

Spis treści

KARTA PRACY 1. Nina Kinitz, <i>Jan Piotr Norblin – artysta rozdarty pomiędzy Francją a Polską</i>	5
KARTA PRACY 2. <i>Biblioteka Załuskich</i>	7
KARTA PRACY 3. <i>Poezja Puław – Karpiński i Książnin</i>	9
KARTA PRACY 4. Aleksandra Porada, <i>Jan Jakub Rousseau – filozof w stanie natury</i>	12
KARTA PRACY 5. Janusz Kurkiewicz, <i>Rękopis ponownie znaleziony</i>	14
KARTA PRACY 6. Janusz Wróblewski, <i>Rękopis odkryty za granicą</i>	16
KARTA PRACY 7. Adam Romejko, <i>O filmie „Amadeusz”</i>	18
KARTA PRACY 8. Emilia Olechnowicz, <i>Dwór królewski – ośrodek oświecenia w Polsce</i>	20
KARTA PRACY 9. Barbara Wolska, <i>Adam Stanisław Naruszewicz</i>	22
KARTA PRACY 10. Nina Kinitz, <i>Artur Grottger, czyli historia artysty</i>	24
KARTA PRACY 11. Tadeusz Sławek, <i>Kraina Jezior. William Wordsworth i romantyczna hermeneutyka „miejsca”</i>	26
KARTA PRACY 12. Katarzyna Dadak-Kozicka, <i>O pewnej owocnej mistyfikacji</i>	28
KARTA PRACY 13. Marta Kalarus, <i>„Widziałem rzeczy, o których ludziom się nie śniło...”</i>	30
KARTA PRACY 14. Magdalena Michalska, <i>Opowiadania Edgara Allana Poe’a</i>	32
KARTA PRACY 15. Julian Maślanka, <i>Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”. Symbolika</i>	35
KARTA PRACY 16. Marta Chachulska, <i>Struktura bohaterów „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego</i>	37
KARTA PRACY 17. Patrycja Kumięga, <i>Koncepcja pejzażu romantycznego na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha</i>	39
KARTA PRACY 18. Tadeusz Dobrowolski, <i>Malarstwo polskie. Romantyzm dojrzały</i>	42
KARTA PRACY 19. Sylwia Stępień, <i>Mickiewicz i Byron. Tożsamość romantyczna</i>	44
KARTA PRACY 20. Michał Kuziak, <i>„Sen polski”: przypadek romantyków i nie tylko</i>	46
KARTA PRACY 21. Sylwia Stępień, <i>List – zarys historii gatunku</i>	48
KARTA PRACY 22. Czesław Robotycki, <i>Ta nasza młodość – rozwijanie znaczeń</i>	51
KARTA PRACY 23. Anna Kurska, <i>Podróże romantyków po kraju</i>	55
KARTA PRACY 24. Zbigniew Raszewski, <i>Poeci romantyczni i teatr</i>	57
KARTA PRACY 25. Tomasz Miłkowski, <i>Nasz naród jak lawa</i>	59
KARTA PRACY 26. Stanisław Makowski, <i>Kształt prawdy i miłości</i>	61
KARTA PRACY 27. Kazimierz Wyka, <i>Fortepian Szopena</i>	63
KARTA PRACY 28. Kazimierz Wyka, <i>Pochwała niejasności Norwida</i>	65
KARTA PRACY 29. Małgorzata Stolzman, <i>Henryk Rzewuski „Pamiętki Soplicy”</i>	67
KARTA PRACY 30. Jerzy Święch, <i>Późny wnuk</i>	69
KARTA PRACY 31. Wiesław Ratajczak, <i>„Tzw. miłość i organa płciowe”</i>	72
KARTA PRACY 32. Tadeusz Dobrowolski, <i>Realizm – naturalizm, Gierzyński i Chełmoński</i>	74
KARTA PRACY 33. Tadeusz Bujnicki, <i>Powieść realistyczna w Europie zachodniej. Honoré de Balzac</i> ...	76
KARTA PRACY 34. Jan Błoński, <i>„Żydzi” Prusa</i>	78
KARTA PRACY 35. Edward Pieścikowski, <i>Język literatury pozytywistycznej</i>	80
KARTA PRACY 36. Wacław Rapak, <i>„Pani Bovary” Gustawa Flauberta</i>	83
KARTA PRACY 37. Wiesław Ratajczak, <i>Gustaw pół wieku później</i>	85

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Patrycja Kumięga

Koncepcja pejzażu romantycznego na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha

Malarstwo Caspara Davida Friedricha – modelowy przykład epoki romantyzmu

Twórczość niemieckiego romantycznego pejzażysty Caspara Davida Friedricha (1774–1840) jest bardzo często traktowana jako modelowy przykład ilustrujący tendencje w malarstwie krajobrazowym epoki romantyzmu. Jego poetyckie, niezwykle realistyczne krajobrazy, bogate w symboliczne znaczenia, pełne są uduchowionego sensu religijnego. W twórczości malarza pojawiają się liczne powracające motywy, które można podzielić na dwie grupy: dzieła natury oraz człowieka [...]. Pierwszą grupę tworzą takie toposy, jak morze, góry, skały, śnieg, zamglenie, noc. Drugą zaś – dzieła ludzkie, czyli artefakty¹, takie jak katedry i ruiny [...]. Malarz w swych dziełach nawiązywał do tematyki religijnej, prezentując przy tym romantyczne *novum* jej pojmowania (na przykład motyw krzyża, będący niemal ciągłym komponentem jego obrazów [...]). Wśród wymienionych elementów pojawia się także człowiek występujący samodzielnie lub w grupie. Początkowo przedstawiany jest on jako krucha jednostka na tle bezbrzeżnej i wzniosłej natury, by potem zamienić się w odważnego odkrywcę jej tajemnic (co widać w sposobie przedstawienia figur ludzkich w zależności od okresu twórczości artysty). Malarz przedstawiał na swych obrazach zazwyczaj postaci odwrócone, ukazane w momencie kontemplacji zjawisk i konfrontacji z wymiarami nieskończoności oraz wzniosłości – ważnych romantycznych kategorii.

Pejzaże Friedricha, chociaż obecnie stanowią jeden z wzorcowych przykładów dla ilustrowania tendencji epoki, w czasie początkowej aktywności artysty budziły kontrowersje ze względu na zastosowanie niezwyklej rozwiązań zarówno w zakresie treści, jak i formy. Sporo zastrzeżeń wzbudziły jego pierwsze obrazy olejne, jak *Krzyż w górach* (Ołtarz Deczyński, 1807–1808), w którym malarz połączył dwa uważane za nieprzystające do siebie motywy: religię oraz naturę. Wielorakie odczucia wśród odwiedzających w 1810 roku Akademię w Berlinie wzbudził także *Mnich nad morzem* (1808–1809), który został pokazany wraz z *Opactwem w dębowym lesie* (1809–1810). Konsternację wzbudziła ascetyczna forma dzieła, zredukowana do trzech poziomych sfer – planów (piasek, morze i niebo), gdzie jedynym pionowym akcentem jest postać mnicha, która stanowi drobny element na tle ekspansywnej natury. [...]

Krajobraz idealny

Różnica pomiędzy osiemnastowiecznym krajobrazem idealnym a w pełni romantycznym dotyczyła tego, że w przypadku pierwszego widok natury budził w człowieku określone uczucia. Później sytuacja uległa zmianie – natura stała się odbiciem wnętrza artysty. To wszystko znalazło swoje miejsce w malarstwie Caspara Davida Friedricha, gdzie krajobraz wyrażał osobowość i stan ducha artysty w danej chwili. Stosunek człowieka i natury był dramatycznie ambiwalentny, wszak budziła ona z jednej strony podziw (dla bytu idealnego, wiecznego), z drugiej zaś grozę (w obliczu jej potęgi człowiek jawił się jako istota bezsilna i mało znacząca).

Relacje człowiek – natura

Zmiany w romantycznej koncepcji świata (następujące nie tylko w sferze duchowości) można zaobserwować w sposobie przedstawiania postaci na obrazach Friedricha, zwłaszcza w odniesieniu do relacji człowieka i natury. W *Wędrowcu nad morzem mgieł* (1818) postać została namalowana z innej perspektywy i w znacznie większej skali niż w przypadku *Mnicha*... Przy tym przyjmuje ona bardziej zdecydowaną postawę. Nie jest to już drobna figura ludzka, korząca się przed roztaczającym się przed nią widokiem, lecz człowiek ukazany w samym centrum, odważnie stojący na szczycie skały, ponad wszystkim, co znajduje się w pobliżu. Tutaj to natura zaczyna ulegać człowiekowi, wyobrażonemu jako jednostka nieprzeciętna.

Ruiny romantyczne

[...] Nieodłącznym komponentem owych pejzaży są realizujące idee wzniosłości i malowniczości ruiny (zwłaszcza gotyckie, średniowieczne) – proveniencji² tego motywu należy szukać w Anglii, gdzie zaczęto się interesować tym, co jawiło się jako mroczne i przejmujące grozą. Dzieła ludzkie (kompletne lub w stanie zrujnowanym) w malarstwie Friedricha odnoszą się do wspaniałej przeszłości, do czasów rozkwitu politycznego bądź religijnego,

¹ **artefakt** – wytwór człowieka; każdy przedmiot wykonany lub zmodyfikowany przez człowieka

² **proveniencja** – pochodzenie jakichś zjawisk lub osób

będąc jednocześnie przykładem dla pokoleń żyjących w okresie zdegradowanych wartości. Ruina pełni funkcję portalu oddzielającego dwa światy o odmiennym statusie ontologicznym¹. Przekroczenie jej bramy oznacza przejście ze świata rzeczywistego do pozamaterialnego. Umieszczenie ruin w otoczeniu dzikiej przyrody przypomina o starciu natury z kulturą – charakterystycznej dychotomii, która w romantyzmie tworzy swoistą symbiozę. Natura jednak, asymilując dzieła ludzkie, zyskuje przewagę nad tym, co zostało stworzone przez człowieka.

Patrycja Kumięga, *Koncepcja pejzażu romantycznego na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha na tle refleksji filozoficznych końca XVIII i początku XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne” 2006, nr 13(2), s. 34–35, 38, 39, 43.

ZADANIE 1.

Wskaż, w jaki sposób w pejzażu romantycznym ukazywano człowieka. Sformułuj trzy wnioski, zapisz je w tabeli i zobrazuj cytatem zaczerpniętym z artykułu.

Obraz człowieka	Cytat

ZADANIE 2.

Wyjaśnij, dlaczego twórczość Caspara Davida Friedricha jest traktowana jako modelowy przykład romantycznego malarstwa.

.....

.....

.....

ZADANIE 3.

Wymień pięć romantycznych motywów obecnych w malarstwie Friedricha.

.....

.....

ZADANIE 4.

Określ relacje występujące między człowiekiem a naturą w dziełach Friedricha.

.....

.....

.....

ZADANIE 5.

Podaj przykład romantycznego utworu literackiego, w którym występują motywy (lub motyw) podobne do tych obecnych w malarstwie Friedricha.

Przykładowy utwór:

Motyw:

¹ **ontologiczny** – odnoszący się do ontologii, działu filozofii badającego strukturę rzeczywistości i zajmującego się problematyką związaną z pojęciami bytu, istnienia i jego sposobów



Romantyczna kreacja pejzażu. Na podstawie ballady Goethego *Król olch* i innych tekstów kultury z romantyzmu wyjaśnij, w jaki sposób twórcy tej epoki przedstawiali świat natury.

Johann Wolfgang Goethe

Król olch

I ciemno – i wietrzno – a tętni po błoniu?
To ojciec z dziećciem mknie nocą na koniu;
Piastuje przed sobą na ręku chłopczyka,
Otula, przygarnia, a spieszniej pomyka.

– Mój synku! Dlaczego twarz tulisz na łonie
– Nie widzisz, o tatku! Król-dziadek w koronie,
Król-dziadek – iż brodą – o, długa i ruda!
– Co tobie, me dziecię? To tuman, ułuda!

„Choć do mnie, o dziecię – chodź zaraz – w tej chwili!
Będziemy się pięknie po łączce bawili.
U mojej tu matki kwiateczków bez liku,
Bez liku złocistych sukienek, chłopczyku!”

– O, tatku, czy można? Ni wzroku, ni słyhu!
Król-dziadek doprawdy wciąż szepce po cichu.
– Daj spokój, me dziecię, bądź dobrej otuchy!
To wicher świszczący zamiata liść suchy.

„Cóż, pójdziem, chłopczyku, na kwiatki do łączki?
O! śliczne córeczki klaskają już w rączki,
Córeczki się moje na nocnych tam godach
Huśtają – klaskają – i nucą po wodach”.

– O, tatku – o, tatku! Nie tuman rozwiewny –
Król-dziadek to stoi i jego królewny.
– Co tobie, mój synku? Skroś pole a pole,
I z boku gdzieniegdzie bieleją topole.

„O kocham cię, kocham, me dziecię rumiane,
Lecz nie chcesz z ochoty, to musem dostanę!”
– O, tatku, Król-dziadek podchodzi powoli;
I ciągnie mnie, tatku – ach, ciągnie – aż boli!

Już ojciec się trwoży: koń kopnął po drodze;
A dziecię stękało i jękało raz srodze:
Dopadli na koniec do dworu. I dziwy!
Na ręku ojcowskim chłopczyzna nieżywy.

przełożył Józef Bohdan Zaleski

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Tadeusz Dobrowolski

Malarstwo polskie. Romantyzm dojrzały

Romantyzm w swej postaci skryształizowanej posiadał przesłanki w idealistycznej filozofii swego czasu, podbudowanej krytyką czystego rozumu Immanuela Kanta wraz z koncepcją apriorycznych¹, a więc niejako narzucanych zewnętrznemu światu wrodzonych człowiekowi kategorii poznania, które afirmowały subiektywny stosunek artysty do natury, człowieka i kształtowanej przez niego kultury. Uzasadniały aktywność życia psychicznego i rolę wyobraźni, kreującej nowe byty lub urabiającej na swą własną modłę świat zewnętrzny [...]. Tęgo rodzaju poglądy sprzyjały „absolutnym”, idealnym treściom sztuki i usprawiedliwiała jej sprzeczności, wyrażające się m.in. w oscylowaniu między ideałami a realną, ludzką rzeczywistością, daną w doświadczeniu zmysłowym.

Słowacki mniemał, że „początkiem i źródłem malarstwa nie jest naśladowanie natury, ale wizja, która wzroko- wi naszemu ciska jakieś dziwne błyskawice niewidzialnej «Piękności»”. [...] Inaczej przedstawiały się poglądy doświadczonego i wrażliwego malarza Piotra Michałowskiego, który ufał oczom i poświęcał uwagę sprawom tego świata oraz wyłanianym przezeń wartościom moralnym, kulminującym w aktach bohaterstwa. [...]

Najtrwalszym osiągnięciem romantyzmu w dziedzinie teorii sztuki była próba ustalenia pojęcia sztuki narodo- wej, rozważanej m.in. przez Norwida, [...] Eleonorę Ziemiecką² oraz przez członków tzw. koterii³ [...] i kry- tyka Michała Grabowskiego. W latach czterdziestych odbyła się dyskusja nad „narodową szkołą”, która nie doprowadziła jednak do ujednolicenia poglądów. Seweryn Goszczyński pragnął, żeby sztuka odzwierciedlała stosunki społeczne i życie ludu; koteria chciała oddać kuratelę⁴ nad sztuką w ręce arystokracji pod pozorem, że mieszczaństwo grzeszy „poziomym smakiem”.

W łonie romantyzmu kształtowały się różne treści fabularne, motywy ludowe, orientalne, czerpane z historii średniowiecznej, baśniowe i fantastyczne. Malarstwo historyczne wspomagały ówczesne badania nad przeszło- ścią kraju, prowadzone m.in. przez członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. [...]

Równolegle ze starożytnictwem i wczesną etnografią polską budziły się, a raczej pogłębiały, zamiłowania kra- joznawcze, co prowadziło do popularyzacji malarstwa krajobrazowego. Zgodnie z estetyką romantyzmu ab- sorbowały wyobraźnię motywy surowe i groźne, góry, skały i zamczyska, lecz nie tylko. Już przed połową stule- cia bowiem pojawiły się bardziej powszednie, na ogół sztafażowe⁵ widoki wsi i małego miasta. Przecistawiano więc naturze uduchowionej ujęcia realistyczne.

Romantyczne malarstwo drugiej ćwierci wieku XIX dzieliło się na dwa wyraźne nurty: Jeden – przy pozorach no- wości był zachowawczy, grawitujący do klasycyzmu, drugi – bezkompromisowy, zdobywczy zarówno w warstwie tre- ściowej, jak formalnej. Pierwszy opierał się m.in. na sztuce renesansowego klasycyzmu Rafaela, hołdował układom statycznym i teatralnym, naśladował malarstwo muzealne i tworzył pewnego rodzaju „żywe obrazy”; drugi przyswoił sobie kompozycję dynamiczną, kontrastowy światłocień i bardziej intensywny, nasycony koloryt, potęgował atmos- ferę dramatu i heroizmu, uprawiał kult bohatera, a równocześnie dostrzegał zgrzebną egzystencję wsi polskiej. Romantyzm zrewolucjonizował koncepcję portretu, uznając za przedmiot godny portretowego studium fizjonomie chłopów galicyjskich. Obydwa prądy sztuki romantycznej wyrażały uczucia patriotyczne (i ogólnoludzkie), ale ma- larstwo zachowawcze robiło to ogólnie, natomiast malarstwo nowatorskie w sposób bezpośredni i głośny.

Nowy styl malarski demonstrował na dobrą sprawę tylko jeden artysta, w pewnym sensie następca Orłow- skiego, Piotr Michałowski. Artystów pokroju bardziej konserwatywnego, akademickiego, szukających m.in.

¹ **aprioryczny** – przyjęty z góry, nieoparty na doświadczeniu, lecz na rozumowaniu

² **Eleonora Ziemiecka** (1819–1869) – publicystka uznawana za pierwszą polską filozofkę, zajmowała się filozofią chrześci- jańską

³ **koteria** – grupa ludzi i środowisk powiązanych ze sobą wspólnymi interesami, popierających i broniących się wzajemnie, których celem jest trwanie na różnych poziomach i wymiarach władzy

⁴ **kuratela** – uciążliwa opieka lub ciągła kontrola

⁵ **sztafaż** – mało istotne elementy, uzupełniające lub ozdabiające coś; postacie ludzkie i zwierzęta oraz dodatkowe, po- boczne wątki lub motywy ożywiające kompozycję dzieła artystycznego, nieodciągające jednak uwagi odbiorcy od głównej treści dzieła

oparcia w wątlej i oschłej sztuce niemieckiego nazarenizmu¹, było znacznie więcej. Rozwój ich był przy tym hamowany ubóstwem kraju, obojętnością arystokracji, niską rangą społeczną artysty. Malarze cierpieli przyśłowiałą biedę, a mimo to wspomniany Michał Grabowski żądał obniżki cen na dzieła sztuki. Równocześnie radził unikać studiów zawodowych, a popierać amatorów pochodzenia ziemiańskiego. Eleonora Ziemięcka mniemała, że zawód artysty winni obierać sobie wyłącznie ludzie zamożni, a malarzom ubogim radziła rekompensować braki materialne „uduchowieniem, myślą boską, wyrzeczeniem się świata”.

Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, Wrocław 1989, s. 66–69.

ZADANIE 1.

Wyjaśnij, na czym polegała różnica poglądów na malarstwo Juliusza Słowackiego i Piotra Michałowskiego.

.....

.....

ZADANIE 2.

Określ, czego dotyczyła dyskusja na temat sztuki narodowej.

.....

.....

ZADANIE 3.

Zapisz po kilka cech dwóch różnych nurtów obecnych w polskim malarstwie romantycznym.

Nurt zachowawczy	Nurt nowatorski

ZADANIE 4.

Scharakteryzuj sytuację ekonomiczną artysty malarza w omawianych czasach.

.....

.....

.....

ZADANIE 5.

Wskaż dwa wybrane tematy malarstwa polskiego romantyzmu.

.....

.....

ZADANIE 6.

Wymień czynniki hamujące rozwój stylu polskiego malarstwa romantycznego.

.....

.....

.....

¹ **nazarenizm** – kierunek w malarstwie pierwszej połowy XIX wieku, nawiązujący do klasycznej i idyllicznej stylistyki, eksponujący motywy religijne i patriotyczne; łączenie w dziele sztuki treści religijnych, opartych na rafaellovskich kompozycjach z oschłą, klasycyzującą formą

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Sylwia Stępień

Mickiewicz i Byron. Tożsamość romantyczna

Byron w korespondencji prezentuje swój afirmatywny stosunek do samotności. Nie tylko w pełni ją akceptuje, lecz nieustannie jej pożąda. Mówi otwarcie, że nie lubi towarzystwa ludzi. Jak ukazuje jego listowna narracja, najchętniej spędzałby czas sam zamknięty w swojej bibliotece. Także podróż to okoliczność, w której towarzystwo innych osób jest dla niego źródłem utrapienia. Uważa, że tylko w samotności możliwe jest satysfakcjonujące wykorzystanie poetyckiej inspiracji. Podczas pobytu w Kownie, odizolowany od przyjaciół Mickiewicz wielokrotnie narzekał na doskwierającą mu samotność. W pewnym momencie zaczął dostrzegać jej pozytywne – autopoiznawcze i autokreacyjne aspekty. Przymus opuszczenia ojczyzny i związana z nim izolacja od bliskich dostarczyły poecie poczucia ambiwalencji. Tęsknota i nostalgia połączone z zachwytem oglądanymi krajobrazami, fascynacją nowością, umożliwiły konfrontację osamotnionego „ja” z utraconą przeszłością, skłaniając do retrospekcji i życiowych podsumowań. Jak pokazuje listowna narracja, osamotnienie, którego doświadcza Mickiewicz, ma charakter metafizyczno-egzystencjalny i w minimalnym stopniu jest uzależnione od fizycznego odosobnienia. Samotność metafizyczna potwierdza dezintegrację „ja” i niesie zapowiedź zupełnego przewarściowania światopoglądu.

Zarówno Byron, jak i Mickiewicz podzielają przekonanie, że autentyczna podróż jest doświadczeniem egzystencjalnym niezbędnym do osiągnięcia pełni osobowości. Wędrówka w poszukiwaniu swojego „ja” jest logiczną konsekwencją doświadczonego rozpadu tożsamości. Każdy z poetów otrzymał od losu możliwość doświadczenia podróży na dwa różne sposoby – jako wędrówki inicjacyjnej oraz jako emigracji. Podczas młodszej podróży poeci po raz pierwszy zetknęli się z tym, co nieznane, egzotyczne, obce. Doświadczenie inności kulturowej umożliwiło im konfrontację wyobrażenia o świecie z otaczającą rzeczywistością. Doświadczenie orientalizmu skłoniło do przyjęcia nowej perspektywy poszukiwań – sprzyjającej samopoznaniu oraz inspirującej modyfikacje w obrębie tożsamości. Dla obydwu podróż jest istotnym doświadczeniem egzystencjalnym, wędrówką ku samopoznaniu. Z prowadzonej narracji wyłania się obraz wędrowca, który doskonale odnajduje się w stanie podróżowania i potrafi go wykorzystać twórczo. Romantyk to wędrowiec i pielgrzym, a jego życie to podróż stymulująca duchowy rozwój oraz prowadząca do osiągnięcia pełni.

Odminnym doświadczeniem peregrynacyjnym był pobyt na emigracji. Poeci prezentują dwa przeciwstawne sposoby przeżywania doświadczenia emigracyjnego. Gdy Byron chciał chłonąć obcą kulturę, utożsamiać się z nią, Mickiewicz przeciwnie – uleganie obcym wpływom uważał za zjawisko nie tylko negatywne, ale wręcz niebezpieczne dla jego polskiej tożsamości. To już przejaw odchodzenia od tożsamości romantycznej w rozumieniu europejskim, a eksponowanie narodowego charakteru wieszcza.

Nietożsamość, której wyrazem była choroba wieku, wraz z melancholią i związanym z nią poczuciem braku zostaje przezwyciężona w romantycznym projekcie miłości androgynicznej – będącej odzwierciedleniem pełni. Wiele wskazuje na to, że zarówno Byron, jak i Mickiewicz umyślnie obdarzyli romantycznym uczuciem osoby niedostępne. W ujęciu romantycznym nieszczęśliwa miłość stymuluje proces psychologiczny, który prowadzi do integracji i redefinicji tożsamości. Niespełnione uczucie skłania do fizycznej i mentalnej izolacji od świata zewnętrznego, przyczyniając się do inauguracji procesów autokreacyjnych. W obydwu przypadkach narracja o tym niezwykłym uczuciu jest prowadzona za pośrednictwem dyskursu charakterystycznego dla romantycznego mitu miłosnego: poeci eksponują świadomość nieprawdopodobieństwa zjednoczenia z ukochaną, unikają romansowej fabuły, stosując aluzje i przemilczenia, relację ukazującą jako związek dusz bliźniaczych, wskazując na duchowe i fizyczne podobieństwo. Jak dowodzą powyższe rozważania, stworzenie romantycznej tożsamości przebiega poprzez wykreowanie wizji idealnej kochanki. Poeci posługują się skrajną idealizacją, niejednokrotnie nadając wybrance rangę równą bóstwu. Wykreowana w ten sposób postać ukochanej staje się odrealnioną projekcją romantycznej jaźni. Obiekt miłości jest odzwierciedleniem i potwierdzeniem wykreowanej tożsamości romantycznej.

Sylwia Stępień, *Kształtowanie tożsamości romantycznej w epistolografii Adama Mickiewicza i George’a Gordona Byrona. Studium komparatystyczne*, Warszawa 2016, s. 265–267.

ZADANIE 1.

Wskaż powody, dla których Byron akceptował samotność.

ZADANIE 2.

Na czym polegało doświadczane przez Mickiewicza poczucie ambiwalencji wywołanej samotnością, oddaleniem od bliskich i ojczyzny?

ZADANIE 3.

O jakich dwóch rodzajach samotności wspomina autorka? Czym one się różnią?

ZADANIE 4.

Wyjaśnij, czym dla romantycznych poetów była wędrówka inicjacyjna.

ZADANIE 5.

Jaki był stosunek romantycznych poetów do obcych kultur?

ZADANIE 6.

Wykorzystując znajomość wybranych utworów Adama Mickiewicza, przedstaw stosunek poety do tego, co nieznanne i egzotyczne.

ZADANIE 7.

Wyjaśnij, dlaczego autorka uznała przeżywanie przez Mickiewicza doświadczenia emigracyjnego za „przejaw odchodzenia od tożsamości romantycznej w rozumieniu europejskim”.

ZADANIE 8.

Wyjaśnij, z jakiego powodu romantycy darzyli miłością niewłaściwe osoby.

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Michał Kuźniak

„Sen polski”: przypadek romantyków i nie tylko

W polskim romantyzmie, podobnie jak w europejskim, możemy obserwować nurt twórczości [...] „mistrzów snu”. Na myśl przychodzi: Mickiewicz i specyficzna metafizyka snu, której wykład i realizacja pojawiają się w III części *Dziadów*; Słowacki ze swego rodzaju uwiecznieniem w egzystencji, eksponowanym przez wątki oniryczne w *Lambrze* czy *Godzinie myśli*, a także z profetycznymi snami późnej twórczości poety (np. *Król-Duch*); w końcu: Krasiński, rozgrywający m.in. we śnie dramat swojej słabości i mocy, o czym zaświadcza korespondencja twórcy, wprowadzający do tekstów oniryczną poetykę, przedstawiający zarówno sny oddające stan katastrofy śniącego podmiotu, jak i prorocze, wizjonerskie, utrzymane w tonacji apokaliptycznej, związanej z przyszłością Polski i Europy. Dość przywołać tu jako przykład *Nie-Boską komedię*. Romantycy nie tylko śnili i zapisywali swoje sny, nie tylko uczynili ze snu materię literatury, ale i teoretyzowali na ten temat, licząc na rozwiązanie w ten sposób wielu tajemnic uniwersum, a także na jego przekształcenie; przyjmując ponadto, że sen może być niebezpieczny, gdyż szczególnie intensywnie rozgrywa się w nim walka dobra ze złem; co ciekawe, wykorzystywali oni także metaforę snu jako bezczynności. Wypada ponadto pamiętać, że to z romantyzmu, m.in. w związku z rozwijającym się magnetyzmem, jego odłamem związanym z somnambulizmem¹ i eksperymentami ze snem, swój rodowód wywodzi psychoanaliza. Swoista archeologia romantycznego snu, zarówno wizjonerskiego, jak i tego, który można określić jako psychologiczny – to zresztą często rozróżnienie służące jedynie intencji porządkowania, naruszające skomplikowanie i wieloznaczność snu [...]. Sen romantyczny okazał się wielką przygodą inicjacyjną, poszerzającą i pogłębiającą ludzkie istnienie.

Ujęcie takie może prowadzić do zuniwersalizowania snu. W efekcie polski romantyk śni podobnie jak bohaterowie Novalisa² i Nerval³ [...] czy Blake’a⁴; w podobny sposób wygląda jego senne życie wewnętrzne, praca pamięci i marzenia. Tak interpretowane sny ujawniają rezonans uniwersalnych archetypów (różnicuje je ewentualnie kontekst historyczny), poddanie władzy wizjonerskiej wyobraźni epoki, z jej skłonnością do mitów i symboli bądź władzy ekonomii wskazywanych przez szkoły psychoanalityczne [...].

Chcę zwrócić uwagę na kilka spraw, które, jak się zdaje, dotąd nam umykały: 1) na splot snu i mesjanizmu, wprowadzający w obręb konstruowanej ideologii, powszechnie traktowanej jako oczywista, piętno związanej z oniryczną wyobraźnią niejasności oraz w efekcie: 2) na wagę doświadczenia onirycznego dla kształtowania polskiej nowoczesnej tożsamości – traktuję bowiem mesjanizm romantyczny jako zjawisko nowoczesne, powstające przeciw nowoczesności, ale na jej gruncie. Trzecia kwestia to oczywiście wspomniane już senne doświadczenie katastrofy narodu, jej zapowiedzi i konsekwencji. Osobna sprawa to trwałość romantycznych „snów polskich”, śnionych w tekstach XIX i XX wieku, wpisany w nie (wśniony) naznaczony traumą głos z krypty, który powraca także współcześnie, wzmacniany kolejnymi wydarzeniami historycznymi. [...]

Można przyjąć, że sen okazał się dla wskazanych autorów celnym, gdyż wieloznacznym – wystarczy przypomnieć o zróżnicowaniu związanej z nim metaforyki – zjawiskiem, pozwalającym zwrócić uwagę na niejasność i skomplikowanie sytuacji, w jakiej znalazł się polski podmiot przeżywający historię w drugiej połowie XVIII i pierwszej XIX wieku. Rama snu pozwala ponadto w specyficzny sposób doświadczać zagrożenia związanego z zakwestionowaniem autonomii państwa i narodu, podważającego odczucie stabilności świata, który otacza śniącego. Sen staje się w związku z tym wymiarem, w którym przeżywa on swoją słabość, ale i – tak jest w przypadku romantycznego „snu polskiego” – poszukuje mocy.

Michał Kuźniak, „Sen polski”: przypadek romantyków i nie tylko, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 97–99.

¹ somnambulizm – lunatykowanie

² Novalis (1772–1801) – niemiecki poeta i prozaik, jeden z najważniejszych przedstawicieli okresu wczesnego romantyzmu

³ Gérard de Nerval (1808–1855) – francuski poeta, eseista, krytyk teatralny i tłumacz, przedstawiciel romantyzmu

⁴ William Blake (1757–1827) – angielski poeta, pisarz, rytownik, malarz, drukarz i mistyk, prekursor romantyzmu

ZADANIE 1.

Określ główną myśl artykułu, interpretując jego tytuł.

ZADANIE 2.

Odwołując się do swojej wiedzy o epoce romantyzmu, wyjaśnij, dlaczego tak wielkie znaczenie miał w niej motyw snu.

ZADANIE 3.

Na podstawie całego artykułu wskaż trzy różne funkcje snu w romantycznej literaturze.

ZADANIE 4.

Określ, na czym polega „uniwersalizowanie snu”.

ZADANIE 5.

Wyjaśnij, na czym polega związek motywu snu z historią narodu w literaturze polskiej.

ZADANIE 6.

Wybierz dowolny tekst kultury (oprócz wskazanych w artykule), w którym występuje sen, i określ funkcję tego motywu.

ZADANIE 7.

Określ, na jakie zagrożenia związane ze snem zwracali uwagę romantycy.

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Sylvia Stępień

List – zarys historii gatunku

Znaczący wpływ na rozwój romantycznej epistolografii miała twórczość Laurence’a Sterne’a¹. Twórca i inspirator sentymentalizmu w swoich powieściach [...] koncentruje się przede wszystkim na odczuciach bohaterów oraz przeżywanych przez nich emocjach, ignorując podstawowe reguły kompozycji. Treść utworów zdominowana jest przez liczne dygresje² oraz niezwykle długie i szczegółowe opisy miejsc oraz zdarzeń nasycone drobnymi elementami codzienności. W korespondencji nagromadzenie szczegółów i detali miało wywołać efekt większego prawdopodobieństwa oraz nadać tej formie wypowiedzi charakter swobodnej rozmowy. Często mieszano sprawy błahе, codzienne z tematami podniosłymi. Niemal każdy temat uznawano za godny poruszenia w korespondencji, co przyczyniło się do powstania, przeczącego zasadom estetyki klasycystycznej, listu wielotematowego. Był on konstruowany na zasadzie luźnych skojarzeń myślowych. Jeden temat stawał się impulsem wywołującym kolejny. Taka swoboda pisarska w większym stopniu odzwierciedlała psychikę nadawcy, jak również dawała możliwość silniejszego oddziaływania na adresata. Wraz z pojawieniem się tendencji romantycznych ulegał zmianie także stosunek do listu. [...]

Epistolografia romantyczna, kontynuując drogę wytyczoną przez list sentymentalny, starała się przezwyciężać elementy listu utylitarne³, ograniczonego przez szereg norm i reguł [...]. Dzięki romantycznym wpływom, korespondencja wyzwoliła się z oświeceniowej depersonalizacji. Od tej pory coraz częściej zaczęły pojawiać się sprawy i wątki mające ukazać charakter i osobowość piszącego. Cechą wyróżniającą romantycznego autora była umiejętność dostosowania poruszanej tematyki oraz sposobu jej przekazywania do osoby adresata. W romantyzmie charakter i intensywność relacji między korespondentami miały nieporównywalnie silniejszy wpływ na styl i ton listu niż miało to miejsce w epokach wcześniejszych. Osobowość adresata była czynnikiem decydującym o formie i tematyce prowadzonej korespondencji. Najczęstszymi impulsami i zarazem tematami epistolografii pretendującej do miana korespondencji romantycznej były relacje emocjonalne, takie jak miłość czy przyjaźń. Ponadto obszernie relacjonowano odbyte podróże, chętnie sięgano do tematów związanych z historią czy polityką. Romantyczni korespondenci wylewnie dzielili się wnioskami płynącymi z obserwacji świata i ludzi oraz nader często refleksjami na temat przeczytanych książek. Poszerzeniu uległa nie tylko poruszana tematyka, nastąpiło także rozluźnienie zwartej struktury listu, na przykład dopuszczano cytowanie wierszy czy przytaczanie dłuższych anegdot. W konsekwencji główny nurt korespondencji okresu romantycznego opierał się na rezygnacji z wszelkich reguł, by umożliwić swobodny przepływ przekazu myślowego. Tendencja do negowania tradycyjnej formy listu, posilkowana romantycznym dążeniem do oryginalności, z biegiem czasu nasiliła się do tego stopnia, że list „bez reguł” stał się obowiązującą konwencją. Im bliżej jego treść i forma zbliżały się do absurdu, tym wyżej był ceniony [...]. Ważną przyczyną swobody formalnej było romantyczne przekonanie o wyższości natchnienia nad intelektualną kalkulacją, które nierzadko prowadziło w stronę abstrakcji lub ku zbliżeniu listu z innymi gatunkami literackimi takimi jak dziennik, pamiętnik czy esej. Przykładem tego zjawiska w literaturze polskiej jest korespondencja Zygmunta Krasińskiego. Istotnym czynnikiem kształtującym charakter epistolografii polskiej w dobie romantyzmu była obowiązująca cenzura polityczna, która znacznie ograniczała swobodę przekazywania myśli, a czasem zmuszała do porozumiewania się za pomocą szyfru. Okres, w którym powstawały w Polsce listy uznawane za romantyczne, obejmuje kilkadziesiąt lat. Za datę inicjującą uznaje się lata dwudzieste XIX wieku i powstające w tym okresie pierwsze zachowane listy Adama Mickiewicza. Natomiast datą zamykającą polski okres korespondencji noszącej cechy romantyczne jest: na emigracji rok 1883 – data śmierci Cypriana Norwida; w kraju finalizuje ją odejście Kornela Ujejskiego w 1897 roku. [...] Epistolografia romantyczna wyraźnie dzieli się na dwa okresy, których cezurą⁴ jest powstanie listopadowe. Do roku 1830 podstawową tendencją było stopniowe odchodzenie od konwencji listu klasycznego, co można zaobserwować w korespondencji filomackiej. W listach studentów wileńskich konwencjonalne zwroty grzecznościowe oraz przykłady i porównania czerpane z dziedzictwa antyku mieszały się atmosferą filomackich spotkań, pełną młodości i przyjaźni. Jednakże w tym czasie nie

¹ **Laurence Sterne** (1713–1768) – angielski pisarz, który zapoczątkował nurt sentymentalny w literaturze

² **dygresje** – odejście od głównego tematu narracji lub wypowiedzi, wprowadzenie wątków luźno lub wcale niezwiązanych z podstawową treścią utworu lub wypowiedzi

³ **utylnarny** – użyteczny, mający praktyczne zastosowanie

⁴ **cezurą** – moment przełomowy rozdzielaący wyraźnie różniące się etapy życia, historii itp.

powstały większe zespoły korespondencji umożliwiające rozwinięcie typowych tematów romantycznych zogniskowanych wokół miłości i przyjaźni. Po roku 1830 nastąpił dynamiczny rozwój polskiego listu, który z czasem przerodził się w epistolomanię, czego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest korespondencja Krasinśkiego. Pisanie oraz kolekcjonowanie listów stało się towarzyskim obowiązkiem i powszechnie panującą modą. Zmianom ilościowym towarzyszyła także nowa tendencja tematyczna. Do listów wkroczyła tematyka codzienna oraz intymna. Wraz z biegiem historycznych wydarzeń, tematy codzienne zeszły na dalszy plan, tendencje do przybierania póź i przesadnej stylizacji uległy wyciszeniu, a w zastępstwie nasiliły się wątki poruszające treści o charakterze bardziej ogólnym, podejmujące zagadnienia filozoficzne czy religijne.

Sylvia Stępień, *List –zarys historii gatunku* [w:] tejże, *Kształtowanie tożsamości romantycznej w epistolografii Adama Mickiewicza i George’a Gordona Byrona. Studium komparatystyczne*, Warszawa 2016, s. 17–20.

ZADANIE 1.

Wymień trzy istotne cechy listu sentymentalnego.

.....

.....

.....

ZADANIE 2.

Określ, czym różnił się list romantyczny w zakresie treści i kompozycji od wcześniejszego typu korespondencji.

– w zakresie treści:

.....

– w zakresie kompozycji:

.....

ZADANIE 3.

Wyjaśnij, jakie były przyczyny odmienności (większej swobody) listu romantycznego.

.....

.....

ZADANIE 4.

Wyjaśnij sens zdania: *List „bez reguł” stał się obowiązującą konwencją.*

.....

.....

ZADANIE 5.

Wskaż cechy polskiej epistolografii romantycznej przed 1830 rokiem i po 1830 roku.

– przed powstaniem 1830 roku:

.....

– po 1830 roku:

.....

ZADANIE 6.

Nazwij dwie wybrane cechy łączące list romantyczny z charakterem literatury tej epoki.

.....

.....



Romantyczna konwencja wyrażania uczuć. Analizując listy Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego oraz odwołując się do utworów literackich z epoki romantyzmu, przedstaw, w jaki sposób twórcy tej epoki pisali o uczuciach.

Adam Mickiewicz do Marii Puttkamerowej

Kowno, dnia 17/29 października 1822

Mario, po tym wszystkim, coś mnie powiedziała w czasie ostatniego widzenia się naszego, na wiele odważam się, pisząc do ciebie! Jeżeli spojrzysz na ten listek z taką pogardą, z jaką na mnie patrzyłaś, zdaje mi się, że aż tu będę czuł to spojrzenie. Ale nie, droga Mario; wybaczysz mnie, wybaczyłaś mnie, chociaż dałem powód do takiego obejścia się. O, gdybyś wiedziała, ile potem uczułem, rozważając moje dziecinne, dziwaczne i grubiańskie postępowanie! Wtenczas, kiedyś mnie spotykała z niewinną, anielską radością, ja odpowiadałem jakąż postacią? Jakim tonem? Tobie nie przywykłej do tego, nie spodziewającej się tego po mnie! Cóż mam powiedzieć na moje usprawiedliwienie? A jednak czuję, że gdybyś mogła zajrzeć w głąb mego serca, wtenczas nawet byłbym usprawiedliwiony, kiedym ciebie obrażał, a kiedym sam sobie był nieprzytomny.

Kochana Mario, ja ciebie szanuję ubóstwiam jak niebiankę. Miłość moja tak jest niewinną i boską, jak jej przedmiot. Ale nie mogę poskromić gwałtownych poruszeń, ile razy wspomnę, że ciebie straciłem na zawsze, że będę tylko widzem cudzego nieszczęścia, że o mnie zapomnisz; często w jednej tejże samej chwili proszę Boga, abyś była szczęśliwą, chociażbyś miała o mnie zapomnieć – i razem ledwo bym nie wołał, abyś umarła... razem ze mną! [...]

Zygmunt Krasiński do Delfiny Potockiej

Rzym, 3 stycznia, piątek, 1840

Żeby Ci dać wyobrażenie o stanie duszy mojej, powiem Ci drobny, nędzny szczegół, a pomyśl, że każdy dzień mój pełny takich samych. Wstałem więc przed pół godziną, zacząłem się ubierać, przybliżyłem się do stolika, na którym lustro, szczotki, mydło etc., etc. Sięgnąłem ręką po szczoteczkę do zębów i zanurzyłem ją w proszku, w tej puszcze z apteki freiburskiej, danej mi przez Ciebie. I ot! Nóż niewidomy, ale nóż, pchnął mnie w serce. Ta czerwona i srebrna puszcza stała przypadkiem dzisiaj tak samo między szklanką a butelką jak na stole u „Pfauna”. Ta szczoteczka tak samopszy niej leżała – podobieństwo położeń tych drobnych, martwych rzeczy drasnęło moją pamięć. [...]

I to samo zdarza się sto razy na dzień. To promień słońca, to farba jakaś, to woń kolońskiej wódki, to nuta muzyczna usłyszana przypadkiem porywają duszę moją nazad, a wtedy lecę, lecę, o Diale, przez góry, przez płaszczyzny, lecę do tego cichego domu, do tego salonu, do tych winnic, do tych akacji, przepadam wśród nich i konam [...].

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Czesław Robotycki

Ta nasza młodość – rozwijanie znaczeń

Leszek Kołakowski pisał kiedyś o młodości, że nie jest ona zasługą, nie jest też pomyślnym przypadkiem, nie jest czymś, co można zdobyć lub odzyskać. W kulturze współczesnej uważana jest za stan pożądany, rozpowszechniony jest jej kult, a przecież młodym się jest albo się było i więcej nie będzie. Powiada dalej Kołakowski, że młodzi łatwo angażują się w ryzykowne zamierzenia, to oni dokonują rewolucji i uczestniczą w nich. Młodość to stan biologiczny i kulturowy. Ciekawe, pyta autor w swoich „miniwykładach”, czy młode śmierci romantycznych poetów były skutkiem pewnej osobliwości atmosfery kulturowej epoki (jako przykłady autor wymienia nazwiska Keatsa, Novalisa, Lermontowa, Petofiego, Shelley’a, Byrona, Puszkina, Słowackiego, Leopardiego). Cechy istotne młodości to poczucie potencjalnych możliwości. Dalej zauważa Kołakowski, że można długo zachować sprawność umysłową, nie ulegać rutynie, nie poddawać się duchowo starości, ale nie należy żyć załalem za utraconą młodością. Dlatego też śmieszne jest przejmowanie młodzieżowych wzorów, strojów, postaw i popkultury przez tych, których młodość dawno już minęła. Złudne jest przekonanie, że „utracona młodość” mogła być lepsza – nie, nie mogła, powiada Kołakowski. [...]

Maria Janion wielokrotnie przekonywała, że młodość w kulturze europejskiej przez romantycznych autorów narzuciła epoce styl obyczajowy, którego istotą była teatralizacja własnego życia. Ich pozy i maski tworzyły image jednostek nieprzeciętnych, buntowników, skłóconych z otoczeniem indywidualności. [...]

Z amalgamatu romantycznego wyłoniła się pod koniec XIX wieku kultura popularna. Romantyzm ją współtworzył w tym sensie, że kultura popularna oswoiła wiele romantycznych fantazmatów, co doprowadziło do powstania jednego z koronnych gatunków kultury popularnej – melodramatu. A to w nim właśnie znajdziemy korespondujące z wyobrazeniami potocznymi figury myślenia o młodości, co nie zna goryczy życia, jest naiwnym szczęściem pierwszych uczuć albo czystej miłości, o młodości wolnej od szarżyzny codzienności, bo wszystko może. [...]

We współczesnej potocznej świadomości figura młodości jest ponad miarę eksponowana – to kolejne przekształcenie postromantycznego wzorca. Kultura popularna jest całkowicie zwrócona ku młodości. Przez reklamę i sport rozpowszechnił się związany z młodością kult ciała, które musi być młode i idealne. Moda nastawiona na młodzież preferuje styl swobodny, podkreślający jej konstytutywne cechy. Propagowane postawy życiowe: zabawa, gra, sport, podróże – powinny przedłużać swoiście beztróską postawę młodości, nastawioną konsumpcyjnie i hedonistycznie.

Współczesna młodość trwa dłużej, ale jest też trudniejsza. Oferta kulturowa sposobów realizowania się w wielokulturowym, globalizującym się społeczeństwie jest bogata, a wartości – zrelatywizowane. Wyraźnie kiedyś określone role społeczne dorosłości są dzisiaj niejednoznaczne. Biologiczna dojrzałość wdziera się w świat młodości. Dlatego w planie semiotycznym komunikaty określające status społeczny stają się mylące. Na przykład, w reklamie banku – i w domyśle jego solidności – pojawia się młody człowiek w garniturze, a rektor Uniwersytetu Śląskiego chodził z długimi włosami. Jeszcze ciekawszym przykładem jest uprawianie muzyki rock and roll. Okazało się to fenomenem cywilizacyjnym, który od czasu swoich narodzin stał się czymś więcej niż tylko muzyką. Tej formie wypowiedzi muzycznej i ekspresji towarzyszył styl życia i stojąca za nim ideologia, z którą identyfikowały się kolejne pokolenia młodzieży, a wraz z różnicowaniem się gatunków muzyki rockowej powstawały odmiany stylowe oznaczające każdorazowo inne światopoglądy. Uznani przedstawiciele tego nurtu muzyki i sposobów bycia z nim związanych przekroczyli już czasem sześćdziesiąty rok życia, a mimo to nadal chcą uchodzić za młodzieżowych idoli.

Stała się oto rzecz ciekawa: jeżeli to tylko możliwe, nie zamyka się rytualnie stanu młodości (niedorosłości), w podstawowych relacjach społecznych unika się kategorycznych deklaracji. Tymczasowość, wolne związki partnerskie, rozwody, przemienność ról społecznych, dekontekstualizacja tradycji to zjawiska, w których chcą uczestniczyć i uczestniczą także dorośli. Eksperyment i teatralizacja życia, kiedyś przywilej romantycznej młodzieży, dzisiaj jest powszechnym sposobem uczestnictwa w kulturze. Młodość została więc dopuszczona do dyskursu publicznego, i w tym dyskursie autorytet dorosłych cofa się pod naporem wartości kodowanych w kategoriach młodości (wolność od struktur, szansa, sprawność, sport, seks i wiele innych). Przy tym, z drugiej strony, młodość broni swojej autonomii na wiele sposobów, odgradza się modą, językiem, muzyką, demonstracyjną „głupotą”, kultem siły, rodzajami gier społecznych, nieodpowiedzialnością. Jest to świat magicznie

przyciągający tych, co są już poza. Próbuja oni co prawda z pewnym opóźnieniem oswoić tamte skrypty i klisze, ale im bardziej to czynią, tym bardziej są w tych poczynaniach żałośni.

Czesław Robotycki, *Ta nasza młodość – rozwijanie znaczeń*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5–6, dokument elektroniczny <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=4898> (dostęp: 29.12.2018)

ZADANIE 1.

Wyjaśnij, czym – według Leszka Kołakowskiego – jest młodość.

ZADANIE 2.

Jakie znaczenie miała młodość w epoce romantyzmu?

ZADANIE 3.

Przedstaw wzorzec młodości utrwalaony w kulturze popularnej.

ZADANIE 4.

Wyjaśnij znaczenie sformułowania „globalizujące się społeczeństwo”.

ZADANIE 5.

Dlaczego uprawianie muzyki rock and roll autor tekstu uważa za fenomen cywilizacyjny?

ZADANIE 6.

Jakie postawy i zachowania typowe dla młodych można dostrzec współcześnie u dorosłych?

ZADANIE 7.

W jaki sposób ludzie młodzi – zdaniem autora tekstu – bronią swojej niezależności?

ZADANIE 8.

Wyjaśnij, jakie zachowania autor tekstu uznaje za żałosne.

**Dokonaj analizy porównawczej podanych tekstów.***Adam Mickiewicz****Oda do młodości***

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;
Młodości! dodaj mi skrzydła!
Niech nad martwym wleczę światem
W rajska dziedzinę uludy:
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła.

Niechaj, kogo wiek zamroczy,
Chyląc ku ziemi poradlone czoło,
Takie widzi świata koło,
Jakie tępymi zakreśla oczy.
Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca
Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca.

Patrz na dół – kędy wieczna mgła zaciemia
Obszar gnuśności zalany odmětem;
To ziemia!
Patrz, jak nad jej wody trupie
Wzbił się jakiś płaz w skorupie.
Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem;
Goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu,
To się wzbija, to w głąb wali;
Nie lgnie do niego fala, ani on do fali;
A wtem jak bańka prysnął o szmat głazu.
Nikt nie znał jego życia, nie zna jego zguby:
To samoluby!

Młodości! tobie nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z innymi dzielę;
Serca niebieskie poi wesele,
Kiedy je razem nić powiąże złota.
Razem, młodzi przyjaciele!...
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;
Jednością silni, rozumni szaleń,
Razem, młodzi przyjaciele!...
I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.
Razem, młodzi przyjaciele!...
Choć droga stroma i śliska,
Gwałt i słabość bronią wchodu:
Gwałt niech się gwałtem odciska,
A ze słabością łamać uczmy się za młodu!

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury,
Piekłu ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.
Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
Łam, czego rozum nie złamie:
Młodości! orla twych lotów potęga,
Jako piorun twoje ramię.

Hej! ramię do ramienia! spólnymi łańcuchy
Opasmy ziemskie kolisko!
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko
I w jedno ognisko duchy!...
Dalej, bryło, z posad świata!
Nowymi cię pchniemy tory,
Aż opleśniałej zbywszy się kory,
Zielone przypomnisz lata.

A jako w krajach zamętu i nocy,
Sklóconych żywiołów waśnią,
Jednym „stań się” z bożej mocy
Świat rzeczy stanął na zrębie;
Szumią wichry, cieką głębie,
A gwiazdy błękit rozjaśnią –

W krajach ludzkości jeszcze noc głucha:
Żywioły chęci jeszcze są w wojnie;
Oto miłość ogniem zionie,
Wydzie z zamętu świat ducha:
Młodość go pocznie na swoim łonie,
A przyjaźń w wieczne skojarzy spojnie.

Pryskają nieczułe lody
I przesady światło ćmiące;
Witaj, jutrzeńko swobody,
Zbawienia za tobą słońce!

Adam Mickiewicz, *Oda do młodości*, dokument elektro-
niczny: <https://literat.ug.edu.pl/amwiersz/0004.htm>
(dostęp: 25.04.2020).

Tadeusz Śliwiak

Ta nasza młodość

Ta nasza młodość z kości i krwi
Ta nasza młodość co z czasu kpi
Co nie ustoi w miejscu zbyt długo
Ona co pierwszą jest potem drugą
Ta nasza młodość ten szczęsny czas
Ta para skrzydeł zwiniętych w nas

Ona jest wśród kamieni
Rwącym światłem strumyka
Wiewiórkami po drzewach
Po gałęziach pomyka

Ona iskrą w kamieniu
Ona mlekiem w orzeszku
Ona świata ciekawa
Jak miedziany grosik w mieszk

Ona kwiatem we włosach
Octem w jabłkach jest pierwszych
Gorzką pianą na piwie
W świata gwarnej oberży

Buntem jest niespełnionym
Co na serce umiera
Ona tylko to daje
Co innemu zabiera

Tadeusz Śliwiak, *Ta nasza młodość*, dokument elektroniczny:
<https://www.piwnicapodbaranami.pl/piosenki/mlodosc.html> (dostęp: 18.04.2020).

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Anna Kurska

Podróże romantyków po kraju

Stałą cechą romantycznych wędrówek po kraju była swoista ich interdyscyplinarność. Niemcewicz interesował się nie tylko zamkami, archiwami, bibliotekami, zabytkowymi kościołami, zbiorami dzieł sztuki. Zajmowała go również teraźniejszość: kondycja ludu, mieszczaństwa, Żydów, a także stan miast i miasteczek, przemysł, czyli rozwój cywilizacyjny Polski. Po nim przejęli te zainteresowania inni: Kraszewski, Przeździecki, Syrokomla, wzbogacając je o nowe obszary tematyczne. Zwracano uwagę na różnorodność etniczną społeczności zamieszkujących terytorium dawnej Polski. Odkrywano ją zwłaszcza w podróżach na Pokucie, w Beskidy; przyglądano się Hucułom, Łemkom (Pol, Bielowski, Wójcicki, Aleksander Zawadzki). Syrokomla opowiadał o zamieszkujących Litwę Karaimach i Tatarach. Romantycy z uwagą przyglądali się różnorodnym społecznościom, z którymi stykali się w podróży. Goszczyński portretował górali tatrzańskich, Kraszewski Poleszuków, Wołynian, Podolan. Niemal każdy z wędrowników rejestrował w słowie „fizjonomię” ludu mazowieckiego, sandomierskiego, krakowskiego... Podróż umożliwiała więc poznanie etnograficznej odmienności mieszkańców rozmaitych regionów dawnej Polski. Sprzyjała integracji. [...]

Przeździecki popularyzował również nowego typu – „podróż bez celu” (nawiązywał do tytułu sternowskiej powieści Fryderyka Skarbka), czyli dla przyjemności, by podziwiać piękno natury i o przeżyciach wywołanych jej widokiem opowiadać. Tego typu wyprawę przedsięwziął wzdłuż wybrzeży Dniestru w 1839 roku i nazwał „turismem”. Pouczał, że „podróż bez celu” nie może być obciążona celami użytecznymi: naukowymi, ekonomicznymi, handlowymi. Romantycy jednak jeszcze przed Przeździeckim odbywali tego rodzaju podróże. Turystką była Hoffmanowa, Goszczyński, Kraszewski, Pol, Steczkowska. Swoim wędrówkom przypisywali walor poznawczy oraz przyjemność odkrywania nieznanego im świata. Również warszawscy „cyganie”: Seweryn Filleborn, Roman Zmorski, Józef Bohdan Dziekoński, Włodzimierz Wolski, a także Karol Brzozowski i Teofil Lenartowicz uciekali przed nudą miejskiej egzystencji na wieś i wędrowali po Mazowszu. Niektórzy z nich [...], jak Goszczyński, Pol czy Kraszewski, łączyli krajoznawstwo z działalnością polityczną i konspiracyjną. Również warszawscy malarze Henryk Pillati, Julian Cegliński, Franciszek Kostrzewski, Wojciech Gerson uciekali od zgiełku miasta i propagowali wędrówki krajoznawcze.

Niezwykle ponętna stawała się dla romantyków przyroda nieskażona cywilizacją. Takimi dzikimi krainami było wówczas Polesie, stepy Ukrainy, a przede wszystkim góry. Świetny opis Polesia dał Kraszewski we *Wspomnieniach Wołynia, Polesia, Litwy*. Również Wincenty Pol był autorem niesamowitego „obrazu” lodowego pejzażu z wycieczki na saniach po zamrożonym Bałtyku (*Na lodach*, 1866). W tej podróży ważną stawała się nie tylko niezwykłość miejsca, ale i przygoda, która tam spotkała autora. Odnajdywano w wędrowaniu po kraju nową motywację, niejako uwalniając się od powinności patriotycznych na rzecz czegoś nowego, wyjątkowego, niespodziewanego. Pojawiła się potrzeba już nie samego oglądania i podziwiania malowniczego krajobrazu, ale docierania do miejsc niejako gwarantujących uczestnictwo w przygodzie. Wędrówka w nieznaną, jak choćby wyprawa Goszczyńskiego do jaskini Pisanej, stała się fascynacją romantyków. Z tego też powodu „podróże” przekształcały się coraz częściej w zbeletryzowane opowieści o niezwykłych doświadczeniach doznanych w podróży po kraju (Rautenstrauchowa, Fisz, Tripplin). W latach czterdziestych i pięćdziesiątych najbardziej popularne stały się wycieczki w Tatry, choć jeszcze na początku lat trzydziestych Wincenty Pol nie wyobrażał sobie życia w Zakopanem. Przez długi czas centrum tatrzańskiej turystyki był Nowy Targ, a wyprawy w góry wiodły głównie z Bukowiny do Morskiego Oka oraz do Doliny Kościeliskiej. Turystom wówczas zawsze towarzyszyli przewodnicy-górale, którzy sami wytyczali szlak, ochraniali przed niebezpieczeństwami, wreszcie opowiadali legendy i baśnie. Zdobywano wówczas szczyty głównie dla zobaczenia panoramy krajobrazowej. Dopiero z biegiem lat zasmakowano we wspinaczce jako sportowym wyczynie. Tymczasem pierwsze spotkania z górami dziewiętnastowiecznych wędrowców miały nierzadko mistyczny klimat; w zetknięciu z ich ogromem doświadczali „uczucia nieskończoności”.

Anna Kurska, *Podróże romantyków po kraju*,

dokument elektroniczny: <http://nplp.pl/artukul/podroze-romantykow-po-kraju/> (dostęp: 01.05.2020)

ZADANIE 1.

Wyjaśnij, na czym polegała interdyscyplinarność podróży romantyków po kraju.

ZADANIE 2.

Jaki cel przyświecał podróży określonej przez Przeździeckiego „turysmem”?

ZADANIE 3.

W jakim celu autorka tekstu przywołuje w swoich rozważaniach dużą liczbę nazwisk malarzy i pisarzy?

ZADANIE 4.

Czym dla romantyków były podróże po kraju? Odpowiedz na podstawie akapitu 3.

ZADANIE 5.

Jakie atrakcje czekały na romantycznych podróżników w Tatrach?

ZADANIE 6.

Autorka stwierdza: „Goszczyński portretował górali tatrzańskich, Kraszewski Poleszczuków, Wołynian, Podolan”. Na podstawie tej informacji określ, jakie miejsca odwiedzali podróżujący romantycy.

ZADANIE 7.

Odwołując się do całego tekstu Anny Kurskiej, wymień w punktach cele romantycznych wędrówek po kraju.

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Zbigniew Raszewski

Poeci romantyczni i teatr

W latach trzydziestych XIX wieku romantyzm, traktowany dotychczas jako rodzaj zboczenia umysłowego krajów germańskich, doczekał się pełnego uznania we Francji posiadającej w sprawach sztuki najwyższy autorytet.

Powodzenie tragedii, które Wiktor Hugo pisał wtedy w myśl nowych zasad, trwało dosyć krótko. Wiemy jednak, że w innych krajach romantyzm wykazał większą żywotność, a w samej Francji powstanie nowej tragedii nie było jego przejawem jedynym ani nawet najważniejszym.

Razem z nowym repertuarem wytwarzało się inne myślenie o teatrze. Największy udział mieli i w tej dziedzinie poeci, co sprawiło, że myśl teatralna romantyzmu jest w swoich zrębach myślą poetycką: wyrasta z analizy rzeczywistości, ale nie chce znać żadnych granic, które oddzielają od siebie rozmaite zjawiska w życiu. Ten fakt także zaważył na rozwoju teatru.

W pierwszej połowie XIX wieku można było przejechać cały kontynent, od Madrytu po Petersburg, wszędzie uderzały te same zjawiska: ogromny prestiż teatru i piętno, jakie na nim wycisnął romantyzm, także poza przedstawieniami dramatycznymi; w latach trzydziestych powstała również romantyczna opera i romantyczny balet, nawet romantyczna pantomima. Poeci byli tym teatrem zafascynowani i współpracowali z nim na wielu polach, czasem wtedy, kiedy byśmy się tego najmniej spodziewali; Teofil Gautier na przykład wywarł znaczny wpływ na rozwój francuskiego baletu. Teatr pociągał ich może najbardziej przez swoją egzystencjalną dwuznaczność. Zdaje się jednak, że z tych samych przyczyn i z tą samą siłą ich od siebie odpychał.

Poeci romantyczni chodzą do teatru, przeżywają przedstawienie bardzo intensywnie, ale nigdy nie są z widowisk swojego czasu zupełnie zadowoleni. Cenią aktorów i dekoracje, nawet maszynierię teatralną tamtego czasu, lecz nie chcą uznać ówczesnej praktyki, która nadal rozróżnia gatunki, jedne środki wyrazu stosuje tylko w tragedii, inne wyłącznie w operze lub w balecie, podczas gdy poeta romantyczny marzy o teatrze, który byłby jednocześnie średniowiecznym misterium i politycznym wiecem, tragedią, operą i baletem, a więc dawał najszersze możliwości ekspresji, niekrępowany przez żadne prawa, żadnego gatunku.

Dramaty nacechowane takimi pragnieniami rzeczywiście powstały wówczas, wywołując nową rozterkę poetów. Czy dramat, w którym zwyciężyła swoboda wyobraźni, w ogóle powinien być grany? Czy teatr mu nie odbierze lotności, którą ma w naszej myśli? Goethe żywił wobec swojego Fausta takie wątpliwości do końca życia. Wielu poetów cofało się w przerażeniu po pierwszym zetknięciu z teatrem, z brutalnością i rutyną panującą tutaj na co dzień. Taki przebieg miały m.in. prymicie teatralne Byrona i Musseta, dwóch koryfeuszy romantyzmu. Aż wreszcie powstało w wyniku tych okoliczności jeszcze jedno zjawisko. Poeci jęli publikować dramaty, którym nadawali charakter szyderczy wobec panujących stosunków. I tak ich nie wystawicie! A mimo to czytelnik, który po nie sięgnie, będzie miał swój własny „spektakl w fotelu” (*Spectacle dans un fauteuil* – jak nazwał Musset drukowany zbiór swoich sztuk).

Cała kultura teatralna owego czasu ma więc pewną dwoistość mało znaną poprzednim okresom. Wytworzyła widowisko, którym pasjonowały się wszystkie środowiska, od królów i cesarzy po tłumy robotników ściągających do przedmiejskich teatrów Paryża i Londynu. Nad tym widowiskiem unosi się jednak w romantyzmie zawsze jakieś inne, doskonalsze, nieodłączne od ówczesnego odczuwania teatru, chociaż obecne tylko w myślach, w ludzkiej wyobraźni.

Zbigniew Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 102–103.

ZADANIE 1.

Jak oceniano romantyzm do lat 30. XIX wieku?

.....

.....

.....

.....

ZADANIE 2.

Co zdecydowało o rozwoju teatru w romantyzmie?

.....

.....

.....

ZADANIE 3.

Jaki był stosunek romantycznych poetów do teatru?

.....

.....

.....

.....

ZADANIE 4.

O jakim teatrze marzą romantycy?

.....

.....

.....

.....

ZADANIE 5.

Wyjaśnij, jaką funkcję pełnił pytanie w akapicie 6.

.....

.....

ZADANIE 6.

Czym były „spektakle w fotelu”? Dlaczego poeci je publikowali?

.....

.....

.....

.....

ZADANIE 7.

Na czym polega dwoistość kultury teatralnej romantyzmu?

.....

.....

.....

.....

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Tomasz Miłkowski

Nasz naród jak lawa

Wielkie i ryzykowne przedsięwzięcie podjął Tadeusz Konwicki, próbując przełożyć Mickiewiczowskie *Dziady* na język filmu. Oczywiście zamiar artystyczny Konwickiego był skromniejszy: ekranizacja *Dziadów* jest bowiem nieprawdopodobieństwem, jak i nieprawdopodobieństwem jest teatralna inscenizacja poematu dramatycznego, która by sprostaa zadaniu pełnej prezentacji tekstu i zawartych w nim sensów. Toteż reżyser potraktował arcydramat Mickiewicza jako punkt wyjścia do skonstruowania własnej wizji, której przesłanie i granice precyzyjnie oddaje tytuł filmu – *Lawa*.

Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyiębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

Te słowa, przypisane przez Mickiewicza Wysockiemu – określają krąg zainteresowań Tadeusza Konwickiego, który posiłkuje się *Dziadami* jako rezerwuarem narodowej tożsamości, esencją romantycznej (czytaj: polskiej) świadomości. Dzieło Mickiewicza jest więc zarówno pretekstem do ukształtowania własnej wizji przeszłości i współczesności, jak i swoistym wianem duchowym, wobec którego żadne pokolenie Polaków nie może przejść obojętnie. Musi się określić.

Mamy zatem do czynienia nie tyle z ekranizacją *Dziadów*, ile z autorską wersją romantycznego dziedzictwa, celowo aktualizowanego i poddawanego próbie współczesnej tkanki polskich doświadczeń. Toteż sensownie byłoby porównywać film Konwickiego z takimi filmowymi adaptacjami jak *Improwizacje* Jerzego Grzegorzewskiego czy widowisko Wekslera osnute na części II niż z Mickiewiczowskim tekstem. Mimo że innym językiem z natury rzeczy komponowane – film Konwickiego i widowisko Grzegorzewskiego wydają się szczególnie bliskie.

Dla obu reżyserów *Dziady* stały się znakiem kulturowym, podlegającym reinterpretacji. Rzecz ciekawa, że zarówno Grzegorzewski, jak i Konwicki posłużyli się zabiegiem podwójnej perspektywy: w obu adaptacjach występuje Stary i Młody Konrad-Gustaw, napięcie między tymi postaciami stanowi o konstrukcji całości, tworzy nową perspektywę czasu: jest to czas spiralny, nieskończony, w którym ujawnia się prawo retrospekcji i przetworzenia znaczeń.

Lawa rozgrywa się w trzech perspektywach czasowych. Pierwszą warstwę stanowi wnętrze poematu Mickiewicza oglądane przez medium Poety – poniekąd wysłannika reżysera. Druga warstwa to świat wspomnień osobistych, litewska nostalgia tak przecież charakterystyczna dla twórczości Konwickiego: tym razem wysłannik reżysera cieszy oko obrazami Wilna i puszczańskich ostępów, urodą krajobrazu i architektury. Warstwa trzecia to świat XX wieku, współczesny, to krótkie kadry przywołujące w postaci znaków doświadczenia II wojny światowej (getto, Katyń) i dzisiejsze obrazy Warszawy: monument Pałacu Kultury i Sztuki tak chętnie przez Konwickiego użytkowany w jego powieściach, tłum podczas spotkania z papieżem, anonimowi przechodnie, wśród których krąży Anioł z *Dziadów*, wreszcie ekipa realizatorów filmu (wśród nich przemyka się również Konwicki).

Spotkanie tych wszystkich światów, rzecz przecież niełatwa, celowe przełamywanie [...] obcymi postaciami poszczególnych sekwencji filmu – buduje mozaikową strukturę całości, niepokoi, ociera się o magię. Zabieg to w kinie nienowowy, także w twórczości Konwickiego (dość przywołać na świadka *Dolinę Issy*), nie tylko zresztą filmowej (np. podwójność czasowa świata powieściowego *Bohini*). To swoisty nawias, w które wzięte zostały filmowe obrazy. [...]

Podwójność perspektywy czasowej sprawia, że w centrum *Lawy* znajduje się postać Poety-wysłannika reżysera. Postać ta (Gustaw Holoubek) nadaje całości charakter, dystansując się od wnętrza Mickiewiczowskiego poematu. Wynika to ze świadomości przyjętej pozycji reżysera, który przenika w świat *Dziadów* przez swego wysłannika i łączy się z tym światem obarczony doświadczeniami tego wszystkiego, co zdarzyło się potem. Prowadzi to oczywiście przesunięcie akcentów: wielka improwizacja nie jest wobec tego wielkim sporem o rząd dusz, ale wspomnieniem niegdysiejszego sporu, odtwarzanym ze świadomością przegranej. Postać Gustawa-Konrada sprowadzona zostaje do figury ze wspomnień Poety, nie dane jest jednak więźniowi z klasztoru Bazylianów podjąć walki we własnym imieniu. Daje to w rezultacie efekt emocjonalnego wystudzenia.

Ramy opowieści Konwickiego tworzy obrzęd dziadów – w ten sposób reżyser postępuje w zgodzie z teatralną tradycją, wykorzystując zarazem przewagę kamery: obrzęd odprowadzany na wiejskim cmentarzu staje się zarazem miejscem konkretnym i symbolicznym. W zadusznej posłudze uczestniczą również nasi współcześni – jest więc to żywych i umarłych obcowanie. Obrzędowe obramowanie, galopy Złego, wędrówki Poety w czasie i przestrzeni – budują rytm opowieści, jej wewnętrzne napięcie. Rytm ten zakłócają obszerne sekwencje realistyczne, jak i w poemacie dramatycznym Mickiewicza, oddane ze starannością dla szczegółu.

Mimo wielkiej urody poszczególnych obrazów, czystości przesłania ładu myślowego przewodu – *Lawa* pozostawia jednak poczucie niedosytu. Film Konwickiego jest przede wszystkim opowieścią o „upiorach” narodowej świadomości, o tragizmie polskiego losu, pomijając albo nie doceniając uniwersalnego sensu dzieła Mickiewicza.

Tomasz Miłkowski, *Nasz naród jak lawa*, dokument elektroniczny:
<http://filмотekaskolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-filmoznawcze/nasz-narod-jak-lawa> (dostęp: 01.05.2020).

ZADANIE 1.

W pierwszym akapicie autor tekstu uznaje dzieło Konwickiego za „wielkie i ryzykowne przedsięwzięcie”. Wyjaśnij dlaczego.

ZADANIE 2.

W jaki sposób Konwicki wykorzystał dzieło Mickiewicza?

ZADANIE 3.

Wyjaśnij, czym jest reinterpretacja.

ZADANIE 4.

Na czym polega mozaikowa struktura *Lawy* Konwickiego?

ZADANIE 5.

Wyjaśnij, jaką funkcję pełni w *Lawie* postać grana przez Gustawa Holoubka.

ZADANIE 6.

Jak Tadeusz Miłkowski ocenia dzieło Tadeusza Konwickiego? Uzasadnij odpowiedź.

ZADANIE 7.

Zinterpretuj słowa Piotra Wysockiego („Nasz naród jak lawa...”). W swojej odpowiedzi odwołaj się do treści dramatu Adama Mickiewicza. Pracę napisz na osobnej kartce.

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Stanisław Makowski

Kształt prawdy i miłości

W polifonicznej strukturze polskiego romantyzmu Cyprian Norwid jest zjawiskiem oryginalnym i pierwszoplanowym. Jego twórczość zamyka formację romantyczną i jednocześnie otwiera się ku naszej współczesności. Norwid mieści się w romantyzmie na podobnej zasadzie jak Aleksander Fredro. Od Fredry i Mickiewicza jest jednak o dwa pokolenia młodszy. Jego osobowość kształtowała się w odmiennych warunkach politycznych i kulturowych niż biografie pierwszych romantyków. Norwid dojrzywał w okresie wzmożonego ucisku po klęsce powstania listopadowego, a talent swój rozwinął w pełni dopiero po wydarzeniach Wiosny Ludów. Jako twórca zjawiał się zatem wówczas, kiedy wielka poezja romantyczna zaczynała już wygasać. Stąd też wywodzą się wszystkie jego światopoglądowe i warsztatowe odrębności [...]. Wykształcony na dziełach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, na romantycznej, zbudowanej na antynomiach wizji świata, a także na romantycznej, nawiązującej do folkloru estetyce, nowy poeta – jeśli chciał być oryginalny – musiał zająć wobec swoich poprzedników stanowisko opozycyjne. Jego oryginalność polegała więc na próbie przezwyciężenia podstawowych opozycji romantycznych, na pojednaniu ich w idealnych konstrukcjach syntetyzujących. Budując własną wizję świata, Norwid wiązał zatem rzeczywistość fizyczną z pierwiastkiem duchowym, pracę z artystem, ideały z praktyką [...].

Inaczej też niż romantycy budował Norwid swój warsztat poetycki. Pierwszoplanową rolę odgrywały w nim symbol, parabola, alegoria i aluzja, traktowane jako najdoskonalsze sposoby wyrażania ogólnego przez jednostkowe. Mityczny znak lub figura, przemilczenie lub ironiczny dystans to ulubione przez poetę środki ekspresji, mające angażować i aktywizować odbiorcę. Z tym wiązała się oszczędność i funkcjonalność słowa, prowadząca do obcej romantycznemu ekshibicjonizmowi powściągliwości w wyrażaniu myśli i uczuć. Dopełnieniem tych właściwości była oparta na neologizmach i archaizmach stylistyka, a dalej – nacechowana znaczeniowo oryginalna interpunkcja (np. pytajnik po zaimku, liczne pauzy, wielokropki), etymologizująca pisownia niektórych wyrazów („bez-wiedny”, „z-trajać” itp.), zróżnicowanie graficzne słów (użycie majuskuły, podkreślenia), nie spotykane u innych twórców układy wersów itp.

Wszystko to były wyznaczniki nowej poezji, która miała wprowadzać czytelnika w świat prawdy i ideału, w trudno uchwytną istotę rzeczy [...].

Takiej poezji wyznaczał Norwid szerokie cele moralne i praktyczne. Jako wcielenie ideału i źródło wiedzy, jako „kształt prawdy i miłości”, miała ona ułatwiać jednostkom i zbiorowości samodoskonalenie się i realizowanie w życiu najwyższych wartości:

Bo piękno na to jest, by zachwycało

Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.

Promethidion

Swoją oryginalność Norwid rozumiał jako „sumienność dodatnią w obliczu źródeł”. Przetwarzając literackie dziedzictwo romantyków, zwalczał więc poezję opartą na płytko pojętej estetyce ludowości, poezję „pejzażów i fletów pasterskich”, „co nie dotknęła” ziemi, podważał eksponowaną przez romantyków wartość polskiej zaściankowości oraz rozmaite narodowe mniemania i uproszczenia. Swoją zintelektualizowaną poezję, budowaną na europejskim dziedzictwie kulturowym, przeciwstawiał liryce wzruszeniowej. [...]

Czytanie zatem Norwida wymaga odmiennych umiejętności i odmiennych kluczy niż te, którymi posługujemy się na przykład przy lekturze dzieł naszego pierwszego romantyka – Mickiewicza. Podobnie zresztą wygląda sprawa ze Słowackim oraz każdym innym twórcą oryginalnym. [...] Aby móc poprawnie rozpoznać budowę poetyckiego świata Norwida, uchwycić koncepcję jego języka oraz wielostylowość jego utworów, trzeba mieć nie tylko odpowiednie umiejętności, ale także posługiwać się różnorodnymi i precyzyjnymi „narzędziami” dekodującymi poezję.

Stanisław Makowski, *Kształt prawdy i miłości* [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 5–7.

ZADANIE 1.

Podaj znaczenie określenia *polifoniczny* zastosowanego w sformułowaniu *polifoniczna struktura polskiego romantyzmu*.

.....

ZADANIE 2.

Uzasadnij opinię, iż polski romantyzm ma charakter polifoniczny.

.....

.....

.....

ZADANIE 3.

Wykorzystując wiadomości o twórczości Cypriana Kamila Norwida i Aleksandra Fredry, potwierdź opinię Stanisława Makowskiego, iż „Norwid mieści się w romantyzmie na podobnej zasadzie jak Aleksander Fredro”.

.....

.....

.....

ZADANIE 4.

Wypisz czynniki, które wpłynęły na odmienne ukształtowanie osobowości Norwida.

.....

.....

ZADANIE 5.

Na podstawie całego tekstu ustal, co z romantyzmu zaczerpnął Norwid, a co z dorobku tej epoki odrzucił.

.....

.....

.....

.....

.....

ZADANIE 6.

Wymień dwie cechy, które według autora potwierdzają oryginalność poezji Norwida.

.....

.....

ZADANIE 7.

Jak Stanisław Makowski ocenia poezję Norwida? Odpowiedź uzasadnij.

.....

.....

.....

.....

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Kazimierz Wyka

Fortepian Szopena¹

Ani architektura, ani malarstwo, choć praktycznie bliższe Norwidowi, nie dostarczają mu tylu i tak świetnych artystycznie obrazów, co muzyka [...].

Na pierwszy rzut oka zdaje się w nim [w *Fortepianie Szopena*] przejawiać poetycki walor muzyki, realizujący się przy pomocy motywu instrumentu. Jednakowoż powodów, dla których poeta czyni z instrumentu poetycki znak kultu dla Chopina, nie należy ograniczać do natchnienia samej tylko dziedziny muzyki. Równocześnie wywodzą się one bowiem z szacunku dla wielkich osobowości. Norwid w swoich poglądach na historię kładł przede wszystkim nacisk na wpływ pełnych i prawdziwych osobowości. Piewcą osobowości był również w swojej poezji: jego najpiękniejsze i najbardziej patetyczne utwory poświęcone są ludziom, których Norwid uznał za wielkich. Miarę bowiem wielkości historycznej ustalał Norwid sam [...].

Kult wybranych przez poetę osobowości idzie zawsze w parze z wysoką wartością poetycką utworów, w jakich się wyraża [...]. A teraz dalsze ogniwo sprawy: szacunek dla wielkich nakazuje upamiętniać każdy drobiazg dotyczący ich życia i otoczenia. [...] Kult wielkiego człowieka poprzez intymny kult związanego z nim otoczenia, przedmiotów, oto źródła *Fortepianu Szopena*.

Rzeczywisty fortepian Chopina występuje w tym poemacie w sposób dwoisty [...]. Staje się przedmiotem wydarzeń w ostatnich ustępach poematu, kiedy widzimy jego upadek, ale jest również czymś w rodzaju narratora, któremu poeta przysłuchuje się we wspomnieniowej części utworu.

Fortepian nie jest jedynym instrumentem w tym muzycznym rapsodzie. Towarzyszy mu ulubiona przez poetę lira, ale znów lira niezwykła, podobnie jak Chopin jedyna, osnuta patosem kulturalno-dziejowym: lira Orfeusza. Gasnący Chopin nasuwa porównanie z porzuconą przez Orfeusza lirą. Skarga poniehanej liry upodabnia się do skarg fortepianu przeczuwającego, że już nie będzie więcej służyć swemu władcy, i użalającego się cichym brzękiem strun. W końcowym jednak obrazie rapsodu właśnie padający fortepian jest ciałem Orfeusza. Gdyby więc rygorystycznie interpretować te obrazy, wynikałoby z nich, że Chopin był jedynie człowiekiem opanowanym przez jakąś moc znajdującą się ponad nim i poza nim, przez geniusz muzyki – rzecz by należało, i że w końcu okazał się podobny lirze porzuconej przez tę potęgę, skoro tylko nieużyteczne dla niej się stało jego ziemskie ciało. Znakiem zaś owej mocy instrument.

Ze względu na swój raczej bierny charakter rola instrumentów, chociaż tak wieloraka, nie wybija się w całości na plan pierwszy. Również element muzykalności ledwo jest zaznaczony: onomatopeiczne naśladownictwo dźwięcznych strun w ustępach II i VI. Dlatego źle czyniłby recytator, który by je uwydatniał i z cichej rozmowy strun i klawiszy czynił coś więcej nad ledwo dotknięty pasaż. Tylko napomknięcie było bowiem intencją poety.

Główna linia postępowania poetyckiego zmierza natomiast w całkiem innym kierunku, świadcząc o stale napiętej czujności artystycznej Norwida. W poemacie poświęconym największemu kompozytorowi narodu wszystko, co jest treścią, charakterystycznym rysem i rzeczywistą wartością muzyki Chopina, zostaje przetworzone w obrazy poetyckie i aluzje historyczne o zbliżonym poziomie patosu i podobnej aurze nieprzemijalności. Gromadzi tu Norwid bogaty zespół poetyckich wyrazów tego, co w toku wiekowych przemian narodu ostaje się niezmiennie, wciąż świeże i pobudzające wyobraźnię zbiorową. Warstwę wyglądu organizuje zatem z wyraźną intencją sugerowania idei o stałych wartościach sztuki. Zestawia, słowem, pojęcia poetyckie o sensie powszechnym, stabilizowanym, symboliczno-historycznym, aby za ich pośrednictwem unaocznić, czym w dziejach kultury polskiej była muzyka Chopina.

Kazimierz Wyka, *Fortepian Szopena* [w:] tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 67, 83–85.

¹ Tytuł od autorek kart pracy.

ZADANIE 1.

Na podstawie akapitów 2., 4. i 5. wykaż, że instrumenty w utworze Norwida pełnią „wieloraką” funkcję.

ZADANIE 2.

Wyjaśnij, dlaczego Norwid wiele utworów poświęcił wielkim osobowościom.

ZADANIE 3.

Podaj przykład innego wiersza Norwida, w którym dominuje kult wybitnej osobowości.

ZADANIE 4.

Jakie wskazówki dotyczące recytacji *Fortepianu Szopena* formułuje Kazimierz Wyka? Jak je uzasadnia?

ZADANIE 5.

Wypisz i nazwij środek artystyczny, który autor zastosował w zdaniu: „Gasnący Chopin nasuwa porównanie z porzuconą przez Orfeusza lirą”. Zinterpretuj go.

Środek artystyczny:

Interpretacja:

ZADANIE 6.

Według autora tekstu, Norwid w *Fortepianie Szopena* unaocznia, czym w dziejach kultury polskiej była muzyka Chopina. Określ jej rolę, odwołując się do artykułu.

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Kazimierz Wyka

Pochwała niejasności Norwida

Norwid jest bezsprzecznie poetą trudnym. Trudnym od samego zewnętrznego wyglądu wiersza poczynając, na zagadnieniach jego postawy wobec świata kończąc [...].

Z tą trudnością i niejasnością Norwida mają kłopot ci, którzy się z nim najbliższymi zetknęli [...]. Miriam, szef propagandy Norwida, czy inni [...] od lat prawie trzydziestu z godną podziwu wytrwałością głoszą wielkość i jedyność Norwida. Biedny czytelnik, może zaciekawiony, a może tylko zniecierpliwiony, pragnie ukorzyć się przed przewodnikami i bierze do ręki Norwida. Tu zaczyna się rozpacz. Biedny czytelnik nie ma tak wyspecjalizowanych zębów, by dogryźć się tam, gdzie jego krytyczni przewodnicy. Zniechęca się, przestaje o Norwidzie myśleć i niekoniecznie nawet ze snobizmu dług wobec poety spłaca paroma powszechnie w obiegu będącymi cytataми, jakie mu się niechcący przylepiły do pamięci.

Teraz poczyną się kłopotu część druga, znacznie ciekawsza, którą jednakże należy odczynić. Entuzjaści Norwida, jak każda pokrzywdzona mniejszość, wyczuwają doskonale, że nie udało im się przekazać pobłażliwym czytelnikom własnego spojrzenia na Norwida. [...] Zaczynają przeto inną drogą: nieodżałowana szkoda, że Norwid nie będzie nigdy poetą popularnym, że nie zbłądzi pod strzechy [...]. Że nie stanie się własnością ogółu, że nie będzie ludzi przerabiał w aniołów itd. [...]

Czyżby? Spróbujmy się przez chwilę wyklócić. Najpierw skromny zarzut natury czysto formalnej. To, że Mickiewiczowi marzyło się zejście w życie najcodzienniejsze, że Słowackiemu uśmiechała się rola przetwórcy w aniołów, wcale nie znaczy, ażeby inny poeta miał być upokorzony i nieszczęśliwy, gdy jego losy nie toczą się tymi marzonymi drogami. To było dostosowane do Mickiewicza bądź Słowackiego, ale przecież poeci nie są drzewami. Wprost przeciwnie: każdy jest innego gatunku, inaczej kwitnie i obradza. Lecz to zarzut formalny [...].

Zastanówmy się, gdzie leży źródło nieporozumienia, prowadzącego do żalosnej rezygnacji z popularności i dostępności Norwida. O co chodzi? Jak się to mówi górnym stylem, podnosić czytelników do wysokości jego natężeń, uszlachetniać ich [...]? A jak się nie uda, wtrącać w otchłań pogardy? Zdaje się, że nad tą możliwością nie ma się co długo zastanawiać. Wszak najgorętsi norwidomani wiedzą dzisiaj [...], że nie narzuci się Norwida ogólnemu zachwytowi, ani tym więcej nie stworzy się szerokiego klanu czytelników, dla których byłby on chlebem codziennym. Wiedzą i tonem smutnej rezygnacji temu przyświadczać. Również nie da się ułatwić Norwida [...].

Cóż więc w końcu począć? Stoimy w tym samym punkcie, z jakiego wyszliśmy. Norwid jest niedostępny i niejasny, żadne zabiegi temu nie zaradzą. Czyż tylko doprawdy smucić się tym stanem, jakiego odmienić się nie da? Otóż w tym wypadku powinno się, mam wrażenie, postąpić całkiem inaczej. Właśnie, że należy się cieszyć, iż mamy poetę, który jest i będzie tylko poetą wąskiej elity. Który, Bogu bądź chwała, nie wyjdzie prawdopodobnie poza garstkę jednych, którzy go wyznają, drugich, którzy rozumieją, niekoniecznie wyznając. [...]

Jest zaiste niezmiernie radosnym zjawiskiem, że stać naszą poezję na wielkiego twórcę, który będzie zawsze artystą dla niewielu. Dowodzi bogactwa, wprost rozrzutności kultury naszej, skoro może się ona zdobyć na kosztowny talent, którym nie będą pożywiać się masy. Norwid jest najdobitniejszym wskazaniem, że poezja polska XIX wieku to była poezja naprawdę, nie tylko namiastka utraconego bytu narodowego [...]. Rzecz w tym, iż to był ktoś, którego Wallenrod nie stawiał się Belwederem, [...] ktoś, kogo nikt w okopach nie czytał. Lecz mimo to ktoś, co był i jest niepospolitą pozycją w sumie polskiej kultury, pozycją ważną jedynie tym, co na sądzie ostatecznym zbawiać będzie poetów tego świata – ważną słowem i przeczystym jego kształtem poetyckim.

Nie ma zatem nic złego w tym, że Norwid pozostać musi niepopularnym.

Kazimierz Wyka, *Pochwała niejasności Norwida* [w:] tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 193–196.

ZADANIE 1.

Jaką funkcję pełni pytanie rozpoczynające akapit 4.?

ZADANIE 2.

W akapitach 2. i 3. Kazimierz Wyka pisze o kłopotach, jakie sprawia poezja Cypriana Kamila Norwida. Omów opisane problemy.

ZADANIE 3.

W tekście autor stosuje formy liczby mnogiej, np. „spróbujmy”, „zastanówmy się”, „stoimy”. Podaj funkcję tego zabiegu.

ZADANIE 4.

Analizując odbiór poezji Norwida, autor przywołuje twórczość Mickiewicza i Słowackiego. Wyjaśnij, w jakim celu to czyni.

ZADANIE 5.

Wyjaśnij, uwzględniając treść tekstu, kim są norwidomani.

ZADANIE 6.

Wyraz *norwidoman* to:

- A. homonim
- B. archaizm

- C. peryfraz
- D. neologizm

ZADANIE 7.

Nazwij środek językowy wykorzystany w tytule tekstu. Odpowiedź uzasadnij.

ZADANIE 8.

Jaką funkcję w kompozycji tekstu pełni ostatnie zdanie?

ZADANIE 9.

Tekst Kazimierza Wyki to:

- A. felieton
- B. rozprawka

- C. referat
- D. opowiadanie

Przeczytaj uważnie tekst, a następnie wykonaj zadania umieszczone pod nim. Odpowiadaj na podstawie tekstu i tylko własnymi słowami – chyba że w zadaniu polecono inaczej. Udzielaj tyłu odpowiedzi, o ile cię proszono.

Małgorzata Stolzman

Henryk Rzewuski „Pamiętki Soplicy”

Amerykański bestseller Margaret Mitchell *Przeminęło z wiatrem* swój bezprzykładowy sukces czytelniczy zawdzięcza, obok atrakcyjnych perypetii romansowych, przede wszystkim wyidealizowanemu obrazowi świata, który nigdy już nie powróci, a nawet powrócić nie powinien, zaś w miarę oddalania się od niego coraz bardziej pięknieje i nawet jego dawne ułomności dodają mu tylko uroku. Takim synonimem szczęśliwości dla Polaka po 1830 roku stawały się powoli ostatnie lata Rzeczypospolitej [...]. Dla zniewolonego narodu, gorzko doświadczanego liczonymi już na dziesiątki latami niewoli i klęskami pierwszych zrywów powstańczych, zawiedzionymi nadziejami pokładanymi w ideach napoleońskich, wiek XVIII jawił się dwojako – jako szczęśliwe i beztróskie ostatki wolności oraz jako ten, który tę wolność utracił i oskarżony został – przed sądem potomnych, którzy z jego błędów i doświadczeń mieli wnioskować o przyczynach narodowej tragedii. Zwrot ku historii [...] krzyżuje się więc nieustannie z tendencją do jej afirmacji, szukania w niej modeli zachowań i poglądów, zbiorowych i indywidualnych wzorców osobowych.

Z tej fascynacji nieodległą przeszłością narodziły się *Pamiętki Soplicy* – zbiór dwudziestu pięciu opowiadań połączonych osobą sędziwego narratora, Seweryna Soplicy, gawędzącego o ludziach, wydarzeniach i obyczajach, z którymi zetknął się w czasie swego długiego życia. Ich cechą wspólną jest brak logicznego ciągu chronologicznego – wielokrotnie na nią wskazywano, wyławiając niekonsekwencje, niezgodności czasowe zarówno wypadków historycznych, jak i fikcyjnych faktów z życia samego narratora [...]. Dokładnie tak samo, jak czyni to w każdej epoce sędziwy i znajdujący chętnych słuchaczy starzec, snujący wspomnienia z bujnej młodości. Nasuwają się one w miarę przypominania poszczególnych epizodów, czasami na pozór zupełnie przypadkowych, gdy drobny, nie zawsze nawet zauważony przez słuchaczy element przywodzi na myśl zupełnie innych ludzi, inne zdarzenia, odległe czasami o kilka lub kilkadziesiąt lat, pozornie niepozostające w żadnym logicznym związku z poprzednimi. Trochę tak, jak w bajkach Szeherezady, która musiała niedostrzegalnie wiązać w całość odrębne fabuły [...]. Podobnie pozornym zapisem rozlewnej opowieści przy kielichu stała się gawęda szlachecka, której luźna kompozycja i brak logicznego następstwa czasowego nadawały piętno autentyczności z kryjącą się jednak za nią spójną koncepcją artystyczną [...].

Geneza *Pamiętek Soplicy* do dzisiaj nie jest zupełnie jasna i zapewne nigdy już do końca nie zostanie wyjaśniona. Powstały one, według poświadczonej legendy, niemal przypadkiem, i to z nie byle jakiej inspiracji samego mistrza Adama Mickiewicza; próbowano nawet czasami przypisywać im niejaki wpływ na genezę soplicowskiego dworu w *Panu Tadeuszu*. Choć brak na to dostatecznej dokumentacji, to jedno jest pewne – jak w Mickiewiczowskim Soplicowie można się było „nawdychać polszczyzny” – tak w gawędach parnawskiego cześnika można się było polszczyzny nasłuchać – właśnie nasłuchać, bo jak na gawędę przystało, jest ona wiernym zapisem snutej przy dżbanie wina opowieści o niedalekiej, a tak przecież odległej przeszłości [...].

Pozostaje do rozważenia odpowiedź na pytanie, czy *Pamiętki Soplicy* zasługują na zaliczenie do kanonu arcydzieł polskiej literatury jako dzieło znaczące i wciąż żywotne, czy też stanowią już tylko zabytek, szacowny może, ale i nie wart sięgania poń na archiwalne półki? Odpowiedzi na to retoryczne pytanie szukać możemy zarówno w sferze artystycznych wartości i formalnego nowatorstwa, jak i ciągłej jeszcze obecności w polskiej kulturze, oddziaływaniu na pokolenia Polaków i roli, jaką powieść ta odgrywała w kształtowaniu ich narodowej świadomości [...].

Jego ciągłą obecność w narodowej kulturze najprościej zmierzyć by można ogromną liczbą wydań błyskawicznie znikających z półek księgarskich, przeróbek dla młodzieży, przedruków poszczególnych opowiadań w antologiach [...], wreszcie licznych przekładów na obce języki. Obecność *Pamiętek* można znaleźć w najdonioślejszych dziełach polskiej literatury – od *Pana Tadeusza*, *Beniowskiego* i *Snu srebrnego Salomei*, poprzez Sienkiewiczowską *Trylogię* aż po Gombrowiczowski *Trans-Atlantyk*.

Małgorzata Stolzman, Henryk Rzewuski „Pamiętki Soplicy” [w:] *Lektury polonistyczne. Oświecenie – romantyzm*, t. 1, red. A. Borowski i J. S. Gruchała, Kraków 1997, s. 209–211, 239.

ZADANIE 1.

W jakim celu w tekście o *Pamiętkach Soplicy* autorka przywołuje powieść *Przeminęło z wiatrem*?

ZADANIE 2.

Wymień dwie różne przyczyny zwrotu ku historii w polskiej literaturze XIX wieku.

ZADANIE 3.

Nazwij wyróżniony środek językowy i określ jego funkcję.

„[...] Seweryna Soplica, gawędzącego o **ludziach, wydarzeniach i obyczajach** [...]”.

ZADANIE 4.

W jaki sposób autorka uzasadnia celowość zastosowania w *Pamiętkach Soplicy* „braku logicznego ciągu chronologicznego”?

ZADANIE 5.

Wypisz i nazwij dwa zabiegi językowe, za pomocą których autorka ujawnia swoje wątpliwości dotyczące genezy *Pamiętek Soplicy*.

ZADANIE 6.

Wyjaśnij, dlaczego czasy ukazane w utworze Henryka Rzewuskiego autorka określa jako „niedaleka, a tak przecież odległa przeszłość”.

ZADANIE 7.

Jak autorka odpowiada na pytanie postawione na początku przedostatniego akapitu?
