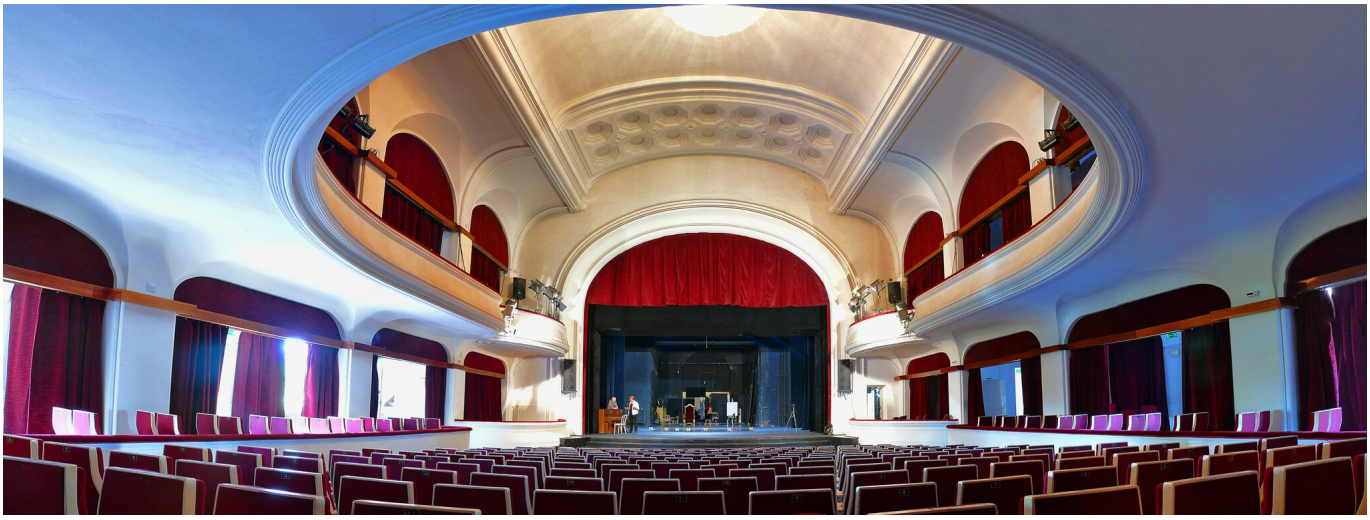
Napisz esej na temat: „Polska rzeczywistość w wierszach poetów Nowej Fali".

Ćwiczenie 16

Napisz wypowiedź argumentacyjną na temat: „Poezja Nowej Fali jako dokument epoki".

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Dramat tożsamości



Widownia Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze

Piotr Matyga, licencja: CC BY-SA 4.0

„Świat jako teatr” jest bardzo starym toposem kulturowym. Chociaż wszyscy pewnie zgadzamy się z tą formułą, to jednak mamy w zwyczaju traktować teatr jako sferę odrębną od tzw. normalnej rzeczywistości. Teatr to dla nas domena aktorskiej gry, odgrywania roli, tworzenia fikcji. Potwierdza to nasz codzienny język. Jeśli mówimy, że ktoś powiedział albo zrobił coś w sposób teatralny, na ogół nie jest to ocena aprobatywna. A to dlatego, że to, co teatralne, kojarzy nam się z udawaniem, nieprawdą i nieszczerością. Nie zmienia to faktu, że funkcjonując w przestrzeni społecznej, cały czas gramy takie czy inne role. Właściwie od bardzo dawna w myśleniu o teatrze istniały tendencje do traktowania teatralności jako czegoś jednak bliskiego życiu codziennemu. Dramaturgia od kilkudziesięciu lat z wielką konsekwencją podąża tymi tropami. Próbuje zbliżyć się do rzeczywistości i jednocześnie oddać wszystkie jej komplikacje.

> **Już wiesz**
>
> Przypomnijcie sobie, czym był realizm w dramacie.

Kartoteka Różewicza

Ćwiczenie 1

Porozmawiaj z rodzicami lub opiekunami, a także kolegami oraz koleżankami z klasy, na temat granic pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Następnie odpowiedz na pytania i wykonaj polecenia.

- Przedstaw twoje pierwsze skojarzenia związane z pojęciami „sztuka" i „rzeczywistość". Jakie emocje wywołują w tobie te określenia?

- Jak sądzisz, dlaczego ludzie przeważnie lepiej myślą o tym, co rzeczywiste, niż o tym, co artystyczne?

Tadeusz Różewicz należy do tych nielicznych pisarzy, którzy swoją klasę potwierdzają na wielu polach, we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich. Oczywiście najbardziej jest znany jako poeta, ale zasłynął również jako dramaturg i prozaik. Właściwie większość jego dramatów uchodzi za utwory wybitne albo przynajmniej bardzo ważne: *Kartoteka* (1960), *Grupa Laokoona* (1962), *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1964), *Wyszedł z domu* (1965), *Stara kobieta wysiaduje* (1969), *Na czworakach* (1972), *Białe małżeństwo* (1975), *Śmierć w starych dekoracjach* (1979), *Do piachu* (1979), *Pułapka* (1982), *Kartoteka rozrzucona* (1997).

Różewicz w swoich utworach, reprezentujących różne rodzaje i gatunki literackie, podejmuje tę samą – do pewnego stopnia – problematykę, jednak rozważa ją w rozmaitych kontekstach i perpsektywach. Tym samym cała twórczość tego pisarza ma wyraźny rys konsekwencji, mimo że pod każdym względem autor stara się być twórcą niekonsekwentnym. Trzeba to rozumieć tak, że Różewicz pragnie, aby wszystko, co napisał, było nieoczywiste, nieprzewidywalne i dalekie od wszelkiego artystycznego czy ideowego dogmatyzmu.

Nie zmienia się zatem u Różewicza jedno: uparta skłonność do przekraczania zastanych konwencji. Tak jak na obszarze poezji eksperymentalne poszukiwania tego autora spowodowały istną rewolucję w polskiej poezji, tak na terenie dramatu jego pomysły równie mocno wpłynęły na ogólną ewolucję polskiej dramaturgii.



Michał Kobyliński, licencja: CC BY-SA 2.5

Kartoteka jest efektem gry z poetyką dramatu realistycznego i mieszczańskiego. Różewicz uderza w bodaj wszystkie najważniejsze założenia tych konwencji. W *Kartotece* radykalna redukcja obejmuje ograniczenie akcji, specyficzną tożsamość bohatera, surowe dekoracje. Akcja jest ograniczona do osobliwego minimum: bohater przez większość czasu leży na łóżku, prawie nic nie robi i niewiele mówi. Główna osoba dramatu Różewicza ma bardzo nieoczywistą i nieokreśloną tożsamość – informacje na jej temat są zupełnie sprzeczne, inni bohaterowie zwracają się do niej różnymi imionami, podobnie niejasny jest wiek głównej postaci z dzieła Różewicza. Pozostaje ona dziwnie apatyczna, depresyjna i wyobcowana.

Różewicz, inaczej niż dramaturdzy realistyczni, nie stara się naśladować rzeczywistości. Nie ukrywa sztuczności sztuki, ale tę sztuczność eksponuje. Znosi granice między tym, co prawdziwe i fikcyjne, możliwe i nieprawdopodobne, teraźniejsze i przeszłe, publiczne i prywatne. *Kartoteka* ma kompozycję otwartą, składa się z sekwencji obrazów, niepowiązanych ani chronologią ani logiką przyczynowo-skutkową. Kompozycja ta przypomina pod tym względem kolaż. Materia sztuki jest bardzo intertekstualna, mnożą się cytaty i aluzje,a przy tym okazuje się bardzo wielojęzyczna, ponieważ pojawia się tu nie tylko język wysokiej literatury, lecz także język gazety, reklamy i potoczności.

Na każdym poziomie poetyki tekstu dominują nieokreśloność i niespójność. Jest to zabieg celowy. Według Różewicza, taka poetyka lepiej niż konwencja realistyczna przedstawia konflikty i sprzeczności właściwe czasom współczesnym. Konwencja realistyczna opierała się na całościowej i klasycznej kompozycji, dzięki czemu nadawała się do obrazowania świata konwencjonalnego, stabilnego i przewidywalnego oraz do portretowania bohatera spójnego i jednoznacznego. Różewicz przekonuje, że ani współczesny świat, ani współczesny człowiek już tacy nie są. Dlatego autor maluje w *Kartotece* obraz świata

maksymalnie sztucznego, rozdartego konfliktami i sprzecznościami, w którym nastąpiły rozpad międzyludzkich więzi oraz destrukcja wszelkich hierarchii i wartości.

Z tej pesymistycznej diagnozy Różewicz nigdy się nie wycofał i trzydzieści lat później „przepisał" *Kartotekę* raz jeszcze w postaci *Kartoteki rozrzuconej*. Dramat ten powstał jako efekt cyklu otwartych prób prowadzonych przez samego Tadeusza Różewicza na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu w roku 1992. Sztuka ta ma jeszcze bardziej ekstremalną poetykę, wszystkie redukcje i dekonstrukcje z *Kartoteki* zostały w niej dosłownie podwojone. Jest nie tylko dwóch Bohaterów głównych, podwoili się członkowie rodziny, właściwie wszystkie postaci się rozmnożyły. Zmultiplikowały się przywoływane konteksty i języki. Zmieniły się też realia, ponieważ Różewicz akcję dramatu wpisał w realia przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W konsekwencji wszystko jest tu wymieszane bardziej jeszcze niż w pierwszej *Kartotece*: literatura – z życiem, publiczne – z prywatnym, przeszłość – z teraźniejszością, a wzniosłość – z banałem.

Mów coś, rób coś...

> **Tadeusz Różewicz**
>
> ### Kartoteka
>
> *Spisu osób nie podaję. „Bohaterem" sztuki jest człowiek bez określonego dokładniej wieku, zajęcia i wyglądu.*
> *„Bohater" nasz często przestaje być bohaterem opowiadania i zastępują go inni ludzie, którzy są również „bohaterami". Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogą odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu lub mają mało do powiedzenia. Miejsce jest jedno. Dekoracja jedna. Wystarczy, jeśli w ciągu tych godzin przestawi się krzesło.*
> *Sztuka ta jest realistyczna i współczesna. Krzesło prawdziwe. Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych. Zwykły, przeciętny pokój.*
> *Stół. Etażerka z książkami. Dwa krzesła. Łóżko na wysokich nóżkach. W pokoju nie ma okna. W ścianach naprzeciwległych są drzwi; jedne i drugie drzwi są stale otwarte. Łóżko stoi pod ścianą. Przez cały czas światło w pokoju jest jednakowe. Dzienne, mocne światło. Światło nie*

gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone. Kurtyna nie zapada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane? Na godzinę, na rok…

Jeszcze jedna uwaga. Ludzie występują w swoich codziennych zwykłych ubraniach. Nie wolno ich stroić w żadne efektowne kostiumy, kolorowe szmatki itp. Oprawa plastyczna jest tu bez znaczenia. Jak najmniej barw i efektów. Przez otwarte drzwi przechodzą spiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Zatrzymują się i czytają gazety… Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwilę temu, co mówi się w pokoju Bohatera. Czasem wtrącają kilka słów. Przechodzą dalej. Akcja trwa od początku do końca bez przerwy.

BOHATER
leży z rękami pod głową. Wyciąga rękę, trzyma ją przed oczyma
To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka.

porusza palcami
Moje palce. Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyślę.

Odwraca się do ściany. Może zasypia.

Wchodzą rodzice Bohatera. Zatroskani. Ojciec spogląda na zegarek.

MATKA
Nie trzymaj rąk pod kołdrą, to brzydko i niezdrowo.

OJCIEC
Co z niego wyrośnie, jak będzie się tak długo wylegiwał. Wstawaj! Chłopcze!

MATKA
Ma czterdzieści lat i jest dopiero dyrektorem administracyjnym operetki.

OJCIEC
Pleciesz! Przecież tam jeszcze ktoś leży. Widzę nogę. Zdaje się, że kobieta.

OJCIEC
Oszalałaś! Siedmioletni chłopiec… Wczoraj wyciągnął mi złotówkę… Zerżnę mu skórę! Przy tym wyjada cukier z cukiernicy.

MATKA
Ależ on ma kolegium! Referat i koreferat!

OJCIEC
Ukradł mi złotówkę. Gdyby powiedział: „Tatusiu, proszę cię o złotówkę, chcę sobie coś kupić", dałbym. To musi być ukarane!

MATKA
Ciszej! Śpi.

OJCIEC
W kogo on się wdał?

Wchodzi Chór Starców. Jest ich trzech. W wymiętych, trochę znoszonych garniturach. Jeden z nich w kapeluszu. Siadają pod ścianą na rozkładanych krzesełkach, które przynieśli ze sobą. Starcy poruszają się niemrawo. Tekst natomiast recytują wyraźnie, dźwięcznie, młodzieńczymi głosami. Chór wygłasza tekst bez zbędnej mimiki.

Chór Starców wykorzystuje przerwy w akcji; udziela nauk, daje przestrogi, budzi otuchę.

CHÓR
Dzieckiem w kolebce, kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury,
Piekłu ofiary wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.

OJCIEC
pochyla się na łóżkiem. Bierze w dwa palce ucho Bohatera, pociąga
Nie udawaj, że śpisz. Wstań, kiedy ojciec do ciebie mówi.

BOHATER
Stój! Stój! Kto idzie? Stój, bo strzelam! Halt!

MATKA
Mówi przez sen. Ach, ta straszna wojna.

OJCIEC
Chcę z tobą porozmawiać, łapserdaku.

BOHATER
siada na łóżku
Słucham.

OJCIEC
Dlaczego wyjadłeś cukier z cukiernicy?

BOHATER
To Władek.

OJCIEC
Nie kłam, opowiedz dokładnie, jak to było.

BOHATER
Coś mnie podkusiło, tatusiu. Jakiś diabeł, tatusiu!

OJCIEC
Gdybyś mi powiedział: „Tatusiu, daj cukru…”.

BOHATER
A tatuś dłubał w nosie, podejrzałem tatusia…

OJCIEC
Wyrodku! Co z ciebie wyrośnie? Już donosi…

MATKA
Jak śmiesz do ojca… Nie poznaję cię, dziecko.

KOBIECY GŁOS SPOD KOŁDRY
Panie dyrektorze, czas na posiedzenie.

BOHATER
Zrozumiałem po trzydziestu latach ogrom swych win, a właściwie mych win. Tatusiu! Mamusiu! Tak, to ja zjadłem kiełbasę w Wielki Piątek dnia piętnastego kwietnia 1926 roku. Wstydzę się swego czynu. Zjedzenie kiełbasy uplanowałem o wiele wcześniej wraz z Jasiem i Pawełkiem. Mój niski postępek, kochany tatusiu, nie może być usprawiedliwiony. Zjadłem kiełbasę z łakomstwa. Nie byłem głodny. Dzięki twej trosce, tatusiu, miałem w dzieciństwie do syta chleba. Często otrzymywałem drobne pieniądze na łakocie. Mimo to zbłądziłem.

[…]

BOHATER
zapala papierosa, patrzy w sufit
Leżę. Leżę! Szefowie rządów i sztabów pozwolili mi leżeć i patrzeć w sufit. Sufit. Piękny, czysty, biały sufit. Kochani są ci szefowie. Można spędzić spokojnie niedzielę.

Do pokoju wchodzi Olga. Kobieta w średnim wieku. Staje w „nogach" łóżka. Zdejmuje płaszcz. Płaszcz, torbę, szal itp. składa na łóżku.

OLGA
Przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz…

BOHATER
Ja, ciebie?

OLGA
Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu. Nie dałeś znaku życia.

BOHATER
Tak.

OLGA
Nie zostawiłeś adresu.

BOHATER
Nie miałem.

OLGA
Mówiłeś, że idziesz po papierosy.

BOHATER
Papierosy kupiłem.

OLGA
Piętnaście lat cię nie było! Co u ciebie? Co z tobą? Wytłumacz się, powiedz coś?

BOHATER
Opowiem ci dowcip.

OLGA
Dowcip. W takiej chwili! To jest okropne. On mi powie dowcip, po piętnastu latach…

BOHATER
Napiłbym się herbaty.

OLGA
Herbata w takiej chwili, kiedy ja pragnę rachunku z całego życia… Zawiodłam się na tobie, Henryku!

BOHATER
Ja mam na imię Wiktor!

OLGA
Wiktorze, zawiodłam się na tobie. Jesteś świnią i oszustem.

BOHATER
ziewa
Już mi się nie chce gadać.

[...]

CHÓR STARCÓW
Rób coś, ruszaj się, myśl.
On sobie leży, a czas leci.

Bohater nakrywa twarz gazetą.

CHÓR STARCÓW
Mów coś, rób coś,
posuwaj akcję,
w uchu chociaż dłub!

Bohater milczy.

CHÓR STARCÓW
Nic się nie dzieje.
Co to znaczy?

BOHATER
Dajcie mi spokój.

CHÓR STARCÓW
Dzięki Bogu, nie śpi.

BOHATER
Mówicie, że muszę coś robić? Nie wiem...
ziewa

CHÓR STARCÓW
On znów zasypia, wielkie nieba!
Bez mąki przecież nie ma chleba.
W teatrze trzeba grać,
tu musi się coś dziać!

BOHATER
A czy wystarczy, gdy bohater drapie się
w głowę, patrzy w ścianę?

CHÓR STARCÓW
To już coś jest.

BOHATER
Nic mi się nie chce.

CHÓR STARCÓW
Toć nawet u Becketta
ktoś gada, czeka, cierpi, śni,
ktoś płacze, kona, pada, bździ
Rusz się, inaczej teatr zgubisz.

Tadeusz Różewicz, Kartoteka, [w:] , Dramaty, t. 1, Wrocław, s. 7–12.

Po przeczytaniu fragmentu dramatu wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 2.1

Zastanów się nad informacjami z didaskaliów umieszczonych na początku dramatu.

- Jak sądzisz, dlaczego autor nie podaje spisu osób występujących w utworze? Uzasadnij swoje stanowisko.
- Zastanów się i wyjaśnij, dlaczego Różewicz zapisuje słowo „Bohater” w cudzysłowie.
- Jak rozumiesz sprzeczność autokomentarzy mówiących, że – z jednej strony – sztuka jest realistyczna, z drugiej – że rozmiary przedmiotów i mebli są „trochę większe od normalnych”?
- Omów, jaki jest związek między wymową dramatu a skromną dekoracją.

Ćwiczenie 2.2

Jakie argumenty przeciwstawia Różewicz Kartezjuszowi?

Ćwiczenie 2.3

Wyjaśnij, co znaczy słowo „kartoteka”. Omów związek między powszechnym rozumieniem tego określenia a historią opisaną w dziele Różewicza.

Ćwiczenie 2.4

Przygotuj charakterystykę Bohatera. Zwróć uwagę na te elementy konstrukcji dramatu Różewicza, które mogą utrudniać opis głównej postaci.

Kartoteka rozrzucona

Tadeusz Różewicz

Kartoteka rozrzucona

BOHATER I

To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka. Moje palce. Mój palec!

ogląda palec

Aha, jak to było??... Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyśli głowa.

drapie się

To będzie kciuk, a to palec wskazujący, a to środkowy, ale jak się nazywa ten mniejszy od środkowego w stronę małego palca... nie pamiętam... moja głowa... a! serdeczny, serdeczny... mój palec serdeczny...

WNUCZKA

w dżinsach i kurtce sportowej

Dziadek! Niech Dziadek mi opowie o wojnie. Bo mamy napisać wypracowanie o tym, jak Zakon Krzyżowy brodził we krwi północnego pogaństwa.

BOHATER II
gładzi kobiecą stopę
To jest moja ręka… moja noga, moja nóżka… moje paluszki u nóżki.

Matka i Ojciec mówią głosami „teatralnymi", sztucznymi, „przeżywają tekst".

MATKA II
Nie trzymaj rąk pod kołdrą. To brzydko i niezdrowo.

OJCIEC II
Co z niego wyrośnie, jak będzie się tak długo wylegiwał… Wstawaj, Chłopcze!

MATKA II
Ma czterdzieści lat i jest dopiero posłem na sejm…

OJCIEC II
Osłem!

Tu rodzice mówią głosami zwykłymi. Matka wpada w ton „pieszczotliwy".
U stóp Bohatera I siedzi Wnuczka.

WNUCZKA
Dziadek…

BOHATER I
Co?

WNUCZKA
Ja chyba mam AIDS.

BOHATER I
No to co? Ja też mam.

WNUCZKA
Może załóżmy fundację.

BOHATER I
Fundację?

WNUCZKA
Mam już numer konta w Bezpiecznej Kasie Oszczędności. Uważaj 1, 2, 3, 8, 6, przez 2, 3 , 4, 5, 7, 1, 8, 9, 12. Powtórz.

BOHATER I Co?
2, 3, 8, 1, przez 12, 9, 7, 6 coś tam łamane spuszczam dodaję.

Pojawia się skin.

OJCIEC I
do Matki I „nad głową" Bohatera I
Ręczę ci, że on się brzydko pod kołdrą bawi. Sam ze sobą.

WNUCZKA
Dziadek? Wolisz skinów czy punków?

BOHATER I
Co? Co to jest? To?

WNUCZKA
On jest skinem. To mój chłopak.

BOHATER I
Co, co? Tak krótko ostrzyżony to skin.

Skin zabiera Bohaterowi I czapkę.

BOHATER I
Zabrał mi czapkę.

SKIN
Tusia, Tusia, ha, ha, ha.

BOHATER I
Co, on ma chrypkę?

SKIN
Chciałem ją… prosić o rękę.

BOHATER I
do Wnuczki
Pokaż rękę. Nie nogę. To za wcześnie. Podaj rękę…

[…]

Scena z Olgą

Od początku sceny Bohater I w wózku, koło niego Wnuczka – gimnastykuje się, od czasu do czasu puszcza balon z gumy do żucia.

OLGA
wchodzi przez bramę Szkoły Wdzięku w kapeluszu z woalką, torebką w ręce; nuci tango Milonga, zbliża się do Bohatera I
Przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz…

BOHATER I
na wózku inwalidzkim/szpitalnym
Ja, ciebie?

OLGA
Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu. Nie dałeś znaku życia.

BOHATER I
Tak.

OLGA
zagląda do torebki
Nie zostawiłeś adresu.

BOHATER I
Nie miałem.

OLGA
Mówiłeś, że idziesz po papierosy.

BOHATER I
Papierosy kupiłem.

W tym czasie wnuczka gimnastykuje się.

OLGA
Piętnaście lat cię nie było! Co u ciebie? Co z tobą? Wytłumacz się, powiedz coś.

BOHATER I
Opowiem ci dowcip.
opowiada dowcip o panience z okienka pocztowego stemplującej listy albo inny dowcip

OLGA
Dowcip. W takiej chwili! To jest okropne. On mi powie dowcip, po piętnastu latach…

BOHATER I
Napiłbym się piwa.
pije przez rurkę z kroplówki

OLGA
Piwo w takiej chwili, kiedy ja pragnę rachunku z całego twego życia… Zawiodłam się na tobie, Henryku!

BOHATER I
Ja mam na imię Wiktor!

OLGA
Wiktorze, zawiodłam się na tobie! Jesteś świnią i oszustem.

BOHATER I
ziewa
Już mi się nie chce gadać.

OLGA
Cicho tam… Żebyś choć jedno słówko…

BOHATER I
W tych warunkach nic nie osiągnę.

[…]

BOHATER II
czyta gazetę
”Butelki przed nalaniem piwa muszą być dokładnie wymyte. Pracownicy rozlewni często nie zadają sobie trudu, aby skontrolować, czy butelki są czyste. Rezultat jest taki, że spotyka się w napełnionych butelkach różne «ciała obce», zdarza się nawet, że w piwku pływają muchy. Pisaliśmy już w poprzednim naszym artykuliku na temat piwa o barbarzyńskim niemal stosunku do tego napoju pracowników detalu. Handel piwem dostarcza nie lada okazji do oszustw. W jaki sposób np. ze stulitrowej beczki piwa zrobić studwudziestolitrową?”.

CHÓR STARCÓW
W bardzo prosty sposób.

BOHATER II
”Trzeba klientom pijącym piwo w kuflach zaaplikować większą porcję piany. Klienci, zamiast pełnego kufla piwa, otrzymują kufel napełniony tylko w jednej drugiej albo w jednej trzeciej.
głos Bohatera nabiera mocy, staje się patetyczny
Owszem, piwo powinno posiadać tak zwany kołnierz piany. Chodzi jednak o to, aby zawartość kufla odpowiadała normie. Dlatego też wszystkie kufle czy szklanki powinny być cechowane. Powinny posiadać kreseczkę oznaczającą 250 czy 500 cm sześciennych… Niestety, nie myje się nawet dokładnie kufli do piwa. wnętrze wielu kufli pokryte jest warstwą tłuszczu, a tłuszcz to wróg nr 1 złocistego napoju. W handlu piwem występuje karygodny brak odpowiedzialności. Z tym trzeba skończyć. Trzeba karać…”.

♦ ♦ ♦

W kuflach za mało ♦ Na zapleczu bałagan ♦ Książka skarg schowana

Pijalnie piwa na cenzurowanym

Amatorzy piwa w naszym mieście nie mają zbyt wielu możliwości wypicia kufla „pełnego" w godziwych warunkach. Lokali serwujących ten napój jest coraz mniej, a przy tym wygląd niektórych piwiarń i obsługa klientów budzą spore zastrzeżenia. Ostatnio inspektorzy PIH skontrolowali dwie tego typu placówki.

W prywatnej pijalni piwa przy ul. Jagiellońskiej w Leśnicy zamówili cztery kufle złocistego napoju. Po zmierzeniu ich zawartości okazało się, że łącznie brakowało blisko ćwierć litra.

Kufle, w których podawano piwo, były poobijane, wyszczerbione. Fatalnie prezentowało się zaplecze lokalu. W pojemnikach trzymano czerstwe, zapleśniałe pieczywo, stare kiszone ogórki, nad którymi unosiła się chmara much.

Personel „zarobił" wiec około 35,50 zł, a poza tym gościom nie wydano reszty.

Przeciwko właścicielce placówki i współwłaścicielowi skierowano sprawę do kolegium ds. wykroczeń.

Nie lepiej było w pijalni piwa o wdzięcznej nazwie „Oaza" w Siechnicy, która podlega Gminnej Spółdzielni „Samopomocy Chłopskiej" w Świętej Katarzynie. W dwóch kuflach piwa podanych inspektorom PIH przez bufetowego brakowało 0,185 litra napoju wartości 27,20 zł. Sprzedawano też piwo w butelkach, ale nie umieszczono żadnej wywieszki o jego cenie. Brakowało również dowodu zakupu tego piwa. Książka skargi wniosków znajdowała się […]

Tadeusz Różewicz, Kartoteka rozrzucona, [w:] , Dramaty, t. 1, Wrocław Nieznany, s. 63–65.

Ćwiczenie 3

Po przeczytaniu fragmentów dramatu odnieście się do poleceń i pytań.

- Porównajcie odpowiadające sobie fragmenty *Kartoteki* i *Kartoteki rozrzuconej*. Jakie znaczenie mają modyfikacje z *Kartoteki rozrzuconej*?

- Jaka jest funkcja -włączonych do dramatu - fragmentów gazet i reklam?

Dramat wbrew dramatowi - analiza *Kartoteki*

Andrzej Skrendo

Przodem Różewicz

Debiut dramaturgiczny Tadeusza Różewicza, *Kartoteka*, wychodzi w roku 1960. Autor ma już wtedy prawie 40 lat, a za sobą kilkanaście ważnych książek, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich. Do dramatu – choć pewne próby podejmował już wcześniej – dochodzi zatem najpóźniej. Fakt, że Różewicz zostaje dramaturgiem, nie zmienia jednak zasadniczo jego twórczości: nadal stanowić ona będzie rozpoznawalną całość, w której centrum stoi poezja. Czy to znaczy, że dokonania Różewicza jako dramaturga są mniej ważne niż jako poety? W żadnym razie! Już w pierwszej swojej sztuce zaproponował on spójny i oryginalny sposób myślenia o dramacie. Rzecz tylko w tym, że istnieją uzasadnione powody, by sądzić, że dramaturgiczna atrakcyjność i teatralna oryginalność jego sztuk wynika przede wszystkim stąd, że ich autorem jest poeta. Z tego punktu widzenia nie powinno dziwić, że Różewicz z upodobaniem tłumaczy osobliwości swych dramatów tym, że są one w istocie utworami poetyckimi. O *Kartotece* powiada, że niejako wyszła z wierszy, poematami lub utworami, które mają strukturę poetycką, nazywa dramaty *Wyszedł z domu*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Białe*

małżeństwo – a wyliczenie to można by kontynuować. Nie powinno też dziwić, że swój teatr Różewicz nazywa „realistyczno-poetyckim". Jego celem jest bowiem poezję uczynić „realistyczną", a dramat – „poetyckim" w specyficznym, jego własnym, rozumieniu obu tych słów. Czym jest teatr realistyczno - poetycki, Różewicz tłumaczy w *Językach teatru*:

„ja jestem rzeczywiście realistą i jak stawiam jakąś budowlę, to stawiam ją z realnych cegieł. Muszę mieć poszczególne cegły, poszczególne składniki realne. Nawet jeszcze niektóre ściany są realne, z cegieł, z zaprawy murarskiej. Ale ostateczny kształt zmienia się w coś w rodzaju poematu".

Można uznać, że jest to definicja genealogiczno-strukturalna – mówi o pochodzeniu elementów dramatu i o ich wzajemnych zależnościach w obrębie tekstu dramatycznego. Żeby dobrze tę definicję zrozumieć, trzeba pamiętać o jej sensie polemicznym. Realizm nie ma tu nic wspólnego z dramatem mieszczańskim lub obyczajowo-psychologicznym. Poetyckość nie oznacza symbolizmu, nie łączy się również z tym, co zwykle nazywamy dramatem poetyckim. Te negowane gatunki nazywa niekiedy Różewicz teatrem zewnętrznym, swój własny teatr uważa za wewnętrzny. Teatr wewnętrzny, czyli teatr poetycko-realistyczny, to teatr, który z akcji dramatycznej usuwa to wszystko, co uznane zostało za nadmierne, niepotrzebne, nazbyt akcydentalne, skonwencjonalizowane. Zdarzenia, które przedstawia, nie dają się ująć w postaci streszczenia fabuły, mieszczą się jakby poniżej tego poziomu. Poetyckość (metonimia, metafora) to nowa zasada, która je łączy, a poezja (w dramatach ważną rolę odgrywa mowa poetycka) pozwala opowiedzieć o tym, co niewidoczne i co dzieje się niejako poza sceniczną akcją. Monolog, zwłaszcza monolog poetycki, jest ważniejszy niż dialog, który staje się domeną komunikacji zakłóconej i powierzchownej.

Radykalizm Różewiczowskiego myślenia o teatrze wynika z wiary, że to, co istotne i co jest rzeczywistym zdarzeniem dramatycznym, ujawni się dopiero wtedy, gdy zostaną rozbite utarte wyobrażenia na temat dramatu i teatru (trwają one tylko siłą inercji i są jedynie skorupą). Przede wszystkim chodzi o to, żeby przekroczyć opozycję między – by tak rzec – teatrem mimetycznym a figuratywnym. Poetyckość nie jest sferą wyobrażeniową, do której trzeba się wznieść, wybiegając ponad materię społeczną, albowiem tak pojęta – jest oszustwem, sferą, w której oddajemy się niezobowiązującej estetyce piękna i wzniosłości, a w istocie tylko kompensujemy i sublimujemy swą bezradność. Z kolei teatr mimetyczny wcale nie dotyka materii egzystencji, od której usiłujemy się oderwać, ulatując w czystą krainę ducha w teatrze „figuratywnym" (poetyckim, symbolicznym, surrealistycznym etc.), lecz jest wypełniony niepotrzebną gadaniną, zbędnymi zdarzeniami, powierzchownymi efektami komediowymi lub tragicznymi. Słowem, celem Różewicza jest teatr, który będzie nową formułą doświadczenia egzystencjalnego i nową formułą inscenizacji, który opowie o tym, co realistyczne poza realizmem i który będzie dramatem wbrew dramatowi i wbrew teatrowi.

Co to znaczy być dramatem wbrew dramatowi? Czym jest ta skorupa, którą trzeba roztrzaskać, aby ukazać rzeczywiste zdarzenie, a nie zdarzenia pozorne, które wydają się dzięki trwaniu pewnych konwencji przedstawiania? Trzeba zlikwidować akcję pojętą jako spójna całość oparta na wyrazistej motywacji (psychologicznej, realistycznej etc.), dzieląca się na wyraziste fazy, biegnąca ku określonemu celowi. Tak pojęta akcja nie jest wyrazem porządku, lecz raczej swego rodzaju chaosem, to znaczy pozornym porządkiem narzuconym na rzeczywiste doświadczenie świata. W efekcie dramat traci akcję, w tym sensie, że nie ma ona początku, środka i końca, ku niczemu nie zmierza, nie kończy się, lecz urywa, nie zmienia się, lecz trwa. Tak powstaje dramat otwarty.

Andrzej Skrendo, Przodem Różewicz, Warszawa 2012, s. 53–54.

Ćwiczenie 4

Po przeczytaniu fragmentu książki odpowiedzcie na pytania.

- Jak rozumiecie autokomentarz Różewicza określający jego teatr *realistyczno-poetyckim*? Co znaczą w tej formule określenia *realistyczny* i *poetycki*?
- Na czym polega właściwe poetyce dramatów Różewicza usuwanie wszystkiego, „co uznane zostało za nadmierne, niepotrzebne”?
- Dlaczego ten autorwybiera monolog zamiast dialogu?
- Dlaczego Różewicz odrzuca tradycyjne koncepcje poetyckości i mimetyzmu?
- Co znaczy formuła „dramat otwarty”?

O performance'ach

Nowatorska poetyka dramatów Różewicza stanowi pewien problem dla czytelników: zarówno dla tych nieprofesjonalnych, jak i dla tych profesjonalnych. Trudno zresztą powiedzieć, czyja sytuacja jest trudniejsza. Ci pierwsi, tak zwani zwykli czytelnicy, najczęściej pozbawieni są szczegółowej wiedzy na temat historii dramaturgii, która to wiedza czasem pomaga w zrozumieniu funkcji rozwiązań artystycznych. Ci drudzy wprawdzie taką wiedzę posiadają, czasem jednak i owa wiedza okazuje się wsparciem niewystarczającym, a ponadto spoczywa na nich – jako na historykach literatury i profesjonalistach właśnie – obowiązek przekonującego objaśnienia danego utworu literackiego. Pod tym względem twórczość dramaturgiczna Tadeusza Różewicza należy do najtrudniejszych do wyjaśnienia zjawisk artystycznych w całym wieku dwudziestym. W pewnej mierze wynika to z tego, że Różewiczowi udaje się niejako wyprzedzać historię sztuki i samodzielnie wypracowywać rozwiązania, które inni artyści wymyślają znacznie później. Różewicz lubi takie sytuacje i dlatego z wyraźną uciechą przyznaje, że on sam dotarł do epoki postmodernizmu wcześniej niż inni i gdy wreszcie nadeszła sztuka postmodernistyczna, on ze swoim pisarstwem jest już gdzieś indziej, w jakiejś następnej epoce.

Podobnie sprawy się mają ze zbieżnościami pomysłów Różewicza z tym, co w historii sztuki nazywa się performance'em. „Różewiczolodzy" już dawno próbowali wyjaśniać tajemnice dzieła Różewiczowskiego za pomocą tej bardzo dziś popularnej konwencji artystycznej. Sam pisarz, ma się rozumieć, jest z tych analogii bardzo zadowolony, bo świadczą o aktualności jego tekstów. Czym jest jednak performance? W ujęciu najszerszym performance to wszelkiego rodzaju praktyki społeczne: rytuały, zabawy, sporty, rutynowe zachowania w życiu codziennym, wszystkie role społeczne, zawodowe, klasowe i płciowe. Krótko mówiąc: wszystko, co wiąże się z działaniem, powtarzalnością lub odgrywaniem jakichś scenariuszy postępowania. Rytuały takie jak matura, odgrywanie roli ucznia albo matki, popisy w grupie znajomych, strojenie się przed lustrem – wszystko to właśnie performance.

W ujęciu węższym performance to praktyki artystyczne. Granice między oboma ujęciami nie są wyraźne, ponieważ w performansie artystycznym chodzi właśnie o to, żeby powiązać sztukę z rzeczywistością i codziennym doświadczeniem. Najważniejszy jest bezpośredni kontakt z widzem. Mniej chodzi o zrozumienie, a bardziej o reakcję odbiorcy, o przeżycie przez niego takiego doświadczenia, które go zmieni. Właściwie w przypadku performance'u w ogóle nie działają tu tradycyjne rozróżnienia w rodzaju: aktor – widz, przedmiot – podmiot, oglądany – oglądający. Tego rodzaju usiłowania wynikają z pragnienia performerów do likwidacji przepaści między językiem a rzeczą, sztuką a rzeczywistością, tym co publiczne i tym co prywatne. Performerzy i komentatorzy performance'ów (znaczące, że często są to te same osoby) chętnie przekraczają granice między sztukami, dyscyplinami naukowymi, a wszystko po to, żeby zmierzyć się ze światem, który jest właśnie pełen sprzeczności, niejasności i zamętu.

Richard Schechner

Performatyka. Wstęp

Filozoficzne antecedencje performatyki obejmują kwestie, którymi zajmowano się w starożytności, w okresie renesansu i w latach 1950-1970, czyli w okresie bezpośrednio poprzedzającym usamodzielnienie się performatyki. Dawni filozofowie, zarówno na Zachodzie, jak i w Indiach, rozważali zależności między codziennym życiem, teatrem i tym, co „prawdziwie rzeczywiste". Na Zachodzie, związek sztuk i filozofii naznaczył, wedle greckiego filozofa **Platona**, długotrwały spór między poezją a filozofią. Ten starożytny Grek uważał, że to, co prawdziwie rzeczywiste, idealne, istnieje tylko w postaci czystych idei. W swoim *Państwie* (ok. 370 p.n.e.) Platon wywodził, że zwykłe byty są jedynie cieniami, rzucanymi na ścianę mrocznej jaskini niewiedzy. (Można się zastanawiać, czy Platon wiedział o lalkowym teatrze cieni, tak popularnym w Azji od

najdawniejszych czasów.) Sztuki – także sztuki wykonawcze – naśladują te cienie i stąd podwójnie oddalają się od rzeczywistości. Jakby tego nie dosyć, Platon nie ufał teatrowi, ponieważ odwołuje się on raczej do emocji niż do rozumu, sycąc emocje, którym powinno się raczej pozwolić uschnąć. Platon wyklął poezję łącznie z teatrem ze swego idealnego państwa. Dopiero jego uczeń **Arystoteles** przywrócił sztuki do łask. Arystoteles twierdził, że najrzeczywistsze jest w rzeczywistości inherentne jako plan lub potencjał, coś w rodzaju kodu genetycznego. W swojej *Poetyce* wywodził, że poprzez naśladowanie działań i poprzez odegranie logicznego ciągu skutków wynikłych z działań można uczyć się tych inherentnych form. Daleki od tego, by unikać uczuć, Arystoteles pragnął je pobudzać, zrozumieć i oczyścić ich niszczycielski skutek.

Filozofowie indyjscy rozumieli to zupełnie inaczej. Pisząc mniej więcej w tym samym czasie co Grecy, uważali, że cały wszechświat, począwszy od zwykłej rzeczywistości, aż po dziedzinę bogów, jest *maja* i *lila* – złudzeniem, grą, teatrem na wielką skalę. Teoria *maja-lila* uznaje, że to, co najrzeczywistsze jest rozigrane, zawsze zmienne i złudne. (…)

W renesansowej Europie szeroko rozpowszechnione pojęcie, że świat jest wielkim teatrem nazywanym *theatrum mundi*, dobrze ujmuje **William Shakespeare** w *Jak wam się podoba*, gdzie jeden z bohaterów, Jakub, powiada: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie,/ Którzy kolejno wchodzą i znikają./ Każdy tam aktor niejedną gra rolę". (…) Dla ludzi w *theatrum mundi* codzienne życie było teatralne i na odwrót: teatr dawał roboczy model tego, jak żyć.

Najnowsza wariacja na temat *theatrum mundi* powstała niedługo po II wojnie światowej i trwa do dziś. W 1949 roku **Jacques Lacan** opublikował artykuł *Scena lustrzana*, doniosłe studium psychoanalityczne, w którym dowodzi, że sześciomiesięczne niemowlęta rozpoznają się w lustrze dla „innych". W 1955 roku **Gregory Bateson** napisał *A Theory of Play and Fantasy* (Teorię zabawy i wyobraźni). Bateson podkreśla wagę tego, co nazywa

„metakomunikacją” – przekazu, który mówi odbiorcy, że oto wysyła się przekaz określonego rodzaju. Komunikacja społeczna odbywa się poprzez system nawiasów. Idee Batesona rozwinął **Erving Goffman** w serii prac o naszych występach w życiu codziennym, z których najbardziej wpływową stał się *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opublikowany w roku 1959. Mniej więcej w tym samym czasie filozof **John Langshaw Austin** opracował swoje pojęcie „performatywności”. Wykłady Austina o performatywności opublikowano pośmiertnie w 1962 roku pod tytułem *Jak działać słowami*. Według Austina performatywy są to wypowiedzi w rodzaju zakładów, obietnic, ochrzczeń itp., które w istocie dokonują tego, o czym mówią.

Richard Schechner, Performatyka. Wstęp, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 27–30.

Ćwiczenie 5.1

Po przeczytaniu fragmentów książki odpowiedz na pytania.

- Dlaczego Platon nie ufał teatrowi?
- Na czym polegała rehabilitacja teatru przeprowadzona przez Arystotelesa?
- Jak pojmowali rzeczywistość starożytni filozofowie indyjscy?
- Jakie były poglądy na temat teatralności w renesansowej Europie?
- Co jest teatralnego w koncepcjach Lacana, Batesona, Goffmana i Austina?

Ćwiczenie 5.2

Czy potrafisz wskazać w otaczającym cię świecie jakieś performatywy?

Erika Fischer-Lichte

Estetyka performatywności

W sztukach plastycznych elementy przedstawienia dominowały już w *action painting* i *body art*, potem zaś w rzeźbach światłem czy instalacjach wideo. Albo sam artysta prezentował się przed publicznością – podczas akcji malowania czy wystawiając na jej spojrzenia swoje specyficznie przysposobione i/lub działające ciało; albo też zmuszano oglądającego, by obchodził eksponaty i wchodził z nimi w interakcję, podczas gdy inni go obserwowali. Tym samym widzowie zamiast oglądać wystawę brali udział w przedstawieniu. Często też chodziło o doznanie szczególnej atmosfery kolejnych przestrzeni, specjalnie przygotowanych dla zwiedzających.
To przede wszystkim tacy artyści plastycy, jak Joseph Beuys, Wolf Vostell, grupa FLUXUS czy Wiedeńscy Akcjoniści, tworzyli w latach sześćdziesiątych nowe formy sztuki akcji i performansu. Od początku lat sześćdziesiątych do dziś Herman Nitsch przeprowadza słynne akcje rozrywania jagnięcia, które nie tylko wykonawców, ale również pozostałych uczestników zmuszają do kontaktu z przedmiotami objętymi zakazem tabu, umożliwiając im jedyne w swoim rodzaju sensualne doświadczenie. Uczestników swoich akcji Nitsch angażuje również cieleśnie, ba, narzuca im rolę wykonawców. Oblewani krwią, nieczystościami i innymi płynami mogą się w nich tarzać, własnymi rękami wyrywać wnętrzności jagnięcia, jeść surowe mięso czy pić wino.

(…)

W muzyce zwrot performatywny zaczął się już na początku lat pięćdziesiątych od *events* i *pieces* Johna Cage'a, gdzie na wydarzenie dźwiękowe składały się rozmaite działania i odgłosy wytworzone przez samych słuchaczy, podczas gdy muzyk – na przykład pianista David Tudor w *4'33"* (1952) – nie wydobywał żadnego dźwięku z fortepianu. W latach sześćdziesiątych coraz częściej kompozytorzy już w partyturach umieszczali wskazówki dla instrumentalistów, sugerując im, jakie widoczne dla słuchaczy działania powinni wykonać podczas koncertu.

(…)

W literaturze podobny zwrot performatywny widać choćby na poziomie struktury samych dzieł, na przykład w tak zwanych powieściach-labiryntach, które z czytelnika czynią autora, gdyż oferują mu materiał do samodzielnego wykonania. Ale nie tylko. Widać go także w ogromnej liczbie publicznych czytań, gromadzących rzesze czytelników, chcących posłuchać głosu poety/pisarza, jak na przykład w czasie legendarnego już występu Güntera Grassa prezentującego fragmenty *Turbota*, któremu towarzyszył instrumentalista, wybijając rytm na bębenku (…). Także w teatrze doszło w latach sześćdziesiątych do zwrotu performatywnego. Jednym z głównych problemów w tej dziedzinie stało się nowe określenie relacji między sceną a widzami. W czasie pierwszych „Experimenta" (3-10 czerwca 1966 r. we Frankfurcie nad Menem) na scenie Theater am Tum odbyła się prapremiera *Publiczności zwymyślanej* Petera Handkego w reżyserii Clausa Peymanna. Nowy teatr miał się tu narodzić za sprawą ustanowienia nowych zasad kontaktu między wykonawcami a publicznością. Teatr stracił rację bytu jako miejsce przedstawiania „alternatywnych światów". Nie należało oczekiwać już od niego, że przedstawi fikcyjny świat, który będą oglądać i starać się zrozumieć widzowie.

(…)

W centrum znajdowała się raczej relacja między wykonawcami i oglądającymi ich działania widzami. Ci pierwsi ustanawiali i testowali rozmaite formy relacji, w bezpośredni sposób zwracając się do widzów i wymyślając im od „miernot", „ateistów", „niechlujów", „zbójów" i „szmat", zaś pozycjami własnych ciał definiowali jednocześnie przestrzenne relacje z widownią. Siedząca tam publiczność dawała się sprowokować i odpowiadała konkretnymi reakcjami: bijąc brawo, wstając z miejsc, opuszczając teatr, głośno komentując, wchodząc na scenę, wdając się w przepychanki z wykonawcami, itp.

Erika Fischer-Lichte, Estetyka performatywności, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 23–27.

Ćwiczenie 6

Po przeczytaniu fragmentów książki wypełnijcie poniższą tabelę.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Erudycja i przyjemność, czyli postmodernizm według Umberto Eco



Dormitorium w klasztorze Eberbach, gdzie kręcono ekranizację powieści Umberta Eco „Imię róży”
Martin Kraft, licencja: CC BY-SA 3.0

Zapewne każdy odbiorca literatury – i profesjonalny literaturoznawca, i zwykły czytelnik – przyzna, że największy kłopot z książkami polega na tym, że czasami nie jest łatwo powiedzieć, o co w nich chodzi. Można nawet odczuwać przyjemność lekturową, ale kiedy przychodzi do interpretacji, zaczynają się kłopoty. A już najtrudniej ocenić i zinterpretować dzieła najnowsze. Jest tak chyba dlatego, że najtrudniej zdefiniować to, co jest najbliżej nas. W przypadku utworów dawniejszych sprawy wyglądają prościej. Sporo o nich powiedziano i o wiele łatwiej znaleźć przydatne konteksty interpretacyjne. Nie znaczy to jednak, że o książkach najnowszych nie da się powiedzieć nic. Interpretacji i komentarzy przybywa z roku na rok. Czasem i sami autorzy zabierają się do objaśnienia swoich utworów.

Pisarze zawsze usiłują odróżnić się od swoich poprzedników. To też czasem ułatwia sprawę, gdyż rodzi się w ten sposób perspektywa, z której można objaśnić niektóre właściwości nowych tekstów. I tak np. od kilkudziesięciu już lat literatura stara się zrezygnować z tego, co było charakterystyczne dla literatury modernistycznej. Dlatego też bywa nazywana postmodernistyczną.

Jeśli więc literatura modernistyczna chętnie uczestniczyła w organizowaniu nowoczesnego świata, to literatura postmodernistyczna już takich ambicji nie ma. Jeśli ta pierwsza wyniośle odróżniała się od kultury popularnej, to ta druga chętnie wykorzystuje niektóre sztuczki właściwie literaturze popularnej. Jeśli pisarze modernistyczni pragnęli być oryginalni i nowatorscy, to pisarze postmodernistyczni stawiają raczej na wabienie czytelników za pomocą dobrych opowieści.

> **Już wiesz**

1) Przypomnijcie sobie informacje na temat literackiego modernizmu.

2) Zdobądźcie informacje na temat kultury masowej i literatury popularnej.

Imię róży

Ćwiczenie 1

Porozmawiajcie na temat kultury wysokiej i popularnej. Odpowiedzcie na pytania.

- Czym różni się kultura wysoka od kultury popularnej?
- Z którym rodzajem kultury macie częściej do czynienia?
- Czy zgadzacie się z pejoratywnym wartościowaniem kultury popularnej?



Aubrey, licencja: CC BY-SA 1.0

Umberto Eco

ur. 1932

Włoski pisarz, eseista, felietonista, filozof. Profesor na uniwersytetach we Florencji i Bolonii. Autor bestsellerowych powieści: *Imię róży* (1980) i *Wahadło Foucaulta* (1988), *Wyspa dnia poprzedniego* (1994), *Baudolino* (2000), *Tajemniczy płomień królowej Loany* (2005)

i *Cmentarz w Pradze* (2011). Równie poczytne są felietony tego autora, publikowane na łamach mediolańskiego tygodnika „L'Expresso" i zebrane w tomach *Zapiski na pudełku od zapałek*. Umberto Eco jest ponadto autorem ważnych prac naukowych: *Dzieło otwarte* (1962), *Nieobecna struktura* (1968), *Teoria semiotyczna* (1976), *Lector in fabula* (1979), *Sztuka i piękno w średniowieczu* (1994), *Semiologia życia codziennego* (1996).

Umberto Eco należy do tych nielicznych humanistów, którzy stali się gwiazdami kultury wysokiej i masowej. Nie ma wątpliwości: Eco to celebryta. Nic w tym dziwnego, gdyż potrafi być interesujący na wiele sposobów. Jako naukowiec nie tylko bada estetykę średniowiecza czy awangardy, lecz także bez uprzedzeń analizuje kulturę masową: powieści popularne, komiksy, reklamy, programy telewizyjne. Jako wykładowca – potwierdzają to ci, którzy mieli szczęście go słuchać – jest charyzmatyczny i sumienny. Wreszcie jako pisarz umie zaciekawić czytelnika barwną opowieścią oraz świetnym poczuciem humoru.

Sławę powieści Umberta Eco ugruntowała ekranizacja w reżyserii Jean-Jacques'a Annauda z roku 1986. Scenariusz przygotowali Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard. W roli Wilhelma wystąpił Sean Connery (prawdziwa) ikona popkultury i wcielenie Jamesa Bonda, a w roli Adsa z Melku – Christian Slater.

Obejrzyjcie plakaty filmowe Imienia róży.

Imię róży to najsłynniejszy utwór Umberto Eco. Miliony sprzedanych egzemplarzy, tłumaczenia na kilkadziesiąt języków, obecność na listach lektur – wszystko to dowody niezwykłej popularności tej książki. Jak to się udało? Pytanie jest ciekawe, bo przecież *Imię róży* ma kilkaset stron i rozmiary powieści mogłyby zniechęcić niejednego czytelnika.

Powieść została napisana w taki sposób, że właściwie każdy czytelnik w trakcie lektury znajdzie coś dla siebie. Otóż w zamierzeniu autora *Imię róży* można czytać na kilku poziomach.

Na poziomie najbardziej podstawowym książka adresowana jest do czytelnika bestsellerów, który zostaje zwabiony po prostu ciekawą opowieścią. Bo i opowieść jest faktycznie zajmująca, ponieważ opiera się na sensacyjnej intrydze osnutej wokół historii o tajemniczej księdze oraz wstrząsających wydarzeniach, obejmujących kilka morderstw i samobójstw oraz o zniszczenie opactwa. W tym celu Eco opiera się na sprawdzonych schematach i wykorzystuje dobrze znane czytelnikom gatunki powieści kryminalnej, detektywistycznej, gotyckiej i romansowej (bo Adso, mimo że jest nowicjuszem, przeżywa swoją pierwszą miłość), a całość opiera na strukturze średniowiecznej kroniki.

Na następnym poziomie powieść daje się czytać jako zakamuflowana opowieść o teraźniejszości. W czasie pisania powieści we Włoszech miały miejsce dramatyczne wydarzenia związane z politycznym terrorem „Czerwonych Brygad", które zamordowały Aldo Moro, przywódcę Partii Chrześcijańsko - Demokratycznej i trzykrotnego premiera

Włoch. Natomiast opisane w powieści spory między Cesarstwem a Papiestwem dawały się odczytywać w kontekście konfliktu tzw. zimnej wojny.

Ostatni poziom lektury jest najbardziej wyrafinowany i skomplikowany. Tutaj powieść adresowana jest do czytelników profesjonalnych, których czytelnicza kompetencja pozwala rozpoznać w tekście ukryte cytaty i aluzje literackie. W tym względzie *Imię róży* miałoby być pełną realizacją postmodernistycznego dzieła intertekstualnego, stworzonego z innych dzieł.

Tę ostatnią właściwość najlepiej pokazuje konstrukcja postaci Wilhelma z Baskerville, który ma w głowie poglądy i ustalenia Rogera Bacona, Wilhelma Ockhama, Marsyliusza z Padwy i… samego Umberta Eco. W niczym nie przypomina stereotypowego średniowiecznego mnicha, skoro nosi okulary, korzysta z igły magnetycznej, a nawet… pali średniowieczną „trawkę". Jest też postacią na wskroś literacką, bo przecież przywołuje na myśl Sherlocka Holmesa (Adso jako Watson opowiada jego historię), Arthura Conan Doyle'a i *Psa z Baskerville'ów*.

Akcja powieści rozgrywa się w roku 1327 w bliżej nieokreślonym opactwie benedyktyńskim, gdzieś w północnych Włoszech. O wydarzeniach opowiada benedyktyński nowicjusz – Adso z Melku. Jest on sekretarzem uczonego franciszkanina – Wilhelma z Baskerville, który jest wysłannikiem Ludwika IV Bawarskiego i pojawia się w opactwie, żeby wziąć udział w teologicznej debacie na temat ubóstwa Jezusa Chrystusa. Drugą stroną w sporze byli wysłannicy papieża Jana XXII. W owym czasie kwestia ta faktycznie była przedmiotem istotnej dyskusji między franciszkanami, wychwalającymi cnotę ubóstwa, a papiestwem, niechętnym do rezygnacji z przywilejów władzy i bogactwa.

Tymczasem niewiele wcześniej doszło do tajemniczej śmierci jednego z mnichów. Znany z przenikliwości Wilhelm zostaje poproszony przez opata Abbona o wyjaśnienie zdarzenia. Wilhelm musi się spieszyć, gdyż niebawem do opactwa na debatę przybędą legaci papiescy z surowym inkwizytorem – Bernardem Gui, na czele. Niestety, iluminator Adelmus z Otrantu nie jest jedyną ofiarą: zaczynają ginąć następni mnisi.

Przenikliwy Wilhelm po jednym z kolejnych zgonów rozpoznaje zarys schematu, w jaki wydają się układać wydarzenia. Ostatecznie będzie to trop niewłaściwy, ale wiele innych śladów naprowadzi na rozwiązanie, skryte w tajemniczej bibliotece będącej labiryntem. Tam pośród nieprzeliczonych ksiąg kryje się jedyny egzemplarz drugiego tomu *Poetyki* Arystotelesa, poświęcony kwestii śmiechu. Ostatecznie sprawcą morderstw i ostatecznego zniszczenia opactwa okaże się ślepy Jorge z Burgos. Czynił to wszystko w imię przekonania o zgubnej mocy śmiechu.

Usiłując rozwiązać kryminalną intrygę, Wilhelm z Baskerville zaczyna przypuszczać, że kolejne zgony układają się w schemat z proroctwa o siedmiu aniołach z *Apokalipsy św. Jana*. W końcu jednak hipoteza okaże się błędna, a rozwiązanie zagadki będzie sprawą przypadku. Przesłanie powieści będzie więc następujące: wiara w istnienie jakiegoś

ukrytego porządku wydarzeń jest złudna. Metoda Wilhelma – mająca niemało wspólnego z semiologią samego Umberta Eco – to niezłe narzędzie do poszukiwania przygodnych i ograniczonych prawd, ale nie sama Prawda. Nic dziwnego, że tajemniczym manuskryptem, wokół którego zawiązała się cała powieściowa intryga, jest traktat o komedii. Komedia jest bowiem zawsze dziełem potencjalnie wywrotowym, wymierzonym przeciwko temu, co dogmatyczne i autorytarne.

Tajemnicze opactwo



licencja: CC 0

> **Umberto Eco**
>
> **Imię róży**
>
> **Dzień pierwszy**
>
> **Pryma**
>
> *Kiedy to docieramy do stóp opactwa i Wilhelm daje dowód wielkiej przenikliwości.*
>
> […]
>
> Kiedy nasze muły pokonywały mozolnie ostatni zakręt zbocza, w miejscu, gdzie główna droga rozgałęziała się dając początek dwóm

jeszcze, biegnącym równolegle ścieżkom, mój mistrz zatrzymał się na chwilę, spojrzał na obie strony drogi, na samą drogę oraz w górę na rząd sosen tworzących na krótkim odcinku naturalny okap posiwiały od śniegu.

– Bogate opactwo – rzekł. – Opat lubi pokazać się w uroczystych chwilach.

Przywykłem już do jego najosobliwszych stwierdzeń, więc nie zadałem żadnego pytania. Również dlatego, że po przebyciu dalszego kawałka drogi usłyszeliśmy jakiś zgiełk i zza zakrętu ukazał się oddziałek podnieconych mnichów i sług. Jeden z nich, kiedy nas zobaczył, ruszył naprzeciwko i rzekł wielce uprzejmie: – Witaj, panie, i nie dziw się, że domyślam się, kim jesteś, albowiem uprzedzono nas o twoim przybyciu. Jestem Remigiusz z Varagine, klucznik klasztoru. A jeśli ty jesteś, jak przypuszczam, bratem Wilhelmem z Bascavilli, trzeba nam zawiadomić opata. Ty – rozkazał odwracając się do jednego z orszaku – ruszaj do góry z nowiną, że nasz gość wkroczy niebawem w mury opactwa!

– Dziękuję ci, panie kluczniku – odparł życzliwie mój mistrz – i tym droższa mi twoja uprzejmość, że dla powitania nas przerwaliście pogoń. Lecz nie martw się, koń przegalopował tędy i ruszył ścieżką po prawej stronie. Nie oddali się zbytnio, gdyż będzie musiał zatrzymać się, kiedy dotrze do miejsca, gdzie wyrzucacie zużytą ściółkę. Jest zbyt mądrym zwierzęciem, żeby zapuszczać się w stromy teren...

– Kiedy go widziałeś? – zapytał klucznik.

– Prawdę rzekłszy, nie widzieliśmy go, czyż nie tak, Adso? – powiedział Wilhelm, zwracając w moją stronę rozbawione lico. – Ale jeśli szukacie Brunellusa, zwierzę powinno być w miejscu, które wskazałem.

Klucznik zawahał się. Spojrzał na Wilhelma, później na ścieżkę, a w końcu spytał:

– Brunellusa? Skąd wiesz?

– Jakże to – rzekł Wilhelm – jest przecież rzeczą oczywistą, że szukacie Brunellusa, umiłowanego konia opata, najlepszego bieguna w waszej stajni, karej maści, wysokiego na pięć stóp; pyszny ogon, kopyta krągłe i małe, ale galop dosyć regularny; łeb drobny, uszy spiczaste, ale ślepia duże. Pomknął w prawo, mówię wam, i tak czy inaczej musicie się pospieszyć.

Klucznik zawahał się przez chwilę, potem skinął na swoich ludzi i ruszył prawą ścieżką, a nasze muły też podjęły wspinaczkę. Już miałem zadać Wilhelmowi pytanie, gdyż dręczyła mnie ciekawość, ale dał mi znak, bym zaczekał; w istocie, po kilku minutach usłyszeliśmy okrzyki radości i zza zakrętu ścieżki ukazali się mnisi i słudzy, prowadząc konia za wędzidło. Wyprzedzili nas bokiem, w dalszym ciągu przyglądając się nam z odrobiną osłupienia, i ruszyli przodem w kierunku opactwa. Wydaje mi się także, iż Wilhelm ściągnął nieco cugle swojemu wierzchowcowi, żeby dać im czas na opowiedzenie o tym, co się wydarzyło. Rzeczywiście, miałem sposobność przekonać się, że mój mistrz, choć pod każdym względem jak bardzo jest przenikliwy, folgował przywarze próżności, a ponieważ doceniałem już dar dyplomatycznej subtelności, zrozumiałem, że chciał dotrzeć do celu podróży poprzedzony niewzruszoną sławą mędrca.

– A teraz powiedz mi, proszę – nie wytrzymałem w końcu – skąd to wszystko wiedziałeś?

– Mój poczciwy Adso – odparł mistrz. – W ciągu całej podróży uczę cię rozpoznawać znaki, przez które świat do nas przemawia niby wielka księga. Alanus ab Insulis powiada, że

omnis mundi creatura
quasi liber et picture
nobis est in speculum

mając na myśli niewyczerpane zasoby symboli, którymi Bóg mówi nam poprzez swoje dzieło stworzenia o życiu wiecznym. Ale świat jest jeszcze bardziej wymowny, niż myślał Alanus, i nie tylko mówi o rzeczach ostatecznych (w którym to przypadku wyraża się zawsze w sposób niejasny), ale również o tym wszystkim, co nas otacza, i wtedy wyraża się całkowicie jasno. Prawie wstydzę się, że muszę powtarzać ci to, o czym winieneś wiedzieć. Na skrzyżowaniu dróg, w świeżym jeszcze śniegu, wyraźnie rysowały się odciski kopyt końskich biegnące w kierunku ścieżki po naszej lewej ręce. Te odciski, rozmieszczone w sporej i jednakowej odległości jedne od drugich, były małe i okrągłe i wskazywały na bardzo regularny galop – stąd mogłem wywnioskować o charakterze konia i o tym, że nie pędził byle gdzie, jak to czyni zwierzę spłoszone. W miejscu, gdzie sosny tworzą jakby naturalny okap, niektóre gałązki były świeżo ułamane dokładnie na wysokości pięciu stóp. Na jednym z tych krzaków morwy, tam gdzie zwierzę musiało zawrócić, żeby ruszyć dalej ścieżką po swojej prawej stronie, powiewając przy tym pysznym ogonem, utkwiło między igiełkami długie czarne włosie... Nie powiesz mi, na koniec, że nie wiesz, iż ta ścieżka prowadzi do miejsca, gdzie wyrzuca się ściółkę, pokonując bowiem dolny zakręt widzieliśmy pianę nieczystości spływających stromo u stóp baszty południowej i brukających śnieg; a przy takim położeniu rozstajów ścieżka mogła prowadzić jedynie w tamtym właśnie kierunku.

– Tak – powiedziałem – ale drobny łeb, spiczaste uszy, wielkie ślepia...

– Nie wiem, czy ma to wszystko, ale z pewnością mnisi święcie w owe przymioty wierzą. Izydor z Sewilli powiedział, że piękno konia wymaga „*ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa*

rotunditas". Gdyby koń, o którym wydedukowałem, iż tędy przegalopował, nie był naprawdę najlepszym koniem w stajni, czemu w pogoń za nim ruszyć by mieli nie tylko stajenni, czemu trudził się sam klucznik. A mnich, który uważa konia za doskonałość przewyższającą formy naturalne, musi widzieć zwierzę takim, jakim *auctoritates* mu je opisały, szczególnie jeśli – i w tym miejscu obdarzył mnie kąśliwym uśmiechem – jest uczonym benedyktynem.

– No dobrze – powiedziałem – ale czemu Brunellus?

– Oby Duch Święty wlał ci więcej oleju do głowy, niż masz w tej chwili, mój synu! – wykrzyknął mistrz. – Jakież inne imię dałbyś mu, skoro nawet wielki Buridan, który ma zostać rektorem w Paryżu, kiedy przychodzi mu mówić o pięknym koniu, nie znajduje imienia bardziej stosownego?

Taki był mój mistrz. Nie tylko potrafił czytać w wielkiej księdze natury, lecz również pojąć, w jaki sposób mnisi czytają zwykłe księgi i jak za ich pośrednictwem myślą. Dar ten, jak zobaczymy, miał być mu bardzo użyteczny w dniach, które nastąpiły. Ale na razie jego wyjaśnienie wydało mi się tak oczywiste, że choć czułem upokorzenie, gdyż sam nie wpadłem na nie, górę wzięła duma, bo teraz już uczestniczyłem w nim, i prawie winszowałem sobie przenikliwości. Albowiem siła prawdy jest taka, że, podobnie jak dobro, rozprzestrzenia się dokoła. I niech pochwalone będzie święte imię Pana Naszego Jezusa Chrystusa za to, że zostałem tak pięknie oświecony.

[…]

– Biblioteka daje świadectwo prawdzie i błędowi – rzekł więc Jorge.

– Bez wątpienia Apulejusz i Lukian zawinili wieloma błędami — rzekł Wilhelm. – Ale ta bajka zawiera pod osłoną zmyśleń również dobry morał, poucza bowiem, jak drogo trzeba płacić za swoje błędy, a poza

tym sądzę, że historia człowieka przemienionego w osła jest aluzją do przemiany duszy, która popada w grzech.

– To być może – rzekł Jorge.

– Jednakowoż pojmuję teraz, dlaczego Wenancjusz podczas rozmowy, o której opowiedział mi wczoraj, tak bardzo był zaciekawiony zagadnieniami komedii; w istocie, bajki tego rodzaju też można przyrównać do komedii starożytnych. Ni jedne, ni drugie nie opowiadają o ludziach żyjących naprawdę, jak tragedie, ale – powiada Izydor – są zmyśleniami: „*Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res facte sed tantum loquendo fictae*"...

W pierwszej chwili nie pojąłem, czemu Wilhelm zapuścił się w tę uczoną dysputę, i to właśnie z kimś, kto zdawał się takich tematów nie lubić, ale odpowiedź Jorgego pokazała mi, jak wielce subtelny jest mój mistrz.

– Tego dnia nie rozprawiało się o komediach, lecz tylko o dopuszczalności śmiechu – rzekł posępnie Jorge. A ja pamiętałem doskonale, że właśnie poprzedniego dnia, kiedy Wenancjusz zrobił aluzję do tej dyskusji, Jorge utrzymywał, iż nie przypomina jej sobie.

– Ach – powiedział niedbale Wilhelm – zdawało mi się, że rozmawialiście o kłamstwach poetów i zmyślnych zagadkach...

– Mówiło się o śmiechu – rzekł oschle Jorge. – Komedie pisali poganie, by nakłonić widzów do śmiechu, i czynili źle. Nasz Pan Jezus nigdy nie opowiadał komedii ani bajek, lecz tylko przejrzyste przypowieści, które w sposób alegoryczny pouczają nas, jak zasłużyć sobie na raj, i tak niechaj będzie.

– Zastanawiam się – rzekł Wilhelm – czemu tak sprzeciwiasz się myśli, że Jezus śmiał się. Ja mniemam, że śmiech jest równie dobrym lekarstwem, jak kąpiele, gdy trzeba leczyć z humorów i innych dolegliwości ciała, a osobliwie z melancholii.

– Kąpiele są rzeczą dobrą – rzekł Jorge – i sam Akwinata doradza je dla usunięcia smutku, ten może być bowiem namiętnością złą, kiedy nie zwraca się w stronę takiego zła, które da się pokonać śmiałością. Kąpiele przywracają równowagę humorów. Śmiech zaś wstrząsa ciałem, zniekształca rysy twarzy, czyni człowieka podobnym do małpy.

– Małpy nie śmieją się, śmiech jest właściwy człowiekowi, to znak jego rozumności – oznajmił Wilhelm.

– Jest też słowo znakiem ludzkiej rozumności, a przecież słowem można bluźnić przeciw Bogu. Nie wszystko, co właściwe człowiekowi, jest koniecznie dobre. Śmiech to znak głupoty. Kto śmieje się, nie wierzy w to, co jest powodem śmiechu, ale też nie czuje do tego czegoś nienawiści. Tak zatem, jeśli śmiejemy się z czego złego, oznacza to, że nie zamierzamy owego zła zwalczać, jeśli zaś śmiejemy się z czego dobrego, oznacza to, że nie cenimy siły, przez którą dobro szerzy się samo z siebie. Dlatego reguła powiada: „*decimus humilitatis gradus est si non sit facilis ac promptus in risu, quia scriptum est: stultus in risu exaltat vocem suam*".

– Kwintylian – przerwał mój mistrz – powiada, że na śmiech nie ma miejsca w panegiryku, by nie uchybić godności, ale należy zachęcać do niego w wielu innych przypadkach. Tacyt zachwala ironię Kalpurniusza Pisona, Pliniusz Młodszy pisze: „*aliquando praeterea rideo, jocor, ludo, homo sum*".

– Byli poganami – odparł Jorge. – Reguła powiada: „*scurrilitates vero vel verba otiosa et risum moventia aeterna clausura in omnibus locis damnamus, et ad talia eloquia discipulum aperire os non permittitur*".

– Jednakowoż kiedy słowo Chrystusa zatriumfowało już na ziemi, Synesios z Kyreny powiedział, że boskość potrafiła połączyć harmonijnie to, co konieczne, z tym, co tragiczne, zaś Aeliusz Spartanin powiada o cesarzu Hadrianie, człowieku podniosłych obyczajów i duszy *naturaliter* chrześcijańskiej, że umiał przeplatać

chwile wesołości chwilami powagi. A wreszcie Auzoniusz zaleca dawkować z umiarem powagę i uciechę.

– Ale Paulin z Noli i Klemens Aleksandryjski ostrzegali nas przed tymi głupstwami, a Sulpicjusz Sewer powiada, że nikt nie widział, by świętego Marcina opanował gniew albo wesołość.

– A jednak przypomina niektóre powiedzenia świętego *spiritualiter salsa* – rzekł Wilhelm.

– Były cięte i pełne mądrości, nie zaś śmieszne. Święty Efrem napisał parenezę przeciwko śmiechowi mnichów, a w *De habitu et conversatione monachomm* zaleca się unikanie sprośności i żartów, jakby były jadem żmii!

– Ale Hildebert powiada: „*admittendo tibi joca sunt post seria quaedam, sed tamen et dignis et ipsa gerenda modis*". A Jan z Salisbury zezwalał na skromną wesołość. A wreszcie Eklezjasta, z którego cytowałeś ustęp i na którego powołuje się wasza reguła, tam gdzie powiada się, że śmiech jest właściwy głupcom, dopuszcza przynajmniej śmiech cichy, płynący ze spokojnej duszy.

– Dusza jest spokojna wówczas jedynie, gdy kontempluje prawdę i rozkoszuje się dokonanym dobrem, a ni z prawdy, ni z dobra nie należy się śmiać. Oto czemu Chrystus nie śmiał się. Śmiech jest zarzewiem zwątpienia.

– Lecz czasem słusznie jest wątpić.

– Nie widzę żadnych powodów. Kiedy się wątpi, trzeba zwrócić się do autorytetu, do słów jednego z ojców lub doktorów, i ustaje wszelki powód zwątpienia. Wydaje mi się, żeś przesiąkł wątpliwymi doktrynami, jak doktryny logików paryskich. Ale święty Bernard umiał z całym rozeznaniem podnieść głos przeciwko kastratowi Abelardowi, który chciał wszystkie problemy poddać chłodnemu, wyzbytemu życia osądowi rozumu nieoświeconego przez Pismo,

wypowiadając swoje „jest tak i tak nie jest". Ten, kto przyjmie te jakże niebezpieczne myśli, może również cenić zabawę głupca, który śmieje się z tego, o czym winno się znać jedyną prawdę, wypowiedzianą raz na zawsze. Tak więc, śmiejąc się, głupiec powiada w domyśle: „*Deus non est*".

– Czcigodny Jorge, zda mi się, że jesteś niesprawiedliwy, gdy mówisz o kastracie Abelardzie, wiesz bowiem, iż w owo smutne nieszczęście popadł przez złość innego...

– Przez swoje grzechy. Przez zarozumiałą ufność w ludzki rozum. W ten sposób wiara prostaczków jest wyszydzona, tajemnice Boga zgłębione (albo próbowało się tego, a głupi, którzy to czynili), kwestie, które dotyczą spraw najwyższych, rozważa się zuchwale, drwi się z ojców, gdyż uważali, że takie kwestie należy raczej chować pod korcem niż dobywać na światło dnia.

– Nie zgadzam się z tym, czcigodny Jorge. Bóg pragnie, byśmy przykładali nasz rozum do wielu spraw ciemnych, co do których Pismo pozostawiło nam wolność decydowania. A kiedy ktoś zachęca cię, byś uwierzył w jakie twierdzenie, winieneś najprzód zbadać, czy nadaje się ono do przyjęcia, albowiem rozum nasz stworzony został przez Boga i to, co podoba się naszemu rozumowi, nie może nie podobać się rozumowi Boskiemu, o którym zresztą wiemy to jedynie, czego przez analogię, a często przez negację, domyślamy się o drogach, jakimi chadza nasz rozum. Widzisz zatem, że czasem, by podważyć fałszywy autorytet jakiegoś niedorzecznego twierdzenia, które budzi odrazę rozumu, także śmiech może być narzędziem właściwym. Często śmiech służy także do tego, by upokorzyć niegodziwców i by zajaśniała ich głupota. Opowiada się o świętym Maurze, że poganie włożyli go do wrzącej wody, on zaś użalał się, iż kąpiel jest zbyt chłodna; pogański gubernator z głupoty włożył dłoń do wody, żeby to sprawdzić, i sparzył się. Piękny czyn tego świętego męczennika, który ośmieszył nieprzyjaciół wiary.

Jorge zaśmiał się szyderczo.

– Również w epizodach, które opowiadają kaznodzieje, znaleźć można wiele łgarstw. Święty zanurzony we wrzącej wodzie cierpi za Chrystusa i wstrzymuje krzyk, zgoła nie płata dziecinnych figli poganom!

– Widzisz? – rzekł Wilhem. – Ta historia wydaje ci się wstrętna dla rozumu i oskarżasz ją, że jest śmieszna! Tak zatem milcząco i bacząc na swe wargi śmiejesz się przecież z czegoś i chcesz, bym ja też nie wziął tego poważnie. Śmiejesz się ze śmiechu, ale śmiejesz się.

Jorge zrobił gest wyrażający znudzenie:

– Igrając ze śmiechem wciągasz mnie w daremne dysputy. Wiesz jednak, że Chrystus nie śmiał się.

– Nie jestem tego pewny. Kiedy zachęca faryzeuszy, żeby pierwsi rzucili kamieniem, kiedy pyta, czyj wizerunek jest na monecie, którą płaci się podatek, kiedy igra słowami i powiada: „*Tu es petrus*", mniemam, że chodzi o cięty przytyk, by zmieszać grzeszników, by podtrzymać ducha u swoich. Mówi w sposób dowcipny także, kiedy zwraca się do Kajfasza: „Rzekłeś". A kiedy Hieronim komentuje Jeremiasza, gdzie Bóg mówi Jeruzalem: „*nudavi femora contra faciem tuam*", wyjaśnia: „*sive nudabo et relevabo femora et posteriora tua*". Nawet więc Bóg wysławia się przez dowcipy, by upokorzyć tych, których chce ukarać. I wiesz doskonale, że w momencie najzacieklejszej walki między kluniakami a cystersami ci pierwsi oskarżyli drugich, by ośmieszyć ich, że nie noszą spodni. Zaś w *Speculum stultorum* opowiada się o ośle Brunellusie, który zastanawia się, co by się stało, gdyby nocą wiatr uniósł okrycia i mnich ujrzałby swój srom...

Mnisi dokoła roześmieli się, a Jorge wpadł we wściekłość.

– Ciągniesz mi tych konfratrów na święto szaleńców. Wiem, że wśród franciszkanów jest we zwyczaju zniewalać sobie sympatię ludu przez tego rodzaju głupstwa, ale o tych widowiskach powiem ci to, co powiada pewien wiersz, który słyszałem od jednego z waszych kaznodziejów: *Tum podex carmen extulit horridulum*.

Przytyk był trochę za mocny, Wilhelm był zuchwały, ale teraz Jorge oskarżał go o to, że puszcza wiatry ustami. Zastanowiłem się, czy ta surowa odpowiedź nie miała oznaczać ze strony starego mnicha zachęty, byśmy wyszli ze skryptorium. Ale zobaczyłem, że Wilhelm, tak dopiero co wojowniczy, zrobił się teraz łagodny jak baranek.

– Proszę cię o wybaczenie, czcigodny Jorge – rzekł. – Moje wargi zdradziły moje myśli, nie chciałem uchybić ci szacunku. Być może to, co powiedziałeś, jest słuszne, ja zaś myliłem się.

Jorge w obliczu tego aktu wyśmienitej pokory mruknął coś, co wyrażać mogło albo zadowolenie, albo wybaczenie, i nie mógł uczynić nic innego, jak powrócić na swoje miejsce, gdy tymczasem mnisi, którzy w trakcie dysputy podchodzili stopniowo, rozchodzili się teraz do swoich stołów. Wilhelm przykląkł znowu przed stołem Wenancjusza i wrócił do przewracania kart. Swoją pokorną odpowiedzią zarobił parę sekund spokoju. A to, co ujrzał w ciągu tych kilku sekund, dało natchnienie do poszukiwań w ciągu nocy, która miała nastąpić.

[…]

– Była to największa biblioteka świata chrześcijańskiego – rzekł Wilhelm. – Teraz – dodał – zwycięstwo Antychrysta jest naprawdę bliskie, gdyż żadna wiedza nie wzniesie przed nim zapory. Z drugiej strony widzieliśmy tej nocy jego oblicze.

– Czyje oblicze? – zapytałem osłupiały.

– Jorgego, powiadam. W tym obliczu spustoszonym przez nienawiść do filozofii po raz pierwszy widziałem oblicze Antychrysta, który nie pochodzi z pokolenia Judasza, jak chcą głosiciele jego przyjścia, ani z odległego kraju. Antychryst może zrodzić się z pobożności, z nadmiernej miłości do Boga lub prawdy, jak kacerz rodzi ze świętego, a opętany przez demona z jasnowidzącego. Lękaj się, Adso, proroków i tych, którzy gotowi są umrzeć za prawdę, gdyż zwykle pociągają za sobą na śmierć licznych, często przed sobą, czasem zamiast siebie. Jorge spełnił dzieło diabelskie, gdyż miłował, swoją prawdę w sposób tak lubieżny, że ważył się na wszystko, byle zniweczyć kłamstwo. Jorge lękał się drugiej księgi Arystotelesa, gdyż być może naprawdę nauczała ona zniekształcania oblicza wszelkiej prawdy, byśmy nie stali się ofiarami naszych własnych urojeń. Być może zadaniem tego, kto miłuje ludzi, jest wzbudzenie śmiechu z prawdy, wzbudzanie śmiechu prawdy, gdyż jedyną prawdą jest zdobyć wiedzę, jak wyzwalać się z niezdrowej namiętności do prawdy.

– Ależ, mistrzu – ośmieliłem się rzec, stropiony – mówisz tak teraz, gdyż jesteś zraniony w głębi twej duszy. Jednak jest prawda, jest ta, którąś odkrył dziś wieczorem, do której dotarłeś, objaśniając ślady wyczytane w dniach poprzednich. Jorge zwyciężył, ale ty też zwyciężyłeś Jorgego, gdyż obnażyłeś jego knowanie...

– Nie było knowania – odparł Wilhelm – ja zaś odkryłem to przez pomyłkę.

Stwierdzenie było wewnętrznie sprzeczne i nie wiedziałem, czy naprawdę Wilhelm pragnął, by takim było.

– Lecz było prawdą, że odciski kopyt w śniegu prowadziły do Brunellusa – rzekłem – było prawdą, że Adelmus popełnił samobójstwo, było prawdą, że Wenancjusz nie utonął w kadzi, było prawdą, że labirynt był urządzony tak, jak sobie to wyobraziłeś, było prawdą, że do *finis Africae* wchodzi się, naciskając na słowo *quatuor*,

było prawdą, że tajemnicza księga była dziełem Arystotelesa... Mógłbym wyliczać wszystkie te rzeczy prawdziwe, które odkryłeś, posługując się swą wiedzą...

– Nigdy nie powątpiewałem w prawdziwość znaków, Adso, są jedyną rzeczą, jaką człowiek rozporządza, by miarkować się w świecie. Tym, czego nie pojąłem, była relacja między znakami. Dotarłem do Jorgego przez apokaliptyczny schemat, który zdawał się rządzić wszystkimi zbrodniami, aczkolwiek był przypadkowy. Dotarłem do Jorgego szukając sprawcy wszystkich zbrodni, a odkryliśmy, że w gruncie rzeczy każda ze zbrodni miała innego sprawcę, albo i żadnego. Dotarłem do Jorgego idąc za planem powziętym przez umysł przewrotny i przemyślny, a nie było żadnego planu, lub też Jorgego przerósł jego początkowy plan, a potem zaczął się łańcuch przyczyn, współprzyczyn i przyczyn między sobą sprzecznych, które działały każda na swój rachunek, tworząc relacje nie zależące od żadnego zamysłu. Gdzież była cała moja mądrość? Zachowywałem się jak człek uparty, idąc za pozorem ładu, kiedy powinienem był wiedzieć dobrze, iż nie ma ładu we wszechświecie.

– Lecz wymyślając porządki błędne, coś jednak znalazłeś...

– Powiedziałeś rzecz nader piękną, Adso, i dziękuję ci. Porządek, jaki nasz umysł wymyśla sobie, jest niby sieć albo drabina, którą buduje się, by czegoś dosięgnąć. Ale potem trzeba drabinę odrzucić, gdyż dostrzega się, że choć służyła, była pozbawiona sensu. *Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen, so Er an ir ufgestigen ist...* Czy tak się powiada?

–Tak brzmi w moim języku. Kto to powiedział?

– Pewien mistyk z twojej ziemi. Gdzieś to napisał, nie pamiętam gdzie. I nie jest konieczne, by ktoś odnalazł pewnego dnia ten manuskrypt. Jedyne prawdy użyteczne to narzędzia, które trzeba odrzucić.

– Nie możesz o nic mieć do siebie żalu, zrobiłeś, co mogłeś.

– I co może człowiek, a to niewiele. Trudno jest pogodzić się z myślą, że nie może być ładu we wszechświecie, gdyż stanowiłby obrazę dla wolnej woli Boga i dla Jego wszechmocy. Tak więc wolność Boga jest naszą zgubą, a przynajmniej zgubą naszej pychy.

Po raz pierwszy i ostatni w moim życiu ważyłem się wypowiedzieć wniosek teologiczny.

– Lecz jak może istnieć byt konieczny całkowicie utkany z możliwości? Jakaż więc jest różnica między Bogiem a pierwotnym chaosem? Czy utrzymywanie, że Bóg jest absolutnie wszechmocny i absolutnie rozporządzalny względem własnych wyborów, nie jest tym samym, co utrzymywanie, że Bóg nie istnieje?

Wilhelm spojrzał na mnie, a żadne uczucie nie ujawniło się w rysach jego oblicza. I rzekł:

– Jakże uczony mógłby przekazywać nadal swoją wiedze, gdyby odpowiedział twierdząco na twoje pytanie?

Nie zrozumiałem sensu jego słów.

– Chcesz powiedzieć – spytałem – że gdyby zabrakło samego kryterium prawdy, niemożliwa byłaby i nieprzekazywalna wiedza, czyli nie mógłbyś już przekazać tego, co wiesz, inni bowiem by ci na to nie przyzwolili?

W tym momencie część dachu dormitorium zwaliła się z potężnym łoskotem, wzbijając chmurę iskier. Spore stado kóz i owiec, które błądziły po dziedzińcu, przemknęło obok przeraźliwie becząc. W pośpiechu przebiegli obok nas słudzy, krzycząc, i prawie nas stratowali.

– Zbyt wielki tu zamęt – oznajmił Wilhelm. – *Non in commotione, non in commotione Dominus*.

Umberto Eco, Imię róży, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 27–31.

Ćwiczenie 2.1

Zrekonstruuj sposób myślenia Wilhelma z Baskerville w epizodzie z Brunellusem.

Ćwiczenie 2.2

Na podstawie czego Wilhelm domyślił się, co się stało z koniem?

Ćwiczenie 2.3

Dlaczego metoda postępowania Wilhelma kojarzy się Adso z czytaniem?

Ćwiczenie 2.4

Na podstawie informacji z „Pretekstów" wskaż zbieżności myślenia bohatera powieści z teorią semiotyczną.

Ćwiczenie 2.5

Obejrzyj filmową scenę dysputy Wilhelma z Jorge na temat śmiechu 30'-34'40" (cz. I).

Ćwiczenie 2.6

Porównaj wersję filmową i powieściową. Wskaż różnice między nimi.

Ćwiczenie 2.7

Dlaczego Jorge jest przeciwnikiem komedii i śmiechu?

Ćwiczenie 2.8

Jak Wilhelm z Baskerville broni śmiechu?

Ćwiczenie 2.9

Dlaczego Jorge podważa wartość zwątpienia?

Ćwiczenie 2.10

Dlaczego w ostatnim fragmencie Wilhelm przestrzega Adso przed prorokami i tymi, którzy chcą umierać za prawdę?

Ćwiczenie 2.11

Dlaczego bohater powieści mówi o „niezdrowej namiętności do prawdy”?

Ćwiczenie 2.12

Co Wilhelm mówi o znakach?

Ćwiczenie 2.13

Dlaczego ostatecznie jest krytyczny wobec własnej metody odkrywania prawdy? 24’20”-29’ (cz. II) Od 44’ (cz. II)

Eco o *Imieniu róży*

Umberto Eco

Dopiski na marginesie "Imienia róży"

Metafizyka powieści kryminalnej

Nie przypadkiem książka zaczyna się jak kryminał (i czytelnika naiwnego łudzi do samego końca, tak że ów czytelnik może nawet nie spostrzec, iż chodzi tu o kryminał, w którym odkrywa się raczej niewiele, a detektyw ponosi klęskę). Moim zdaniem, ludzie lubią kryminały nie dlatego, że są tam trupy zamordowanych, ani dlatego, że sławi się w nich triumf końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego i moralnego) nad nieładem przestępstwa. Rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. Ale również w przypadku diagnozy medycznej,

badań naukowych, a także pytań metafizycznych mamy do czynienia z domysłami. W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę, którą narzucił im winowajca. Wszelka historia śledztwa i domysłów dotyczy czegoś, w czego sąsiedztwie żyjemy zawsze (cytat pseudoheideggerowski). Staje się teraz jasne, czemu mój główny wątek (kim jest morderca?) rozgałęzia się na tyle innych, a wszystkie są historiami innych wątków, wszystkie obracają się wokół struktury domysłu jako takiego.

Abstrakcyjnym modelem domyślania się jest labirynt. Mamy jednak trzy typy labiryntu. Jednym jest grecki; to labirynt Tezeusza. W takim labiryncie nie można się zgubić. Idzie się w nim do środka, a potem od środka do wyjścia. Dlatego w środku czeka Minotaur, w przeciwnym wypadku historia pozbawiona byłaby smaku, stanowiłaby zwykłą przechadzkę. Przerażenie bierze się z faktu, że człowiek nie wie, dokąd dotrze i co uczyni Minotaur. Lecz jeśli rozwikłasz labirynt klasyczny, zobaczysz, że masz w rękach nić, nić Ariadny. Labirynt klasyczny jest sam w sobie nicią Ariadny.

Następnie mamy labirynt manierystyczny. Kiedy go rozwikłasz, spostrzeżesz, że masz w rękach jakby drzewo, strukturę z rozgałęzieniami, które często kończą się ślepo. Jest tylko jedno wyjście, ale możesz na nie nie trafić. Nić Ariadny potrzebna ci jest, żebyś się nie zgubił. Ten labirynt jest modelem *trial-and-error process*.

Wreszcie mamy sieć, czyli labirynt, który Deleuze i Guattari nazywają kłączem. Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłącze jest potencjalnie nieskończone. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłącza. Labirynt w mojej bibliotece jest labiryntem manierystycznym, ale świat, w którym Wilhelm, jak to sam spostrzega, żyje, ma strukturę kłącza albo też można mu taką

strukturę nadać, choć nigdy nie uda się osiągnąć tego do końca. Pewien siedemnastoletni chłopak powiedział, że nie zrozumiał nic z dyskusji teologicznych, ale że funkcjonują one jako przedłużenie labiryntu przestrzennego (jakby były niosącą nastrój grozy muzyką w filmie Hitchcocka). Wydaje mi się, że stało się coś takiego; nawet czytelnik naiwny wyczuł, że ma przed sobą opowieść o labiryntach, i to nie o labiryntach przestrzennych. Możemy powiedzieć, iż w jakiś osobliwy sposób okazało się, że odczytanie najbardziej naiwne jest najbardziej „strukturalne". Czytelnik naiwny bezpośrednio, bez mediacji najistotniejszych znaczeń, natknął się na fakt, że nie może być jednej tylko opowieści.

Zabawa

Chciałem, żeby czytelnik się bawił. Przynajmniej tak, jak bawiłem się ja. To sprawa niezmiernie ważna, choć takie podejście wydaje się sprzeczne z wyobrażeniami, jakie w naszym mniemaniu mamy o powadze problematyki powieściowej.
Rozrywać to jeszcze nie oznacza odrywać od problemów. *Robinson Cruzoe* ma dać rozrywkę swemu modelowemu czytelnikowi, opowiadając mu o rachunkach i codziennych dokonaniach dzielnego *homo oeconomicus*, dosyć do owego czytelnika podobnego. Ale bliźni Robinsona, kiedy już zabawił się odnajdywaniem w Robinsonie samego siebie, powinien w ten czy inny sposób zrozumieć coś więcej, stać się kimś innym. Bawiąc się, w pewnym sensie się uczył. Czytelnik uczy się czegoś albo o świecie, albo o języku – ta różnica wskazuje na odmienne poetyki prozatorskie, ale istota rzeczy się nie zmienia. Idealny czytelnik *Finnegans Wake* winien w końcu bawić się w tej samej mierze, co czytelnik Caroliny Invernizio. Dokładnie w tej samej mierze. Ale chodzi o inną zabawę.
Otóż pojęcie zabawy ma charakter zmienny. Są rozmaite sposoby bawienia się, bawienia innych, zależnie od etapu rozwoju powieści. Nie ulega wątpliwości, że nowoczesna powieść ma tendencję do usuwania zabawy z wątku fabularnego, by dać pierwszeństwo innym

rodzajom zabawiania. Jako wielki admirator poetyki Arystotelesowskiej, zawsze uważałem, że mimo wszystko powieść winna dawać rozrywkę również, i przede wszystkim, poprzez konstrukcję wątku fabularnego.
Z pewnością powieść, która daje rozrywkę, uzyskuje poklask publiczności. Otóż przez jakiś czas uważano, że owo uznanie jest czymś niepożądanym. Skoro powieść cieszy się uznaniem, nie mówi nic nowego i daje publiczności to, czego ona już oczekiwała.
Uważam jednak, że powiedzieć: „Jeśli powieść daje czytelnikowi to, czego oczekuje, zyskuje uznanie", jest czymś innym niż: „Jeśli powieść zyskuje uznanie, to dlatego, że daje czytelnikowi to, czego on oczekuje".
Drugie stwierdzenie nie zawsze jest prawdziwe. Wystarczy przypomnieć sobie Defoe i Balzaca, by dojść aż do *Blaszanego bębenka* i *Stu lat samotności*.

[…]

Postmodernizm, ironia, atrakcyjność

Po roku 1965 wyklarowały się ostatecznie dwie idee, a mianowicie, że można powrócić do intrygi między innymi poprzez cytowanie innych intryg i że cytowanie może być mniej budujące niż intryga cytowana (zdaje się, że w 1972 roku Bompiani wydał almanach poświęcony „powrotowi intrygi" – *ritorno dell'intreccio* – poprzez sięgnięcie z lekkim szyderstwem, ale i podziwem do Ponsona du Terrail i Eugeniusza Sue i odrobinę ironiczny podziw dla niektórych wielkich stronic z Dumasa). Czy można napisać powieść, która nie byłaby budująca, stawiałaby problemy i jednocześnie mogłaby się podobać?
To fastrygowanie i zwrócenie się nie tylko ku intrydze, ale także atrakcyjności, miało zostać urzeczywistnione przez amerykańskich teoretyków postmodernizmu.
Na nieszczęście „postmodernizm" jest terminem dobrym *à tout faire*. Mam wrażenie, że dzisiaj ci, którzy go używają, mają na myśli

wszystko to, co im się podoba. Z drugiej strony wydaje się, że istnieje tendencja, by sięgnąć nim jak najdalej wstecz. Najpierw stosowano go do niektórych pisarzy i artystów działających w ostatnich dwudziestu latach, potem stopniowo cofnięto się do początku wieku, a wreszcie jeszcze bardziej wstecz, i to przesuwanie się wciąż trwa, tak że wkrótce kategoria postmodernizmu obejmie Homera.
Sądzę, iż „postmodernizm" nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, lecz kategorią duchową lub raczej *Kunstwollen*, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny manieryzm (zadaję sobie nawet pytanie, czy postmodernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu jako kategorii metahistorycznej). Sądzę, że w każdej epoce dochodzi się do momentów kryzysowych, podobnych do opisanych przez Nietzschego w *Niewczesnych rozważaniach*, gdzie mówi o szkodzie, jaką niosą badania historyczne. Przeszłość nas warunkuje, przytłacza, szantażuje. Historyczna awangarda (ale także tutaj kategorię awangardy pojmuję jako kategorię metafizyczną) chce rozliczyć się z przeszłością. „Precz z blaskiem księżyca" – to motto futurystów jest typowym programem wszelkiej awangardy, wystarczy wstawić coś innego w miejsce blasku księżyca. Awangarda niszczy przeszłość, zniekształca ją. *Panny z Avignon* to typowy gest awangardy. Potem awangarda idzie dalej, unicestwia zniszczony przedtem symbol, dochodzi do abstrakcji, do bezprzedmiotowości, dalej kolejno do płótna czystego, pociętego, a wreszcie spalonego, w architekturze będzie to wymóg minimalny *curtain wall*, budynek w kształcie walca, czysty prostopadłościan, w literaturze – zniszczenie ciągłości wypowiedzi aż do collage'u w stylu Burroughsa, aż do milczenia albo niezapisanej stronicy, w muzyce – przejście od atonalności do hałasu, do absolutnej ciszy (w tym sensie Cage ze swych początków jest nowoczesny).
Ale nadchodzi moment, kiedy awangarda (modernizm) nie może pójść dalej, gdyż stworzyła już metajęzyk, który mówi o swoich niemożliwych tekstach (sztuka konceptualna). Postmodernistyczna

odpowiedź na modernizm to uznanie, że przeszłość trzeba zrewidować podchodząc do niej ironicznie i bez złudzeń – nie można jej bowiem unicestwić, gdyż to doprowadziłoby do zamilknięcia.
O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej „kocham cię rozpaczliwie", ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: „Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie." W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziałby jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności. Jeśli kobieta zgodzi się na tę grę, będzie to dla niej mimo wszystko wyznanie miłości. Żadne z dwojga rozmówców nie będzie czuło się niewinne, oboje zaakceptowali wyzwanie przeszłości. Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii... Ale też uda się im raz jeszcze mówić o miłości.
Ironia, gra metajęzykowa, wypowiedź do drugiej potęgi. Jeśli więc ktoś w przypadku modernizmu nie pojmuje gry, może ją jedynie odrzucić, gdy tymczasem w przypadku postmodernizmu można również gry nie rozumieć i wziąć wszystko poważnie. To zresztą właściwość (ryzyko) ironii. Zawsze znajdzie się ktoś, kto wypowiedź ironiczną potraktuje tak, jakby była wypowiedzią serio. Myślę, że collage'e Picassa, Juana Gris i Braque'a były modernistyczne i dlatego nie akceptowali ich zwykli ludzie. Natomiast collage'e, które robił Max Ernst zestawiając fragmenty dziewiętnastowiecznych rycin, były postmodernistyczne. Można je również odczytywać jako fantastyczną opowieść, jako opowiedzenie snu, nie uświadamiając sobie, że są wypowiedzią o rycinach i może o samym collage'u. Jeśli na tym właśnie polega postmodernizm, widzimy jasno, dlaczego Sterne albo Rabelais byli postmodernistyczni, dlaczego postmodernistyczny jest bez wątpienia Borges, dlaczego w tym samym artyście mogą

współżyć lub następować po sobie w krótkich odstępach moment modernistyczny i moment postmodernistyczny. Wiemy, jak się rzecz ma z Joyce'em. *Portret artysty z czasów młodości* stanowi opowieść o próbie modernistycznej. *Dublińczycy*, chociaż wcześniejsi, są bardziej modernistyczni niż *Portret*. *Ulisses* to punkt graniczny. *Finnegans Wake* jest książką już postmodernistyczną albo przynajmniej otwiera dyskusję postmodernistyczną; aby tę książkę zrozumieć, nie trzeba negować wszystkiego, co już było powiedziane, ale przemyśleć to na nowo przyjąwszy postawę ironiczną.
Na temat postmodernizmu od samego początku powiedziano prawie wszystko (mam na myśli eseje w rodzaju *La letteratura dell'esaurimento* [Literatura wyczerpania] Johna Bartha, napisany w roku 1967, a opublikowany ostatnio w „Calibano" w numerze 7, poświęconym amerykańskiemu postmodernizmowi). Bynajmniej nie we wszystkim zgadzam się z cenzurkami, jakie teoretycy postmodernizmu (łącznie z Barthem) wystawiają pisarzom i artystom obwieszczając, kto jest postmodernistyczny, a kto jeszcze nie. Ale interesujący wydaje mi się wniosek, jaki teoretycy tego prądu wyciągają ze swoich przesłanek: „Idealny pisarz postmodernistyczny ani nie odrzuca, ani nie naśladuje swych dwudziestowiecznych czy dziewiętnastowiecznych poprzedników. Pierwsza połowa naszego wieku winna mu być pomocą, a nie kamieniem u szyi... Nie liczy on na dotarcie do zwolenników Jamesa Michenera czy Irvinga Wallace'a — nie mówiąc już o analfabetach ogłuszonych środkami masowego przekazu. Lecz powinien starać się, by dzieła jego docierały i przemawiały nie tylko do kręgu zawodowych zwolenników elitarnej sztuki, nie tylko do tego kręgu odbiorców, których Mann nazywa pierwszymi chrześcijanami... Idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory między realizmem i irrealizmem, formalizmem i zawartością treściową, literaturą czystą i zaangażowaną, koterią literacką i literaturą brukową... Porównałbym tę idealną powieść z dobrą muzyką jazzową lub klasyczną: można w niej odkryć przy kolejnych odtworzeniach czy przy studiowaniu

partytury wiele motywów, które umknęły nam przy pierwszym wykonaniu, lecz już to pierwsze zetknięcie z utworem powinno być tak zachwycające – nie tylko dla specjalistów – że następnych oczekuje się z radością." Tyle Barth, wracający w roku 1980 do tego tematu, tym razem pod tytułem *Literatura odnowy*. Naturalnie można podjąć tę problematykę z większym wyczuciem paradoksu, jak czyni to Leslie Fiedler. Wspomniany numer „Calibano" publikuje jego esej z 1981 roku, zupełnie zaś ostatnio nowe czasopismo „Linea d'Ombra" drukuje jego dyskusję z innymi pisarzami amerykańskimi. Fiedler prowokuje, to oczywiste. Zachwala *Ostatniego Mohikanina*, powieść przygodową, *Gothic Novel*, szmirę, którą gardzą krytycy, choć potrafiła niejednej generacji narzucić mity i wyobrażenia. Zastanawia się, czy ukaże się jeszcze coś w rodzaju *Chaty wuja Toma*, co mogłoby być czytane z równym zapałem w kuchni, salonie i pokoju dziecinnym. Zalicza Shakespeare'a do tych, którzy potrafią dostarczyć rozrywki, wrzuca go do jednego worka z *Przeminęło z wiatrem*. Jest krytykiem zbyt subtelnym, byśmy mogli w to uwierzyć. Chce po prostu przełamać barierę, jaką wzniesiono między sztuką a tym, co się podoba. Wyczuwa, że dotrzeć do publiczności szerokiej i zawładnąć jej wyobraźnią oznacza dzisiaj, być może, należenie do awangardy; i zostawia nam możliwość dodania, że zawładnięcie wyobraźnią czytelników niekoniecznie musi oznaczać podawanie im literatury budującej. Może bowiem oznaczać wzbudzenie ich niepokoju.

Umberto Eco, Dopiski na marginesie „Imienia róży", [w:] tegoż, Imię róży, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 612–614.

Ćwiczenie 3.1

Dlaczego – zdaniem Umberta Eco – ludzie tak chętnie czytują kryminały?

Ćwiczenie 3.2

Co łączy powieść kryminalną i postawę filozofa?

Ćwiczenie 3.3

Jakie modele labiryntu wymienia Eco?

Ćwiczenie 3.4

Jak włoski pisarz definiuje postmodernizm?

Ćwiczenie 3.5

Jak rozumiesz jego sugestię o tym, że dziś nie można już w literaturze mówić w sposób niewinny?

Ćwiczenie 3.6

Jak rozumiesz kategorie „ironii", „gry metajęzykowej" i „wypowiedzi do drugiej potęgi", którymi Eco objaśnia wrażliwość postmodernistyczną?

Ćwiczenie 3.7

Scharakteryzuj koncepcje literatury postmodernistycznej autorstwa Johna Bartha i Lesliego Fiedlera.

Ćwiczenie 3.8

Czy jakieś utwory z literatury polskiej odpowiadałby – twoim zdaniem – opisom Eco, Bartha i Fiedlera?

Semiotyka i semiologia

Wilhelm z Baskerville to postać zupełnie niestandardowa. Prócz niezwykłej charyzmy i pewnych ekscentryczności (okulary, „trawka") Umberto Eco wyposażył go w imponującą

świadomość filozoficzno - teoretyczną, mającą wiele wspólnego z jego własnymi poglądami teoretycznymi. Najprościej byłoby je określić mianem semiotyki.

Co to jest semiotyka? Semiotyka to nauka o znakach. Ten w istocie bardzo tradycyjny sposób myślenia o rzeczywistości za pomocą takich pojęć, jak: znak, znaczenie, oznaka czy symptom, rozpoznać można już w starożytności – m.in. u Platona i Arystotelesa. To starożytni podzielili znaki na:

- **oznaki naturalne** – oparte na bezpośredniej relacji między znakiem a tym, co oznaczane,
- **znaki konwencjonalne** – w których relacja między znakiem a tym, co on oznacza, ma charakter niebezpośredni, arbitralny i umowny.

Do najbardziej wpływowych stanowisk we współczesnej semiotyce zaliczyć wypada koncepcje Charlesa S. Pierce'a i Ferdynanda de Saussure'a. Pierce oparł swoją teorię semiotyki na triadycznej koncepcji znaku:

1. Materialny środek przekazu (reprezentamen).
2. Przedmiot – to do czego znak odsyła (referent).
3. Znaczenie – treść znaku, efekt interpretacji znaku (interpretant).

Semiologia de Saussurre'a oparta była na diadycznej koncepcji znaku:

1. Znaczące – obraz akustyczny.
2. Znaczone – pojęcie (nie przedmiot realny, ale jego idea).

Relacja pomiędzy znaczącym i znaczonym miała charakter arbitralny i konwencjonalny. W tym ujęciu język to system znaków wchodzących ze sobą w relacje o charakterze funkcjonalnym – w ten sposób zrodził się strukturalizm.

Twórczymi rozwinięciami obu powyższych teorii są koncepcje Umberta Eco i Rolanda Barthes'a.

Eco pozostawał bliższy Pierce'owi i traktował zjawiska kulturowe jako systemy znaków i metodę komunikacji. Celem jego analiz było odkrywanie mistyfikacji dokonywanej przez kulturę popularną, ideologicznej indoktrynacji. Uprawiając „semiologię życia codziennego", Umberto Eco analizował piłkę nożną, dżinsy, sekty religijne, filmy i kiczowate pałace amerykańskich miliarderów. Charakterystyczne było to, że czynił to bez wartościowania i hierarchizacji. Semiotyczne analizy Eco publikował na łamach czasopism „La Repubblica", „L'Espresso", „La Societa", „Corriere della Sera", a następnie wydał jako książkę pt. *Semiologia życia codziennego*.

Barthes był bliższy de Saussurre'owi. Dla francuskiego badacza rzeczy są znakami, znakami samych siebie. Przedmiotem jego analiz były mity popkultury traktowane jako systemy znaków. Barthes badał mitologie życia codziennego: wolnoamerykankę, proszek do prania,

zabawki, jedzenie, reklamę, striptiz czy samochody. Celem analiz było rozpoznawanie ukrytej mitologii zawartej w kulturze popularnej. Działanie owej nistyfikującej mitologii polegało na uniwersalizowaniu tego, co jest kulturą drobnomieszczańską i na przedstawianiu tego, co jest historią (a więc czymś zmiennym i konwencjonalnym), jako tego co naturalne (a więc niezmienne). Semiologiczne analizy Barthes'a najpierw publikowane były w czasopismach „Lettres nouvelles", „Esprit" i „France-Observateur", a następnie złożyły się na słynną książkę zatytułowaną *Mitologie*.

Pięćdziesiąt lat później Jérôme Garcin, francuski pisarz i dziennikarz, namówił kilkudziesięciu autorów – pisarzy, socjologów, filozofów, historyków, ekonomistów i psychoanalityków – aby podjęli metodę Rolanda Barthes'a. Efektem ich pracy jest książka „Nowe mitologie", zawierająca analizy francuskich mitologii XXI wieku.

> **Umberto Eco**

Filozofia lędźwi

Kilka tygodni temu, na tej samej stronie, Luca Goldoni opublikował zabawny reportaż z wybrzeża adriatyckiego na temat perypetii mężczyzn noszących – ze względu na modę – dżinsy i nie wiedzących, jak poradzić sobie z siadaniem ani jak uplasować swoje zewnętrzne narządy rodne. Sądzę, że problem postawiony przez Lukę Goldoniego jest głęboko filozoficzny i chciałbym go z należytą powagą rozwinąć, prawdziwy myśliciel bowiem traktuje jako istotne każde doświadczenie z życia codziennego, a poza tym czas już, aby filozofia zaczęła się poruszać nie tylko na własnych nogach, ale i na własnych lędźwiach.

Nosiłem dżinsy, kiedy jeszcze były rzadkością, a w każdym razie wkładało się je tylko na wakacjach. Uważałem, i uważam je nadal, za bardzo wygodne, szczególnie w podróży, gdyż nie trzeba się martwić o kanty, dziury czy plamy. Dziś nosi się dżinsy także z powodów estetycznych, ale decydujące pozostają względy praktyczne. Jednak wiele lat temu musiałem z nich zrezygnować, ponieważ bardzo przytyłem. Prawdą jest, że można znaleźć rozmiar *extra large* (Macky w Nowym Jorku sprzedaje taki, który pasowałby nawet na Olivera Hardy'ego), ale dżinsy są w tym przypadku szerokie nie tylko w talii, ale i w nogawkach, można je nosić, chociaż nie jest to szczególnie piękny widok.

Niedawno, ograniczywszy alkohol, straciłem wystarczająco dużo

kilogramów, żeby móc przymierzyć dżinsy n i e m a l normalnie. Przeszedłem przez mękę opisaną w artykule Luki Goldoniego, kiedy ekspedientka w sklepie radziła mi: „Niech pan naciągnie, zobaczy pan, że potem się dopasują", i wyszedłem, nie będąc zmuszonym wciągać brzucha (nie zniżam się nigdy do takich kompromisów). Mimo wszystko, po tak długiej przerwie, rozkoszowałem się noszeniem spodni, które, zamiast ściskać w talii, opinają biodra, ponieważ cechą charakterystyczną dżinsów jest właśnie uciskanie strefy lędźwiowo - sakralnej i trzymanie się nie na skutek zawieszenia, lecz przylegania. Ze względu na upływ czasu wrażenie było całkiem nowe. Nie uciskały boleśnie, ale d a w a ł y o d c z u ć swoją obecność; w dolnej części ciała czułem, że mam coś w rodzaju pancerza, chociaż był on bardzo elastyczny. Nie mogłem, gdyby mi przyszła na to ochota, poruszyć brzuchem w e w n ą t r z spodni, mogłem, co najwyżej, poruszyć nim w r a z ze spodniami. Fakt ten dzieli, że tak powiem, nasze ciało na dwie, niezależne od siebie strefy: jedną, wyzwoloną z ubrań, od pasa w górę, oraz drugą, utożsamiającą się organicznie z ubraniem, od pasa do kostek. Odkryłem, że moje ruchy, sposób chodzenia, odwracania się, siadania, przyspieszania kroku są i n n e . Ani trudniejsze, ani łatwiejsze, ale na pewno inne.

Żyłem zatem, wiedząc, że mam na sobie dżinsy, podczas gdy na ogół żyjemy, zapominając o kalesonach czy spodniach. Żyłem dla moich dżinsów, a więc zachowywałem się jak ktoś, kto nosi dżinsy.

W każdym razie przyjąłem pewną p o s t a w ę . Ciekawe, że ubranie tradycyjnie najmniej formalne i sprzeczne z wszelką etykietą jest właśnie tym, które najbardziej narzuca pewną etykietę. Na ogół jestem dość niechlujny, siadam, gdzie popadnie, zachowuję się, jak mi się podoba, nie pretenduję do żadnej elegancji. Dżinsy stały się dla mnie narzędziem samokontroli, uczyniły ze mnie osobę lepiej wychowaną i dojrzalszą. Rozważałem długo tę kwestię, szczególnie z konsultantami płci przeciwnej. Dowiedziałem się od nich tego, czego się już przedtem domyślałem, a mianowicie, że dla kobiet jest to normalne doświadczenie, gdyż cały ich przyodziewek pomyślany

był zawsze tak, aby wymóc na nich określony sposób zachowania: wysokie obcasy, pasy do pończoch, biustonosze z fiszbinami, obcisłe bluzeczki.
Zacząłem się wtedy zastanawiać, jak bardzo w historii cywilizacji ubranie, rozumiane jako pancerz, wpłynęło na zachowanie, a w konsekwencji na zewnętrzną moralność.
Wiktoriański *bourgeois* był surowy i powściągliwy z powodu sztywnych kołnierzyków, zachowanie zaś dziewiętnastowiecznego dżentelmena uwarunkowały dopasowane redingoty, trzewiki, cylindry nie pozwalające na gwałtowne ruchy głowy. Czy gdyby Wiedeń leżał na równiku, a jego mieszczanie chodzili w szortach, to Freud opisałby te same neurotyczne symptomy, te same edypalne trójkąty? A czy opisałby je w ten sam sposób, gdyby on sam, lekarz, chodził w szkockim kilcie (pod który, jak wiadomo, nie wkłada się nawet slipów)?
Ubranie uciskające jądra sprawia, że myśli się inaczej. Kobiety podczas menstruacji, chorzy cierpiący na hemoroidy, zapalenie jądra, pęcherza moczowego, prostaty itp. wiedzą, jak dalece uciskanie i interferencja w strefę ileo-sakralną wpływają na humor oraz bystrość umysłu. Ale to samo można powiedzieć (być może nie w równej mierze) o szyi, ramionach, głowie, stopach. Ludzkość, która nauczyła się chodzić w butach, zorientowała swój umysł inaczej, niż gdyby chodziła boso. Jest coś smutnego, szczególnie dla filozofów wywodzących się z idealizmu, w myśli, że Duch ma swój początek w podobnych uwarunkowaniach. Ale nie dość na tym, najbardziej zaskakujący jest fakt, że wiedział już o tym Hegel i dlatego studiował guzy na czaszkach opisane przez frenologów, i to w dodatku w dziele zatytułowanym *Fenomenologia ducha*. Ale problem dżinsów skłonił mnie jeszcze do innych rozważań. Nie tylko strój narzucał mi pewne zachowanie; koncentrując moją uwagę na zachowaniu, zmuszał mnie do ż y c i a n a z e w n ą t r z . Tzn. ograniczał moje życie wewnętrzne. Dla ludzi wykonujących mój zawód jest czymś normalnym myśleć w czasie chodzenia o czymś innym, o artykule do

napisania, o wykładzie, który trzeba wygłosić, o relacjach między Jednostką a Wspólnotą, o rządzie Andreottiego, o tym, jak rozwiązać problem Zbawienia, czy istnieje życie na Marsie, o ostatniej piosence Celentana, o paradoksie Epimenidesa. Jest to coś, co w naszym środowiskowym żargonie nazywamy ż y c i e m w e w n ę t r z n y m . No cóż, trzeba przyznać, że na skutek noszenia moich nowych dżinsów żyłem wyłącznie życiem zewnętrznym, myślałem o relacji pomiędzy mną a spodniami oraz o relacji pomiędzy mną w spodniach a otaczającym mnie światem. Posiadłem heteroświadomość, czyli samoświadomość naskórkową.
Zdałem sobie wtedy sprawę, że myśliciele na przestrzeni wieków walczyli o to, aby wyzbyć się pancerza. Wojownicy żyli na zewnątrz, cali w zbrojach i kolczugach, ale mnisi wymyślili ubranie, które s a m o p r z e z s i ę pasowało do właściwego im zachowania (było majestatyczne, spływające, z jednego kawałka materiału, układało się w fałdy godne przedstawienia na pomniku), pozostawiało ciało (wewnątrz, pod nim) całkowicie swobodne i niepomne siebie. Mnisi mieli bogate życie wewnętrzne i byli bardzo brudni, ciało bowiem, zakryte ubraniem, które je nobilitowało, a zarazem uwalniało z okopów, mogło swobodnie rozmyślać i zapomnieć o sobie. Interpretacja taka nie odnosi się tylko do ludzi Kościoła, wystarczy pomyśleć o jakże pięknych opończach Erazma. Także kiedy intelektualista musi włożyć pancerz świecki (perukę, krótkie żakiety, *culottes*), w samotni, kiedy oddaje się rozmyślaniom, stroi się w eleganckie szlafroki albo luźne koszule *drôlatiques à la* Balzak. Myśl nie toleruje obcisłego trykotu.
Skoro więc pancerz narzuca życie na zewnątrz, to w takim razie tysiącletnie poddaństwo kobiet wynika również z faktu, że społeczeństwo wymusiło na nich noszenie pancerza, co sprawiło, że zaniedbały one ćwiczenie umysłu. Kobieta została zniewolona przez modę nie tylko dlatego, że moda zmusza ją do bycia atrakcyjną, zachowywania się w sposób subtelny, pełen wdzięku, podniecający i czyni ją tym samym przedmiotem seksualnym. Została zniewolona

przede wszystkim dlatego, że ubraniowe konstrukcje, które jej doradzano, przemieniły się w psychologiczny przymus życia na zewnątrz. Pozwala to zrozumieć, jak bardzo kobieta musiała być umysłowo wybitna i nie pozbawiona heroizmu, aby, tak wystrojona, stać się panią de Sevigné, Vittorią Colonną, Marią Curie czy Różą Luksemburg. Myśl ta nie jest bezwartościowa, gdyż pozwala nam dojść do wniosku, że dżinsy, pozorny symbol wyzwolenia i równości płci, narzucane dziś przez modę kobietom, są w istocie jeszcze jedną pułapką Dominacji. Nie wyzwalają bowiem ciała, lecz podporządkowują je kolejnej etykiecie i więżą w kolejnym pancerzu, który tym razem nie wydaje się być pancerzem, gdyż, na pozór, dżinsy nie są „kobiece".

Na koniec jeszcze jedna refleksja. Narzucając zachowanie skierowane na zewnątrz, ubrania są semiotycznymi chwytami, czyli mechanizmami umożliwiającymi komunikację. O tym wiedziano już wcześniej, ale nikt dotąd nie spróbował ustalić paraleli z syntaktycznymi strukturami językowymi, które, jak twierdzi wielu badaczy, wpływają na kształtowanie się myśli. Również syntaktyczne struktury języka ubraniowego wpływają na sposób widzenia świata i to w sposób znacznie bardziej fizyczny niż *consecutio temporum* lub istnienie trybu warunkowego. Pomyślcie tylko, gdzie zaczynają się nieskończone drogi ucisku i wyzwolenia, a także trudnej walki o zrozumienie ich natury.

Zaczynają się także w pachwinie.

Umberto Eco, Filozofia lędźwi, [w:] tegoż, Semiologia życia codziennego, tłum. P. Salwa, J. Ugniewska, Warszawa 1998, s. 251–256.

Ćwiczenie 4.1

Jakie są twoje odczucia po lekturze?

Ćwiczenie 4.2

Jak można scharakteryzować Eco jako pisarza i filozofa?

Ćwiczenie 4.3

Jak ta charakterystyka wypada na tle tradycyjnych wyobrażeń na temat tego, kim jest i jaki jest pisarz i filozof?

Ćwiczenie 4.4

Dlaczego Umberto Eco postanowił napisać o dżinsach?

Ćwiczenie 4.5

Jak autor opisuje swoje doświadczenia związane z zakupem tych spodni?

Ćwiczenie 4.6

Do jakich refleksji skłoniło Eco noszenie dżinsów?

Ćwiczenie 4.7

Udowodnij, że refleksja przedstawiona w powyższym felietonie została zainspirowana myśleniem semiotycznym.

Zabawki

Roland Barthes

Zabawki

Dorosły Francuz widzi w Dziecku innego siebie, na co nie ma lepszego dowodu niż francuska zabawka. Typowe zabawki są w istocie mikrokosmosem dorosłych; wszystkie są pomniejszonymi reprodukcjami ludzkich przedmiotów, tak jakby w oczach opinii publicznej dziecko było w końcu mniejszym dorosłym człowiekiem, jakimś homunkulusem, któremu trzeba dostarczyć przedmiotów na

jego miarę.
Bardzo rzadkie są formy oryginalne: tylko jakieś gry konstrukcyjne, wykorzystujące zdolność majsterkowania, proponują formy dynamiczne. Jeśli chodzi o resztę, to zabawka francuska *zawsze oznacza coś*, co jest całkowicie uspołecznione, oparte na mitach lub technikach współczesnego życia dorosłych: Wojsko, Radio, Poczta, Medycyna (miniaturowe torby lekarskie, sale operacyjne dla lalek), Szkoła, Fryzjerstwo artystyczne (suszarki do ondulacji), Lotnictwo (spadochroniarze), Transport (Pociągi, Citroëny, Kutry, Skutery, Stacje obsługi), Nauka (Zabawki kosmiczne).
To, że francuskie zabawki zapowiadają *dosłownie* świat czynności dorosłych, może być dla dziecka jedynie, rzecz jasna, przygotowaniem do przyjęcia ich wszystkich, dostarczając mu, zanim nawet zdąży się nad tym zastanowić, alibi w postaci natury, która od wieków tworzy żołnierzy, poczciarzy, skutery. Zabawka kataloguje to wszystko, czemu dorośli nie potrafią się dziwić: wojnę, biurokrację, podłość, Marsjan itd. Znakiem owej rezygnacji jest zresztą nie tyle imitacja, ile jej dosłowność: zabawka francuska jest jak pomniejszona do rozmiarów jabłka głowa Jivaro, na której dostrzec można zmarszczki i włosy dorosłego. Są na przykład lalki, które siusiają, łykają, piją z butelki, moczą pieluszki; wkrótce zapewne mleko będzie się im zamieniało w brzuszkach w wodę. Można w ten sposób przygotować dziewczynkę do przyszłych prac domowych, „przystosowywać" do jej późniejszej roli matki. Tyle że wobec świata przedmiotów tak wiernie oddanych i skomplikowanych, dziecko może zostać uformowane wyłącznie na właściciela czy użytkownika, ale nigdy na twórcę; nie odkrywa świata, tylko go używa: uczy się gestów, w których nie ma przygody, zaskoczenia. Czyni się z niego małego posiadacza, domatora, który nawet nie musi odkrywać, wokół czego kręci się świat; podsuwa mu się wszystko już gotowe: ono ma się tylko obsłużyć, niczego nie musi pokonywać. Najniewinniejsza układanka, gra kombinatoryczna, byle nie była zanadto skomplikowana, zakłada uczenie się całkiem innego świata: dziecko

nie tworzy w niej żadnych znaczących przedmiotów, nie muszą mieć one wcale nazw nadanych przez dorosłych: ćwiczy się tu nie użytkowanie, ale kreatywność; dziecko tworzy formy, które chodzą lub jeżdżą, tworzy życie, a nie własność; przedmioty kierują się tu swoimi zasadami, nie są inercyjne i skomplikowane, nie pchają się do ręki. Ale to się zdarza nadzwyczaj rzadko: francuska zabawka jest najczęściej zabawką naśladowczą, stara się uczynić z dziecka użytkownika, a nie twórcę. [...]

Roland Barthes, Zabawki, [w:] tegoż, Mitologie, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 84–85.

Ćwiczenie 5

Po przeczytaniu tekstu odpowiedz na pytania.

- Jakie są twoje odczucia po lekturze?
- Dlaczego – według Barthes'a – dorosły Francuz postrzega dziecko jako innego siebie?
- Na czym miałaby polegać oryginalność niektórych zabawek?
- Na czym polega semiotyczny wymiar francuskich zabawek?
- W jakim sensie francuskie zabawki oznaczają coś, „co jest całkowicie uspołecznione"?
- Jakie mity współczesnego życia dorosłych wymienia Barthes? Dlaczego w ogóle mówi w tym kontekście o mitach?
- W jakim sensie zabawki zapowiadają świat czynności dorosłych?
- Jak rozumiesz sformułowanie „alibi w postaci natury"?
- Na czym polega sugerowana przez Barthes'a „dosłowność" zabawek?
- Jak rozumiesz sugestię francuskiego semiotyka mówiącą, że dziecko uczy się w ten sposób używania, a nie tworzenia ani odkrywania?
- Czy pamiętasz jakieś zabawki ze swojego dzieciństwa, które funkcjonowałyby w sposób podobny do opisanego w felietonie?
- Czy zgadzasz się z argumentacją Rolanda Barthes'a?

Mit „polskiego hydraulika"

Nicolas Baverez

Polski hydraulik

Mityczna postać polskiego hydraulika zdominowała kampanię przede referendum dotyczącym projektu konstytucji europejskiej, zakończoną 29 maja 2005 roku, przy czym 55% Francuzów odrzuciło tekst traktatu. To głosowanie odegrało rolę decydującą. Położyło kres priorytetowej obecności Francji w strukturach wspólnotowych, co dotąd pozostawało głównym wyznacznikiem polityki wewnętrznej i zewnętrznej tego kraju i zapewniało mu w Europie rodzaj prawa starszeństwa. Trzy lata po krachu obywatelskim z 21 kwietnia 2002 roku głosowanie owo wyznaczało apogeum kryzysu tożsamościowego Francji, słabość i niekonsekwencję Jacques'a Chiraca, otwierało możliwie najszersze pole dla demagogii i ekstremizmu. Wreszcie, znalazłszy swoje przedłużenie w negatywnym głosowaniu Holandii, zapoczątkowało gwałtowny kryzys Unii, do tego stopnia, że zagroziło to dynamice integracji kontynentu prowadzonej od lat pięćdziesiątych XX wieku.

Nic nie predysponowało postaci polskiego hydraulika do tego, by zajął główne miejsce w publicznej debacie francuskiej na temat Europy. Nic – poza faktem, że w sposób zupełnie nieprawdopodobny znalazł się on w strefie krzyżowania się wpływów kilku zjawisk: polemik toczących się wokół proponowanej przez Fritsa Bolkesteina dyrektywy o usługach, osłabienia klasy politycznej i partii rządzących pod naciskiem ekstremistów oraz wybuchu namiętności i zbiorowego strachu w obliczu izolowania się Francji.

Postać polskiego hydraulika wyłoniła się na skrajnej lewicy, w ramach ruchu alterglobalistycznego, a następnie przejęta została przez skrajną prawicę, od Jean-Marie Le Pena po Philippe'a de Villiersa, a także przez socjalistów sprzeciwiających się konstytucji europejskiej, wśród których postacią pierwszoplanową był Laurent Fabius. Uważa się, że „polski hydraulik" kumulował oznaki wstecznictwa i uosabiał wszelkie niepokoje narodu rozbitego, pozbawionego struktur i zbitego z tropu. Spoza pracownika

fizycznego wyłania się strach przed upadkiem klas średnich. Spoza konkurencji w dziedzinie usług wygląda poujadyzm i wzmożona chęć korporacji, aby bronić zabezpieczeń, z których korzystają. Za liberalizacją usług widać wątpliwości dotyczące trwałości francuskiego pseudomodelu społecznego i obsesyjny strach przed delokalizacją. Za odwołaniem się do obcokrajowca kryje się ksenofobia, a nawet rasizm. Spoza figury Polski odsłania się nostalgia Francji za Europą Sześciu i dwubiegunowym porządkiem zimnej wojny, co idzie w parze z milczeniem wobec sprawy ponownego zjednoczenia kontynentu. Zza nowych demokracji widać, że Francja odmawia przystosowania się do globalizacji i nowego rozdania kart w XXI wieku.

Oto dlaczego polski hydraulik, uzbrojony w wąsy i klucz francuski, został przez przeciwników konstytucji europejskiej wyniesiony do rangi symbolu globalizacji i liberalnej Europy – symbolu przychodzącego, by pozbawić zatrudnienia i wykorzystać przywileje socjalne obywateli francuskich, aż po intymność ich łazienek i przewodów grzewczych.

Nie ma pewności, czy zawód hydraulika to naprawdę specjalność i atut Polski. Wiadomo natomiast, że polski hydraulik jest wynikiem fantasmagorii, tych mitów, które stanowią o wyjątkowości polityki francuskiej i kultywują ideologiczne manie, aby zanegować rzeczywisty charakter dokonujących się na świecie zmian.

W rezultacie następują okresy gwałtownego wyizolowania się, jak w latach trzydziestych lub ostatniej ćwierci XX wieku.

W symbolicznej konstrukcji polskiego hydraulika wszystko jest absurdem. Po pierwsze, Polska od XVI wieku była tradycyjnym sprzymierzeńcem Francji, a w żadnym wypadku krajem wrogim. Pozostaje też na czołowym miejscu w XX-wiecznej walce o wolność, zarówno przez swój bohaterski opór wobec nazistowskiego i sowieckiego totalitaryzmu, jak i przez decydującą rolę, jaką odegrała w upadku ZSRR, począwszy od ruchu Solidarności Lecha Wałęsy aż po Jana Pawła II. Ponadto, Francja przyjęła już wiele pokoleń polskich

emigrantów, którzy przyczynili się do jej rozwoju przemysłowego, zwłaszcza na północy i na wschodzie kraju, i wyraźnie zintegrowali się ze wspólnotą obywateli francuskich. Wreszcie, ponowne zjednoczenie kontynentu i imigracja przychodząca ze wschodu to szansa na ożywienie gospodarki we Francji. (...)
Polski hydraulik wziął odwet za rok 2005 podczas wyborów prezydenckich w 2007 roku. Lewica przegrała wybory, które – zważywszy na bilans mandatów zdobytych przez Jacques'a Chiraca – *a priori* były dla niej nie do przegrania, za to, że wcześniej zrezygnowała z jakiegokolwiek ideologicznego *aggiornamento* i zamknęła się w archaicznych koncepcjach politycznych oraz doktrynie ekonomicznej, nadal ulegając wpływowi marksizmu. Przede wszystkim Francuzi zerwali z postawą protestacyjną i nihilistyczną, aby głosować za przyłączeniem się do wspólnoty, i wybrali reformy, które miały przygotować kraj do nowego rozdania kart w XXI wieku, a także zdobyć mu należną pozycję zarówno w otwartym społeczeństwie, jak i w zjednoczonej na nowo Europie. Postać polskiego hydraulika zatem, niegdyś demonizowana, w takim stopniu uosabia liberalizację ekonomiczną, otwarcie narodu, podjęcie na nowo integracji kontynentu europejskiego, rewolucję wolnościową czy też tyle innych odmian współczesności, że zasługuje na to, aby wypromować ją na symbol głębokiej reformy lewicy i naprawy Francji.

Nicolas Baverez, Polski hydraulik, [w:] , Nowe mitologie, red. Jérôme Garcin, Kraków 2010, s. 11–14.

Ćwiczenie 6

Po przeczytaniu tekstu odpowiedz na pytania.

- Jakie było polityczne znaczenie mitu „polskiego hydraulika” we Francji?
- Jakie były przyczyny zrodzenia się tego mitu?
- Czego symbolem był dla Francuzów „polski hydraulik”?
- Dlaczego „polski hydraulik” był figurą mityczną?
- Dlaczego – według Nicolasa Bavereza – mit ten był absurdem?
- Jakie były ostateczne losy mitu „polskiego hydraulika”?

Zadaniowo

Ćwiczenie 7

Podyskutujcie na temat zasadności tego, co Wilhelm z Baskerville mówi o „niezdrowej namiętności do prawdy”.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Podróżowanie, pisanie i czytanie



licencja: CC 0

Literatura kojarzy się na ogół ze zmyśleniem, fikcją. Dla wielu czytelników najważniejsza jest prawda. Wytrawni czytelnicy wiedzą dobrze, że literatura nie jest jedynie opowiadaniem błahych historyjek, skoro twórczość literacka niejednokrotnie nawiązuje do spraw ważnych i prawdziwych. Można powiedzieć, że literatura stanowi taką fikcję, która potrafi przedstawiać świat i człowieka. Piśmiennictwo pierwszej połowy XX wieku stało pod znakami modernistycznej fikcjonalności i kreacyjności. Dominujące trendy w sztuce wyznaczali Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Bruno Schulz i Witold Gombrowicz. Natomiast druga połowa XX wieku stanowiła ofensywę literatury faktu i dokumentu. Pisarze z wielu powodów najbardziej interesowali się przedstawianiem rzeczywistości. Powstawały dzienniki, wspomnienia, biografie, reportaże. Proporcje między faktem a zmyśleniem zmieniały się na rzecz prawdy w tekstach z pogranicza literatury i dziennikarstwa. Wśród mistrzów reportażu znalazł się Ryszard Kapuściński.

> **Już wiesz**
>
> 1. Przeczytaj książkę *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego.
> 2. Przypomnij sobie informacje na temat gatunku reportażu.
> 3. Przygotuj 15-minutową prezentację na temat polskich mistrzów reportażu. Pamiętaj, aby o każdym mówić, analizując wybrane fragmenty tekstów.



Mapa świata za czasów Herodota

domena publiczna

O autorze

Ćwiczenie 1.1

Porozmawiaj z kolegami i koleżankami z klasy na temat związków literatury z prawdą i fikcją.

Ćwiczenie 1.2

Przypomnij sobie baśń Andersena *Królowa Zima*. Przeanalizuj wydarzenia w niej ukazane. Które z nich mogą być prawdopodobne, a które - zmyślone? Podaj przykłady i je uzasadnij.



Fotografia Ryszarda Kapuścińskiego

Mariusz Kubik, Ryszard Kapuściński, licencja: CC BY 2.5

Ryszard Kapuściński

1932–2007

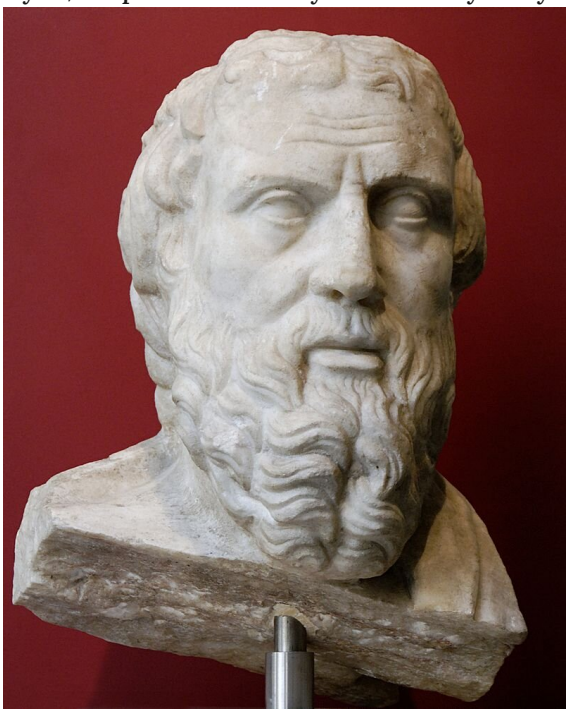
Reportażysta, publicysta, fotograf, poeta, jeden z najbardziej znanych polskich pisarzy w świecie. Kapuściński przez długi czas – jako korespondent Polskiej Agencji Prasowej – jeździł do Azji, Afryki i Ameryki Południowej. Przebywał tam w momentach największych konfliktów politycznych i militarnych. Książki reportażysty niejednokrotnie były odczytywane jako parabole ludzkiego życia. Po opublikowaniu w 1993 roku *Imperium*, relacji z podróży po Związku Radzieckim, Kapuściński był wymieniany jako kandydat do Nagrody Nobla. Najważniejsze książki tego autora to: *Busz po polsku* (1962), *Wojna futbolowa* (1978), *Cesarz* (1978), *Szachinszach* (1982), *Imperium* (1993), *Heban* (1998) czy *Podróże z Herodotem* (2004).

O dziele

Podróże z Herodotem stanowią – jak ma to miejsce w przypadku Ryszarda Kapuścińskiego – zbiór reportaży z podróży po Afryce i Azji. Pisarz jak zwykle z największą uwagą dokumentuje obserwowaną rzeczywistość, ale czyni to w specyficzny sposób, gdyż uważa, że nie jest możliwe, aby w sposób absolutnie obiektywny przedstawiać czy interpretować świat. Autor *Podróży z Herodotem* był przeświadczony, że pisarz w trakcie swojej pracy jest nieuchronnie uwikłany w subiektywizm i wartościowanie przedstawianej rzeczywistości.

Ta książka Kapuścińskiego stanowi połączenie trzech aktywności reportażysty: podróżowania, pisania i czytania. Trzeba sobie uświadomić, że *Podróże z Herodotem* powstały na marginesie lektury *Dziejów* Herodota. Polski twórca cytuje i komentuje starożytnego autora. Kapuściński nie wybrał Herodota przez przypadek. Filologiczny warsztat starożytnego pisarza okazał się niezłym pretekstem do rozważań nad własną techniką pisarską. Ponadto Herodot był myślicielem inspirującym polskiego twórcę jeszcze w wielu innych obszarach.

Stąd wynika niejaka dwutorowość rozważań zawartych w *Podróżach z Herodotem*. Składają się na nią relacje z aktualnych podróży Kapuścińskiego, a także komentarze na temat przeszłości poczynione przy okazji czytania dzieła Herodota. Ponadto Kapuściński nieustannie zastanawia się nad kwestią tworzenia historii. I - jak się okazuje - pisząc swój tekst, sam wypełnia karty historii. Dla poetyki *Podróży z Herodotem* najbardziej charakterystyczna jest jej wielogatunkowość. W książce można znaleźć fragmenty o charakterze dokumentarnym, wspomnieniowym i eseistycznym.



Popiersie Herodota

Palazzo Massimo alle Terme, Rzym, domena publiczna

> **Definicja: Reportaż**
>
> Gatunek dziennikarsko-literacki, obejmujący utwory będące sprawozdaniami z wydarzeń, które autor obserwował lub w których uczestniczył. Reportaż wyrósł z dziennika podróży, pamiętnika i diariusza.

Podróże z Herodotem (I)

Ryszard Kapuściński

Podróże z Herodotem

Ruch. Podróż. Tak, książka Herodota powstała właśnie z podróży, to pierwszy wielki reportaż w literaturze światowej. Jej autor ma reporterską intuicję, reporterskie oko i ucho. Jest niestrudzony, musi płynąć po morzu, przemierzać step, zagłębiać się w pustynię – zdaje nam z tego sprawę. Zdumiewa nas swoją wytrwałością, nigdy nie skarży się na zmęczenie, nic go nie zniechęca, ani razu nie mówi, że się czegoś boi. Co nim kieruje, kiedy nieustraszony i niestrudzony rzuca się w swoją wielką przygodę? Myślę, że pełna optymizmu wiara, którą my, współcześni, już dawno utraciliśmy: że świat jest możliwy do opisania. Herodot wciągnął mnie od początku. Często zaglądałem do jego książki, powracałem do niej, do jej postaci, opisywanych scen, dziesiątków opowiadań, niezliczonych dygresji. Coraz to próbowałem wejść w ten świat, rozeznać się w nim, oswoić. Nie było to trudne. Sądząc po sposobie, w jaki widział i opisywał ludzi i świat, musiał to być człowiek wyrozumiały i przychylny, pogodny i serdeczny brat łata, swój chłop. Nie ma w nim złości, nie ma nienawiści. Stara się wszystko zrozumieć, dociec, dlaczego ktoś postępuje tak, a nie inaczej. Nie wini człowieka jako osoby, wini system, nie jednostka jest z natury zła, zdeprawowana, nikczemna, zły jest system, w jakim przyszło jej żyć. Dlatego jest żarliwym rzecznikiem wolności i demokracji i przeciwnikiem despotyzmu, jedynowładztwa i tyranii, gdyż uważa, że tylko w tym pierwszym wypadku człowiek ma szansę zachowywać się godnie, być sobą, być ludzki. […] Jednocześnie Herodot stawia sobie cel najbardziej ambitny: utrwalić dzieje świata. Nikt tego przed nim nie próbował uczynić. Jest pierwszy, który wpadł na taką myśl. Ciągle zbierając materiały do swojego działa i przepytując świadków, bardów i kapłanów, spotyka się z tym, że każdy z nich zapamiętuje co innego, co innego i inaczej. W dodatku na wiele stuleci przed nami odkrywa ważną a przewrotną i podstępną cechę pamięci – ludzie zapamiętują to, co chcą zapamiętać, a nie to, co działo się w rzeczywistości. Każdy bowiem barwi ją po swojemu,

każdy w swoim tyglu czyni z niej własną miksturę. Dotarcie więc do przeszłości jako takiej, takiej, jaka była ona naprawdę, jest niemożliwe, dostępne są nam tylko różne jej warianty, mniej lub bardziej wiarygodne, mniej lub bardziej dziś nam odpowiadające. Przeszłość nie istnieje. Są tylko jej nieskończone wersje. Herodot ma świadomość tej komplikacji, ale nie poddaje się, prowadzi dalej swoje dociekania, przytacza różne opinie o jakimś wydarzeniu albo odrzuca je wszystkie jako absurdalne, sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, nie chce być biernym słuchaczem, pasywnym kronikarzem, pragnie czynnie uczestniczyć w tworzeniu tej wspaniałej sztuki, jaką jest historia – dzisiejsza, wczorajsza, jeszcze dawniejsza.

Ryszard Kapuściński, Podróże z Herodotem, Kraków 2004, s. 252–253.

Ćwiczenie 2.1

Co łączy tekst *Dziejów* Herodota z reportażem? Odpowiedź uzasadnij na podstawie całego tekstu Ryszarda Kapuścińskiego.

Ćwiczenie 2.2

Co kierowało Herodotem podczas prac nad *Dziejami*? Zacytuj odpowiedni fragment tekstu Ryszarda Kapuścińskiego.

Ćwiczenie 2.3

Wymień cechy charakteru, które zadecydowały, że Herodot był doskonałym reportażystą.

Ćwiczenie 2.4

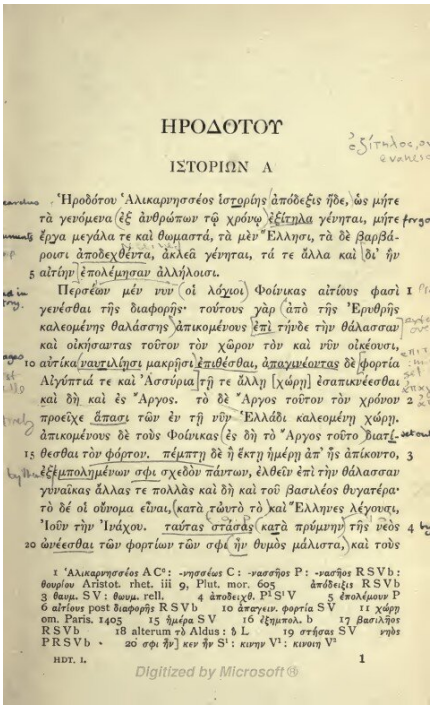
Scharakteryzuj Herodota jako historyka.

Ćwiczenie 2.5

Wymień wyznaczniki pracy historyka.

Ćwiczenie 2.6

Napisz rozprawkę problemową na temat:
”Przeszłość nie istnieje”? Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie, odwołując się do podanego fragmentu *Podróży z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego oraz do innego tekstu kultury.
Twoja praca powinna liczyć co najmniej 350 słów.



ΗΡΟΔΟΤΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΩΝ Α

Ἡροδότου Ἁλικαρνησσέος ἱστορίης ἀπόδεξις ἥδε, ὡς μήτε
τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε
ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβά-
ροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τά τε ἄλλα καὶ δι' ἣν
αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.
Περσέων μέν νυν οἱ λόγιοι Φοίνικας αἰτίους φασὶ 1
γενέσθαι τῆς διαφορῆς· τούτους γὰρ ἀπὸ τῆς Ἐρυθρῆς
καλεομένης θαλάσσης ἀπικομένους ἐπὶ τήνδε τὴν θάλασσαν
καὶ οἰκήσαντας τοῦτον τὸν χῶρον τὸν καὶ νῦν οἰκέουσι,
αὐτίκα ναυτιλίῃσι μακρῇσι ἐπιθέσθαι, ἀπαγινέουτας δὲ φορτία
Αἰγύπτιά τε καὶ Ἀσσύρια τῇ τε ἄλλῃ [χώρῃ] ἐσαπικνέεσθαι
καὶ δὴ καὶ ἐς Ἄργος. τὸ δὲ Ἄργος τοῦτον τὸν χρόνον 2
προεῖχε ἅπασι τῶν ἐν τῇ νῦν Ἑλλάδι καλεομένῃ χώρῃ.
ἀπικομένους δὲ τοὺς Φοίνικας ἐς δὴ τὸ Ἄργος τοῦτο διατί-
θεσθαι τὸν φόρτον. πέμπτῃ δὲ ἢ ἕκτῃ ἡμέρῃ ἀπ' ἧς ἀπίκοντο, 3
ἐξεμπολημένων σφι σχεδὸν πάντων, ἐλθεῖν ἐπὶ τὴν θάλασσαν
γυναῖκας ἄλλας τε πολλὰς καὶ δὴ καὶ τοῦ βασιλέος θυγατέρα·
τὸ δέ οἱ οὔνομα εἶναι, κατὰ τὠυτὸ τὸ καὶ Ἕλληνες λέγουσι,
Ἰοῦν τὴν Ἰνάχου. ταύτας στάσας κατὰ πρύμνην τῆς νεὸς 4
ὠνέεσθαι τῶν φορτίων τῶν σφι ἦν θυμὸς μάλιστα, καὶ τοὺς

1 Ἁλικαρνησσέος AC^a: -νησσέως C: -νασσῆος P: -νασσῆος RSVb: θουρίου Aristot. rhet. iii 9, Plut. mor. 605 ἀπόδειξις RSVb 3 θωυμ. SV: θωυμ. rell. 4 ἀποδεικθ. P^{1}S^{1}V 5 ἐπολέμουν P 6 αἰτίους post διαφορῆς RSVb 10 ἀπαγειν. φορτία SV 11 χώρῃ om. Paris. 1405 15 ἡμέρα SV 16 ἐξεμπολ. b 17 βασιλῆος RSVb 18 alterum τὸ Aldus: ὃ L 19 στήσας SV νηὸς PRSVb 20 σφι ἦν] κεν ἦν S^1: κιυην V^1: κινυιη V^3

HDT. I. 1

Digitized by Microsoft®

Herodot, Dzieje, greckie wydanie
1908, domena publiczna

Podróże z Herodotem (II)



Wielki Mur Chiński

Craig Nagy, Wielki Mur Chiński, licencja: CC BY-SA 2.0

Ryszard Kapuściński

Podróże z Herodotem

Do Chin dotarłem piechotą. Najpierw przez Amsterdam i Tokio doleciałem samolotem do Hongkongu. W Hongkongu miejscowa kolejka dowiozła mnie do małej stacyjki w szczerym polu – skąd, jak mi powiedziano, przeprawię się do Chin. W istocie, kiedy stanąłem na peronie, podeszli do mnie konduktor i policjant i pokazali widoczny daleko na horyzoncie most, a policjant powiedział: – China! Był Chińczykiem w mundurze policjanta brytyjskiego. Podprowadził mnie kawałek asfaltową szosą, po czym życzył mi dobrej drogi i zawrócił na stację. Dalej szedłem sam, dźwigając walizkę w jednej i wyładowaną książkami torbę w drugiej ręce. Słońce paliło niemiłosiernie, powietrze było gorące i ciężkie, natrętnie brzęczały muchy.

Most był krótki, ze skośną, metalową kratą, pod nim płynęła na wpół wyschnięta rzeka. Dalej stała wysoka brama, cała w kwiatach, jakieś napisy po chińsku i u góry herb – czerwona tarcza, a na niej cztery gwiazdy mniejsze i jedna większa, wszystkie w kolorze złotym. Przy bramie stała duża grupa strażników. Uważnie obejrzeli mój paszport,

spisali dane w dużej księdze i powiedzieli, abym poszedł dalej, w kierunku widocznego pociągu, do którego było może pół kilometra. Szedłem w upale, z trudem, spocony, w kłębach much.

[...] Pociąg coraz to zatrzymywał się, na małych stacyjkach wsiadali nowi i nowi ludzie. Ubrani byli jednakowo. Mężczyźni w ciemnoniebieskich, drelichowych, zapinanych pod brodą kurtkach, kobiety w kwiaciastych, identycznie skrojonych sukienkach. Wszyscy jechali wyprostowani, milczący, twarzą do kierunku jazdy. Kiedy wagon już się zapełnił, na jednej ze stacji wsiadło troje ludzi w mundurach koloru jaskrawego indygo – dziewczyna i dwóch jej pomocników. Dziewczyna wygłosiła do nas silnym i zdecydowanym głosem dość długie przemówienie, po którym jeden z mężczyzn rozdał wszystkim po kubku, a drugi nalał każdemu z metalowej konewki zielonej herbaty. Herbata była gorąca, pasażerowie dmuchali, żeby ją ostudzić, i głośno siorbali małymi łykami. Nadal panowało milczenie, nikt nie odezwał się słowem. Próbowałem wyczytać coś z twarzy siedzących ludzi, ale były nieruchome, nie wyrażały nic.

[...] Po trzech dniach podróży dotarłem do Pekinu. Było zimno, wiał chłodny, suchy wiatr, który zasypywał miasto i ludzi tumanami szarego pyłu. Na ledwie oświetlonym dworcu czekało na mnie dwóch dziennikarzy z młodzieżowej gazety „Czungkuo". Podaliśmy sobie ręce, a jeden z nich, stanąwszy sztywno, w postawie niemal zasadniczej, powiedział:

– Cieszymy się z twojego przyjazdu, ponieważ dowodzi on, że polityka stu kwiatów, ogłoszona przez przewodniczącego Mao, przynosi owoce. Przewodniczący Mao zaleca nam bowiem współpracować z innymi i dzielić się doświadczeniami, a to właśnie robią nasze redakcje, wymieniając stałych korespondentów. Witamy cię jako stałego korespondenta „Sztandaru Młodych" w Pekinie, a w zamian nasz stały korespondent w odpowiednim czasie pojedzie do Warszawy.

[…] Wyobrażałem sobie: dostanę pokój w jednym z tych domków, które kryły się za glinianymi lub piaskowymi murami ciągnącymi się w nieskończoność wzdłuż pekińskich ulic. W pokoju będą – stół, dwa krzesła, łóżko, szafa, półka na książki, maszyna do pisania i telefon. Będę odwiedzał redakcję „Czungkuo", pytał o nowości, czytał, wyjeżdżał w teren, zbierał informacje, pisał i wysyłał artykuły, a także, cały czas – uczył się chińskiego. Także zobaczę muzea, biblioteki i zabytki architektury, spotkam profesorów i pisarzy, w ogóle spotkam mnóstwo ciekawych ludzi w wioskach i w miastach, w sklepach i w szkołach, pójdę na uniwersytet, na rynek i do fabryki, do świątyń buddyjskich i do komitetów partyjnych, a także do dziesiątków innych miejsc wartych poznania i obejrzenia. Chiny to wielki kraj, mówiłem sobie i z radością myślałem, że oprócz pracy korespondenta i reportera; będę miał nieskończoną ilość wrażeń i przeżyć i że kiedyś będę stąd wyjeżdżał bogatszy o nowe doświadczenia, odkrycia, wiedzę. Pełen najlepszych myśli, poszedłem z kolegą Li na piętro do pokoju. Kolega Li udał się do pokoju naprzeciw. Chciałem zamknąć drzwi i wtedy stwierdziłem, że nie mają one ani klamki, ani zamka, a w dodatku zawiasy są tak ustawione, że drzwi są zawsze otwarte na zewnątrz. Zauważyłem też, że drzwi pokoju kolegi Li są tak samo otwarte na korytarz i że cały czas może mnie mieć na oku. […] Nazajutrz rano kolega Li zabrał mnie do redakcji „Czungkuo".

[…] Jakoś zostało to wszystko tak obmyślone i przeprowadzone, że w czasie całej wizyty nie załatwiliśmy żadnej sprawy, nie został omówiony, a nawet poruszony choćby jeden konkret. O nic mnie nie pytali ani nie dali mi szansy zapytać, jak ma dalej wyglądać mój pobyt i moja praca. Ale, tłumaczyłem sobie, może tu takie panują zwyczaje? Może nie wypada przystępować od razu do rzeczy? Czytałem już wielokrotnie o tym, że Orient ma inny, bardziej powolny rytm życia, że każda rzecz ma swój czas, że trzeba być spokojnym i nauczyć się cierpliwości, nauczyć się czekać, jakoś wewnętrznie wyciszyć się i znieruchomieć, że Tao ceni nie ruch, ale bezruch, nie działanie, ale

bezczynność, i że każdy pośpiech, gorączka i gwałt budzą tu niesmak jako przejawy złego wychowania i braku ogłady.

[…] Kolega Li, skończywszy rozmowę telefoniczną w swoim pokoju, odłożył słuchawkę i przyszedł powiedzieć mi, że jutro jedziemy na Wielki Mur.

[…] Bo Wielki Mur – a jest to mur-gigant, mur-twierdza, ciągnący się tysiące kilometrów przez bezludne góry i pustkowia, mur – przedmiot dumy i, jak wspomniałem, jeden z cudów świata – jest zarazem dowodem jakiejś ludzkiej słabości i aberracji, jakiegoś straszliwego błędu historii, jakiejś niemożności porozumienia się ludzi w tej części planety, niemożności zwołania okrągłego stołu, aby wspólnie naradzić się, jak by pożytecznie zużyć nagromadzone zasoby ludzkiej energii i rozumu. Okazało się to mrzonką, bo pierwszy odruch wobec ewentualnych problemów był inny – zbudować mur. Zamknąć się, odgrodzić. Gdyż to, co przychodzi z zewnątrz, STAMTĄD, może być tylko zagrożeniem, zapowiedzią nieszczęścia, zwiastunem zła, ba – złem najprawdziwszym. Ale mur nie tylko służy obronie. Bo broniąc przed tym, co grozi z zewnątrz, pozwala również kontrolować to, co dzieje się wewnątrz. Bo w murze są jednak przejścia, są bramy i furtki. Otóż strzegąc tych miejsc, kontrolujemy, kto wchodzi i wychodzi, pytamy, sprawdzamy, czy są ważne pozwolenia, notujemy nazwiska, przyglądamy się twarzom, obserwujemy, zapamiętujemy. Tak więc mur taki to jednocześnie tarcza i pułapka, osłona i klatka.

[…] Do Wielkiego Muru jedzie się godzinę drogą na północ. Najpierw przez miasto. […] Miasto jest żółto – granatowe. Żółte są ściany biegnące wśród ulic, a granatowe drelichy, w które ubrani są ludzie. Te drelichy to zdobycz rewolucji – tłumaczy kolega Li. Dawniej ludzie nie mieli się w co ubrać i umierali z zimna. Mężczyźni są ostrzyżeni na rekruta, płeć żeńska, od dziewczynek po staruszki – na Piasta: krótkie grzywki i włosy z tyłu też krótkie. Trzeba się dobrze przypatrzyć, żeby rozróżniać twarze, ale z kolei natarczywe

przypatrywanie się nie jest grzeczne. Jeżeli ktoś niesie torbę, to ta torba jest identyczna jak wszystkie inne. Podobnie – czapki. Jak ludzie, kiedy jest duże zebranie i muszą zostawić w szatni tysiąc takich samych czapek i toreb, rozróżnią potem, czyja jest czyja – nie wiem. A jednak oni wiedzą. To dowodzi, że prawdziwe różnice mogą tkwić w najmniejszych drobiazgach – na przykład inaczej przyszytym guziku, a niekoniecznie w rzeczach wielkich, o dużej skali.

[…] W miarę jak mijały dni, zacząłem coraz bardziej traktować Wielki Mur jako Wielką Metaforę. Otaczali mnie bowiem ludzie, z którymi nie mogłem się porozumieć, otaczał mnie świat, którego nie byłem w stanie przemknąć. Moje położenie było coraz bardziej dziwaczne. Miałem pisać – ale o czym? Prasa była tylko po chińsku, więc nic nie rozumiałem. Z początku prosiłem kolegę Li o tłumaczenie, ale każdy artykuł w jego przekładzie zaczynał się od słów: „Jak naucza przewodniczący Mao" albo „Idąc za wskazaniami przewodniczącego Mao" itd., itp. Ale czy tak naprawdę było tam napisane, skąd mogłem wiedzieć? Jedynym łącznikiem ze światem zewnętrznym był kolega Li, ale to on był właśnie najszczelniejszą barierą. Na każdą prośbę o spotkanie, o rozmowę, o podróż odpowiadał – przekażę to redakcji. Nigdy jednak nie było potem odpowiedzi. Nie mogłem też wychodzić sam – kolega Li szedł ze mną. Zresztą dokąd mogłem pójść? Do kogo? Nie znałem miasta, nie znałem ludzi, nie miałem telefonu (miał go tylko kolega Li).

[…]

Ryszard Kapuściński, Podróże z Herodotem, Kraków 2004, s. 53–64.

Ćwiczenie 3.1

Opisz wrażenia Ryszarda Kapuścińskiego, których doświadczył po dotarciu do Chin.

Ćwiczenie 3.2

Wyjaśnij metaforyczne znaczenie muru jako głównej bariery w poznaniu Chin i ich kultury.

Ćwiczenie 3.3

Przedstaw, w jaki sposób Ryszard Kapuściński objaśnia funkcję Wielkiego Muru w życiu Chińczyków i mieszkańców innych stron świata.

Ćwiczenie 3.4

Wyjaśnij, dlaczego Ryszard Kapuściński rozczarował się wizytą w Chinach.

Ćwiczenie 3.5

Wymień informacje o narodzie chińskim, które Ryszard Kapuściński przekazał w swoim reportażu.

Ćwiczenie 3.6

Jakie elementy stroju i zachowania Chińczyków można uznać za oznaki uniformizacji życia, polegającej na totalnej kontroli społeczeństwa? Wymień je na podstawie tekstu Ryszarda Kapuścińskiego.

Podróże z Herodotem (III)

Ryszard Kapuściński

Podróże z Herodotem

Jeżeli nawet latami nie sięgałem do *Dziejów*, pamiętam o ich autorze. Był postacią kiedyś realną i rzeczywistą, potem na dwa tysiąclecia zapomnianą, a dziś, po tylu wiekach, dla mnie przynajmniej – znowu żywą. Obdarzyłem ją teraz wyglądem i cechami, jakie chciałem jej nadać. Był to już mój Herodot, a przez to, że mój – szczególnie mi bliski, taki, z którym miałem wspólny język i mogłem porozumieć się w pół słowa. Wyobrażałem sobie, że przychodzi, kiedy jestem nad brzegiem morza, odkłada laskę, wytrzepuje z sandałów piasek i od

razu zaczyna rozmowę. Pewnie należy do tych gadułów, którzy polują na słuchaczy, muszą mieć słuchaczy, bez nich usychają, nie potrafią żyć. Są to natury niestrudzonych i wiecznie podekscytowanych pośredników – gdzieś coś widzą, coś słyszą i zaraz muszą to przekazać innym, nie są w stanie nawet na moment zatrzymać tego dla siebie. W tym upatrują swoją misję, to jest ich pasją. Pójść, pojechać, dowiedzieć się i natychmiast rozgłosić światu! Jednakże takich zapaleńców nie rodzi się wielu. Przeciętny człowiek nie jest specjalnie ciekaw świata. Ot, żyje, musi jakoś się z tym faktem uporać, im będzie go to kosztowało mniej wysiłku – tym lepiej. A przecież poznawanie świata zakłada wysiłek, i to wielki, pochłaniający człowieka. Większość ludzi raczej rozwija w sobie zdolności przeciwne, zdolność, aby patrząc – nie widzieć, aby słuchając – nie słyszeć. Więc kiedy pojawia się ktoś taki jak Herodot – człowiek owładnięty żądzą, bzikiem, manią poznania, a jeszcze obdarzony rozumem i talentem pisarskim – to fakt taki przechodzi od razu do historii świata! Jedno cechuje podobnych osobników – to nienasycone istoty jamochłonne, struktury-gąbki, które wszystko łatwo wchłaniają i równie łatwo się z tym rozstają. Niczego nie zatrzymują w sobie na długo, a jako że natura nie znosi próżni, ciągle trzeba im czegoś nowego, ciągle muszą coś chłonąć, uzupełniać, mnożyć, powiększać. Umysł Herodota nie jest w stanie zatrzymać się na jednym wydarzeniu czy na jednym kraju. Coś go ciągle nosi, coś niespokojnie popędza. Fakt, który dziś odkrył i ustalił, już go jutro nie pasjonuje, już musi iść (jechać) gdzie indziej, dalej. Ludzie tacy, pożyteczni dla innych, są w gruncie rzeczy nieszczęśliwi, ponieważ tak naprawdę są bardzo samotni. […] Tak na dobre do niczego się nie przywiązują, nie zapuszczają głęboko korzeni. Ich empatia jest szczera, ale powierzchowna. Pytanie, który ze znanych krajów najbardziej im się podoba, wprawia ich w zakłopotanie – nie wiedzą, co odpowiedzieć. Który? W jakiś sposób – wszystkie, w każdym jest coś ciekawego. Do którego kraju chcieliby jeszcze wrócić? Znowu zakłopotanie – nigdy nie zadawali sobie takich pytań. Na pewno

chcieliby wrócić na drogę, na szlak. Być znowu w drodze – oto, co im się marzy.

Ryszard Kapuściński, Podróże z Herodotem, Kraków 2004, s. 252–253.

Ćwiczenie 4.1

Czyje cechy wymienia Ryszard Kapuściński – Herodota, swoje czy każdego reportera? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Ćwiczenie 4.2

Wymień cechy, które – zdaniem Kapuścińskiego – odznaczają przeciętnego człowieka. W jaki sposób Ryszard Kapuściński uzasadnia takie zachowanie większości ludzi?

Ćwiczenie 4.3

Wyjaśnij, z czego wynika samotność osób podobnych do Herodota – reporterów, podróżników. Przywołaj z tekstu Kapuścińskiego cytat, który najpełniej oddaje ich problem.

Ćwiczenie 5

Poszukaj w dostępnych źródłach informacji wiadomości na temat innych polskich reporterów i reportażystów. Zapisz informacje poniżej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Kapuściński – reportażysta

Zygmunt Ziątek

Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej

Przemiany reportażu Ryszarda Kapuścińskiego nastąpiły w wyniku rozstania się pisarza z optymistyczną perspektywą historiozoficzną, w której lokowały się wczesne reportaże krajowe i pierwsze

reportaże afrykańskie zebrane w tomie *Czarne gwiazdy* i *Gdyby cała Afryka*. […] Już niektóre teksty z połowy lat 70. nasuwają podejrzenie, że Kapuściński gotów byłby podjąć teraz szyderczą rozprawę z własnym optymizmem i stworzyć groteskowy obraz bieżącej historii Afryki czy Ameryki Południowej. Wiadomo jednak, że do tego nie doszło. Bowiem historia nieudana to dla Kapuścińskiego przede wszystkim dramat, dramat tych, którzy mieli stać się jej podmiotem, a po raz kolejny odepchnięci zostali na margines egzystencji zdegradowanej do wyczekiwania na sprawiedliwość. W groteskowych wynaturzeniach historii widzi pisarz głównie niezawinioną śmierć i niezrozumiałe cierpienia kolejnych ludzkich rzesz. Charakterystyczny pod tym względem jest szkic o tzw. wojnie futbolowej. Była to wojna pomiędzy Hondurasem i Salwadorem, sprowokowana przez przegraną jednej ze stron w meczu piłkarskim. Owa stugodzinna wojna kosztowała sześć tysięcy śmiertelnych ofiar i nic nie zmieniła w stosunkach pomiędzy obydwoma państwami. Sensu i celu nabrała ona tylko w oczach pewnego zmobilizowanego chłopa, który zdobył na zabitych buty dla swojej licznej rodziny. Odczucie historii jako obszaru niezawinionych cierpień spowodowało zasadnicze przeobrażenia pisarstwa Kapuścińskiego. Sam pisarz stworzył tego niezwykły dokument, komponując wybór ze swoich reportaży i nadając mu tytuł właśnie przejęty z relacji z owej czterodniowej wojny: *Wojna futbolowa*. Najbardziej znaczący w tym wyborze jest pomysł, by teksty pisane w ciągu kilkunastu lat połączyć fragmentami „dwóch nigdy nienapisanych książek". Dlaczego od razu dwóch? Pierwsza z nich, sklejająca wybór reportaży pisanych w latach 60., miałaby charakter pamiętnika reporterskich przygód, najczęściej zresztą budzących grozę bliskością śmierci czy to z powodu jakiejś egzotycznej choroby, czy z wyroku samozwańczego plutonu egzekucyjnego. Zabieg taki pozbawia dawne teksty reportażowe pierwotnych cech publicystyki, zaś wartość poznawczą całego dorobku przesuwa w sferę zapisu osobistego doświadczenia, dopiero teraz ujawnionego. Linię tę kontynuują teksty napisane w latach 70.

Dotyczą one zjawisk nieoczekiwanych, nieprzewidywalnych, mało zrozumiałych i mało wiarygodnych, domagających się uwiarygodnienia przez osobistą obecność piszącego. […] Teksty te bliższe są formule świadectwa (którą literaturze polskiej przekazała ostatnia wojna, i która odnalazła Kapuścińskiego gdzieś pośród afrykańskich czy południowoamerykańskich rzezi) niż klasycznemu reportażowi, bo jego zadaniem było nie tyle osobiste zaświadczanie rzeczywistości, co organizowanie jej obrazów. Oczywiście Kapuściński nie miał szans, by stać się autentycznym świadkiem-uczestnikiem, ale nie szczędził wysiłku, aby pokonać ograniczenia pozycji świadka profesjonalnego. Jakże często pozwalał na to, by dać się zaskoczyć, trafić gdzieś przypadkiem, zgubić się, zobaczyć coś całkiem nadprogramowo. W tym wszystkim jest także element moralnego zobowiązania. Pisarz naraża się na niebezpieczeństwo śmierci, bo ma poczucie, że o doświadczeniu naprawdę dramatycznym nie ma się prawa pisać z pozycji bezpiecznie usytuowanego obserwatora. Stara się więc przekroczyć ograniczenia zawodowego świadka przez autentyczne wejście w położenie bohaterów reportażu, przez podobne zdanie się na łaskę losu i przypadku. Druga z „dwóch nigdy nienapisanych książek" miałaby charakter notatnika intelektualnego, do którego trafiają obserwacje o szczególnym znaczeniu dla zrozumienia poszczególnych kultur, narodów, epok historycznych. Naszkicowanymi fragmentami spaja niektóre z tekstów napisanych w latach 70. i zawartym w nich obserwacjom nadaje rolę metafor zaczerpniętych z rzeczywistości, charakteryzujących skrótowo określony obszar rozpoznawanych zjawisk. Dąży w ten sposób do wyzwolenia refleksji spod warstwy wydarzeń politycznych, do zuniwersalizowania oglądu. Owa warstwa wydawała się ogromnie ważna wtedy, kiedy pisarz sądził, że historia znajduje się w przełomowym momencie i zapisuje się decydująco na wieki każdym nowym wydarzeniem. Teraz Kapuściński zaczyna podejrzewać, że przełomy w historii zdarzają się rzadko, epoki trwają

długo, liczą się wielkie formacje cywilizacyjne. […] Pośrednio są też obecne u Kapuścińskiego odniesienia do totalitaryzmu jako trwałego dziedzictwa ostatniej wojny w Europie Środkowo-Wschodniej. Problematyka ta zaczyna fascynować pisarza na pierwszych kartkach notatnika intelektualnego, kontynuowanego następnie w zapiskach *Lapidarium*, czyli wtedy, kiedy pisarz podejmuje wysiłek rozpoznania i zidentyfikowania głównych wyróżników współczesnej epoki. Te […] zapiski dowodzą wyraźnie, że jednym z owych wyróżników staje się dla pisarza właśnie obecność totalitaryzmu. Zajmuje go rola środków masowego przekazu w kamuflowaniu zbrodni totalitarnych reżimów, policyjne represje wobec opozycji politycznej, w tym metody morderstw politycznych (zniknięcie, ucieczka podczas zatrzymania, dziwny wypadek, nieznani sprawcy), metody walki z opozycją demokratyczną (m.in. przez organizowanie pseudokonspiracji), zjawisko strachu przed inwigilacją i reguły życia w „kryptokracji" (czyli takiej rzeczywistości, w której najważniejsze decyzje zawsze podejmowane są w głębokim ukryciu). Nie jest przypadkiem, że kiedy Kapuściński napisze swoje najważniejsze książki (o upadku cesarstwa w Etiopii i w Iranie), będą one mogły być z zainteresowaniem i zrozumieniem czytane w Polsce jako kostiumowe ujęcie problematyki krajowej. *Cesarz* był powszechnie odbierany jako bezlitosna analiza dworskiego stylu sprawowania władzy i zapowiedź nieuchronnego końca tego stylu, opartego na donosicielstwie i korupcji, powodującego upodlenie narodu i samoupodlenie dworaków od najwyższego do najniższego szczebla. *Szachinszach* był komentarzem do upadku reżimu parodiującego nowoczesną cywilizację, opartego na przemocy tajnej policji, zwyciężonego przez rozbudzone uczucia religijno-patriotyczne. Był to też komentarz do postaw inteligencji – niecierpliwych studentów i bardziej powściągliwych dojrzałych twórców, opozycjonistów, kolaborantów i emigrantów – a także do sytuacji rewolucyjnej, która obala dawne autorytety opozycyjne, a wynosi do władzy ludzi uczących się wszystkiego od początku. Kapuściński oczywiście nie przebierał

krajowej problematyki w egzotyczne szaty. Potrafił jednak spojrzeć na odległe geograficzne doświadczenia jako na – w jakimś zakresie – analogiczne do krajowych i sprawić, żeby wzajemnie się oświetlały. Uniwersalizował w ten sposób jedne i drugie, rozszyfrowywał je z pasją i dociekliwością jako doświadczenia wspólnej historii.

Zygmunt Ziątek, Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej, Warszawa 1999, s. 100–106.

Ćwiczenie 6.1

Wyjaśnij, co wpłynęło na radykalną przemianę w reportażowym pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego. W jaki sposób zmieniało się myślenie pisarza na temat historii?

Ćwiczenie 6.2

Wskaż różnice między klasycznym reportażem a reportażami Ryszarda Kapuścińskiego. Wykorzystaj wiadomości z tekstu Zygmunta Ziątka.

Klasyczny reportaż	Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego

Ćwiczenie 6.3

Wyjaśnij, na czym polegała strategia Kapuścińskiego zmierzająca do „poszukiwania zaskoczenia".

Ćwiczenie 6.4

Wyjaśnij, co – zdaniem pisarza – jest jednym z najważniejszych wyróżników czasów współczesnych.

Ćwiczenie 6.5

Wskaż aspekty totalitaryzmu, które interesowały tego reportażystę najbardziej.

> **Ćwiczenie 6.6**
>
> Odwołując się do wiedzy historycznej, omów zależność, jaka zachodziła między systemami totalitarnymi opisywanymi przez Ryszarda Kapuścińskiego a rzeczywistością w Polsce.



Hajle Sellasje I, cesarz Etiopii, bohater książki Ryszarda Kapuścińskiego
domena publiczna

Filmy o reporterach

Praca reporterów, zwłaszcza reporterów wojennych, jest ekscytująca, lecz tkaże niebezpieczna. Nic dziwnego, że nie tylko efekty działań reportażystów, ale i sama ich praca stają się często obiektem zainteresowania współczesnej kultury. Dowodem są liczne filmy poświęcone temu zagadnieniu: *Pola śmierci* (1984) w reżyserii Rollanda Joffé'a , *Salwador* (1986) w reżyserii Olivera Stone'a, *Uciec przed śmiercią* (2000) w reżyserii Élie Chouraqui'ego czy *Cena odwagi* (2007) w reżyserii Johna Orloffa.

Interesującym tekstem kultury jest obraz filmowy *5 dni wojny* (2010) w reżyserii Renny'ego Harlina. Film opowiada historię amerykańskiego reportera, Thomasa Andersa (w tej roli Rupert Friend), i jego przyjaciela – kamerzysty Sebastiana Ganza (Richard Coyle). Główny bohater relacjonuje wydarzenia wojny Rosji z Gruzją w Osetii Południowej w 2008 roku. Ma szansę pokazać światu materiały dokumentujące faktyczny przebieg wydarzeń inicjujących wojnę. Film ogląda się z pożytkiem, choć jego realizatorom zarzucano pewne uproszczenia.

Ćwiczenie 7.1

Obejrzyj film *5 dni wojny* (2010) w reżyserii Renny'ego Harlina.

Ćwiczenie 7.2

Napisz recenzję filmu.

Zadaniowo

Ćwiczenie 8

Zbierz argumenty do dyskusji na temat stwierdzenia mówiącego, że: „Pierwszą ofiarą wojny jest prawda". Uporządkuj je od najważniejszego. Uzasadnij swoją hierarchię.

Ćwiczenie 9

Przygotuj 15-minutową wypowiedź na temat: „Ryszard Kapuściński jako reportażysta".

Ćwiczenie 10

Napisz rozprawkę problemową na temat: „Reporter – tłumacz kultur czy zwykły turysta?". Rozważ problem i uzasadnij swoje zdanie na powyższy temat, odwołując się do podanych fragmentów reportażu Ryszarda Kapuścińskiego oraz innego tekstu kultury. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Ćwiczenie 11

Napisz reportaż, w którym poruszysz wybrany przez ciebie problem współczesnego świata lub najbliższej tobie okolicy.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Wobec nieludzkiego: granice człowieczeństwa, granice poznania



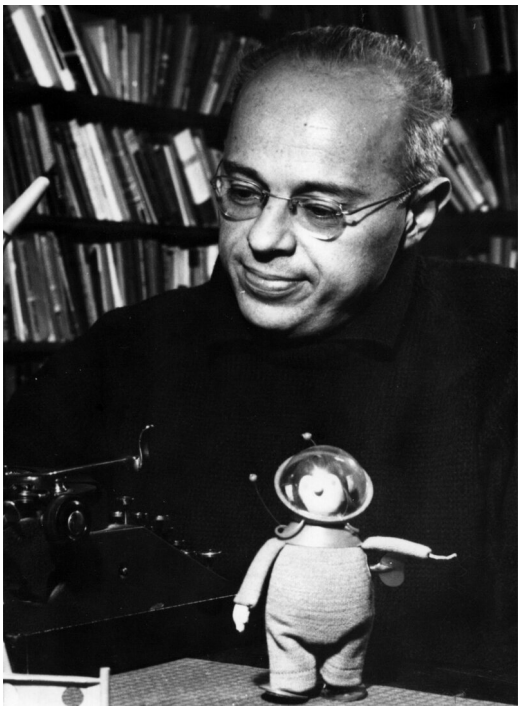
Droga mleczna

Droga mleczna, licencja: CC 0

Motyw kontaktu z obcymi formami inteligencji i reprezentantami pozaziemskich cywilizacji wykorzystywany jest w fantastyce naukowej tak często, że może uchodzić za jeden z motywów dla tej konwencji najbardziej charakterystycznych. Liczne realizacje obejmują zarówno warianty sprowadzone do funkcji wyłącznie rozrywkowej, jak i ujęcia, które eksponują problemowy, intelektualno-filozoficzny aspekt kontaktu. Pisarstwo Stanisława Lema stanowi znakomity przykład tak ukierunkowanej fantastyki naukowej.

> **Już wiesz**
>
> W dowolnym źródle poszukaj informacji na temat utworów literackich, w których występuje motyw kontaktu z obcymi formami inteligencji. Wybierz co najmniej trzy przykłady, ale umieść wśród nich przynajmniej jeden polski tekst. Zanotuj imię i nazwisko autora, tytuł, czas powstania; na podstawie zebranych informacji krótko scharakteryzuj specyfikę motywu kontaktu w każdym z wybranych utworów.

Stanisław Lem



Stanisław Lem

Stanisław Lem, 1966, Fotografia, licencja: CC BY-SA 3.0

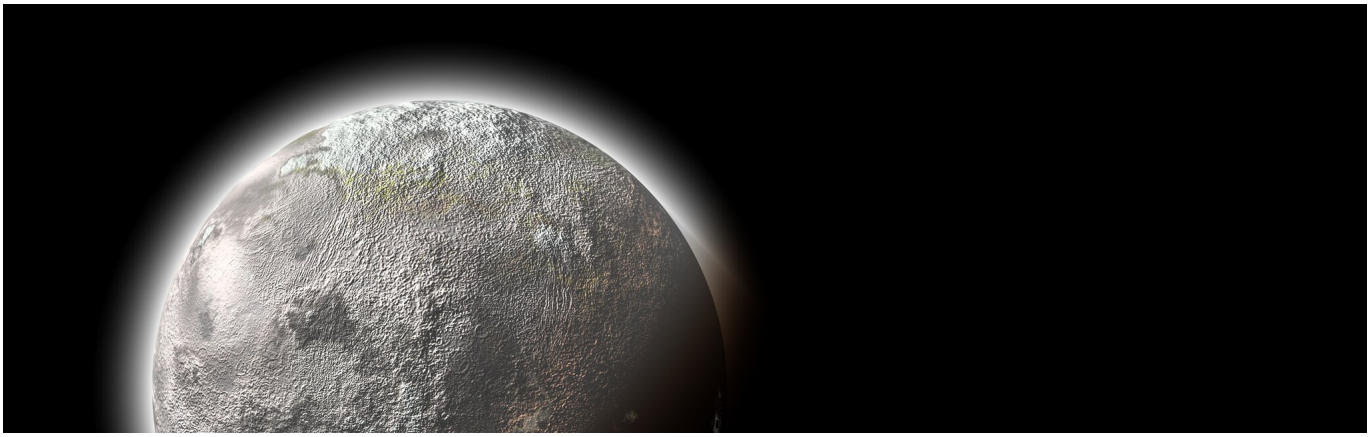
Stanisław Lem

1921–2006

Był jednym z klasyków literatury fantastycznonaukowej, a zarazem jednym z najsłynniejszych polskich pisarzy w świecie. Jego książki przetłumaczone zostały na ponad 40 języków. Pochodził ze Lwowa. Tam jeszcze przed wojną rozpoczął studia medyczne, kontynuowane po wojnie w Krakowie, gdzie osiadła wówczas jego rodzina. Debiutował nowelą *Człowiek z Marsa*, która ukazała się w 1946 roku. Dwa lata później podjął pracę nad swoją pierwszą powieścią – *Szpitalem Przemienienia* – która jednak przez cenzurę nie została dopuszczona do publikacji. Książka traktuje o losach grupy lekarzy, stających wobec dylematów lekarskiego powołania w czasie okupacji – wydana została dopiero w 1955 roku pod tytułem *Czas nieutracony*, rozwinięta o części, które miały ideologiczną wymowę powieści dostosować do oczekiwań krytyków. W rezultacie pierwszą powieścią Lema, która trafiła w ręce czytelników, byli *Astronauci* (1951). Od tej pory pisarz na wiele lat związał swą literacką karierę z prozą fantastycznonaukową.

Wśród osiągnięć autora cieszących się największą popularnością wymienia się zwłaszcza *Dzienniki gwiazdowe* (1957), *Solaris* (1961), *Niezwyciężonego* (1964), *Cyberiadę* (1965), *Opowieści o pilocie Pirxie* (1968). Wyliczenie tak skrótowe tylko w niewielkim jednak stopniu daje pojęcie Tomasz Karpowicz o bogactwie beletrystyki uprawianej przez Lema i o jej znaczeniu dla konwencji *science fiction*. Po opublikowaniu w 1987 roku powieści *Fiasko* Lem zasadniczo porzucił prozę literacką na rzecz dyskursywnych form wypowiedzi: naukowej, filozoficznej i futurologicznej eseistyki oraz felietonowego komentarza do aktualnych zdarzeń. Zainteresowania te doszły do głosu m.in. w książkach: *Dialogi* (1957), *Summa Technologiae* (1964), *Filozofia przypadku* (1968), *Fantastyka i futurologia* (1970), *Zagadka chińskiego pokoju* (1996), *Okamgnienie* (2000).

Pisarstwo Lema było wielokrotnie adaptowane na potrzeby kina, telewizji, a także – teatru. W świadomości odbiorców najbardziej zasłynęły zapewne dwie filmowe adaptacje powieści *Solaris*: rosyjskiego reżysera Andrieja Tarkowskiego z 1972 roku oraz wyreżyserowana przez Stevena Soderbergha wersja amerykańska z 2002 roku.



licencja: CC 0

Solaris Stanisława Lema

O dziele

Fabularna proza Stanisława Lema charakteryzuje się dużą różnorodnością tematyczną, problemową i estetyczną. Powieściom i opowiadaniom realizującym struktury narracyjne i fabularne w poetyce serio towarzyszą utwory groteskowe, nierzadko przesiąknięte żywiołem komicznym, wykorzystujące umowne konstrukcje świata przedstawionego, inspirowane m.in. baśnią, powiastką filozoficzną, parabolą.

Powieść *Solaris* mieści się w tym pierwszym zbiorze. Reprezentuje ona – obok m.in. *Edenu*, *Głosu Pana* i *Fiaska* – ten nurt Lemowego pisarstwa, w którym problemem centralnym jest wzywanie kontaktu z obcą formą inteligencji czy kultury. W poszczególnych utworach problem ten znajduje odmienne rozwiązania: od nawiązania porozumienia (*Eden*) po różne warianty komunikacyjnej porażki, niekiedy, jak w *Fiasku*, prowadzącej do katastrofy.

Pesymizm Lema w zakresie możliwości kontaktu i porozumienia wynika głównie z przekonania o ograniczeniach antropocentrycznej perspektywy: człowiek, konstruujący obraz rzeczywistości za pomocą specyficznie ludzkich kategorii i znaczeń, okazuje się bezradny w konfrontacji z tym, co nieludzko obce. Determinujące ludzkie poznanie mechanizmy i kategorie, uruchomione w poznawczym wysiłku zrozumienia tego, co obce,

ujawniają swą rażącą niewystarczalność i nieprzystawalność: generują sensy szczątkowe, fałszywe lub po prostu nie generują żadnych znaczeń.

Bohaterowie *Solaris* to naukowcy, którzy prowadzą badania plazmatycznego oceanu, pokrywającego większą część planety Solaris. Czym jest ocean? Niezwykłym, lecz pozbawionym życia i inteligencji kosmicznym fenomenem? Żywą istotą? Inteligentnym bytem globalnych rozmiarów? Jednak cóż w konfrontacji z ogromem i właściwościami oceanu solaryjskiego w ogóle znaczą pojęcia życia, inteligencji i inne, które człowiek wyprowadził z własnego doświadczenia i świata, który je określił? Problem Solaris staje się wyzwaniem nie tylko dla ludzkiej nauki, lecz także dla samego pojmowania przez człowieka siebie i własnego człowieczeństwa.

Gdy na stację badawczą przybywa psycholog Kris Kelvin, staje nie tylko wobec zagadki śmierci jednego z naukowców i swojego bliskiego przyjaciela, lecz także wobec niepokojących przejawów zaburzenia normalnego funkcjonowania placówki. Wkrótce musi się także zmierzyć z tworami F, „fantomami", bytami powołanymi do istnienia (Ale jak? Z jakiego powodu? W jakim celu?) przez ocean. Jeden z naukowców określa je jako „zmaterializowane projekcje tego, co na temat danej osoby zawiera nasz mózg". W rzeczywistości są one ucieleśnionymi manifestacjami treści ludzkiej podświadomości. Sytuacja bohaterów staje się więc doświadczeniem skrajnym, które z jednej strony prowokuje pytania o sens działań solaryjskiego oceanu, z drugiej zaś – zmusza do refleksji na temat człowieczeństwa: jego granic i tego, co o nim stanowi.

Stanisław Lem

Solaris

[...]
– Snaut!
– O co ci chodzi?
– Nie możemy sobie pozwolić na luksus zatajania!
– To nie jest luksus – przerwał mi sucho. – Kelvin, mam wrażenie, że ty wciąż jeszcze nie rozumiesz... albo, czekaj!
Oczy mu zabłysły.
– Czy możesz powiedzieć, kto tu był?
Przełknąłem ślinę. Opuściłem głowę. Nie chciałem na niego patrzeć. Wolałbym, żeby to był ktoś inny, nie on. Ale nie miałem wyboru. [...]
– Kobieta, którą...
Nie dokończyłem.
– Zabiła się. Zrobiła sobie... zastrzyknęła...
Czekał.

– Popełniła samobójstwo…? – spytał, widząc, że milczę.
– Tak.
– To wszystko?
Milczałem.
– To nie może być wszystko…
Podniosłem szybko głowę. Nie patrzał na mnie.
– Skąd wiesz?
Nie odpowiedział.
– Dobrze – powiedziałem. Oblizałem wargi. – Pokłóciliśmy się.
A właściwie nie. To ja jej powiedziałem, wiesz, jak się mówi w gniewie. Zabrałem manatki i wyniosłem się, dała mi do zrozumienia, nie powiedziała tego wprost, ale jak się z kimś żyje latami, to nie jest potrzebne… Byłem pewny, że tylko tak mówi – że bałaby się to zrobić i to… też jej powiedziałem. Na drugi dzień przypomniałem sobie, że zostawiłem w szufladzie te… zastrzyki; wiedziała o nich – przyniosłem je z laboratorium, były mi potrzebne – powiedziałem jej wtedy, jakie jest działanie. Przestraszyłem się i chciałem po nie pójść, ale potem pomyślałem, że to by wyglądało, jak gdybym wziął jej słowa serio, i… zostawiłem to tak, ale na trzeci dzień jednak poszedłem, to nie dawało mi spokoju. Już… kiedy przyszedłem, już nie żyła.
– Ach, ty niewinny chłopcze…
Poderwało mnie. Ale kiedy spojrzałem na niego, zrozumiałem, że nie kpi. Zobaczyłem go jakby pierwszy raz. Twarz miał szarą, niewypowiedziane zmęczenie leżało w głębokich bruzdach policzków, wyglądał jak człowiek ciężko chory.
– Dlaczego tak mówisz? – spytałem, dziwnie onieśmielony.
– Dlatego, bo ta historia jest tragiczna. Nie, nie – dodał szybko, widząc, że się poruszyłem – wciąż nie rozumiesz. Oczywiście, możesz to najciężej przeżywać, mieć się nawet za zabójcę, ale… to nie jest najgorsze.
– Co ty mówisz! – powiedziałem szyderczo.
– Cieszę się, że mi nie wierzysz, naprawdę. To, co się stało, może być straszne, ale najstraszniejsze jest to, co się… nie stało. Nigdy.

– Nie rozumiem... – powiedziałem słabo. Naprawdę nic nie rozumiałem. Pokiwał głową.
– Człowiek normalny – powiedział. – Co to jest człowiek normalny? Taki, co nigdy nie popełnił niczego ohydnego? Tak, ale czy nigdy o tym nie pomyślał? A może nie pomyślał nawet, tylko w nim coś pomyślało, wyroiło się, dziesięć albo trzydzieści lat temu, może obronił się przed tym i zapomniał, i nie lękał się tego, bo wiedział, że nigdy nie wprowadziłby tego w czyn. Tak, a teraz wyobraź sobie, że naraz, w pełnym dniu, wśród innych ludzi, spotyka TO ucieleśnione, przykute do siebie, niezniszczalne, co wtedy? Co masz wtedy?
Milczałem.
– Stację – powiedział cicho. – Masz wtedy Stację Solaris.
– Ale... co to w końcu może być? – powiedziałem z wahaniem – nie jesteś przecież zbrodniarzem ani Sartorius...
– Ale ty jesteś przecież psychologiem, Kelvin! – przerwał mi niecierpliwie. – Któż nie miał kiedyś takiego snu? Rojenia? Pomyśl o... o fetyszyście, który zakochał się, bo ja wiem, w kawałku brudnej bielizny, który, ryzykując skórą, zdobywa groźbą i prośbą ten swój najdroższy, wstrętny łach, to musi być zabawne, co? Który jednocześnie brzydzi się obiektu swej pożądliwości i szaleje za nim i gotów jest narazić dla niego życie dorównując, być może, uczuciom Romea dla Julii... Takie rzeczy się zdarzają. Prawda, ale rozumiesz chyba, że muszą też istnieć rzeczy... sytuacje... takie, że nikt nie odważył się ich urzeczywistnić, poza swoją myślą, w jakiejś jednej chwili oszołomienia, upadku, szaleństwa, nazwij to, jak chcesz. Po czym słowo staje się ciałem. To wszystko.
– To... wszystko – powtórzyłem bezsensownie, drewnianym głosem. W głowie mi huczało. – Ale, ale Stacja? Co ma z tym Stacja?
– Ty chyba udajesz – mruknął. Patrzał na mnie badawczo. – Przecież wciąż mówię o Solaris, tylko o Solaris, o niczym innym. Nie moja wina, jeśli to się tak drastycznie różni od twoich oczekiwań. Zresztą przeżyłeś już dość, żeby przynajmniej wysłuchać mnie do końca. Wyruszamy w kosmos, przygotowani na wszystko, to znaczy, na

samotność, na walkę, męczeństwo i śmierć. Ze skromności nie wypowiadamy tego głośno, ale myślimy sobie czasem, że jesteśmy wspaniali. Tymczasem, tymczasem to nie wszystko, a nasza gotowość okazuje się pozą. Wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. Jedne planety mają być pustynne jak Sahara, inne lodowate jak biegun albo tropikalne jak dżungla brazylijska. Jesteśmy humanitarni i szlachetni, nie chcemy podbijać innych ras, chcemy tylko przekazać im nasze wartości i w zamian przejąć ich dziedzictwo. Mamy się za rycerzy świętego Kontaktu. To drugi fałsz. Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości.
Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy, a przecież nie przywieźliśmy z Ziemi samego tylko destylatu cnót, bohaterskiego posągu Człowieka! Przylecieliśmy tu tacy, jacy jesteśmy naprawdę, a kiedy druga strona ukazuje nam tę prawdę – tę jej część, którą przemilczamy – nie możemy się z tym zgodzić!
– Więc co to jest? – spytałem, wysłuchawszy go cierpliwie.
– To, czegośmy chcieli: kontakt z inną cywilizacją. Mamy go, ten kontakt! Wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna, monstrualna brzydota, nasze błazeństwo i wstyd!!!
W jego głosie drżała wściekłość.
– Uważasz zatem, że to… ocean? Że to on? Ale po co? Mniejsza już w tej chwili o mechanizm, ale na miłość boską, po co?! Czy myślisz serio, że chce się z nami bawić? Albo karać nas?! […]
– Czego właściwie chcesz? Żebym ci powiedział, jakie plany knuje przeciw nam x bilionów metamorficznej plazmy? Być może żadnych.
– Jak to żadnych? – spytałem osłupiały. Snaut wciąż się uśmiechał.
– Powinieneś wiedzieć, że nauka zajmuje się tylko tym, jak się coś

dzieje, a nie dlaczego się coś dzieje. Jak? No, zaczęło się to w osiem czy dziewięć dni po tym rentgenowskim eksperymencie. Może ocean odpowiedział na promieniowanie jakimś innym promieniowaniem, może wysondował nim nasze mózgi i wydobył z nich pewne psychiczne otorbienia.
– Otorbienia?
To zaczęło mnie interesować.
– No tak, procesy oderwane od reszty, zamknięte w sobie, stłumione, zamurowane, jakieś zapalne ogniska pamięci. Potraktował je jako receptę, jako plan konstrukcyjny… przecież wiesz, jak bardzo są do siebie podobne asymetryczne kryształy chromozomów i tych nukleinowych połączeń cerebrozydów, które stanowią substrat procesów zapamiętywania… Plazma dziedziczna jest przecież plazmą „zapamiętującą". Więc wyjął to z nas, wynotował, a potem, wiesz, co było potem. Ale dlaczego to zostało zrobione? Ba! W każdym razie nie po to, żeby nas zniszczyć. To przyszłoby mu dużo łatwiej. W ogóle – przy takiej swobodzie technologicznej – mógł właściwie wszystko, na przykład popodstawiać nam sobowtórów.
– A! – zawołałem – to dlatego tak się przestraszyłeś pierwszego wieczoru, kiedy przyszedłem!
– Tak. Zresztą – dodał – może to i zrobił. Skąd wiesz, czy jestem naprawdę tym poczciwym starym Szczurem, który przyleciał tu przed dwoma laty…
Zaczął się cicho śmiać, jakby moje osłupienie dawało mu Bóg raczy wiedzieć jaką satysfakcję, ale zaraz przestał.
[…]
– Więc chcesz uciekać? Czy nie? Jeszcze nie?
Uśmiechnął się.
– Niezłomny zdobywco… nie zakosztowałeś jeszcze tego, bobyś tak nie nalegał. Nie chodzi o to, co chcę, tylko o to, co jest możliwe.
– Co?
– Tego właśnie nie wiem.
– Więc zostajemy tu? Myślisz, że znajdzie się środek…

Popatrzał na mnie, chuderlawy, z łuszczącą się skórą twarzy, porytej bruzdami.
– Kto wie. Może to się opłaci – powiedział wreszcie. – O nim nie dowiemy się raczej nic, ale może o nas...
Odwrócił się, podniósł swoje papiery i wyszedł. Chciałem go zatrzymać, ale otwarte usta nie wydały głosu. Nie było nic do zrobienia; mogłem tylko czekać.

Stanisław Lem, Solaris, Warszawa 1962, s. 68–76.

Polecenie 1.1

Scharakteryzuj emocje, jakich doświadczają bohaterowie: nazwij je, określ ich przyczyny oraz bodźce, wywoływane przez zmiany..

Ćwiczenie 1.1

Zastanów się i wyjaśnij, dlaczego Kris Kelvin z oporami i trudem opowiada o śmierci swojej narzeczonej.

Ćwiczenie 1.2

Wskaż w dialogu bohaterów te fragmenty, które są świadectwem ich naukowej postawy wobec rzeczywistości.

Ćwiczenie 1.3

Omów, jaki obraz natury ludzkiej wyłania się ze słów Snauta. Czy jego ocena człowieka jest pozytywna czy negatywna? Uzasadnij odpowiedź.

Ćwiczenie 1.4

Rozważ słowa Snauta na temat utajonych treści ludzkiej psychiki. Na czym, w twojej interpretacji, polega groza ucieleśnienia tych treści?

Ćwiczenie 1.5

„Wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic" – mówi Snaut. Omów przesłanki, na których Snaut oparł swą krytykę ludzkiego dążenia do eksploracji kosmosu.

Ćwiczenie 1.6

Wyjaśnij, jak rozumiesz słowa Snauta: „Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster".

Ćwiczenie 1.7

Snaut stwierdza, że „[…] nauka zajmuje się tylko tym, jak się coś dzieje, a nie dlaczego się coś dzieje". Zinterpretuj i omów różnicę wskazaną przez bohatera.

Ćwiczenie 1.8

Wyjaśnij, na czym polega szansa związana z kontynuacją badań oceanu, zasugerowana przez Snauta.

Ćwiczenie 1.9

Określ, w jaki sposób zastosowana w *Solaris* konwencja fantastyki naukowej łączy się z podjętą przez pisarza problematyką. Czy problematykę tę można by, nie tracąc żadnego istotnego niuansu, z równym powodzeniem przedstawić bez wykorzystania konwencji fantastyki? Uzasadnij swoją opinię.

Człowiek wobec obcości

Jerzy Jarzębski

Przygody Rycerzy św. Kontaktu

[…] „Kontakt" to jeden z tych motywów, które nieodmiennie towarzyszą literaturze science fiction i na pozór nie ma w jego istocie

zbyt wiele do tłumaczenia. Jest po prostu porozumieniem z Obcymi: istotami z innych planet czy innego wymiaru, ze zwierzętami o nadnaturalnej inteligencji lub sztucznymi tworami techniki – robotami, komputerami, cyborgami, hodowaną sztucznie inteligencją ulokowaną w jakimś typie biologicznej plazmy itd. Typów porozumienia, o którym tu mowa, można wymyślić bardzo wiele [...]. Wystarczy jednak, że autor powieści wykaże się większą niż u przeciętnych wyrobników ambicją filozoficzną, a problem kontaktu rozbuduje się natychmiast wszerz i w głąb, ukazując niezliczone znaczenia i perspektywy. Tak właśnie jest u Lema. Znaczną część jego pisarstwa dałoby się zapewne wyinterpretować w terminach i pojęciach wywiedzionych z kwestii kontaktu, rozumianego tym razem bardzo szeroko, poczynając od zmysłowego zetknięcia podmiotu poznającego z jakimś „nie-ja", a skończywszy na problematyce *stricte* epistemologicznej, gdzie owo zetknięcie nabierałoby charakteru intelektualnego, wiązałoby się z zagadnieniem odbicia, odwzorowania pewnego bytu w materii bytu innej natury czy innej płaszczyzny ontologicznej. Po jednej stronie skali mamy zatem anegdotyczne spotkanie z małym zielonym ludzikiem, po drugiej – spotkanie ludzkiego „ja" ze światem w całej tego świata niepoznawalności i wewnętrznej komplikacji. Zanim pojawi się problem kontaktu w jego najbardziej elementarnej wersji, trzeba najpierw powołać do życia Obcych – choćby jako istnienia czysto hipotetyczne. Kreacje Obcych ewoluowały na przestrzeni dziesięcioleci czy stuleci rozwoju fantastyki równolegle do ewolucji problematyki kontaktu. [...] W pierwszych powieściach, które moglibyśmy zaliczyć do *science fiction*, a które wprowadzają do fabuły Obcych, króluje [...] antropomorfizm: niezależnie od wyglądu zewnętrznego i miejsca zamieszkania istoty pozaziemskie zachowują się i myślą podobnie do ludzi. Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach pojawiają się próby wykoncypowania cywilizacji czy istot zasadniczo ahumanistycznych, przy których opisie ziemskie kategorie już nie wystarczą, a kontakt napotyka przeszkody trudne lub niemożliwe do

pokonania. W obydwu przypadkach – kreacji Obcych i kontaktu – Lem, szczególnie jako autor *Solaris*, uważany jest powszechnie za klasyka i prekursora zarazem.
[…]
Myślę, że na dramat Kontaktu w powieściach Lema można patrzeć z kilku różnych punktów widzenia. Pierwszy obecny jest w samej refleksji autora zapisanej w narracji i wygląda mniej więcej tak: kontakt z istotami naprawdę od ludzi odmiennymi w zasadzie nie jest możliwy, a gdyby doń doszło, byłby właściwie pozorny. Człowiek może zrozumieć to tylko, co jest mu bliskie, możliwe do wyrażenia w jego własnych, wypracowanych przez wieki rozwoju kultury kategoriach. Rozmaite teorie naukowe zaprzęgnięte do wyjaśnienia fenomenu Solaris […] przypominają wypróbowywane po kolei klucze do zamka opartego na innej zasadzie (reagującego np. na dźwięk głosu właściciela). […]
[…] Mam wrażenie, […] że główny nacisk pada u Lema na to wszystko, co przeżycie Kontaktu znaczy dla człowieka. Tuzinkowe powieści science fiction tym się zazwyczaj różnią od utworów Lema, że w nich Obcy zostają opisani, ich działania zracjonalizowane i włączone w zwierzchni paradygmat autorskiej wiedzy o zaprojektowanej przezeń rzeczywistości. Lema interesuje nieludzkość autentyczna, czyli niepojęta również dla niego samego i czytelników. Dramat w jego książkach rozgrywa się na samej granicy tego, co nazwać można ludzkim pojmowaniem świata, wynika z dotknięcia czegoś, czego nigdy nie będzie można definitywnie określić czy zinterpretować. Lem nie tyle więc opisuje kosmitów, co przenikający wszystkie nasze władze poznawcze stan alertu, który pojawia się w zetknięciu z Nieznanym […]; na koniec pokazuje, jak na Inność reaguje psychika jednostki, skłonna na zmianę do agresji, ucieczki, poddania się, asymilacji tego, co obce, sakralizacji itd.
Widać już teraz, że w doświadczeniach wykraczania poza ludzkość bohaterowie Lema właściwie skazani są na fiasko – inaczej byłyby one banalne.

Jerzy Jarzębski, Przygody Rycerzy św. Kontaktu, [w:] tegoż, Wszechświat Lema, Kraków 2003, s. 211–226.

Ćwiczenie 2.1

Na podstawie przywołanego fragmentu wywodu Jerzego Jarzębskiego scharakteryzuj różnice między popularnym w fantastyce naukowej ujęciem motywu kontaktu człowieka z Obcym a sposobem, w jaki motyw ten wykorzystywał Stanisław Lem w swoim pisarstwie.

Ćwiczenie 2.2

Omów sposób, w jaki utwory wybrane przez ciebie przed lekcją ukazują motyw kontaktu z pozaziemską inteligencją.

Ćwiczenie 2.3

Wyjaśnij, na jakich przesłankach, według Jerzego Jarzębskiego, opiera się właściwy Lemowi pesymizm w zakresie możliwości porozumienia z obcą formą inteligencji.

Ćwiczenie 3

Stwórz krzyżówkę, której głównym hasłem będzie słowo *Solaris*, a pozostałe będą związane z powieścią Stanisława Lema. W razie potrzeby skorzystaj z samouczka.

Film dostępny na portalu epodreczniki.pl

Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0, muzyka: audiojungle.net

samouczek - Jak zrobić krzyżówkę? Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0, muzyka: audiojungle.net.

W poszukiwaniu prawdy o sobie...

Ćwiczenie 4.1

Wyszukaj w internecie obraz Paula Delavaux *Kobieta siedząca przed lustrem* (*La femme au miroir* 1948) lub *Lustro* (*Miroir* 1936). Wyjaśnij, jak można odczytać podwojenie wizerunku kobiety na obrazie. Sformułuj co najmniej dwie hipotezy interpretacyjne.

Ćwiczenie 4.2

W powieści Lema człowiek poszukuje prawdy o sobie w kontakcie z solaryjskim oceanem. Wskaż inne teksty kultury, w których człowiek podejmuje refleksję na swój temat w kontakcie z naturą.

Zadaniowo

Ćwiczenie 5.1

Człowiek – istota godna podziwu, czy słaba i ułomna? Rozważ problem, odwołując się do powieści Stanisława Lema *Solaris* oraz wybranych tekstów kultury. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Ćwiczenie 5.2

Prawdę o sobie poznajemy tylko w kontakcie z drugim człowiekiem. Rozważ słuszność opinii, odwołując się do powieści Stanisława Lema *Solaris* oraz wybranych tekstów kultury. Twoja praca powinna liczyć co najmniej 250 słów.

Ćwiczenie 5.3

Opierając się na wnioskach z analizy powieści Lema i własnych przemyśleniach, opisz w formie eseju problem zależności granic człowieczeństwa i granic poznania.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Granice prowokacji w sztuce



Jedna z prac Banksy'ego

Duncan Hull, licencja: CC BY 2.0[online], dostępny w internecie: https://www.flickr.com/photos/dullhunk/15337611468 [dostęp 9.12.2015 r.]

Pojęcie **sztuka krytyczna** funkcjonuje w Polsce od końca lat 90. XX wieku. Odnosi się ono do twórczości artystów odważnie komentujących i oceniających współczesność. Taka sztuka budzi kontrowersje i przybiera często niekonwencjonalne formy, np. akcji artystycznych, zaś jej krytyczne ostrze dotyka zarówno historii, religii, cielesności, płci, jak i tożsamości społecznej. Warto jednak zadać pytanie: czy działania artystów faktycznie mogą zmienić świat i zachowania ludzi? Dzisiejsza sztuka próbuje podjąć to wyzwanie. Aby poruszyć sumienia, stosuje prowokację, przez co staje się przedmiotem publicznych dyskusji. Polem jej działania jest więc ożywiony dialog, a nawet gorący spór między twórcami i odbiorcami, zwłaszcza wtedy, gdy działania artystyczne mają negatywną wymowę moralną. Skandal towarzyszący sztuce współczesnej stał się powszechny – warto jednak podkreślić, że był on obecny również w poprzednich epokach. Na fali oburzenia krytykowano w XVII wieku obrazy Caravaggia, a w wieku XIX – realistyczne płótna Courbeta czy Maneta.

> **Już wiesz**
>
> **1)** Przeczytaj baśń *Czterej muzykanci z Bremy* braci Grimm.
>
> **2)** Zastanów się, jakie jest główne przesłanie tej opowieści. Zrób krótką notatkę na ten temat.

Teksty kultury

> **Ćwiczenie 1.1**
>
> Jakich problemów ogólnoludzkich dotyka baśń braci Grimm?

> **Ćwiczenie 1.2**
>
> Jaką rolę w utworze braci Grimm *Czterej muzykanci z Brehmy* odgrywa muzykowanie?

> **Ćwiczenie 1.3**
>
> Co baśń braci Grimm mówi o stosunku ludzi do zwierząt?

Katarzyna Kozyra

ur. 1963

rzeźbiarka, autorka instalacji, sztuki wideo i artystycznych działań w przestrzeni publicznej, performerka i fotografka. Uznana za klasyka polskiej sztuki krytycznej. Jej twórczość określana jest często jako kontrowersyjna ze względu na rozgłos towarzyszący prowokacyjnym dziełom: *Piramida zwierząt* (1993), *Więzy krwi* (1995), *Olimpia* (1996), *Łaźnia żeńska* (1997) i *Łaźnia męska* (1999). Laureatka Paszportu Polityki (1997), reprezentowała Polskę na 48. Biennale Sztuki w Wenecji (1999).



Piramida zwierząt

Katarzyna Kozyra, Piramida zwierząt, 1993, rzeźba-instalacja: 4 wypreparowane zwierzęta – koń, pies, kot, kogut, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, licencja: CC BY-SA 3.0

Piramida zwierząt to rzeźba-instalacja, praca dyplomowa artystki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Składają się na nią cztery wypchane zwierzęta, stojące jedno na drugim. Kompozycji przestrzennej towarzyszy film video przedstawiający ubój i preparowanie konia w celu pozyskania tworzywa do prezentowanego dzieła. Ten element pracy uświadamia źródło pochodzenia także pozostałych bohaterów *Piramidy zwierząt* i zarazem, w intencji artystki, kieruje uwagę widza na fakt fakt masowego zabijania zwierząt w ubojniach, rzeźniach czy zakładach przemysłowych. Praca Kozyry odnosi się do znanej baśni braci Grimm o zwierzętach wspólnie poszukujących schronienia przed ludzką przemocą. Dzieło już od momentu powstania budziło kontrowersje i spotkało się z falą ostrej krytyki – przede wszystkim ze względu na wykorzystanie do jego konstrukcji martwych lub celowo uśmierconych stworzeń. W burzliwej dyskusji publicznej podnoszono, z jednej strony, kwestie etyczne związane z obroną praw zwierząt i wątpliwy etycznie proces twórczy, z drugiej – prawo do wolności krytycznej wypowiedzi w sztuce oraz odważną, nonkonformistyczną postawę artystki naruszającej społeczną „zmowę milczenia". *Piramida zwierząt* wywołała publiczny opór i wstrząs. Skrajne oceny tej instalacji nie naruszają jednak wartości sztuki Kozyry: chłodnego i obiektywnego spojrzenia na kwestię powszechności zabijania zwierząt, która jest stałym elementem naszej codzienności i która służy zaspokajaniu naszych prymarnych potrzeb.

> **Ćwiczenie 2.1**
>
> Czy potrafisz wskazać artystyczne walory *Piramidy zwierząt*?

Ćwiczenie 2.2

Jakie znaczenie dla interpretacji tego dzieła ma technika i tworzywo, którego użyła artystka?

Ćwiczenie 2.3

Przedyskutujcie wspólnie w klasie następujące kwestie:

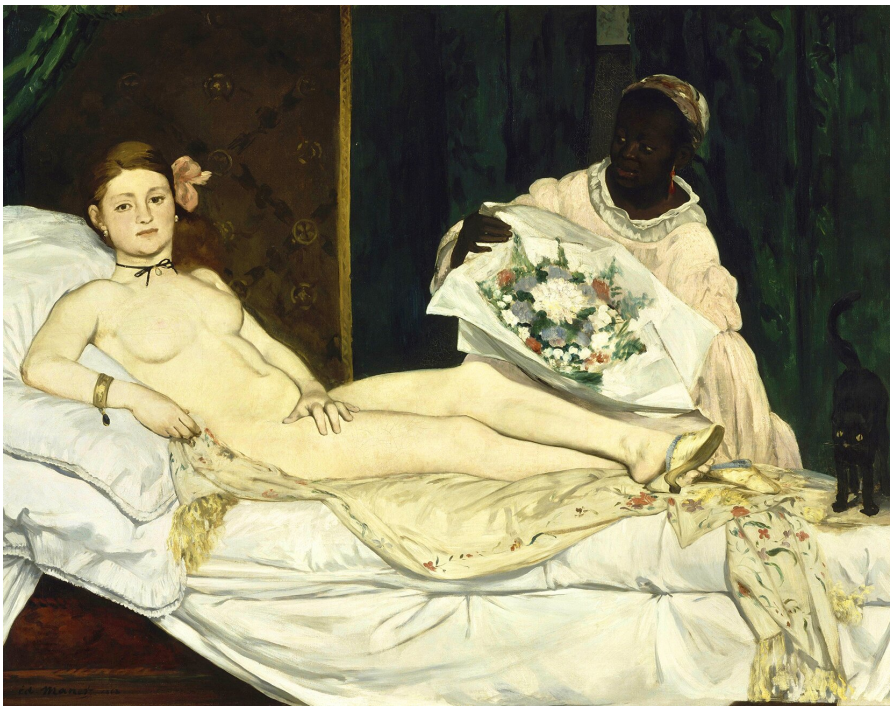
- Co jest właściwym tematem tego dzieła?
- Czy ta praca może zmienić czyjeś poglądy lub zmusić do głębszej refleksji natury etycznej?
- O czym, waszym zdaniem, świadczą protesty i kontrowersje wokół dzieła Katarzyny Kozyry?

Skandale artystyczne – Édouard Manet



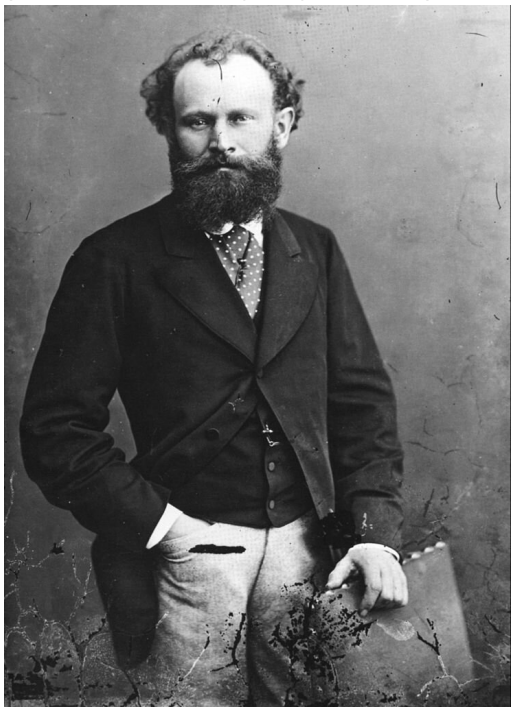
Śniadanie na trawie

Édouard Manet, Śniadanie na trawie, 1863, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż, domena publiczna



Olimpia

Édouard Manet, Olimpia, 1863, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż, domena publiczna



Édouard Manet

Nadar, Édouard Manet, ok. 1867-1870, fotografia, domena publiczna

Édouard Manet

1832–1883

francuski malarz życia współczesnego, prekursor impresjonizmu, jeden z największych artystów XIX wieku. Pochodził z bogatej rodziny mieszczańskiej, dbał o reputację i unikał skandali. „Był paryżaninem w każdym calu: wytworny, o nienagannych manierach, błyskotliwie inteligentny, lecz przedkładający towarzystwo pięknych kobiet nad estetyczne dysputy, pełen dezynwoltury, sceptyczny, liberalny. Jak Baudelaire, nie znosił wsi. Jego żywiołem był Paryż – miasto światła, Paryż bulwarów, opery, stolica eleganckiego i artystycznego świata”(1). Do jego najwybitniejszych dzieł zaliczane są: *Śniadanie na trawie*

(1863), *Olimpia* (1863), *Balkon* (1869), *Kolej żelazna* (1873), *Nana* (1877), *Bar w Folies-Bergère* (1881–1882).

Aleksander Wojciechowski

Édouard Manet

W *Śniadaniu na trawie*, prócz nowego traktowania przestrzeni i nowej funkcji koloru, mamy również do czynienia z odejściem od tradycyjnie malowanego aktu. W sztuce klasycyzmu akt był wzniosłym poematem na cześć harmonii i proporcji – niemal odrealnionego w swej doskonałości – ciała ludzkiego. Akademicy z surowej zasady, polegającej na idealnej harmonii form, stworzyli schemat, który pozornie tylko stanowił kontynuację kanonu klasycznego piękna. […] Akademicy asekurowali się historią i mitologią, zakładając słusznie, iż żaden śmiertelnik nie będzie śmiał spoufalać się z boginią lub królową, której nagość przystoi niejako „z urzędu". […] Manet przemawiał wprost, bez mitologicznego parawanu. Postawa ta nie została uznana za gest odwagi, lecz – wulgarności. Naga postać dziewczyny, występująca w *Śniadaniu na trawie*, jest zarazem portretem konkretnej kobiety (Victorine Meurend), umieszczonej obok dwóch ubranych mężczyzn, co dodatkowo konkretność tę potęguje.

Aleksander Wojciechowski, Édouard Manet, Leipzig 1973, s. 12.

Henri Perruchot

Manet

Można powiedzieć, że wrzawa z powodu *Śniadania* była niczym w porównaniu z niewiarygodnym zamętem, jaki wywołuje *Olimpia*. Olimpia! Skąd też artysta wytrzasnął tę Olimpię? […] Olimpia, zaraz! czy to nie będzie osoba o tak samo brzmiącym imieniu, „bezwstydna kurtyzana" z *Damy kameliowej* Dumasa syna, którą twórca *Śniadania* miał czelność przedstawić na tym obrazie urągającym swym bezwstydnym realizmem akademickiej idealizacji? „Jej dziewczęcy majestat!" Właśnie! Tego tylko brakowało! Można się było jednak tego spodziewać: chcąc rzucić wyzwanie publiczności, ten skandaliczny

malarzyna nie zawahał się uciec do pornografii! Profanując uświęconą dziedzinę mitologii, brukając tę najwyższą formę sztuki, jaką jest akt kobiecy, namalował prostytutkę, dziewczynę ledwie dojrzałą, „nieletnią jeszcze", sfabrykował, bezecnik, ten wizerunek rozpustny, godny w pełni *Kwiatów zła* jego satanicznego przyjaciela. [...] Ileż to „niepokojących znamion" odkrywają w jego *Olimpii*! Pozwolił sobie ni mniej, ni więcej tylko – o perwersyjny diabolizmie! – namalować u stóp swej małej hetery kota, czarnego kota! [...] Jedni grzmią, drudzy się śmieją, jeszcze inni wymachują pięściami. Rozweselony czy wściekły, tłum przed Manetami rozpycha sie tak zajadle, że Akademia czuje się w obowiązku przydać im do obrony dwóch solidnych strażników.

Henri Perruchot, Manet, tłum. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1978, s. 138–139.

Émile Zola

Édouard Manet

Śniadanie na trawie jest największym płótnem Édouarda Maneta, płótnem, na którym zrealizował marzenie wszystkich malarzy: umieścić w pejzażu postaci naturalnej wielkości. Wiadomo, z jaką mocą przełamał wynikające stąd trudności. Jest tam parę krzewów, kilka drzew i w głębi rzeka, w której kąpie się kobieta w koszuli; na pierwszym planie dwóch młodych ludzi siedzi naprzeciw drugiej kobiety, która przed chwilą wyszła z wody i suszy nagie ciało na słońcu. Ta naga kobieta zgorszyła publiczność, która nie widzi nic poza nią. Mój Boże! co za nieprzyzwoitość: kobieta bez żadnej osłony między dwoma ubranymi mężczyznami! Tego jeszcze nigdy nie widziano. Pogląd ten był grubą pomyłką, bowiem w Luwrze jest ponad pięćdziesiąt obrazów, na których występują postaci ubrane i postaci nagie. Ale nikt nie próbuje się gorszyć w Luwrze. Tłum nie zamierzał zresztą sądzić *Śniadania na trawie* tak, jak należy sądzić prawdziwe dzieło sztuki; zobaczył tylko ludzi jedzących na trawie po wyjściu z kąpieli i uznał, że artysta miał w układzie sceny nieprzyzwoitą i prowokacyjną intencję, gdy tymczasem starał się on po prostu uzyskać żywe kontrasty i mocne bryły.

[...] Nic nie dorówna znakomitej subtelności bladych odcieni różnorodnej bieli płócien, na których spoczywa Olimpia. W zestawieniu tych bieli pokonana została ogromna trudność. Urocze są te blade odcienie dziecięcego ciała; jest to młoda, szesnastoletnia dziewczyna, prawdopodobnie modelka, którą Édouard Manet spokojnie skopiował z natury. Wszyscy podnieśli krzyk; uznano, że to nagie ciało jest nieprzyzwoite; musiało tak być, bo to jest żywe ciało, dziewczyna, którą artysta rzucił na płótno z jej młodą, a już zwiędłą nagością. Kiedy nasi artyści malują Wenus, poprawiają naturę, kłamią. Édourad Manet zadał sobie pytanie, po co kłamać, dlaczego nie powiedzieć prawdy; ukazał mam Olimpię, współczesną dziewczynę uliczną, którą codziennie spotykacie obijającą bruki i otulającą chude ramiona w cienki szal ze spłowiałej wełny.

Émile Zola, Édouard Manet, [w:] , Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876, t. 3, oprac. Hanna Morawska, wybór Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 392–395.

Ćwiczenie 3.1

Do jakich klasycznych arcydzieł malarstwa nawiązują kompozycje Maneta?

Ćwiczenie 3.2

Po przeczytaniu fragmentu tekstu Émile'a Zoli odpowiedz na pytanie: dlaczego *Olimpia* Maneta tak bardzo oburzyła krytyków i widzów?

Ćwiczenie 3.3

Przypomnij z poprzednich lekcji o sztuce dzieła, które w swoim czasie uznano za skandaliczne (np. *Ukrzyżowanie św. Piotra* Caravaggia, *Ekstaza św. Teresy* Berniniego, *Pogrzeb w Ornans* Courbeta). Wyjaśnij, czego dotyczyły kontrowersje.

Ćwiczenie 3.4

Skandale artystyczne występowały w niemal każdej epoce, a wiązały się głównie z poruszaniem przez twórców tematów obwarowanych klauzulą tabu. Czy potrafisz wymienić takie tematy?

Ćwiczenie 4

W dostępnych źródłach poszukaj innych przykładów dzieł sztuki, które miały prowokować lub szokować odbiorców. Zastanów się nad przesłaniem tych dzieł, wpisz te myśli do dziennika.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

O etyce w sztuce – Banksy

Dorota Łagodzka

Paradoksy wolności

Słowo *wyzwolenie* używane w stosunku do zwierząt nie powinno dziwić, bowiem m.in. ZOO, cyrki, przemysł spożywczy, futrzarski i skórzany oraz eksperymenty na zwierzętach są oczywistymi przejawami zniewolenia. Oczywiste jest także, że powszechnie zwierzęta są postrzegane jako byty niższe w hierarchii istot żywych, a ich życie i cierpienie jako mniej znaczące. Co więcej, taki stan rzeczy zdaje się być normalny, a wszelkie próby jego podważenia zostają zmarginalizowane przez nazwanie ich emocjonalnymi, podyktowanymi sentymentalizmem pobudkami tzw. miłośników zwierząt. [...] Jak się ustosunkować do sztuki, która gwałci wolność w jej podstawowym zakresie, jakim jest prawo do życia i prawo do nie bycia krzywdzonym, gdy się jest jednocześnie zwolenniczką/kiem wolności artystycznej. Nie jest to łatwe, szczególnie gdy nie istnieje jedna definicja sztuki, kiedy sztuka wkracza w różne obszary życia, a granica między czynem artystycznym i pozaartystycznym jest niekiedy dyskusyjna. [...] Problem konfliktu dwóch obszarów

wolności dotyczy wielu prac artystycznych, choćby wielokrotnie już dyskutowanej *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Protesty przeciwko tej pracy odczytywano w środowisku związanym ze sztuką najczęściej jako zamach na wolność (artystyczną), tymczasem był to głos w obronie wolności (zwierząt). [...] Dla usprawiedliwienia zabijania zwierząt dla sztuki używa się z reguły argumentów, że zabijanie poza sztuką jest akceptowane oraz że zwierzęta i tak giną. Niekiedy pojawia się nawet przewrotny argument, że dzięki danej pracy artysta zwraca uwagę na problem zabijania lub wykorzystywania zwierząt. W ten sposób Kozyra mówiła o *Piramidzie zwierząt*, oskarżając społeczeństwo o hipokryzję. *Ludzie zabijają zwierzęta, to normalne, ludzie wciąż to robią* – opowiadała Arturowi Żmijewskiemu (2). Podstawowym błędem tkwiącym w takim rozumowaniu jest pojmowanie zwierząt jako zunifikowanej anonimowej masy, a nie oddzielnych samoistnych jednostek. To prawda, że konie masowo giną w rzeźniach, lecz są też ludzie, którzy swoje życie, czas i pieniądze poświęcają na wykupywanie ich z rzeźni i zapewnianie im godnego życia. Kozyra użyła pieniędzy, by jednego z nich życia pozbawić. W obronie Guillermo Habacuca Vargasa, Kostarykańczyka, który rozgłos międzynarodowy zyskał dzięki temu, że w galerii Códice w Mangui w Nikaragui przywiązał zabiedzonego psa w celu zagłodzenia go, również wytaczano argumenty oparte na podobnym rozumowaniu. Pisano, że takich wygłodzonych psów jest na ulicach Ameryki Łacińskiej mnóstwo. Czy to jednak powód, by usprawiedliwiać uzurpowanie sobie przez artystę prawa do decydowania o życiu i śmierci tego konkretnego zwierzęcia? Czy to, że na wojnie giną ludzie, jest powodem, żeby bez wahania zabić kolejnego z nich? Lub, by użyć przykładu zbliżonego do rzeźni, czy to, że mordowano ludzi w nazistowskich obozach zagłady, które zostały zresztą opracowane na podstawie amerykańskich rzeźni przemysłowych, jest powodem, by zabić jednego z nich, ponieważ prawdopodobnie i tak by zginął? W końcu ludzie ludzi też zabijają, wciąż to robią.

Paradoksy wolności

W 2013 roku na ulicach Nowego Jorku pojawił się się samochód dostawczy wypełniony piszczącymi maskotkami zwierząt rzeźnych, m.in. krów, świń i owiec. Była to akcja artystyczna Banksy'ego pt. *The Sirens of the Lambs* (z ang. Krzyczenie Owiec). Utożsamienie sympatycznych pluszowych zabawek z żywymi stworzeniami i zasugerowanie ich dramatycznego losu wywołało głęboki szok nie tylko u dzieci, lecz także u dorosłych. Angielski artysta zrezygnował z dosłowności i użycia żywej materii jako tworzywa sztuki. Uniknął tym samym podstawowej kontrowersji etycznej towarzyszącej wielu współczesnym akcjom artystycznym, jaką jest cierpienie zwierząt bezpośrednio włączonych w obszar sztuki. Dzięki uogólnieniu i posłużeniu się symbolem osiągnął zamierzony cel, a jego praca zyskała ważny wydźwięk moralny.



Rysunek przedstawiający manifest artystyczny Banksy'ego "The sirens of the lambs"

Duncan Hull, Rysunek przedstawiający manifest artystyczny Banksy'ego "The sirens of the lambs", licencja: CC BY-SA 2.0

> **Ćwiczenie 5.1**
>
> Przeczytaj fragment tekstu Doroty Łagodzkiej i odpowiedz na pytanie: czy posłużenie się przez artystę żywymi, martwymi lub celowo uśmierconymi zwierzętami ma jakiekolwiek racje etyczne? Uzasadnij swoją odpowiedź.

> **Ćwiczenie 5.2**
>
> Poszukaj w internecie zdjęć lub nagrań ilustrujących manifest artystyczny Banksy'ego *The Sirens of the Lambs*. Zwróć uwagę na reakcje widzów - przechodniów.

Ćwiczenie 5.3

Jak podobała ci się praca Banksy'ego?

Ćwiczenie 5.4

Jakie uczucia w tobie wywołała? Czy możesz je nazwać?

Ćwiczenie 5.5

Do jakich wartości odwołuje się artysta?

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Polszczyzna niejedno ma imię. Terytorialne, zawodowe i środowiskowe odmiany współczesnego języka polskiego



Podział współczesnej Polski na dialekty

Wikimedia Commons/Aotearoa, licencja: CC BY-SA 3.0

Przeciętny Polak, znający swój język ojczysty, potrafi posługiwać się jego kilkoma odmianami. Wybór konkretnej z nich zależy od tematu, sytuacji, okoliczności komunikacji, cech odbiorcy i relacji łączących go z nadawcą. Inaczej mówiąc: naszą komunikacją rządzi zasada stosowności, znana już od czasów starożytnych jako zasada *decorum*.

> **Już wiesz**
>
> Wskaż dwie osoby z twojego otoczenia, posługujące się polszczyzną, ale różniącą się od używanej przez ciebie. Wyjaśnij, na czym polegają te odmienności i z czego wynikają.

Odmiany języka

Język polski jest wewnętrznie zróżnicowany, co oznacza, że możemy wyodrębnić jego różne odmiany. Podstawową odmianą jest język ogólny, zwany też ogólnopolskim lub ogólną odmianą polszczyzny, która ma charakter uniwersalny i powinna być znana wszystkim

osobom mówiącym po polsku. Poszczególne odmiany wyróżnia się natomiast ze względu na rozmaite kryteria.
Najważniejsze kryteria odmiany polszczyzny:

1. **Kanał komunikacyjny** – odmiana mówiona (ustna) i pisana. Każda z nich może być realizowana w wariancie starannym i swobodnym.
2. **Terytorium** – dialekty, gwary i odmiany regionalne.
3. **Przynależność do grup środowiskowych** – socjolekty, profesjolekty, slangi (żargony).
4. **Style funkcjonalne** – sposoby kształtowania wypowiedzi uzależnione od sytuacji komunikacyjnej. Różnią się przede wszystkim cechami gramatycznymi (np. budową zdań) i doborem słownictwa. Najczęściej wyróżnia się styl potoczny, artystyczny, urzędowy (kancelaryjny, administracyjny) i naukowy. Często też wspomina się o innych stylach: publicystycznym, religijnym, biblijnym, retorycznym i popularnonaukowym. Ponadto style tekstów można podzielić na oficjalne (formalne) i nieoficjalne (nieformalne).

Dialekty i regionalizmy

Odmiany terytorialne języka polskiego to przede wszystkim dialekty i gwary, czyli warianty polszczyzny charakterystyczne dla mieszkańców wsi. **Dialekt** to język ludności wiejskiej obejmujący duży obszar kraju – cały region. Na terenie Polski można wskazać pięć dialektów: wielkopolski, małopolski, mazowiecki, śląski i kaszubski. Są też takie regiony, w których nie dominuje żaden z wymienionych dialektów, np. terytoria na zachodzie i północy Polski odzyskane po zakończeniu II wojny światowej. Na obszarach tych występują nowe dialekty mieszane.



Podział współczesnej Polski na dialekty

Wikimedia Commons/Aotearoa, licencja: CC BY-SA 3.0

Warto dodać, że jeden z wymienionych dialektów – kaszubski - ma podwójny status: traktuje się go również jako odrębny język. Z prawnego punktu widzenia określany jest jako język regionalny. Według Głównego Urzędu Statystycznego posługuje się nim obecnie ponad 100 tysięcy osób. Języka kaszubskiego można uczyć się w kilkudziesięciu polskich szkołach, a od 2005 roku istnieje możliwość zdawania matury z tego języka. Po kaszubsku wydaje się książki, czasopisma, odprawia się msze święte, a w niektórych gminach na Pomorzu został on wprowadzony do urzędów jako język pomocniczy. Obecnie na Kaszubach można też spotkać tablice informacyjne w dwóch językach – polskim i kaszubskim.



Tablica informacyjna w językach polskim i kaszubskim
domena publiczna

W obrębie jednego dialektu wyróżnia się kilka **gwar**. Pojęcia tego używa się w odniesieniu do języka mieszkańców kilku lub kilkunastu wsi (np. gwara jabłonkowska). Element językowy charakterystyczny dla danego dialektu i odróżniający go od innych dialektów to **dialektyzm**, a cecha leksykalna lub gramatyczna typowa dla poszczególnych gwar to **gwaryzm**. Przykładem dialektyzmu, charakterystycznego dla Małopolski i Mazowsza, jest mazurzenie, czyli wymawianie głosek *ż*, *sz*, *dż*, *cz*, jako *z*, *s*, *dz*, *c*, np. zamiast *żaba – zaba*, *szyja – syja*, *czapka – capka*.

W odniesieniu do mowy ludności niewykształconej poszczególnych miast używa się natomiast terminu **polszczyzna regionalna**, która różni się od ogólnej regionalizmami. Można je usłyszeć w mowie mieszkańców Poznania, Warszawy, Krakowa, miast Śląska czy Polski wschodniej. Przykładowo: mieszkańcy Krakowa używają zwrotu *wyjść na pole* zamiast ogólnopolskiego *wyjść na dwór*, a w Warszawie na targowisku można usłyszeć *Masz pan dyszkie?*, co oznacza *Czy ma pan dziesięć złotych?*. Różnice regionalne przed II wojną światową były też bardzo wyraźne w mowie mieszkańców Wilna i Lwowa – miast usytuowanych wówczas na wschodnich kresach Rzeczypospolitej.

Wszelkie odmiany terytorialne różnią się od języka ogólnego przede wszystkim słownictwem i fonetyką (wymową), w mniejszym stopniu odmianą wyrazów oraz budową zdań i sposobami tworzenia nowych wyrazów (słowotwórstwem). Terytorialne odrębności językowe są jednak coraz słabsze z powodu migracji ludności oraz wpływu mediów.

Do zrobienia (I)

Ćwiczenie 1.1

Ćwiczenie 1.2

Do podanych regionalizmów poznańskich dopasuj ich ogólnopolskie odpowiedniki.

świętojanka	porzeczka
synek	sklep
macoszka	chłopak
czerwona jagoda	nos
sznytka	bratek
kokot	kogut
tytka	poziomka
kluka	kromka
skład	torebka papierowa

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 1.3

Oto fragment tekstu reprezentującego dialekt wielkopolski. odmianę języka. Wyróżnione wyrazy to nazwy owoców. Jak brzmią one w języku ogólnopolskim?

My, małe knajtry, nie chcieli mudzić czasu na klekoty kole stołu, ino zez kąta wizawis drzwiów do później na przystanek, wsiadłem we w himbe i pojechałem na tę naszą działkę. Między kierzkami **świętojanek** też można sobie godnie pogarować — pomyślałem. Ale na miejscu czekała mnie niespodzianka. Otwieram uliczkę i ino raz szpycłem i od razu wiedziałem, że ktoś na działce pekcił!
Bo tak: kierzki **angrystu** goluteńkie, po drzuzgowkach ani śladu i co mnie najbarzy ubodło — na drzewku kole altany ani jednej **aprykozy**!!! […] Obejrzałem dokładnie miejsce zbrodni i doobkoła drzewka znojdłem pełno śladów małych giyrek wew papciach na niskim korku.

Źródło: Kubel J., *Blubry starego Marycha*, Poznań 1987. *Komplementa*.

Ćwiczenie 2

Przeczytaj tekst Jana Miodka o gwarze śląskiej. Z czego mogą wynikać nieporozumienia w rozmowie Ślązaka z Dolnoślązakiem?

„Dobiegła końca trzydniowa konferencja, której gospodarzem był mój polonistyczny instytut. Odprężony, zadowolony z jej organizacyjnego toku, powiedziałem do najbliższej współpracownicy: Wszystko klapnęło! – A co się stało? – zapytała z przestrachem koleżanka. W sekundzie się zorientowałem, że odmiennie interpretujemy formę *klapnąć*. Dla mnie wszystko klapnęło to tyle, co „wszystko zagrało, wszystko się powiodło", dla niej – „wszystko zrobiło klapę, zbankrutowało, nie powiodło się". Poróżniła nas słowotwórcza motywacja: ja skojarzyłem dokonaną postać czasownika klapnąć z podstawą klapować – „być w porządku, pasować", koleżanka – ze znaczeniem „doznać niepowodzenia", wywiedzionym od dosłownego: „paść bezwładnie, upaść" (zmęczony – klapnął na krzesło). Nie wykluczam, że chwilowemu naszemu nieporozumieniu „pomógł" mój górnośląski rodowód. Tam *klapnąć* na pewno częściej jest używane w znaczeniu „pasować" niż „doznać niepowodzenia" (jednym z najpopularniejszych zwrotów niemieckich jest przecież radosne *alles klappt* – „wszystko klapuje, wszystko gra", więc i tego wpływu na dialekt śląski wykluczyć nie można)."

Ćwiczenie 3

Na podstawie artykułu o śląsko-ogólnopolskich homonimach uzupełnij tabelę.

Wyraz	Znaczenie ogólnopolskie	Znaczenie śląskie
klapnęło		
	karnacja	
		pijany
pukiel		
	kobieta, która często płacze z nieistotnego powodu	

płaczka | powiodło się, udało się | nadmiernie najedzony | córka | ożarty | garb | lok | łza | doznać niepowodzenia | cera

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4

W podanych zdaniach użyto wyrazów pochodzących z gwary podhalańskiej. Jakie jest ich znaczenie? Aby wykonać ćwiczenie, możesz skorzystać z następujących słowników:

- Jan Gutt-Mostowy, *Mały słownik podhalański – wybór góralskich wyrazów gwarowych*, wyd. III, Wrocław 2002;
- Stanisław A. Hodorowicz, *Słownik gwary górali Skalnego Podhala*, Nowy Targ 2004 i nast.;
- Juliusz Zborowski, *Słownik gwary Zakopanego i okolic*, oprac. i uzupeł. pod kierunkiem J. Okoniowej, Zakopane-Kraków 2009.

Na targowisku gazda sprzedawał **oscypki** i **grule**.
Wartko podążał na **wierch**, podziwiając po drodze **siklawę** i dorodne **smreki**.
Juhas za swoją pracę wolał dostać **dudki** niż **kierpce**.

Ćwiczenie 5

Z dowolnego zbioru felietonów lub opowiadań Stefana Wiecheckiego (Wiecha) wynotujcie przykłady elementów językowych typowych dla gwary warszawskiej.

Ćwiczenie 6

Przeczytaj podane zdania i wskaż te, w których występują formy regionalne bądź archaiczne.

1. a) W zimę byłem w Krakowie.
   b) W zimie byłem w Krakowie.

2. a) Chodź do tata.
   b) Chodź do taty.

3. a) Dzieci bawiły się na dworze.
   b) Dzieci bawiły się na dworzu.

4. a) Razem z kolegą wyszliśmy porozmawiać na pole.
   b) Razem z kolegą wyszliśmy porozmawiać na dwór.

Ćwiczenie 7

Obejrzyj jeden z poniższych filmów:

- „W ciemności", reż. A. Holland,

- „Śmierć jak kromka chleba" lub „Perła w koronie", reż. K. Kutz.

Określ, jaką odmianę terytorialną reprezentuje obejrzany przez ciebie film, a następnie wynotuj z dialogów przykłady wyrazów przynależnych do wskazanej odmiany.

Ćwiczenie 8

W podanym tekście zaznacz kolorem wszystkie nazwy ziemniaka. Jakie gwary i odmiany terytorialne reprezentują te nazwy? W wykonaniu zadania pomocne mogą być informacje zamieszczone w internecie.

„Grule, pyry, barabole
Gbur Teodor pod reglami
Karmi króla komperami,
Stary Karlik perki tuli
I rolady robi z gruli,
A Laurenty z miną hardą
Kroi pyry halabardą.
Prot roluje parasole
I obiera barabole,
Karolina w aureoli
Kartofelki solą soli,
A kto miewa z r kłopoty,
Niech się bierze do roboty.”

Ćwiczenie 9

Korzystając z zasobów internetu, wysłuchaj modlitwy *Ojcze nasz* odmówionej w języku kaszubskim. Wskaż różnice między wersją dialektalną a ogólnopolską.

Socjolekty

Socjolekt (inaczej gwara środowiskowa) to odmiana języka narodowego ograniczona do konkretnej grupy społecznej. Wszystkich jej członków łączą pewne więzy społeczne, np. wiek, wykonywany zawód, wspólne hobby i zainteresowania, kultywowanie podobnych wartości. Na tej podstawie można wyróżnić m.in. socjolekty: młodzieżowy, studencki, żołnierski, wędkarzy, kulturystów, kibiców piłkarskich, miłośników zegarków. Socjolekty sprzyjają wyrażeniu ekspresji, a także spajają członków grupy. Ponadto posługiwanie się socjolektem ułatwia człowiekowi identyfikację z określonym środowiskiem.

Szczególne miejsce wśród socjolektów zajmują odmiany typowe dla poszczególnych grup zawodowych, czyli **profesjolekty**, np. charakterystyczne dla prawników, lekarzy, marynarzy, bankowców, informatyków, górników. Od języka ogólnego różnią się one słowami, nazywanymi profesjonalizmami, które – w odróżnieniu od specjalistycznej terminologii – używane są w nieoficjalnych kontaktach zawodowych.

Ponadto należy wyróżnić **żargony** (slangi), czyli odmiany językowe środowisk działających nielegalnie, np. przestępców, więźniów czy narkomanów. Podstawową funkcją slangów jest utajnienie komunikacji. Niektóre wyrazy slangowe przedostają się jednak do polszczyzny potocznej, czego przykładem jest zwrot *dać cynk* (ostrzec, zawiadomić), używany dziś w komunikacji nieoficjalnej, a wywodzący się z żargonu przestępców.

Do zrobienia (II)

Ćwiczenie 10.1

Ćwiczenie 10.2

Ustal, który z pięciu socjolektów – kolejarzy, paralotniarzy, aktorów, żołnierzy, piłkarzy – reprezentują poszczególne zbiory wyrazów i powiedzeń.

grać bebechami, grać do tyłu, grać mocniej, grać sobą, grać twarzą – socjolekt

skracanie pola gry, gra z klepki, kiwka, centra, strzelić w okienko – socjolekt

podać tarczę, jechać na suwa, ciągnąć na smyku, bydgoska siódemka, dać na kontakt – socjolekt

żagiel, spirala, start klasyczny, przewianie, negatywka, full-stall, alpejka – socjolekt

blaszany beret, iść na michę, honorówka, odpalić wóz, upolować gwiazdkę – socjolekt

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 10.3

Zgromadźcie jak najwięcej - używanych w gwarze młodzieżowej - nazw:

a) ocen szkolnych,
b) przedmiotów szkolnych.

Ćwiczenie 10.4

Zapytaj rodziców lub opiekunów o - znane im z czasów szkolnych - młodzieżowe określenia:

a) ocen szkolnych,
b) przedmiotów szkolnych.

Ćwiczenie 10.5

Przeczytaj tekst zapisany w gwarze przestępczej, a następnie:

a) Wskaż cechy użytego socjolektu i charakterystyczne dla niego słowa.
b) Nie zmieniając treści, przeredaguj tekst, tak by reprezentował on odmianę ogólnopolską.

Siema Ziomek!
Wyknajam na wolę. Miałem wagę i załapałem się na warunek. Peniam o moją starą i Salaję i Dziobusia. Kumam wiarę, że mi pomożesz. Smuga do Zośki poszła. Ponawijaj z nią i truknij że startuję na nowo. Siema Jasiek

Źródło: E. Kołodziejek, Człowiek i świat w języku subkultur*, Szczecin 2006, s. 50*.

Ćwiczenie 10.6

Określ, z jakiego slangu pochodzą popularne w socjolekcie młodzieży czy w polszczyźnie potocznej wyrazy:

kumać, *jarzyć*, *brechtać*, *świrować*, *nawijać*, *kimać*, *chajtnąć się*, *kibel*, *zadyma*, *siema*.

Ćwiczenie 10.7

Słowa wymienione w poprzednim ćwiczeniu zastąp wyrazami oficjalnymi.

Ćwiczenie 10.8

Przeczytaj tekst Bartka Chacińskiego i odpowiedz na pytanie: Jaką opinię (pozytywną czy negatywną) na temat socjolektu hip - hopu wyraża autor? Uzasadnij swoje stanowisko.

„Język polski napędza popularność hip-hopu, a hip-hop pcha do przodu język polski – od ponad dwudziestu lat."

Ćwiczenie 10.9

Za pośrednictwem internetu wysłuchaj wykładu Jana Miodka na temat polszczyzny najmłodszych pokoleń. Następnie wykonaj poniższe polecenia.

a) Zanotuj autorów i tytuły słowników gromadzących słownictwo najmłodszych pokoleń.
b) Podaj cztery cechy polszczyzny najmłodszych pokoleń.
c) Podaj pięć przykładów skracania wyrazów przez młodzież.
d) Podaj przykłady popularnych zapożyczeń z języka angielskiego.
e) Przedstaw poglądy profesora Miodka na temat luzu w języku.

Ćwiczenie 10.10

Jeśli należysz do grupy społecznej, której członków łączy jakieś hobby, przygotuj słownik (wyrazy wraz z objaśnieniami) socjolektu tej grupy.

Odmiany stylowe polszczyzny

W zależności od sytuacji komunikacyjnej posługujemy się rozmaitymi odmianami stylowymi polszczyzny. W centrum tego systemu znajduje się styl potoczny, który dominuje w naszych wypowiedziach. Uczniowie, studenci, nauczyciele i wykładowcy obcują z tekstami naukowymi lub popularnonaukowymi, petenci i obsługujący ich urzędnicy – z

kancelaryjnymi, czytelnicy literatury – z artystycznymi, wierni uczestniczący we mszy świętej i nabożeństwach – z religijnymi, a czytelnicy prasy – z publicystycznymi. Scharakteryzujmy poniżej najważniejsze style funkcjonalne polszczyzny.

Styl potoczny – w szerszym rozumieniu postrzegany jest jako neutralna odmiana polszczyzny, służąca porozumiewaniu się w codziennych sytuacjach życiowych, np. w domu, między członkami rodziny i znajomymi. Tak pojmowaną potoczność cechuje zdroworozsądkowe ujęcie tematu, konkretność, a także spontaniczność wypowiedzi i antropocentryzm (człowiek w centrum świata). Obejmuje ona środki używane powszechnie przez większość osób. W węższym znaczeniu potoczność utożsamia się z elementami ekspresywnymi, kolokwialnymi, rubasznymi, brakiem staranności, niedbałością, fragmentarycznością i eliptycznością, dopuszczalnymi wyłącznie w sytuacjach nieoficjalnych.

Styl urzędowy stosowany jest w sytuacji komunikowania się przedstawicieli urzędu lub instytucji z obywatelem (petentem) albo określoną grupą obywateli. Najważniejsze cechy tego stylu to:

- oficjalność,
- precyzja, osiągana dzięki terminologii, wyrazom fachowym, które w tym stylu nazywane są kancelaryzmami (np. *zleceniobiorca*, *powództwo*, *absencja chorobowa*, *być obowiązanym*, *dokonać otwarcia*, *zakład pracy*, *ewidencja gruntów*, *rachunek oszczędnościowo-rozliczeniowy*),
- bezosobowość, przejawiająca się w stosowaniu imiesłowów przysłówkowych, form bezosobowych zakończonych na *-no*, *-to* (*zarządzono*, *wykonano*), a także konstrukcji z *się* (*informuje się*, *odwołuje się*, *stwierdza się*, *nie dopuszcza się*),
- schematyzm,
- dyrektywność, czyli zobowiązywanie odbiorcy do wykonywania określonych czynności; w stylu urzędowym pojawiają się liczne nakazy, zakazy, pozwolenia, stąd częste są takie wyrazy, jak: *należy*, *trzeba*, *nie powinien*, *jest zakazane*, oraz zdania typu: „Przejście przez tory surowo wzbronione"; „Po otrzymaniu wezwania należy niezwłocznie stawić się w urzędzie".

Styl naukowy – charakterystyczny jest dla tekstów naukowych, zarówno mówionych (np. wykład, referat), jak i pisanych (np. artykuł naukowy, rozprawa naukowa). Najważniejsze właściwości tego stylu to: abstrakcyjność, ścisłość, logiczność i obiektywizm, realizowane za pomocą takich środków językowych, jak: terminy naukowe (czyli wyrazy używane w danej dziedzinie nauki), którymi często są neologizmy lub internacjonalizmy (wyrazy mające takie samo znaczenie w różnych językach), pojęcia abstrakcyjne zakończone na *-ość*, *-anie*, *-enie*, zdania wielokrotnie złożone, zwłaszcza złożone podrzędnie i wypowiedzenia rozwinięte, liczne spójniki wskazujące na relacje (*zatem*, *jak również*, *jednak*, *iż*, *ponieważ*). Ponadto pojawiają się wyrazy i wyrażenia o funkcji metatekstowej, komentujące tekst główny i go organizujące, np. *na początku*, *reasumując*, *przejdźmy teraz do*,

z przeprowadzonej analizy wynika, że. W tekstach naukowych występują przypisy, cytaty, wykresy, tabele i bibliografia. Obszerniejsze prace, a więc rozprawy, często są podzielone na rozdziały, podrozdziały, paragrafy i punkty.

Styl artystyczny to odmiana języka używana w literaturze, w której dominuje funkcja poetycka, co oznacza, że tekst zwraca uwagę nie tylko na swą treść, lecz także na formę. Użyte środki językowe podporządkowane są zatem celom estetycznym, ponieważ autorzy, choć korzystają z zamkniętego zbioru środków konwencjonalnych, to w konkretnym tekście wykorzystują je w twórczy, oryginalny sposób. Stąd obecność metafor i innych środków stylistycznych, a także wieloznaczność wypowiedzi reprezentujących styl artystyczny.

Do zrobienia (III)

> **Ćwiczenie 11.1**

Ćwiczenie 11.2

Podane gatunki wypowiedzi przyporządkuj do właściwego stylu.

Styl urzędowy

Styl naukowy

Styl potoczny

Styl artystyczny

wyliczanka | satyra | list motywacyjny | poemat | tragedia | podręcznik | esej | mit | ustawa | egzamin | praca magisterska | sielanka | ballada | umowa o pracę | elegia | świadectwo ukończenia szkoły | zeznanie podatkowe | instrukcja | kłótnia | kwestionariusz osobowy | encyklopedia | plotka | ankieta | monografia

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 11.3

Oceń, w których sytuacjach posłużono się niewłaściwą odmianą lub nieodpowiednim stylem języka, a następnie popraw błędne zdania.

a) Ciotka do swojej czteroletniej siostrzenicy: *Martusiu, zdejmij kapciuszki i wskakuj do łóżeczka*.
b) Petent do urzędniczki: *Kochanieńka, bądź tak uprzejma i zerknij no na ten dowodzik wpłaty*.
c) Żona do męża: *Czy przeprowadziłeś już kontrolę w lokalu, który zamierzamy użytkować?*.
d) Koleżanka do koleżanki na przerwie: *Oglądałam wczoraj super film. Mówię ci, naprawdę rewelacja*.
e) Uczennica do nauczycielki: *Niech mnie pani zwolni z lekcji, bo rozbiera mnie jakieś koszmarne choróbsko*.
f) Uczeń do egzaminatora podczas matury: *Zastrzelił mnie pan profesor tym pytaniem*.
g) Klientka do fryzjerki: *Proszę mnie dziś ostrzyc tak samo świetnie, jak zrobiła to pani miesiąc temu*.
h) Pacjent do lekarza: *Panie doktorze, odczuwam silny ból w lewym przedramieniu*.
i) Ojciec do trzyletniego syna: *Staszku, nie mogę się dziś z tobą bawić, bo odczuwam silny ból w lewym przedramieniu*.
j) Nauczycielka do uczniów w czasie lekcji w obecności zaproszonego gościa: *Bardzo proszę o spokój. Nie róbcie mi siary przed obcymi*.

Ćwiczenie 11.4

Ćwiczenie 11.5

Dopasuj właściwe nazwy gatunków urzędowych do definicji.

pismo procesowe wszczynające proces cywilny	konstytucja
zwrócenie się do sprzedawcy lub wykonawcy wadliwej usługi z żądaniem naprawienia szkód	reklamacja
urzędowe ogłoszenie informujące o poszukiwaniu osób podejrzanych o popełnienie przestępstwa	upoważnienie
pisemna prośba lub postulaty skierowane do władz	list gończy
najwyższy akt prawny w państwie, ustawa zasadnicza	pozew
pozytywna opinia o pracowniku wystawiona przez pracodawcę	protokół
pisemny opis przebiegu jakiegoś zebrania,sprawozdanie z niego	referencje
zezwolenie na wykonanie pewnych działań w imieniu osoby, która je udziela	petycja

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 11.6

Zapoznajcie się z regulaminem waszej szkoły, a następnie wypiszcie z niego wyrazy i sformułowania, które świadczą o:

a) dyrektywności,

b) bezosobowości,

c) precyzji,

d) szablonowości stylu.

Ćwiczenie 11.7

Znajdź w internecie przykładowe CV. Wzorując się na wybranej formie, przygotuj własne CV.

Ćwiczenie 11.8

Zacytowane wcześniej fragmenty artykułu Jana Miodka o gwarze śląskiej potraktujcie jako pretekst do dyskusji na temat: „Wielość odmian i wariantów języka źródłem nieporozumień wśród osób posługujących się językiem polskim”.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Stylizacja i jej typy



pixabay, licencja: CC 0

Pewnych wyrazów używamy zarówno w znaczeniach ogólnych (stosujemy je wówczas np. w codziennej komunikacji), jak i specjalistycznych (posługujemy się nimi jako terminami). Niektóre słowa mogą też pełnić funkcję terminów w różnych dziedzinach nauki i sztuki. Takim słowem jest np. *gatunek*. Wyrazem wieloznacznym, odnoszącym się do różnych zjawisk, jest też *stylizacja*, której poświęcona jest ta lekcja.

> **Już wiesz**
>
> Omów, co w języku ogólnym oznacza wyraz *stylizacja*. Wskaż, w jakich dziedzinach wiedzy, sztuki i życia jest on używany.

Wyraz *stylizacja* używany w naukach filologicznych odnosi się do świadomego, umyślnego wprowadzenia do wypowiedzi pisanej lub ustnej, reprezentującej określony styl, elementów charakterystycznych dla innego stylu.

Teksty można stylizować na różne odmiany terytorialne i środowiskowe, a także na style funkcjonalne i gatunkowe. Można te teksty upodabniać do języka minionych epok.

Wypowiedzi stylizuje się, aby zwiększyć ich realizm, a także odtworzyć koloryt lokalny. Zabieg ten może też służyć charakterystyce bohaterów i środowiska, z którego się oni wywodzą. Cele stylizacji to również albo ośmieszenie, sparodiowanie jakiejś odmiany języka, albo jej nobilitacja (np. wytworzenie podniosłego nastroju). Stylizacja może też pełnić funkcje humorystyczne.

Stylizacja może obejmować wymowę, odmianę wyrazów, składnię lub słownictwo i frazeologię. Nadawca tekstu może dążyć do wiernego odwzorowania jakiegoś stylu lub ograniczać się do stosowania wybranych jego elementów.

Najczęściej spotykamy następujące rodzaje stylizacji:

Stylizacja środowiskowa – wprowadzanie do wypowiedzi elementów charakterystycznych dla odmian zawodowych (profesjonalizacja) lub środowiskowych (argotyzacja), takich jak gwara uczniowska, aktorska, żołnierska, język użytkowników internetu, żargon przestępców lub subkultury hip-hopu. Sygnałem stosowania tego typu stylizacji jest leksyka charakterystyczna dla poszczególnych odmian zawodowych lub środowiskowych, np. posługiwanie się takimi wyrazami, jak: *chawira*, *doliniarz*, *gryps*, które są charakterystyczne dla gwary przestępczej. Dzięki omawianemu zabiegowi można wiarygodnie opisać przebieg akcji i zaprezentować dialogi bohaterów. Jest to też sposób na nadanie ich wypowiedziom zabarwienia humorystycznego.

Dialektyzacja (stylizacja gwarowa) – nadawanie wypowiedziom cech gramatycznych lub leksykalnych, charakterystycznych dla odmian terytorialnych, czyli gwar i dialektów. Obie te odmiany są związane z językiem mieszkańców wsi, często omawiany rodzaj stylizacji wykorzystuje się, aby scharakteryzować bohaterów – podkreślić ich wiejskie pochodzenie. Bardzo często przypisuje się im wówczas nie tyle cechy charakterystyczne dla konkretnego regionu Polski, ile właściwości, głównie fonetyczne, które w świadomości użytkowników polszczyzny łączone są właśnie z mową mieszkańców wsi. Taką cechą jest pochylanie samogłosek (wymowa „i" zamiast „e", „o" – zamiast „a", „u" – zamiast „o"), mazurzenie (wymowa „z", „s", „dz", „c" zamiast „ż", „sz", „dż", „cz") , labializacja (wymowa „ł" na początku wyrazu przed samogłoską „o", np. *łokno* zamiast *okno*, *łoko* zamiast *oko*), prejotacja (wymowa „j" przez samogłoską, np. *janioł* zamiast *anioł*). Jedną z najczęstszych cech fleksyjnych wykorzystywanych w stylizacji jest posługiwanie się końcówką *–ów* w dopełniaczu liczby mnogiej takich wyrazów, jak *mysz*, *kapelusz*, *zupa*, czyli stosowanie form *myszów*, *kapeluszów*, *zupów* itp. Z kolei typowe leksykalne gwaryzmy, dialektyzmy i regionalizmy to *ajuści*, *akuratnie*, *dlaboga*, *na pole* ('na dwór'), *ichni*, *flaszka*, *sznytka*, *pyrka*. Dzięki nim opisywane wydarzenia, przedmioty i zjawiska zyskują koloryt lokalny.

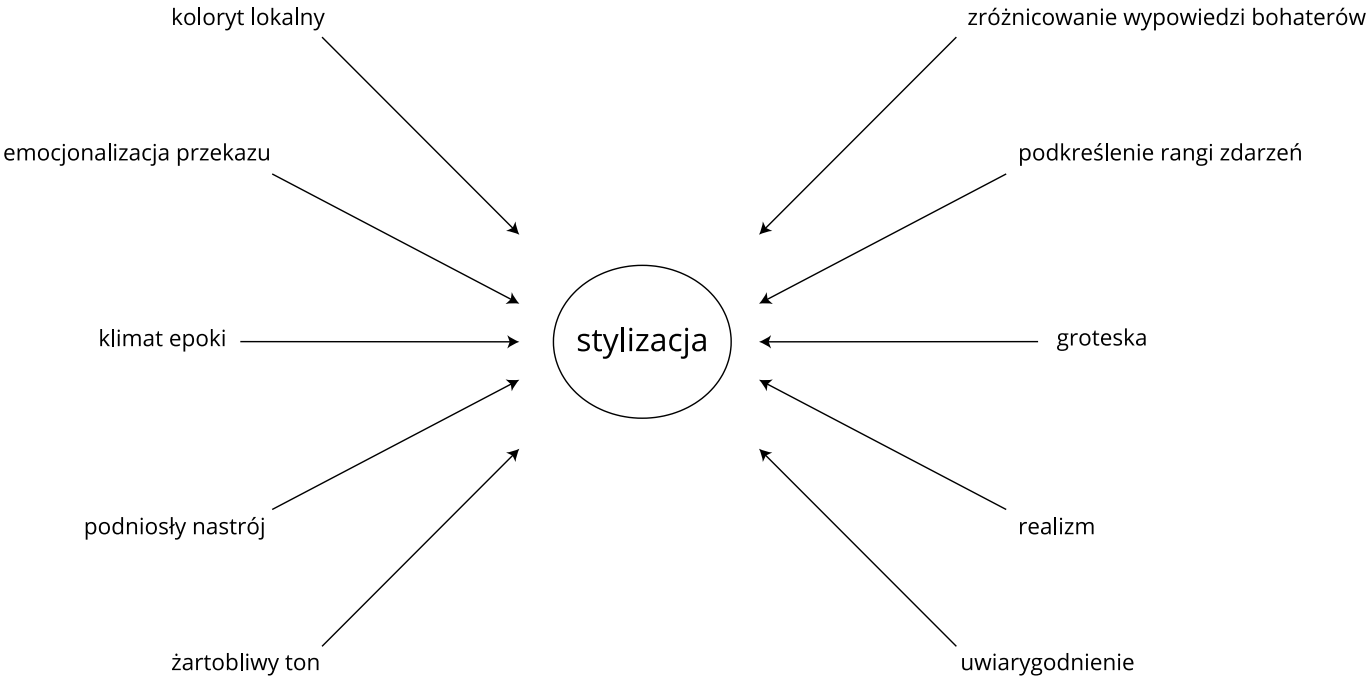
Archaizacja to wprowadzanie do wypowiedzi elementów językowych charakterystycznych dla języka epok minionych, czyli archaizmów. Do często używanych archaizmów leksykalnych możemy zaliczyć wyrazy: *azali*, *zawżdy*, *alkierz*, *macierz*, *wartko*. Archaizmy gramatyczne tonp. wyrazy odnoszące się do zwierząt i rzeczy z końcówką *–owie* w mianowniku liczby mnogiej (*ptakowie*, *psowie*, *stołowie*, *sądowie*) lub formy czasu zaprzeszłego (*Dokonał był wielkich rzeczy*). Zabieg ten może służyć zwiększeniu realizmu dzięki wprowadzeniu odbiorcy w atmosferę epoki, co czynili m.in. tacy pisarze, jak Henryk Sienkiewicz czy Ignacy Kraszewski. Może też być wykorzystywany, by wytworzyć podniosły nastrój, nadać wypowiedzi patetyczny, uroczysty charakter lub - wręcz przeciwnie –

żartobliwy czy groteskowy. Prześmiewcze funkcje archaizacji wykorzystywali m.in. Sławomir Mrożek i Witold Gombrowicz.

Stylizacja biblijna – to nadanie tekstom cech stylu biblijnego, a więc korzystanie z gatunków biblijnych (psalmu, przypowieści), metaforyki, frazeologii mającej źródła w *Piśmie Świętym* (*oko za oko, ząb za ząb*, *Arka Przymierza*) oraz charakterystycznej składni (przewaga zdań współrzędnie złożonych, szyk przestawny, przestawny).

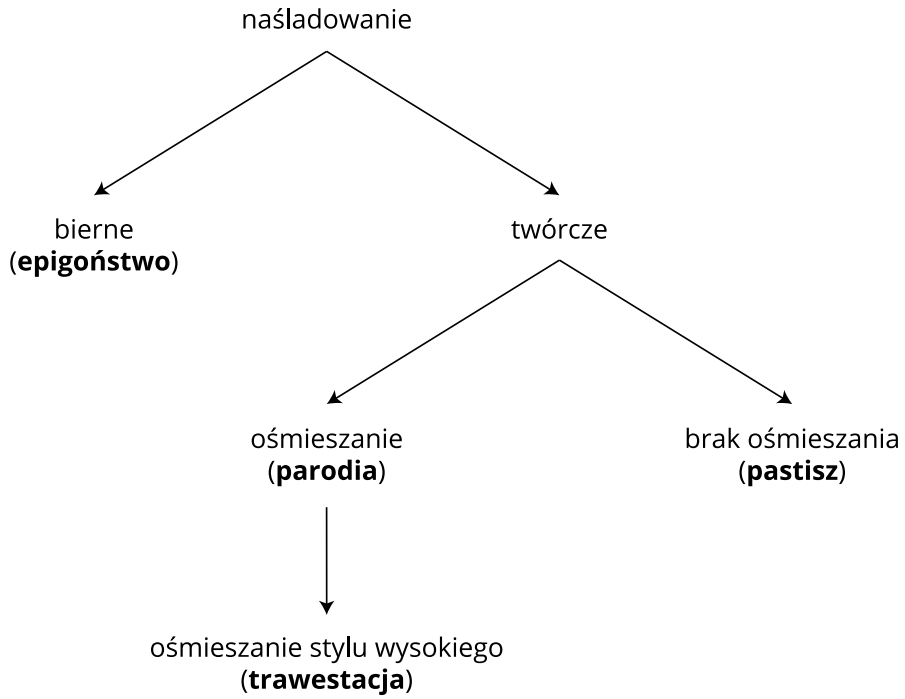
Ponadto wyróżniamy: **poetyzację** (upodobnianie wypowiedzi do stylu artystycznego), **intelektualizację** (nadawanie tekstom cech stylu naukowego), **kolokwializację** (potoczne nacechowanie wypowiedzi) i inne rodzaje stylizacji.

Podsumowaniem dotychczasowych rozważań jest schemat prezentujący najważniejsze funkcje różnych typów stylizacji.



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Warto też wspomnieć o zjawisku, jakim jest **stylizacja literacka**. Jej sygnałem są nawiązania indywidualnych: do stylów poszczególnych twórców. Te nawiązania mogą przyjmować formę biernego naśladownictwa – mówimy wówczas o epigońskie. Częściej jednak naśladowanie ma charakter twórczy, jest pewną grą. Jeśli celem nadawcy jest ośmieszenie stylu jakiegoś autora, to taką stylizację nazywamy **parodią**, jeśli natomiast nadawcy nie towarzyszy zamiar ośmieszania samej konwencji gatunkowej, mamy do czynienia z **pastiszem**. Jego szczególną formą jest **trawestacja**, czyli przekształcenie tekstu poważnego w komiczny. Zrozumienie różnic i zależności występujących między poszczególnymi formami stylizacji literackiej stanie się łatwiejsze dzięki poniższemu wykresowi.



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

Zadania

> **Ćwiczenie 1**
>
> Wyrazy *styl* i *stylizacja* należą do jednej rodziny wyrazów. Uzupełnijcie ją jak największą liczbą słów.

Ćwiczenie 2

Wskaż zdania, które zawierają poprawne informacje.

- [ ] W wypowiedziach bohaterów *Chłopów* odnajdziemy cechy różnych gwar i dialektów.
- [ ] Największe nasycenie dialektyzmami w *Chłopach* obserwujemy w dialogach.
- [ ] Gwaryzmy w *Chłopach* reprezentują wyłącznie gwarę łowicką.
- [ ] W partiach narracyjno-opisowych *Chłopów* dominuje archaizacja.
- [ ] Podstawową odmianą językową w *Chłopach* jest język ogólny końca XIX i początku XX wieku.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3

Podane tytuły utworów przyporządkuj do właściwego typu stylizacji.

Archaizacja

Dialektyzacja

Stylizacja środowiskowa

S. I. Witkiewicz, *Szewcy*

W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli krakowiacy i górale*

J. Tuwim, *Kwiaty polskie*

J. I. Kraszewski, *Stara baśń*

B. Prus, *Lalka*

K. Tetmajer, *Na skalnym Podhalu*

H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*

S. Wyspiański, *Wesele*

W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*

S. Żeromski, *Syzyfowe prace*

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 4

W przywołanych fragmentach rozpoznaj zastosowany typ stylizacji.

„Wodzem ich był człowiek świętego imienia, które brzmiało: Romuald Traugutt. Pytasz, dlaczego świętym jest to imię? Albowiem według przykazania Pana opuścił on żonę i dzieci, dostatki i spokój, wszystko, co pieści, wszystko, co raduje i jest życia ponętą, czarem, skarbem, szczęściem, a wziąwszy na ramiona krzyż narodu swego, poszedł za idącym ziemią tą słupem ognistym i w nim zgorzał. Nie tutaj zgorzał. Nie w tej mogile śpi. Kędyś daleko. Ale wówczas na czele hufca tego na tę polanę przyszedł i patrzyłyśmy na niego my, drzewa."

„Świadkiem dowodowym była ich długoletnia przyjaciółka, pani Wiktoria Komoda, która z rozdartym, jak mówiła, sercem złożyła następujące zeznanie: – Trzy lata patrzałam, proszę sądu wysokiego, na to, co się tam działo. Same najpierwsze złodzieje w całem Grochowie, tak zwana więzienna elita tam się schodziła i różny towar przytaszczała. Czego tam nie było: radia, gramofony, bielizna męska i damska, a Kolczyk chodził i wszystko sprzedawał. Jednego razu przychodzę, patrzę, a pan Kolczyk na łóżku leży na obcej bieliźnie, kradziony sok malinowy do wody sobie dolewa, kradzionemy serdelkami zakąsza i mówi: – Patrz pani, pani Komoda, jak sobie żyję, wszystko mam, o czem mnie dusza zamarzy – i nogą mnie wskazał na salceson włoski, któren leżał na łóżku."

„– Romulad rzekł – ciągnął dalej papież – że Bolesław Patrycjusz nie zasłużył na koronę królewską, jako że nie jest mężem sprawiedliwym, wyzuł bowiem braci z dziedzictwa ojcowskiego. (...)
– A do mnie dochodziły wieści, że ci, którycheś wykupił, stokroć ciężej na ziemiach biskupów i klasztorów, grzbietem i ramieniem, nie myślą, pracują, niż tu jako niewolnicy pracowali."

„Ale nic to dzióbku, że się starzyjymy, bez to bardzij życi docyniać umiymy. Biermy se go pokonszczyczku, bez nerwów i butlu, bo niy wiymy, co nom skludzi tajymnicze jutro. Nasze bajtle taki gryfne, choć wyflurgnom z gniozda, co wartało nasze życi, po nich bydzie poznać."

Ćwiczenie 5

Wskaż frazeologizmy, które mogą być wykorzystane w stylizacji biblijnej.

- [ ] rzucać komuś rękawicę
- [ ] z pustego i Salomon nie naleje
- [ ] wstępować w szranki
- [ ] trąby jerychońskie
- [ ] między Scyllą a Charybdą
- [ ] ciemności egipskie
- [ ] kraina mlekiem i miodem płynąca
- [ ] stać pod pręgierzem
- [ ] szkoda czasu i atłasu
- [ ] sól ziemi
- [ ] węzeł gordyjski
- [ ] rzucać perły przed wieprze

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 6

Podajcie jak najwięcej związków frazeologicznych, które uzupełnią listę frazeologizmów pochodzenia biblijnego z ćwiczenia 3.

Ćwiczenie 7

Wskaż cechy stylizacji biblijnej występującej w podanym fragmencie i omów je.

Ćwiczenie 8

Z podanego fragmentu *Chłopów* Stanisława Reymonta wypisz po trzy przykłady wyrazów i form gramatycznych, które służą stylizacji tekstu na gwarę.

Stanisław Reymont

Chłopi

Długo za nim spoglądali w milczeniu, na jego smukłą, pochyloną nieco postać, dopiero gdy przeszedł niskie, kamienne ogrodzenie cmentarza i szedł między mogiłami ku kaplicy, co stała wpośród pożółkłych brzóz i klonów czerwonych, rozwiązały się im języki. – Lepszego to i na całym świecie nie znaleźć – zaczęła któraś z kobiet. – Juści, chciały go też zabrać do miasta... żeby ociec z wójtem nie jeździli prosić biskupa, to byświa go i nie mieli... Kopta no, ludzie, kopta, bo do wieczora mało daleko, a ziemniaków mało wiele! – mówiła Anna wysypując swój kosz na kupę żółcącą się na rozkopanej ziemi, pełnej zeschłych łęcin. Wzięli się chyżo za robotę i w cichości, że ino słychać było dziabanie motyczek o twardą ziemię, a czasem suchy dźwięk żelaza o kamień. Czasami ktoś niektoś wyprostował zgięty i zbolały grzbiet, odetchnął głęboko, popatrzył bezmyślnie na siejącego przed nimi i znowu kopał, wybierał z szarej ziemi żółte ziemniaki i rzucał do kosza, przed się stojącego.

Stanisław Reymont, Chłopi.

Ćwiczenie 9

W podanych fragmentach *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego wskaż wyrazy, w których w celach stylizacyjnych zastosowano mazurzenie.

☐ mazurzenie

„Do zeniacki pirsy leń,
a wpół chyci, zwyobraco”.
„Kajsim zabył złoty róg,
u rozstajnych może dróg,
copke strasny wicher zwiał
bez tom wieche z pawich piór;
żebym chocia róg ten miał –
ostał mi sie ino sznur.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 10

W podanych fragmentach *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego wskaż wyrazy, w których w celach stylizacyjnych zastosowano pochylanie samogłosek.

☐ pochylenie samogłosek

„(…) zaraz która co przyniesie,
ino roz sie przetańcuje”.
„(…) ino te ciarachy tworde ,
trza by stoć i walić w morde”..
„Durny gajdusie,
piniądze tobyś chcioł brać-!”

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 11

Przeczytaj poniższy fragment pochodzący z prasy, a następnie zaznacz prawdziwe stwierdzenia.

Maria Wojtak

Głosy z przeszłości

Po tym, jak media opublikowały list arcybiskupa Dziwisza do tutejszych proboszczów, na Podhalu zawrzało. Ludzie godoli, baby jęcały, media śpekulowały. Że arcybiskup sprzeciwia się góralszczyźnie w Kościele. Że zabrania modlić się po góralsku. Czy jednak rzeczywiście sprzeciwia sie, zabrania?

Maria Wojtak, Głosy z przeszłości, s. 66.

Ćwiczenie 12

Zaznacz prawdziwe stwierdzenia.

- [ ] W powyższym fragmencie odnajdujemy przykład mazurzenia i pochylania samogłosek.
- [ ] Wyraz *baby* to w gwarze podhalańskiej pogardliwe określenie kobiety.
- [ ] W każdym zdaniu powyższego fragmentu zastosowano stylizację na gwarę.
- [ ] Wyraz *śpekulowały* to przykład mazurzenia.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 13

W poniższym fragmencie, stylizowanym na gwarę, w niektórych wyrazach pozbawiono nosowości wygłosową (końcową) samogłoskę *ę* lub *ą*. Policz, w ilu wyrazach zastosowano ten zabieg.

- [ ] 9
- [ ] 10
- [ ] 7
- [ ] 5

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

W chacie nidzielnie, ale i na dworze inaczej niż co dnia: niedzielne powietrze zawsze jaśniejsze, łyskliwsze. Gumna cichsze, bo żywinie

> lepiej dano, nie ryczy, stodoły odpoczywajo od cepa. Wrony śpio sobie na sokorach, a obudziwszy sie leco pomalej, ciężej. Zający śmielej chodzo w ozimine, kicajo bezpieczniej, parami sie zmawiajo, abo i całemi familjami, kuropatwy suno broźnami pod same chaty i stodoły, mało sie bojo, musi wiedzo, że w chatach rożaniec sie odprawia. Nidziela, święto.

Ćwiczenie 14

Obejrzyj film *Zaklęte rewiry* w reżyserii Janusza Majewskiego (1975). Określ rodzaj zastosowanej stylizacji. Swoją wypowiedź zilustruj odpowiednimi przykładami.

Ćwiczenie 15

Z dowolnej części *Trylogii* Henryka Sienkiewicza wypisz po pięć przykładów:

- archaizmów leksykalnych,
- archaizmów gramatycznych.

Ćwiczenie 16

Wyjaśnij, co zwierzęta zaprezentowane na ilustracjach mają wspólnego z naśladownictwem.



Papuga ara

Papuga ara, licencja: CC 0



Owca domowa

Owca domowa, licencja: CC 0



Goryl

Goryl, licencja: CC 0

Ćwiczenie 17

Zgromadźcie jak najwięcej synonimów wyrazu *naśladownictwo*.

Ćwiczenie 18

Przypomnij sobie jak najwięcej tekstów będących parodią

- wiersza *Wlazł kotek na płotek*
- baśni o Czerwonym Kapturku.

Ćwiczenie 19

Oto utwór Juliana Tuwima. Przeczytaj go, a następnie wykonaj polecenia.

„(...)
O, roku, ów, kto ciebie widział w naszym mieście,
Ten z ulgą dzisiaj wzdycha: skończył się nareszcie!
Skończył się pas paskudny paskarskich awantur,
Zbliża się pokój błogi, tempora mutantur.
I ci, co pasy darli z obdartych już łodzian,
Nie bacząc, czy kto nagi, czy bogato odzian,
Dziś zębami zgrzytają, ból im serce ściska
I płaczą, że już przyszła kryska na Matyska!
(...)”

Polecenie 1.1

Wskaż tekst i twórcę, do których nawiązuje utwór.

Ćwiczenie 20.1

Wskaż elementy tego utworu, które świadczą o stylizacji literackiej.

Ćwiczenie 20.2

Wyjaśnij, jaki typ stylizacji literackiej jest reprezentowany przez powyższy utwór.

Ćwiczenie 21

Skandaliczna profanacja czy współczesna rewelacja? Co sądzicie na temat stylizacji zastosowanej w poniższych fragmentach tekstów? Porozmawiajcie o waszych wrażeniach i odczuciach z lektury.

„„S narodzeniem Jezusa Krystusa było tak: Po ślubie Matki Jego, Maryje, s Józefem, piyrwyj zanim zacyni razem siedzieć, zastompiyła bez przycyne Ducha Świyntego. Chłop Jyj, Józef, był cłekiem sprawiedliwym i nie fcioł, coby Jom obgadowali; fcioł Jom po cichu posłać precki. Kie se to namyśloł, janioł Pana pokozoł sie mu na spaniu i pedzioł: »Józefie, synu Dawida, nie bój sie wzionść ku sobie Maryje, twojej baby; bo s Ducha Świyntego jest to, co sie w niej pocyno. Porodzi Syna, ftoremu docie miano Jezus, bo Ón wybawi swoik ludzi od ik grzychów«. A stało się to syćko, co by sie dokónało słowo Pana, wypedziane bez Proroka: To Dziewica pocnie i porodzi Syna, ftoremu dadzom imie Emmanuel, to jest 'Bóg s nami'. Kie sie obudziył ze spanio, zrobiył tak, joko mu przykozoł janioł Pański: wzion swojom Babe do się, ale się do Niej nie nablizoł, jaze porodziyła Syna, ftoremu doł imie Jezus” (Mt 1, 18-25).”

„1. A kiedy Pan zakumał, że faryzeusze usłyszeli, że Jezus zyskuje więcej uczniów i więcej chrzci niż Jan, 2. (chociaż w zasadzie to nie Jezus chrzcił, tylko jego uczniowie szczegół) 3. Wyszedł z Judei i poszedł tak dla odmiany do Galilei. 4. Musiał przechodzić przez Samarię. 5. Więc wbił się do samarytańskiego blokowiska (Sychar) blisko pola, które Jakub odpalił swojemu synowi Józkowi. 6. I tam była studnia Jakuba. Więc zmordowany podróżą Jezus, glebnął se przy studni; to było koło szóstej. 7. A tu wbija się samarytańska laska, żeby nabrać wody. Jezus powiedział do niej: „Daj mi pić!” 8. Bo jego uczniowie poszli do miasta, żeby kupić żarło. 9. Wtedy ta panna powiedziała mu: Pogięło cię? Jesteś Żydem i prosisz mnie, Samarytankę, o wodę? (bo Żydzi nie zadają się z Samarytanami). 10. Jezus na to: Gdybyś znała Boży dar i gościa, który mówi do ciebie: Daj mi pić, sama byś go prosiła, a on by ci dał żywej wody.”

Ćwiczenie 22

W *Dobrej czytance wg ziom'a Janka* wskaż te elementy językowe, które służą stylizacji środowiskowej.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Co każdy powinien wiedzieć o poprawności językowej?



pixabay, licencja: CC 0

Na kulturę osobistą człowieka składają się znajomość obyczajów i reguł grzeczności, a także umiejętność zachowania się w różnych sytuacjach, np. przy stole podczas przyjęcia, w pracy, w szkole. Kultura osobista związana z komunikacją nosi nazwę kultury języka. Znajomość jej zasad przydaje się zarówno w mówieniu (np. podczas rozmowy telefonicznej), jak i w pisaniu (np. w trakcie pisania e-maila).

> **Już wiesz**
>
> **1)** Podaj wyrazy lub wyrażenia, którymi możesz zastąpić połączenie językowe *kultura osobista*.
>
> **2)** Wyjaśnij, co oznacza wyrażenie *savoir-vivre*. Sprawdź, jak je wymawiamy i z jakiego języka ono pochodzi.

Do przeczytania

Kulturę języka możemy rozumieć dwojako. Po pierwsze jest to dział językoznawstwa, który zajmuje się poprawnością i stosownością językową, a także etyką i estetyką wypowiedzi. Po

drugie to umiejętność poprawnego, stosownego, etycznego i estetycznego posługiwania się językiem.

Zbiór zasad, które określają, jak posługiwać się środkami językowymi, nosi nazwę **normy językowej**. Jeśli te reguły są sformułowane lub spisane przez językoznawców, to nazywamy je **normą skodyfikowaną**. Jeśli natomiast uznawane są przez dane społeczeństwo za poprawne, to określa się je jako **normę zwyczajową** lub **normę językową**. Przykładem bardzo dobrze skodyfikowanej normy może być norma ortograficzna – tworzy ją bowiem zbiór zasad pisowni. Trudno natomiast skodyfikować normę leksykalną. Trzeba też odróżnić **normę wzorcową**, czyli zestaw zasad, które obowiązują w sytuacjach oficjalnych i są zgodne z tradycją językową oraz regułami gramatycznymi i leksykalnymi, od **normy użytkowej** (potocznej), czyli od zbioru zasad dopuszczalnych w sytuacjach nieoficjalnych, w kontaktach swobodnych. Norma użytkowa jest mniej rygorystyczna niż wzorcowa, co dotyczy zwłaszcza wymowy. Różnicę między poszczególnymi poziomami normy może obrazować sposób akcentowania wyrazów zakończonych na –ika lub –yka. Aby przestrzegać normy wzorcowej, powinniśmy akcentować je na trzecią sylabę od końca (mate**ma**tyka, **lo**gika, **fi**zyka), na poziomie normy użytkowej dopuszczalny jest natomiast akcent na przedostatniej sylabie (matema**ty**ka, lo**gi**ka, fi**zy**ka). Kilka innych przykładów potwierdzających istnienie dwóch poziomów normy językowej zawiera poniższa tabela.

Formy pożądane w normie wzorcowej	**Formy akceptowane w normie użytkowej**
Przeczytaj tę książkę.	Przeczytaj tą książkę.
wołu (D. lp)	woła (D. lp)
e-mail	mejl
pięcioro szczeniąt	pięć szczeniąt
wysłać SMS	wysłać SMS-a

Nie oznacza to oczywiście, że wszelkie odchylenia od normy wzorcowej są dopuszczalne w normie użytkowej. Na przykład N. lm wyrazu *dziecko – dzieciami* nie jest aprobowany ani w normie wzorcowej, ani w użytkowej.

Czasami jednak nie można jednoznacznie stwierdzić, czy dana forma jest poprawna, czy niedopuszczalna. O jej akceptacji decyduje bowiem sytuacja komunikacyjna – inaczej mówiąc pewne formy mogą być akceptowane w sytuacjach nieoficjalnych, czyli na poziomie normy użytkowej.

Z tego, co powiedzieliśmy do tej pory, wynika, że poprawna wypowiedź lub forma językowa to taka, która jest zgodna z normą językową.

Wszystkie odstępstwa od normy nazywamy **innowacjami językowymi**. Część z nich można usprawiedliwić. Są bowiem takie zjawiska w języku, które są uzasadnione, gdyż służą na

przykład nazwaniu nowo wynalezionych przedmiotów. Czasami normy łamane są również przez pisarzy, ale działanie to jest świadome: służy kreacji literackiej. Z innowacjami spotykamy się też w różnych wypowiedziach, których celem jest przyciągnięcie uwagi odbiorców, np. w reklamach lub nagłówkach prasowych. Nieuzasadnione i nieświadome naruszenie normy określamy natomiast jako **błąd językowy**.

Wyróżniamy kilka typów błędów językowych.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Błędy ortograficzne i błędy interpunkcyjne to inaczej błędy zapisu, natomiast błędy fleksyjne, słowotwórcze i składniowe to błędy gramatyczne. Błędy popełniamy z różnych powodów, m.in.:

- nie znamy zasad gramatycznych lub ortograficznych,
- nie dbamy o poprawność wypowiedzi,
- niechętnie korzystamy ze słowników, poradników językowych i nie zwracamy się do specjalistów z prośbą o rozwianie wątpliwości językowych,
- za mało czytamy, nie ćwiczymy sprawności w wypowiadaniu się,
- bezmyślnie naśladujemy innych, ulegamy modzie językowej.

Moda językowa to zjawisko związane z nadużywaniem niektórych wyrazów. Jego przyczyną jest przekonanie o atrakcyjności pewnych słów, a skutkiem – zubożenie języka. Do modnych wyrazów, używanych często niezgodnie z ich pierwotnym znaczeniem, można zaliczyć takie słowa, jak: *dokładnie* (w znaczeniu ‘właśnie’, ‘tak’), *globalny*, *kultowy*, *ekstremalny*. Nadużywamy też stałych połączeń wyrazowych. Wśród szablonowych wyrażeń wskażmy następujące: *nowa formuła*, *odbyć rozmowę*, *owocna współpraca*, *szereg osiągnięć*, *inicjatywa oddolna*, *sprostać wyzwaniu*.

Zadaniowo

Ćwiczenie 1

Połącz pojęcia z definicjami.

etyka słowa	dbałość uczestników komunikacji o prawdę, szczerość, szacunek i życzliwość wobec siebie
poprawność językowa	zgodność wypowiedzi z normą językową
estetyka słowa	umiejętność tworzenia pięknych tekstów, niewywołujących negatywnych skojarzeń
stosowność językowa	umiejętność wyboru odpowiedniego stylu, adekwatnego do sytuacji, celu wypowiedzi i cech odbiorcy

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 2

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 3

Przed przystąpieniem do pracy w parach każdy uczeń powinien samodzielnie zredagować dyktando ortograficzne, składające się z 5–10 zdań ilustrujących wybraną zasadę ortograficzną. Po wykonaniu tego zadania można przystąpić do pracy w parach. Jedna z osób odczytuje napisany przez siebie tekst drugiej osobie, której zadanie polega na bezbłędnym napisaniu dyktanda. Następnie jego autor sprawdza pracę kolegi lub koleżanki, zaznaczając błędy ortograficzne i interpunkcyjne. Potem uczniowie zamieniają się rolami. Wygrywa uczeń, który popełnił mniej błędów.

Ćwiczenie 4

Przeczytaj poniższe wyrazy, stosując wymowę (akcent) na poziomie normy wzorcowej.

- czterysta
- gramatyka
- projektowaliśmy
- dziewięćset
- przystrajaliby
- informatyka
- komunikowalibyście
- strzaskać
- botanika
- czytaliście

Ćwiczenie 5

Przeczytaj poniższe wyrazy, zwracając szczególną uwagę na samogłoski nosowe.

- chcę
- robią
- wąż
- kąpiel
- rączka
- posunęła
- gęś
- gąska
- pieniądz
- ząb
- wzięli
- pięć
- chlusnęli
- gąszcz
- ulicą
- zginął

- dziesiątka
- wąsy
- cielę
- wątły
- wąsy
- idą
- idę
- miękki

Ćwiczenie 6

Podaj poprawną wymowę następujących wyrazów i wyrażeń, a następnie wyjaśnij, jakie jest ich znaczenie.

- dubbing
- attaché
- à propos
- emploi
- leasing
- porte-parole
- quasi
- scherzo
- surfing
- vis-à-vis

Ćwiczenie 7

Omów, które z form uznasz za niepoprawne, a które za dopuszczalne, ale jedynie w normie użytkowej. W razie wątpliwości posłuż się dowolnym słownikiem poprawnościowym.

Dopuszczalne w normie użytkowej

Niepoprawne

Wczoraj poszłem z kolegami nad Odrę.

Najpierw ja ją pchęłem, a potem ona mnie pchła i tak oboje się przewróciliśmy.

Uczniowie pierwszych klas chętnie zostawali po lekcjach na świetlicy.

W kuligu jechały cztery sanie.

Dawniej moi rodzice mielili kawę w młynku ręcznym.

Niestety, przesyłka została wysłana na mój stary adres.

Dziś rano bardzo się spieszyłem i nie pościeliłem łóżka.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 8

W podanym zdaniach wskaż błędne formy wyrazów.

Marek miał niesprawny [tylni ☐] hamulec, ale postanowił jechać dalej, bo nie zdawał sobie [sprawę ☐] z zagrożenia.
[Mój ☐] kolega był bardzo [przekonywujący ☐], kiedy radził, żeby na wycieczkę, poza bluzą, [wziąść ☐] jeszcze [swetr ☐].
Żeby zdecydować się na studia pedagogiczne, [trzeba ☐] po prostu [lubieć ☐] dzieci.
Przysłuchiwałem się [uważnie ☐] mojemu koledze [Lwowi ☐], który radził sąsiadom, by nie dawali [kotowi ☐] mleka.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 9

Wskaż poprawną formę wyrazu.

Dlaczego w domu nie ma [termometru ☐] / [termometra ☐] ?
Agnieszka Radwańska świetnie gra w [tenis ☐] / [tenisa ☐].
Na weselach tańczono skoczny [oberek ☐] / [skocznego oberka ☐].
Pracownicy nie mogli sobie poradzić z [liśćmi ☐] / [liściami ☐].
Proszę o inną torbę, bo ta ma urwane [ucha ☐] / [uszy ☐].
Proszę [panią ☐] / [pani ☐], która jest godzina?
W zoo zamieszkały młode [szympansy ☐] / [szympanse ☐].
[Chłopaki ☐] / [chłopcy ☐] z naszego podwórka grają w piłkę nożną
Spotkajmy się w [kawiarnii ☐] / [kawiarni ☐] o osiemnastej.
Zachwycał się [koniami ☐] / [końmi ☐] i [słoniami ☐] / [słońmi ☐].

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 10

Uzupełnij tabelę.

Bezokolicznik	1 os. lp. czas teraźniejszy	3 os. lp. czas teraźniejszy
bazgrać		
	nienawidzę	nienawidzi
ssać		
żebrać		
łgać		
dygotać		
		lubi
łaskotać		

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 11

Odmień przez przypadki nazwę pomnika, który widzisz na ilustracji.



Statua Wolności

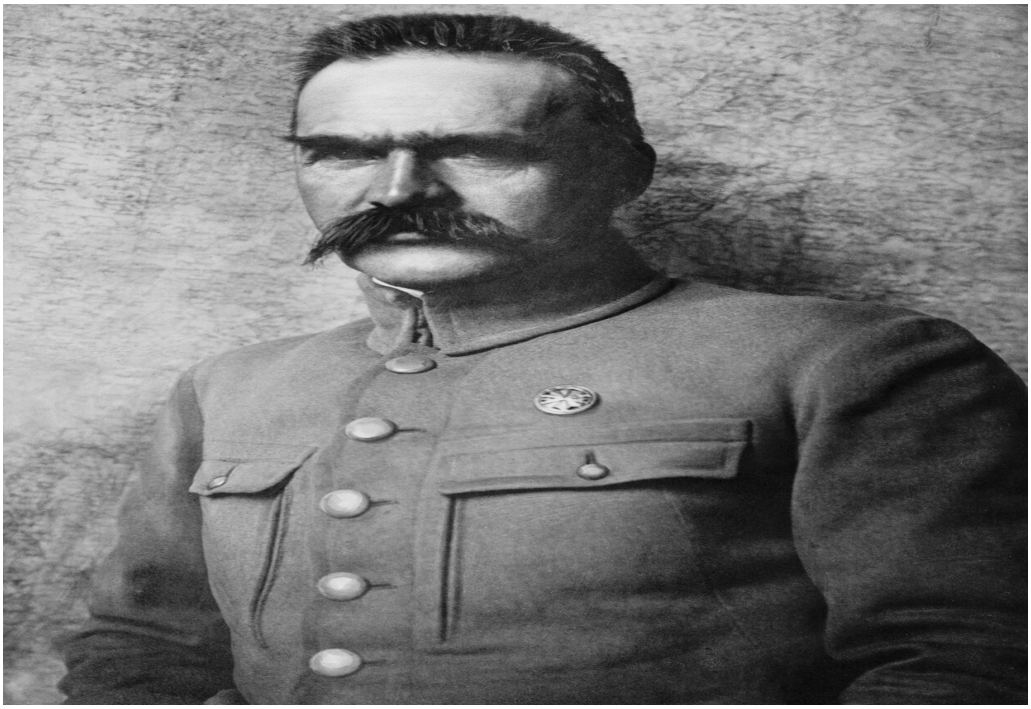
licencja: CC 0

Ćwiczenie 12

Zapisz formy D. lp. i M. lm. nazwisk osób, które widzisz na zdjęciach. Wskazówek gramatycznych szukaj w słownikach i poradnikach poprawnościowych, np. w *Wielkim słowniku poprawnej polszczyzny PWN* (red. A. Markowski).



Elvis Presley
domena publiczna



Józef Piłsudski
domena publiczna



John F. Kennedy

domena publiczna

Ćwiczenie 13

W każdym z podanych zdań pojawia się błąd. Zaklasyfikuj go do odpowiedniej grupy.

Błędy fleksyjne

Błędy składniowe

Błędy słowotwórcze

Maja i Agata poszli na wycieczkę.

Bardzo lubił kaszę manną.

W lodówce został tylko jeden plastr szynki.

Ojciec miał zaufanie dla swoich synów.

Leszno kilkanaście lat temu było stolicą województwa leszniańskiego.

Do szarlotki używam mąkę żytnią.

Radomiacy codziennie dojeżdżali do Warszawy.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 14

Popraw błędy z poprzedniego ćwiczenia.

Niepoprawna forma	Poprawna forma
Bardzo lubił kaszę manną	
Radomiacy codziennie dojeżdżali do Warszawy.	
Do szarlotki używam mąkę żytnią.	
Maja i Agata poszli na wycieczkę.	
Leszno kilkanaście lat temu było stolicą województwa leszniańskiego.	
Ojciec miał zaufanie dla swoich synów.	
W lodówce został tylko jeden plastr szynki.	

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 15

W poniższych zdaniach wskażcie wyrazy modne i zastąpcie je mniej sztampowymi.

- Zarówno politycy lewicy, jak i prawicy prowadzili agresywną kampanię wyborczą.
- Pobliskie fabryki generowały dużo zanieczyszczeń.
- Prezydentem miejscowego klubu szachistów został Jan Nowak.
- Czy kraje byłego bloku komunistycznego mają szansę pełnić znaczącą rolę w Europie?
- Największym wyzwaniem dla pierwszoklasistów jest pisanie.

Ćwiczenie 16

Poniższe nadużywane w polszczyźnie wyrazy obce zastąpcie ich rodzimymi odpowiednikami (mogą być nimi wyrazy lub wyrażenia). Dobierzcie się w kilkuosobowe zespoły, w których będziecie pracować. Wygrywa ta grupa, która pierwsza wykona zadanie.

- consensus
- defensywa
- dialog
- ekipa
- lider
- kreatywny
- demonstrować
- serwować
- ranking
- monitorować
- transza
- restrukturyzacja

Ćwiczenie 17

Zastąp przymiotnik *poważny* innym wyrazem, tak aby w każdym wyrażeniu użyć innego synonimu.

- poważny wzrost cen energii elektrycznej
- poważne sukcesy sportowe
- poważna różnica poglądów
- poważne poparcie w wyborach
- poważna choroba

Ćwiczenie 18

Uzupełnij podane zdania.

Choć Nowakowie mają córkę i syna, chcą _____ jeszcze jedno dziecko. Kiedy powiększy im się rodzina, będą potrzebowali więcej miejsca, dlatego postanowili _____ strych.

Wydarzenia historyczne stanowią często _____ w historii literatury polskiej. Szczególnym jej okresem były czasy PRL-u, w których pisarze nie mogli swobodnie wyrażać myśli ze względu na obowiązującą wówczas _____.

Opiekował się nim _____ ojciec, a na resztę rodziny _____ nie mógł liczyć.

Którego z _____ – Jana, Marka, Mateusza czy Łukasza – bardziej doceniają współcześni _____, czyli luteranie lub metodyści?

bynajmniej | zaadoptować | zaadaptować | ewangelistów | cenzurę | przynajmniej | ewangelicy | cezurę

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 19

Ułóż dwa zdania: w jednym wykorzystaj wyraz *formować*, a w drugim - *formułować*.

Ćwiczenie 20

Zgromadźcie jak najwięcej pleonazmów pojawiających się w codziennej komunikacji.

Ćwiczenie 21

Podane wyrażenia podziel na tautologie i pleonazmy.

Tautologie

Pleonazmy

powszechnie używany wszędzie

wzajemna współpraca

radosny i wesoły człowiek

klimat i atmosfera lekcji

tradycyjny zwyczaj

wspólna kooperacja

eksport zagraniczny

schodzić w dół

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 22

Wskaż zdania, które nie zawierają tautologii ani pleonazmu.

- [ ] W ubiegłym roku największe bezrobocie odnotowano w miesiącu wrześniu.
- [ ] Adam bezgranicznie ufał Markowi i ślepo mu wierzył.
- [ ] Kamil nigdy nie odkładał na później obowiązków.
- [ ] Krystyna miała w szafie trzy kapelusze koloru brązowego.
- [ ] Rodzice byli zadowoleni i dumni ze swojego syna.
- [ ] Efektywne i efektowne działania nie oznaczają tego samego.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 23.1

Ćwiczenie 23.2

Wyjaśnij, na czym polegają poniższe błędy frazeologiczne, a następnie przyporządkuj je do odpowiedniej kolumny tabeli.

Wymiana elementu

Zniekształcenie frazeologizmu

Zmiana formy fleksyjnej

Sodomia i Gomoria

raz krowie śmierć

dwa grzyby w barszczu

wtrącić swoje dwa grosze

dama w czyimś sercu

uchylić rąbek tajemnicy

iść po najmniejszej linii oporu

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 23.3

Popraw wszystkie błędy frazeologiczne z powyższego ćwiczenia.

Ćwiczenie 24

Podaj dwa frazeologizmy, które skrzyżowano w poniższych zwrotach.

nikt nie jest sędzią we własnym kraju = +

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 25

W każdym z podanych zdań wskaż niewłaściwie użyty frazeologizm, a następnie wyjaśnij jego znaczenie i ułóż z nim poprawne zdanie.

- W tegorocznym maratonie zwyciężył Kenijczyk, który doskonale rozegrał bieg taktycznie, to znaczy już od początku gonił w piętkę.
- Z pokoju wychodziło niewielkie okienko na północ. Nic więc dziwnego, że był ciemny jak tabaka w rogu.
- W drodze powrotnej, przejeżdżając przez Wieczne Miasto, przed południem zwiedzili Luwr, a po południu udali się do Wersalu.

Ćwiczenie 26

Podczas lektury prasy zgromadź pięć przykładów nagłówków prasowych, w których zawarto innowacje frazeologiczne.

Ćwiczenie 27

Zgromadź pięć haseł reklamowych, w których zawarto innowacje frazeologiczne.

Ćwiczenie 28

Oceń, które z poniższych wyrażeń należy uznać za szablonowe, a następnie zastąp je innymi wyrażeniami.

- Na dzień dzisiejszy nie widzę możliwości spłaty długów.
- Proszę o pozytywne zaaprobowanie mojego wniosku.
- Proszę dokonać wpłaty do dnia 25 bieżącego miesiąca.
- Z okazji imienin życzymy Ci zdrowia, szczęścia i pomyślności.

Ćwiczenie 29

W podanych tekstach wskaż błędy spójności wypowiedzi. Omów je i popraw.

- Dzisiaj nauczyciele wysłali uczniów z harcerzami na wycieczkę. Wrócili zadowoleni.
- Kamila była przeziębiona. Długo trenowała na lodowisku.
- Nastolatkę ujęła policja. Usiłowała zbiec z miejsca przestępstwa. Obezwładniła kasjerkę i zastraszyła klientów banku.

Ćwiczenie 30

W podanych zdaniach wskaż i popraw błędy językowe.

czerwony

W każdym bądź razie kandydat na ten kierunek studiów musi umieć rozmawiać z dziećmi.

Kiedy wychodzę na dwór, zawsze najpierw ubieram kurtkę, a dopiero potem buty.

W prognozach pogody usłyszał, że za wyjątkiem Dolnego Śląska w całej Polsce będzie wiał silny wiatr.

Dopiero drużynowy położył kres ostateczny jego działaniom.

Marcin wciąż jeszcze nie wysłał zgłoszenia na konkurs recytatorski.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Ćwiczenie 31

Utwórz dokument elektroniczny, w którym będziesz gromadzić błędy dostrzeżone podczas lektury prasy lub usłyszane w trakcie oglądania telewizji i słuchania radia. Staraj się błędy notować wraz z kontekstami (najlepiej - całe zdanie). Pamiętaj o przytaczaniu źródła, a więc o uwzględnieniu informacji: kto, kiedy i w jakim medium popełnił błąd.

Ćwiczenie 32

Zastanów się, jakiego typu błędy językowe popełniasz najczęściej oraz jakie typy błędów zdarzają się twoim bliskim. Porozmawiajcie o tym, dzieląc się swoimi spostrzeżeniami.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Nowomowa – język władzy totalitarnej



Źródło: a. nn., licencja: CC BY 3.0.

W starożytnej retoryce opisano techniki zdobywania władzy za pomocą słowa. Mistrzowie słowa, filozofowie greccy i rzymscy (np. Arystoteles, Platon, Cyceron) pokazali w swych mowach i traktatach, jak rządzący przekonują rządzonych, odwołując się do ich woli, wyobrażeń, emocji i odczuć estetycznych. W warunkach wolności słowa politycy niemal codziennie używają sztuki przekonywania i starają się o poparcie swych wyborców. W XX wieku powstały rządy totalitarne, które – zamiast uczciwej perswazji – w życiu politycznym stosowały nieuczciwe i manipulacyjne strategie nakłaniania oraz sprawowania władzy za pomocą mediów. Taki sposób komunikacji określa się terminem **nowomowa**.

> **Już wiesz**
>
> Obejrzyj dowolne wydanie „Dziennika Telewizyjnego" z lat 80. XX wieku i zastanów się, pod jakim względem język tego programu różni się od współczesnych serwisów informacyjnych. Przeczytaj dowolny fragment przemówienia polityków PRL-u – np. Władysława Gomułki czy Edwarda Gierka – i wynotuj z niego hasła, w których pojawiają się przymiotniki *socjalistyczny*, *ludowy* lub rzeczowniki *postęp*, *lud*, *sojusz*, *obowiązek*. Sprawdź, czy we współczesnych przemówieniach politycznych pojawiają się te wyrazy, a jeśli tak, to w jakim kontekście.



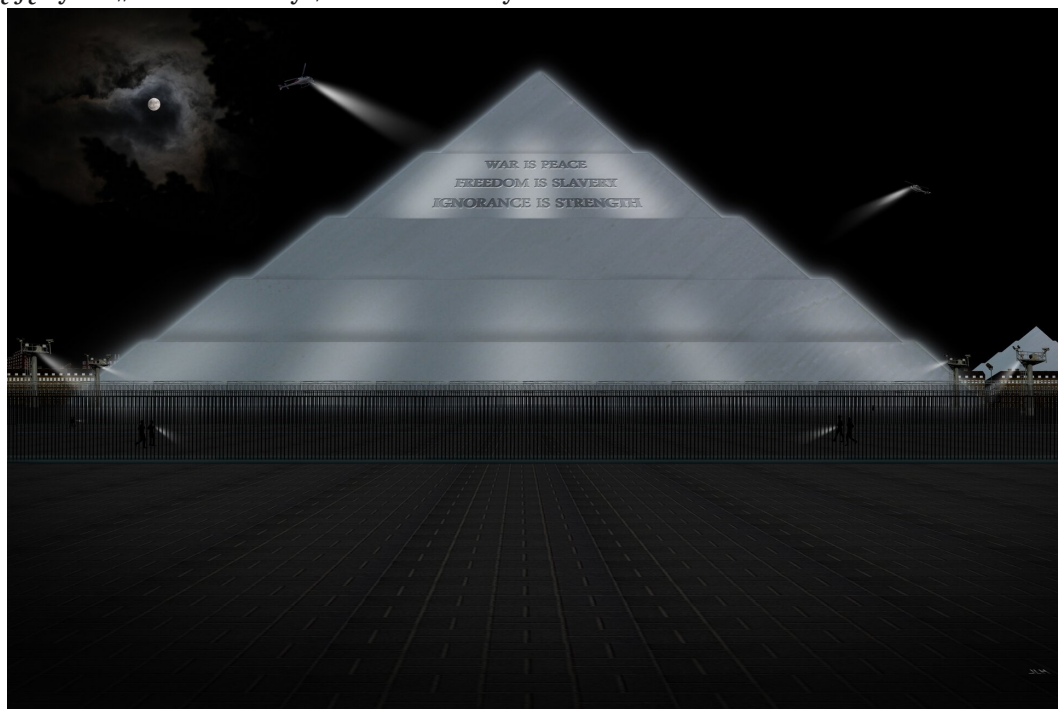
Międzyzakładowy Komitet Strajkowy i Komisja Rządowa. Przemówienie Mariana Jurczyka. Stocznia Szczecińska

Stefan Cieślak, 1980, licencja: CC BY-SA 3.0

Nowomowa

Nowomowa to metaforyczna nazwa języka propagandy totalitarnej. Językoznawcy nazywają tak oficjalny język polityki i mediów okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, czyli PRL-u (1945–1989). W tej epoce sposób komunikowania się władzy (rządzących) z obywatelami (rządzonymi) podlegał cenzurze, a teksty podporządkowane były doktrynie partyjnej (KC PZPR – Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej). W świadomości społecznej język polityki okresu 1945–1989 jest postrzegany jako zbiór utartych haseł, propagujących doktrynę socjalistyczną. Wybrzmiewały w nich apele nacechowane emocjonalnie, chwalące m.in. dokonania władzy, sojusz państw tzw. Bloku Wschodniego (a więc krajów politycznie podporządkowanych ZSRR),a przy tym szerzące kult władzy (szczególnie w latach 40. i 50. XX wieku wychwalano czołowych dygnitarzy komunistycznych, w tym przede wszystkim Józefa Stalina, a w Polsce - Bolesława Bieruta, Władysława Gomułkę). Teksty tej propagandy różnią się od współczesnej komunikacji politycznej z kilku powodów. Po pierwsze, były reglamentowane, czyli ustalane przez rządzących i zgodnie z partyjnymi okólnikami trafiały do gazet (również podległych władzy – jak czołowa gazeta „Trybuna Ludu"), a potem do telewizji (serwis wieczorny „Dziennik Telewizyjny"). Podlegały więc **cenzurze**. Po drugie, w oficjalnych przekazach ujawniał się „**jednogłos władzy**", a więc zbiór haseł, postulatów i informacji powtarzanych przez jedyne ugrupowanie polityczne – Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą. Po trzecie, język jawił się

jako skostniały w swej formie – istniały utarte połączenia **sloganów politycznych**, a z drugiej strony jako napastliwy – dość często w różnych przekazach pojawiała się kategoria „wroga" (zwykle kogoś, kto zagrażać wizji świata społecznego zaproponowanej przez rządzących). Po czwarte, komunikacji politycznej towarzyszyły **rytuały życia publicznego** (np. akademie, pochody pierwszomajowe, obchody świąt państwowych upamiętniających wydarzenia związane z historią władzy ludowej), które były demonstracją władzy, kultu jednostki oraz nawiązywały do kanonów tzw. sztuki socrealistycznej (chwalącej np. obowiązek pracy, poświęcenie „ludowej" ojczyźnie czy „sojusz bratnich krajów" – państw pod dominacją polityczną ZSRR). Termin **nowomowa** (ang. ***new-speak***) – choć nazywa propagandę polityczną czasów PRL-u – wywodzi się z antyutopijnej powieści angielskiego publicysty, dziennikarza i filozofa – George'a Orwella. Napisał on w 1948 roku – po doświadczeniach II wojny światowej i refleksji nad katastrofalnymi dla wielu społeczeństw skutkami rządów totalitarnych (w ZSRR czy w tzw. III Rzeszy) – paraboliczną powieść *Rok 1984*. Przedstawił w niej brutalny świat podporządkowany rządom jednej partii oraz opresyjny, napastliwy system propagandy, której symbolem jest „Wielki Brat" (*Big Brother*) – współczesna alegoria władcy totalitarnego, śledzącego każdy krok bohaterów tej mrocznej opowieści. W utworze pojawia się motyw nowego języka, który miał być dostosowany do potrzeb partii, rządzących i ideologii. Orwell pokazuje, w jaki sposób za pomocą słów, zmieniających społeczny obraz świata, można manipulować umysłami rządzonych. Język władzy kreuje nową rzeczywistość za pomocą słów – często schematycznych, dzieli ludzi i ich dokonania – na *dobrych/złych, nowych/starych*. Uniwersalne dla rządów totalitarnych (autorytarnych) zasady komunikacji autor ośmieszył w dołączonym do powieści pamflecie lingwistycznym pt. *Aneks. Zasady nowomowy*. Orwell pokazał w nim, jak dowolnie można władać umysłami jednostek i społeczeństw, gdy zmienia się znaczenia wyrazów i tworząc za pomocą języka „skliszowany", czarno-biały świat.



Ministerstwo prawdy - fotomontaż zainspirowany powieścią George'a Orwella „Rok 1984"

Jordan L'Hôte, Ministerstwo prawdy - fotomontaż zainspirowany powieścią George'a Orwella „Rok 1984", licencja: CC BY-SA 3.0

Do przeczytania (I)

George Orwell

Rok 1984

Nowomowa, urzędowy język Oceanii, została opracowana zgodnie z ideologicznymi potrzebami *angsocu*, czyli socjalizmu angielskiego. W 1984 roku nikt jeszcze nie posługiwał się wyłącznie nowomową. Co prawda, pisano w niej artykuły wstępne w „The Times", lecz wymagało to biegłości posiadanej przez garstkę specjalistów. […] Celem nowomowy było nie tylko dostarczenie środków odpowiednich do wyrażania światopoglądu oraz myśli właściwych dla zwolenników angsocu, lecz również uniemożliwienie swobody myślenia. Zakładano, że z chwilą gdy nowomowa wejdzie całkowicie do powszechnego użytku, a staromowa ulegnie zapomnieniu, jakakolwiek herezja myślowa – czyli odejście od zasad angsocu – stanie się całkowicie nierealna, przynajmniej jeśli chodzi o ujęcie jej w słowa. Słownictwo nowomowy tak ukształtowano, aby za jego pomocą można było przekazać – ze wszystkimi odcieniami znaczeniowymi – to, co lojalny członek Partii ma do powiedzenia, zarazem zaś uniemożliwiono wykorzystanie języka do formułowania, nawet okrężną drogą, myśli uznanych za niewłaściwe. Osiągnięto to częściowo poprzez tworzenie nowych słów, głównie jednak przez usunięcie wyrazów niepożądanych oraz przez pozbawienie pozostawionych jednostek leksykalnych nieprawomyślnego sensu, a w miarę możliwości jakichkolwiek znaczeń ubocznych. […] Nowomowę skonstruowano nie po to, żeby zwiększyć, a wręcz przeciwnie, żeby zawęzić zakres myślenia. Temu celowi pośrednio służyło również ograniczenie do minimum zasobu słów dostępnych użytkownikom.

George Orwell, Rok 1984, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa, s. 245–246.

Ćwiczenie 1.1

Przedyskutujcie, po co w państwie rządzonym przez Wielkiego Brata stworzono nowomowę.

Ćwiczenie 1.2

Staromowa to określenie języka komunikacji publicznej (politycznej) w społeczeństwach demokratycznych, a *nowomowa* – to język władzy totalitarnej. Wpisz do tabeli kilka różnic między tymi odmianami języka. Wypełnij tabelę w zeszycie.

Cechy ***staromowy***	Cechy ***nowomowy***

Do przeczytania (II)

Irena Kamińska-Szmaj

Agresja językowa w życiu publicznym. Leksykon inwektyw politycznych 1918–––2000

Od 22 lipca 1944 r., kiedy za pośrednictwem radia moskiewskiego ogłoszono treść Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego (PKWN), opublikowanego dzień później w „Rzeczypospolitej", w Polsce rozpoczął się proces formowania nowego systemu władzy. Manifest ten miał charakter propagandowo-dezinformacyjny, gdyż tezy demokratyczne w nim zawarte miały wprowadzać w błąd społeczeństwo polskie, które – w myśl założeń Stalina – należało skłonić lub zmusić do budowania państwa „demokracji ludowej", podporządkowanego dyrektywom płynącym zza wschodniej granicy. […] Nowy ustrój w Polsce zaczęto budować przez negację przeszłości, która była oceniana z punktu widzenia panującej ideologii komunistycznej, potępiającej – pod hasłem walki z wyzyskiem społecznym, z panowaniem klasy

kapitalistycznej – porządek społeczno-polityczny okresu międzywojennego. Obok haseł: *niech żyje rząd robotniczo-chłopski*, *cała władza w ręce ludu* pojawiały się slogany: *precz z imperialistami, wyzyskiwaczami, z sanacyjnymi ciemiężycielami*. […] Wprowadzenie systemu autorytarnego i stworzenie komunikacji politycznej sterowanej przez centralny aparat władzy wiązało się z przemodelowaniem kultury politycznej ukształtowanej w czasach II RP. Te wszystkie zmiany odzwierciedla język, jakim władza, powstała w wyniku kolejnych sfałszowanych wyborów, zwracała się do społeczeństwa. Wytłuszczonym drukiem już w roku 1948 pojawiały się na łamach prasy hasła powielane przez wiele lat istnienia PRL: „Socjalizm to najtrwalszy fundament niepodległej Polski" („Głos Ludu", 2 XII 1948), „Niepodległość Polski – to lud u władzy. To sojusz ze Związkiem Radzieckim i krajami demokracji ludowej" („Głos Ludu", 3 XII 1948). A dziennikarze „Trybuny Ludu" zapewniali: „Zbrojni w oręż marksizmu - leninizmu, wierni linii politycznej PZPR, związani w codziennej pracy z całą polską klasą robotniczą i ludnością pracującą – nieść będziemy w masy sztandar socjalizmu" (16 XII 1948). Szerzący się na początku PRL kult jednostki to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów narzucania społeczeństwu poddańczej kultury politycznej. Wzorem, wielkim autorytetem dla milionów Polaków, miał być Genialny Wódz, Ojciec i Nauczyciel – towarzysz Józef Stalin, ponieważ podnosi wiarę narodów we własne siły, wytycza całej ludzkości drogę do szczęśliwego życia na ziemi, przekształcił socjalizm w potęgę niezwyciężoną […]. W roku 1958 skończył się czas nadziei na zmianę stosunków politycznych w Polsce i rozpoczęła się odarta ze złudzeń, długa, bo trwająca do 1970 roku, epoka Władysława Gomułki, którego język, sposób przemawiania, postulowane wartości wyznaczały standardy kultury politycznej w zachowaniach komunikacyjnych. Z jednej strony był to język pełen patosu, przepełniony słowami kluczami: socjalizm, pokój, praca, jedność, przyszłość, postęp, patriotyzm, ojczyzna (ludowa/socjalistyczna) i powtarzającymi się zwrotami i wyrażeniami:

przyjaźń polsko-radziecka, sojusz robotniczo-chłopski, wielka rodzina państw socjalistycznych, marsz naprzód, a także hasłami w rodzaju: Niech rozkwita potężny obóz socjalistyczny – ostoja pokoju i wolności na całym świecie! […]. Dominująca w latach 50. i 60. ubiegłego wieku kultura polityczna podporządkowania i model komunikacji głównie jednokierunkowej, ściśle kontrolowanej przez rządzących, znalazły swoje odbicie w powstaniu i utrwaleniu jednolitego języka polityki, którym władza oraz media przemawiały do obywateli w celach propagandowych i agitacyjnych przez cały okres PRL (w literaturze przedmiotu określa się go epitetem *nowomowa*). Ten język propagandy politycznej rządzących odznaczał się swoistym, ograniczonym zbiorem środków leksykalno-frazeologicznych, usuwaniem niektórych wyrazów ze słownika, przekształcaniem, deformowaniem i tworzeniem znaczeń wyrazów na potrzeby jedynie słusznej ideologii, posługiwaniem się utartymi formułami i jednorodnymi (pod względem formy i treści), kanonicznymi tekstami, tworzonymi przez pierwszych sekretarzy Komitetu Centralnego PZPR i ich najbliższych współpracowników (powielanymi przez niższy aparat partyjny, a przede wszystkim media) oraz gotowymi schematami poznawczymi, narzucającymi interpretację rzeczywistości zgodną z ideologią rządzących. W języku tym zawarty był i za pomocą niego upowszechniony jednoznaczny kod kulturowy, czyli narzucany przez władzę system wartości, symboli, mitów i stereotypów. W latach 70. wraz z nastaniem epoki Edwarda Gierka ten bardzo już skostniały język propagandy politycznej nieco się zmienił, chociaż model komunikacji jednokierunkowej połączonej z poddańczą kulturą polityczną był nienaruszalny, pilnie strzeżony przez władzę PRL. Niewielkie modyfikacje języka rządzących wynikały z przyjęcia innych strategii propagandowych, z zachowaniem jednak wszelkich zasad wysławiania partyjnego. Szarą rzeczywistość lat gomułkowskich starano się zastąpić wizją socjalistycznej Polski zasobnej i bogatej, z namiastką dobrobytu zachodnioeuropejskiego tworzonego dzięki beztrosko

wydawanym kredytom. Rozpoczął się więc okres propagandy sukcesu, w którym słowa kreowały rzeczywistość w myśl popularnego w owym czasie hasła: *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej!* Z propagandą sukcesu związane było tworzenie iluzji jedności celów partii i społeczeństwa, co widoczne było w używaniu w prasie i w przemówieniach rządzących czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej, takich jak: *popieramy*, *zapewniamy*, *ufamy*, *rozwijamy*, *budujemy*, *tworzymy*, *umacniamy*, *dokładamy (wszelkich starań)*, *potrafimy*, *troszczymy się*, *pragniemy* i formuł w rodzaju: *Wchodzimy obecnie na wyższy stopień budownictwa socjalistycznego*; *Stworzyliśmy materialną bazę dalszego dynamicznego budownictwa socjalistycznego*; *Budujemy Polskę naszych pragnień i ambicji*.

Irena Kamińska-Szmaj, Agresja językowa w życiu publicznym. Leksykon inwektyw politycznych 1918–2000, Wrocław 2007, s. 27–31.

Ćwiczenie 2.1

Wyjaśnij, jakie nastroje społeczne mogą być wywołane przez określenia charakterystyczne dla propagandy „Niech żyje…!” – „Precz z…!”.

Ćwiczenie 2.2

Wytłumacz, co oznacza określenie *propaganda sukcesu*.

Ćwiczenie 2.3

Wyjaśnij, dlaczego w języku propagandy politycznej nadawcy chętnie posługują się liczbą mnogą i używają określeń typu *tworzymy*, *umacniamy*, *budujemy*.

Do przeczytania (III)

Michał Głowiński

“ Nowomowa

Nowomowa to wysłowienie totalitarne w jego wersji komunistycznej [...], jest przeto sposobem użycia języka charakterystycznego ogólnie dla władzy, która wyznaje ideologię marksizmu-leninizmu, działa autorytarnie i jest posiadaczem wszelkich środków masowego przekazu, posiadaczem w sensie dosłownym, gdyż ogromna większość narzędzi porozumiewania społecznego podlega jej kontroli, a na te, które do niej należą, może oddziaływać za pomocą państwowej cenzury. [...] Właściwości nowomowy [...]:
W nowomowie znaki wartości dominują nad znaczeniem. A więc najważniejsze jest to, aby wyrażenia były aksjologicznie wyraziste, by narzucały podziały dychotomiczne (dobre/złe, nowe/stare, postępowe/wsteczne, nasze/obce itp.) [...] Dominacja wartości nad znaczeniem prowadzi do swoistej luźnej semantyki, ważne jest bowiem nie to, by słowo uzyskało precyzyjny sens, ale by było jak najlepszym przewodnikiem arbitralnie narzuconej wartości, często niezgodnej z tradycją kulturalno-językową. [...] Nowomowa stanowi połączenie elementów pragmatycznych i rytualnych. Występowanie względów pragmatycznych jest oczywiste, skoro nowomowa – jako język totalitarnej władzy – jest podstawowym środkiem uprawianej przez nią propagandy. [...] W nowomowie odgrywa wielką rolę żywioł magiczności. Zadaniem języka nie jest opisywanie czy poznawanie rzeczywistości, ale jej tworzenie w słowie, tak by była zgodna z założeniami ideologicznymi i obowiązującymi w danej chwili tezami propagandy. [...] Niezwykle doniosłe w nowomowie są decyzje arbitralne, co wynika z faktu, że jest ona narzędziem w rękach autorytarnej władzy, która niemal bez ograniczeń może decydować o tym, jakich słów używać nie należy. Ma więc ona wszelkie dane, by jakieś wyrazy czy formy lansować, inne zaś – wycofywać, zabraniać używania (charakterystyczne zjawisko „słów z rozdzielnika”). Instrukcje dla cenzury – o czym świadczą ujawnione materiały – były w dużym stopniu przepisami regulującymi używanie poszczególnych słów. [...] Nowomowa jest takim ukształtowaniem języka, które nie

tylko nie zakłada wymiany, ale nawet ją wyklucza. Jest to mówienie ze swej natury jednostronne, właściwym podmiotem mówiącym jest władza [...]. Władza, wypowiadając się w jakiejś materii – wszystko jedno, czy jest to kwestia podstawowa dla społeczności, czy błaha – w istocie oczekuje jedynie aprobaty, podporządkowania się lub co najmniej przyjęcia do wiadomości, z reguły zaś nie dopuszcza myśli, że słuchacz mógłby zabrać głos jako równy partner, dający wyraz swoim poglądom niepokrywającym się ze stanowiskiem władzy. Nowomowa wyklucza więc dialog, jest językiem, w którym trudno rozmawiać, łatwo zaś przekazywać rozkazy, obwieszczenia, bezapelacyjne wyroki. Odpowiedzią, jaką zakłada, jest posłuszeństwo bądź wyrażające się w mowie, bądź całkiem milczące. [...] Nowomowa została tak ukształtowana przez tych, którzy ją praktykują, by w każdej sytuacji mogła pełnić rolę uniwersalnego metajęzyka i zarazem nie podlegać jakiejkolwiek metajęzykowej refleksji. Znaczy to, że przypisuje się jej prawo oceniania wszelkiego rodzaju wypowiedzi, stylów, języków, ale ją samą się chroni przed jakimkolwiek komentarzem (by nie wspominać o polemice), ma być używana w takiej postaci, w jakiej funkcjonuje, a więc – przyjmowana bezkrytycznie. [...] Ma być ona językiem najwyższym, stojącym ponad innymi – i w tym właśnie wyraża się jej totalitarna natura.

Michał Głowiński, Nowomowa, [w:] , Współczesny język polski, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 173–177.

Ćwiczenie 3.1

Przedyskutujcie, do czego może doprowadzić używany w nowomowie język wartości, w którym świat i ludzi dzieli się według schematu „dobry – zły".

Ćwiczenie 3.2

Wyjaśnij, dlaczego propagandzie w państwach totalitarnych przypisuje się cechy komunikacji rytualnej i magicznej. Omów obraz świata, jaki wyłania się z takich tekstów.

Do przeczytania (IV)

Jerzy Bralczyk

O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych

Spróbujmy ustalić podstawowe typy językowych działań nakłaniających w propagandzie politycznej. Jak już stwierdzono, nakłania się w tych tekstach, po pierwsze, do działania, po drugie, do postaw aprobowanych wobec władzy i jej programu. [...] Najgłębiej teksty propagandowe pełnią swą funkcję nakłaniającą przez samo swoje istnienie. Istniejąc – niezależnie od swojej nieadekwatności do otaczającej odbiorcę rzeczywistości, niezależnie od swych nikłych wartości estetycznych, niezależnie od słabego odbioru bezpośredniego – wykazują właśnie swą niezależność, siłę, która sankcjonuje ich istnienie. Ich nakłanianie wynikałoby po trosze z ich funkcji rytualnej. [...] Świat kreowany przez propagandę ma być zatem światem takim, w którym dzieje się tak, jak chce tego propaganda. Jego kreacja, czyli po prostu opis, zawiera wiele podstawowych chwytów perswazyjnych. Najbardziej istotne jest to, że prezentuje się świat ontologicznie dwuwartościowy [...], w którym zło jest oddzielone od dobra, ale oba świat ten współtworzą. Teksty propagandowe niemal w całości są zarazem opisem i oceną, i to oceną dwuwartościową. Jest więc nasz świat, świat dobry, i jego prezentacji (kreacji) poświęca się w tekstach propagandowych miejsca zdecydowanie najwięcej. W pewnych tylko sytuacjach wyziera świat trudniej opisywalny, bo tylko fragmentarycznie z nim się można zapoznać [...] Jest to świat, w którym są podkreślone przede wszystkim następujące cechy: ważność, powszechność, bliskość, konieczność, słuszność, spójność, postęp i trwałość, które jako cechy tworzą pewien system wartości.

Jerzy Bralczyk, O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych, Warszawa 2001, s. 75–76.

Ćwiczenie 4.1

Zastanów się, czy w zgromadzonych przez ciebie materiałach z „Dziennika Telewizyjnego” znajdą się słowa odwołujące się do *ważności, postępu, słuszności* postępowania w życiu obywatelskim. Wyjaśnij, jakie emocje mogą się za nimi kryć.

Ćwiczenie 4.2

Znajdźcie w internecie i obejrzyjcie fragment wystąpienia Edwarda Gierka. Wypiszcie hasła oraz określenia językowe, za pomocą których ten polityk:

- próbuje przekonać rządzonych (obywateli), aby przyjęli jego ofertę polityczną,
- chwali dokonania PRL-u i tworzy w przemówieniu atmosferę „sukcesu”.

Konteksty

Agnieszka Dytman-Stasieńko

Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 maja w PRL. Ideologia, rytuał, język

Hasła pierwszomajowe stanowiły, obok przemówień oraz prasowych sprawozdań przed- i pomajowych, jeden z głównych tekstów rytualnych propagandy pierwszomajowej. Pojawiały się co roku, przygotowywane przez KC PZPR, i stanowiły skrócony wykład doktryny partyjnej […]. Hasła pierwszomajowe, dzięki względnej krótkości formy, w dogodny sposób wypełniały kanał komunikacyjny między nadawcą a odbiorcą. Potrzeba porozumiewania się partii ze społeczeństwem wynikała często właśnie z konieczności spełnienia rytuału, nie zaś z rzeczywistej chęci dialogu, nie zawsze tak bardzo istotna była treść, ale sam akt komunikacji […]. Hasła pierwszomajowe stanowić mogą skrócony wykład komunistycznej doktryny. Jako teksty przygotowywane z okazji najważniejszego święta państwowego

> stanowiły odbicie głównych tendencji propagandowych zarówno w sferze treści, jak i formy [...]. Hasła pierwszomajowe to również teksty „namaszczone", nie mogły być dobierane dowolnie, ale jedynie zgodnie z zaleceniami najwyższych władz. Wraz z przemówieniami i innymi gatunkami świątecznymi stanowiły swoisty jednogłos.
>
> Agnieszka Dytman-Stasieńko, Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 maja w PRL. Ideologia, rytuał, język, Wrocław 2006, s. 125–164.

Ćwiczenie 5.1

Znajdź w dowolnych źródłach fotografie z obchodów święta 1 Maja w PRL-u. Zastanów się, jakie hasła pojawiały się na transparentach. Na których hasłach wybrzmiewa język propagandy politycznej tamtego czasu?

Ćwiczenie 5.2

Opiszcie plakat propagandowy epoki PRL-u.



domena publiczna

W opisie uwzględnijcie następujące problemy:

- Jaki świat został przedstawiony na plakacie? Jaki obraz człowieka się z niego wyłania?
- Jakie słowa kluczowe (charakterystyczne dla „nowomowy”) zostały zastosowane na plakacie?

Ćwiczenie 5.3

Hasło „Naprzód do walki o…” to…

- ◯ apel.
- ◯ pochwała.
- ◯ obietnica.
- ◯ rada.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.