

Styl perswazyjny i retoryczny w literaturze

Retoryka jest sztuką skutecznego posługiwania się słowem. Ukształtowała się w starożytnej Grecji i Rzymie, gdzie umiejętność publicznego przemawiania była niezbędna podczas zgromadzeń politycznych, rozpraw sądowych oraz uroczystości. Jej zasady opisywali między innymi Arystoteles, Cyцерon i Kwintyliusz. Dobry mówca powinien nie tylko poprawnie budować wypowiedź, lecz także przekonać słuchaczy do określonego stanowiska.

Istotą retoryki jest perswazja, czyli świadome wpływanie na przekonania, uczucia i decyzje odbiorcy. Autor może bronić określonej tezy, podważać cudze stanowisko, ostrzegać przed konsekwencjami błędów albo zachęcać do działania. Perswazja nie musi być manipulacją. Może opierać się na rzetelnych argumentach i pozostawiać odbiorcy możliwość samodzielnej oceny.

Starożytni wyróżniali trzy podstawowe sposoby oddziaływania. Pierwszym było odwołanie do logicznych argumentów, drugim budowanie wiarygodności przemawiającego, a trzecim wywoływanie emocji. Skuteczna wypowiedź powinna uczyć, poruszać oraz zainteresować słuchacza. Literatura realizuje te zadania nie tylko za pomocą bezpośrednich pouczeń, ale również poprzez losy bohaterów, obrazy symboliczne, komizm, grozę i wzruszenie.

Styl retoryczny wykorzystuje pytania retoryczne, apostrofy, wykrzyknienia, powtórzenia, anafory, wyliczenia, antytezy, porównania i metafory. Charakterystyczne są także bezpośrednie zwroty do odbiorcy, czasowniki w trybie rozkazującym, przykłady potwierdzające tezę oraz słownictwo zawierające wyraźną ocenę. Ważną rolę odgrywa kompozycja wypowiedzi: przedstawienie problemu, argumentacja, odparcie zarzutów i

końcowe wezwanie.

W Polsce retoryka szczególnie intensywnie rozwijała się w renesansie. Humanizm przywrócił zainteresowanie kulturą antyczną, edukacją i życiem obywatelskim. Szlachcic uczestniczący w obradach sejmu lub sejmiku powinien umieć przemawiać, prowadzić spór i uzasadniać własne stanowisko. Literatura również miała oddziaływać na społeczeństwo, kształtować obyczaje oraz zachęcać do odpowiedzialności za państwo.

Perswazyjny charakter ma „Krótka rozprawa między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem” Mikołaja Reja. Utwór został zbudowany w formie dialogu przedstawicieli trzech stanów. Pan reprezentuje szlachtę, Pleban duchowieństwo, natomiast Wójt ludność chłopską. Każdy rozmówca przedstawia własne racje i zarzuca pozostałym niewłaściwe postępowanie.

Forma dialogowa jest skutecznym narzędziem perswazji, ponieważ pozwala pokazać problem z kilku perspektyw. Autor nie wygłasza od razu gotowego wykładu. Stwarza wrażenie żywej rozmowy, podczas której argumenty zostają poddane ocenie. Czytelnik może obserwować, jak bohaterowie odpowiadają na zarzuty, usprawiedliwiają własne zachowanie i ujawniają wzajemne konflikty.

Pan myśli przede wszystkim o majątku, ucztach, polowaniach i wygodzie. Pleban zostaje oskarżony o chciwość, pobieranie opłat oraz zaniedbywanie obowiązków duszpasterskich. Urzędnicy nie potrafią zapewnić sprawiedliwości, a koszty społecznego chaosu ponoszą najubożsi. Położenie chłopów podsumowują słowa Wójta: „Książd pana wini, pan księdza, a nam prostym zewsząd nędza”.

Zwięzłe zdanie ma formę sentencji. Dzięki rytmowi, paralelnej konstrukcji i wyrazistej puencie łatwo zapada w pamięć. Rej przekonuje, że przedstawiciele stanów uprzywilejowanych przerzucają na siebie odpowiedzialność, podczas gdy chłop jest

wykorzystywany zarówno przez dwór, jak i Kościół.

Wypowiedzi postaci są dostosowane do ich społecznego położenia. Rej wykorzystuje język potoczny, przysłowia, powiedzenia i sceny znane z codziennego życia. Pokazuje w ten sposób, że dobrze zna opisywane środowiska. Buduje własną wiarygodność jako obserwatora upoważnionego do wydania sądu o stanie społeczeństwa.

Ważnym środkiem perswazji jest komizm. Autor ośmiesza chciwość, lenistwo, pijaństwo i brak odpowiedzialności. Śmiech pełni funkcję wychowawczą, ponieważ czytelnik może rozpoznać własne postępowanie w zachowaniu karykaturalnej postaci. Zawstydzenie ma prowadzić do poprawy.

Rej nie ogranicza się do krytykowania jednej grupy. Pokazuje, że naprawa wspólnoty wymaga przemiany wszystkich stanów. Duchowny powinien właściwie wypełniać powołanie, szlachcic troszczyć się o poddanych i państwo, a urzędnik uczciwie wykonywać obowiązki. Utwór ma skłonić źle postępujących do nawrócenia, pozostałym zaś dostarczyć przestrogi.

Perswazja w „Krótkiej rozprawie” opiera się zatem na połączeniu argumentów, konkretnych obrazów, humoru i emocji. Rej nie przekonuje wyłącznie za pomocą abstrakcyjnych zasad. Pokazuje skutki społecznych wad i pozwala przemówić ludziom bezpośrednio nimi dotkniętym.

Odmienny sposób oddziaływania pojawia się w „Żywocie człowieka poczciwego”, będącym częścią „Zwierciadła”. Utwór ma charakter parenetyczny, czyli przedstawia wzorzec osobowy przeznaczony do naśladowania. Tytułowy człowiek poczciwy jest szlachcicem ziemianinem, który żyje w zgodzie z naturą, troszczy się o rodzinę i uczciwie prowadzi gospodarstwo.

Rej występuje w roli moralisty, ale nie tworzy wzorca całkowicie oderwanego od codzienności. Poczciwość nie oznacza nadzwyczajnego bohaterstwa ani ascetycznego wyrzeczenia. Polega na umiarkowaniu, prawdomówności, sprawiedliwości,

roztropności, miłosierdziu i właściwych obyczajach.

Autor zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, udziela mu rad i opisuje kolejne etapy życia. Przedstawia właściwe wychowanie dziecka, obowiązki młodzieńca, zajęcia człowieka dojrzałego i sposób przeżywania starości. Czytelnik ma odnieść te wskazówki do siebie oraz wyobrazić sobie własne życie według proponowanego modelu.

Perswazyjną funkcję pełnią egzempla, czyli przykłady zaczerpnięte z historii, tradycji i codziennego doświadczenia. Przykład konkretnej osoby lub sytuacji działa skuteczniej niż ogólne pouczenie, ponieważ pokazuje konsekwencje określonego zachowania. Odbiorca widzi, że cnota albo występki prowadzą do rzeczywistych rezultatów.

Rej posługuje się także przysłowiami. Zawarta w nich mądrość wydaje się potwierdzona doświadczeniem wielu pokoleń. Autor wzmacnia w ten sposób wiarygodność własnego stanowiska. Nie przedstawia go jako prywatnej opinii, ale jako rozsądny sposób życia zgodny z tradycją.

Ważne są wyliczenia i szeregi wyrazów bliskoznacznych. Powtarzanie określeń utrwala najważniejsze cechy człowieka poczciwego i nadaje wypowiedzi rytm. Autor steruje uwagą czytelnika, nieustannie przypominając o potrzebie umiaru, rozwagi i odpowiedzialności.

Przekonująco działają również obrazki z życia wiejskiego. Rej opisuje prace wykonywane podczas kolejnych pór roku, odpoczynek, spotkania z bliskimi i przyjemność płynącą z korzystania z owoców gospodarstwa. Zamiast jedynie nakazać czytelnikowi wybrać życie ziemianina, przedstawia ten model jako atrakcyjny, spokojny i dający poczucie samodzielności.

Perswazja opiera się tutaj na utożsamieniu odbiorcy z wyidealizowanym bohaterem. Czytelnik powinien zapragnąć, aby jego życie przypominało los człowieka poczciwego. Wzorzec zachęca do pracy nad charakterem i pokazuje, że szczęście

wynika nie z nieograniczonego bogactwa, lecz z harmonii, uczciwości oraz życia zgodnego z naturą.

Inną formę oddziaływania wykorzystał Adam Mickiewicz w balladzie „Lilie”. Utwór nie przypomina przemówienia ani moralnego traktatu. Jego perswazja wynika z fabuły, atmosfery grozy i ukazania nieuchronnych konsekwencji zbrodni.

Ballada rozpoczyna się od jednoznacznej informacji: „Zbrodnia to niesłychana, pani zabija pana”. Bohaterka morduje męża powracającego z wojny, ponieważ obawia się kary za niewierność. Ukrywa ciało w lesie i obsadza grób liliami. Jest przekonana, że jeżeli nikt nie odkryje przestępstwa, uniknie również odpowiedzialności.

Początkowe zdanie pełni funkcję oskarżenia. Rytmiczna, zwięzła forma przypomina ludową pieśń, lecz jednocześnie od razu określa moralny charakter wydarzenia. Czytelnik nie ma wątpliwości, że doszło do zbrodni, której nie można usprawiedliwić strachem bohaterki.

Pani udaje się do Pustelnika i przyznaje do morderstwa. Starzec pełni rolę doradcy oraz moralnego autorytetu. Nie może jednak po prostu uwolnić kobiety od odpowiedzialności. Uświadamia jej, że brak ludzkiego świadka nie oznacza zniknięcia winy.

Bohaterka nie przechodzi prawdziwej przemiany. Bardziej niż popełnionego zła obawia się ujawnienia prawdy oraz kary. Szuka sposobu zabezpieczenia własnego życia, a nie moralnego oczyszczenia. Spotkanie z Pustelnikiem ujawnia więc powierzchowność jej skruchy.

Gdy bracia zamordowanego chcą ją poślubić, kobieta ponownie prosi starca o pomoc. Próba z wiankami ma rozstrzygnąć, który mężczyzna zostanie wybrany. Kwiaty pochodzą jednak z grobu zabitego. W chwili wyboru pojawia się duch męża, a świątynia zapada się pod ziemię wraz z uczestnikami wydarzenia.

Fantastyczne zakończenie potwierdza ludową zasadę, że nie ma zbrodni bez kary. Jeżeli zawiedzie ziemski system sprawiedliwości, porządek moralny zostanie przywrócony przez siły nadprzyrodzone. Mickiewicz przekonuje nie za pomocą logicznego wyводу, lecz poprzez strach, napięcie i przejmujący obraz kary.

Pustelnik jest głosem moralnej przestrogi, ale nie on wymierza ostateczną sprawiedliwość. Bohaterka sama doprowadza do katastrofy, ponieważ kolejne decyzje opiera na kłamstwie. Jej historia staje się egzemplum – przykładem pokazującym bezsens ukrywania zbrodni i brak możliwości zbudowania szczęścia na cudzej krzywdzie.

Perswazja w „Liliach” oddziałuje przede wszystkim na uczucia odbiorcy. Tajemniczy las, noc, grób, kwiaty, powracający zmarły i zapadająca się cerkiew tworzą atmosferę grozy. Lęk ma prowadzić do moralnej refleksji. Czytelnik nie tylko rozumie, że zbrodnia jest zła, ale także emocjonalnie odczuwa jej konsekwencje.

Jeszcze inaczej styl perswazyjny funkcjonuje w „Przedwiośniu” Stefana Żeromskiego. Powieść powstała po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Radość z powrotu państwa na mapę Europy szybko zderzyła się z biedą, nierównościami społecznymi, chaosem administracyjnym i konfliktami politycznymi. Żeromski pragnął pobudzić czytelników do dyskusji o przyszłości kraju.

Autor nie przedstawia jednego gotowego programu reform. Zestawia konkurencyjne koncepcje i pokazuje ich ograniczenia. Dzięki temu perswazja ma charakter problemowy. Pisarz nie nakazuje odbiorcy przyjąć jednej odpowiedzi, ale nie pozwala mu również zachować obojętności.

Najważniejszym symbolem jest opowieść o szklanych domach. Seweryn Baryka przekonuje syna, że w Polsce powstają nowoczesne, tanie oraz wygodne budynki dostępne dla wszystkich. Państwo wykorzystuje technikę, aby zapewnić

obywatelom dostatek i sprawiedliwe warunki życia. Wizja ma zachęcić wychowanego w Baku Cezarego do podróży do ojczyzny rodziców.

Opowieść Seweryna jest przykładem perswazji wewnątrz powieści. Ojciec dobiera argumenty do potrzeb i wyobraźni syna. Cezary interesuje się nowoczesnością oraz rewolucyjną zmianą, dlatego wizja technicznie rozwiniętego kraju oddziałuje na niego silniej niż zwykłe wezwanie patriotyczne.

Po przyjeździe Cezary nie znajduje szklanych domów. Widzi biedę, błoto, zniszczenia i ludzi żyjących w skrajnie trudnych warunkach. Kontrast pomiędzy ideałem a rzeczywistością pełni funkcję oskarżenia. Czytelnik sam dostrzega, jak daleko odrodzone państwo znajduje się od marzenia o sprawiedliwości.

Mit szklanych domów nie zostaje jednak całkowicie unieważniony. Nadal wyznacza cel, do którego Polska mogłaby dążyć. Jest symbolem nowoczesności, wykorzystania nauki dla dobra wspólnego oraz przewyciężenia nierówności. Jego brak ma zawstydzić społeczeństwo i pobudzić je do pracy.

Szczególnie przekonująco działa zestawienie Nawłoci i Chłodka. Mieszkańcy dworu żyją w dostatku, organizują uczyty, spacery i zabawy. Jedzenie staje się rytuałem wypełniającym niemal cały dzień. Ziemianie nie są przedstawieni wyłącznie jako ludzie świadomie źli, ale pozostają zamknięci w świecie własnych przyjemności.

W pobliskim Chłodku chłopci głodują, chorują i nie mają perspektyw poprawy losu. Cezary obserwuje warunki, które odbierają ludziom siłę oraz zainteresowanie sprawami wykraczającymi poza biologiczne przetrwanie. Kontrast jest mocniejszy niż bezpośredni komentarz moralny. Czytelnik sam ocenia niesprawiedliwość systemu pozwalającego na tak ogromne różnice.

Żeromski krytykuje ziemiańską beztroskę, ale nie idealizuje również rewolucji. Cezary poznał jej okrucieństwo w Baku.

Początkowo ulegał hasłom równości, lecz później zobaczył egzekucje, grabieże, głód i śmierć własnej matki. Rewolucja głosząca wyzwolenie człowieka może stworzyć nową formę przemocy.

Powieść ostrzega więc jednocześnie przed biernością elit i gwałtownym komunizmem. Jeżeli państwo nie przeprowadzi koniecznych reform, ludzie pozbawieni nadziei mogą zwrócić się ku skrajnym ideologiom. Rewolucji nie powstrzymają same przemówienia ani represje. Trzeba usunąć społeczne przyczyny buntu.

Najważniejsza dyskusja polityczna rozgrywa się pomiędzy Cezarym, Szymonem Gajowcem i Antonim Lułkiem. Gajowiec popiera stopniową budowę instytucji, wzmacnianie gospodarki i cierpliwe reformowanie młodego państwa. Lulek wierzy w rewolucję proletariacką oraz obalenie dotychczasowego porządku.

Każda postać posługuje się argumentacją właściwą własnemu światopoglądowi. Gajowiec przypomina o trudnej sytuacji kraju i konieczności spokojnego tworzenia administracji. Lulek wskazuje na nędzę robotników oraz nieskuteczność powolnych zmian. Cezary krytykuje obu: Gajowca za zbytnią ostrożność, a Lułka za ideologiczną obojętność na przemoc.

Dialog polityczny włącza czytelnika do sporu. Autor nie przedstawia żadnej postaci jako całkowicie nieomyłnej. Odbiorca musi porównać argumenty z wcześniejszymi doświadczeniami Cezarego: rewolucją w Baku, biedą na granicy, dostatkiem Nawłoci i nędzą Chłodka.

Perswazyjny charakter ma także tytuł. Przedwiośnie jest porą przejściową. Śnieg topnieje, odsłaniając błoto oraz zniszczenia, ale jednocześnie pojawiają się pierwsze oznaki nadchodzącej wiosny. Polska odzyskała niepodległość, lecz nie stała się jeszcze państwem w pełni ukształtowanym.

Symbol zawiera zarówno krytykę, jak i nadzieję. Przedwiośnie

może prowadzić do rozkwitu, ale niczego nie gwarantuje. Jeżeli obywatele pozostaną bierni, zamiast wiosny może nadejść kolejna katastrofa. Przyszłość zależy od odpowiedzialnego działania.

Otwarte zakończenie powieści również służy perswazji. Cezary przyłącza się do manifestacji robotników, ale wychodzi z szeregu i idzie oddzielnie. Gest może oznaczać solidarność z protestującymi, sprzeciw wobec niesprawiedliwości, a zarazem niezależność od komunistycznego programu.

Żeromski nie podaje rozwiązania, ponieważ chce zmusić odbiorcę do samodzielnego myślenia. Brak zakończenia nie jest słabością kompozycji. Staje się wezwaniem do dalszej dyskusji. To czytelnik i całe społeczeństwo mają dopisać następny rozdział historii Polski.

Porównanie utworów Reja, Mickiewicza i Żeromskiego pokazuje, że perswazja może przyjmować bardzo różne formy. Rej poucza bezpośrednio, posługując się dialogiem, przysłowiami, przykładami i pozytywnym wzorcem osobowym. Mickiewicz przekonuje przez emocje, grozę oraz ukazanie działania nadprzyrodzonej sprawiedliwości. Żeromski zestawia symbole, kontrasty społeczne i konkurencyjne programy polityczne.

Zmienia się również pozycja odbiorcy. Rej wyraźnie wskazuje właściwy model postępowania. Mickiewicz prowadzi czytelnika do jednoznacznego morału dotyczącego zbrodni oraz kary. Żeromski stawia pytania i pozostawia otwarte zakończenie, ale jednocześnie tak przedstawia rzeczywistość, aby odbiorca zrozumiał konieczność reform.

Styl perswazyjny nie musi więc oznaczać głośnego przemówienia ani nagromadzenia pytań retorycznych. Może być ukryty w sposobie skonstruowania bohatera, zestawieniu dwóch miejsc, symbolicznym tytule i konsekwencjach decyzji. Każdy element dzieła może wpływać na ocenę czytelnika.

Retoryka najskuteczniej działa wtedy, gdy łączy rozum, emocje

i wiarygodność autora. „Krótka rozprawa” pokazuje społeczne argumenty, „Żywoć człowieka pocziwego” tworzy atrakcyjny wzorzec, „Lilie” wywołują lęk przed konsekwencjami zbrodni, a „Przedwiośnie” pobudza niepokój o przyszłość kraju.

Wszystkie omówione dzieła potwierdzają, że literatura może wpływać na rzeczywistość. Nie ustanawia praw i nie zmusza bezpośrednio do określonego zachowania, ale zmienia sposób patrzenia na człowieka oraz społeczeństwo. Pozwala odbiorcy zobaczyć konsekwencje wad, wyobrazić sobie lepszy model życia i zrozumieć potrzebę działania.

Najważniejszym celem stylu perswazyjnego jest zatem nie samo zwycięstwo w sporze. Dobra perswazja powinna prowadzić do refleksji oraz świadomej decyzji. Rej, Mickiewicz i Żeromski posługują się innymi środkami, ale każdy z nich próbuje wyrwać czytelnika z obojętności i uczynić go bardziej odpowiedzialnym za własne postępowanie oraz wspólny świat.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Nastroje końca XIX i początku XX wieku oraz poszukiwanie celu i sensu życia

Pytanie o sens życia należy do najstarszych problemów podejmowanych przez filozofię i literaturę. Człowiek niezależnie od epoki zastanawiał się, po co istnieje, jak powinien postępować i na czym może oprzeć poczucie własnej wartości. Próbował odnaleźć szczęście w miłości, pracy,

wiedzy, wierze, sztuce, służbie społeczeństwu albo korzystaniu z przemijającej chwili. Odpowiedzi zmieniały się wraz z historycznymi doświadczeniami, ale samo pytanie pozostawało podobne.

Literatura pokazuje, że człowiek rzadko otrzymuje jeden gotowy sens życia. Częściej musi go samodzielnie tworzyć, wybierając wartości i ponosząc odpowiedzialność za własne decyzje. Szczególnie intensywnie problem ten powrócił pod koniec XIX wieku. Rozwój przemysłu, miast, nauki i techniki podważył wcześniejsze wyobrażenia o świecie. Młodopolscy twórcy doświadczali kryzysu dawnych ideałów, ale jednocześnie poszukiwali nowych dróg ocalenia.

Nie był to oczywiście pierwszy okres, w którym zastanawiano się nad znaczeniem istnienia. Jan Kochanowski we fraszkach przedstawiał życie jako przemijające widowisko. Człowiek zajmuje się sprawami, które wydają mu się niezwykle ważne, ale wobec upływu czasu okazują się chwilowe. We fraszce „O żywocie ludzkim” ludzkie działania przypominają grę albo przedstawienie kierowane przez siłę przekraczającą możliwości jednostki.

Kochanowski nie głosi jednak wyłącznie bezsensu. W pieśniach poszukuje harmonii pomiędzy stoickim spokojem a epikurejską radością. Człowiek powinien korzystać z życia, ale zachowywać umiar, troszczyć się o cnotę, przyjaźń, dobrą sławę i obowiązki wobec ojczyzny. Sens wynika z rozumnego przyjmowania zarówno pomyślności, jak i cierpienia.

Wolter w „Kandydzie” podważa filozoficzne systemy próbujące udowodnić, że człowiek żyje w najlepszym z możliwych światów. Bohater obserwuje wojny, przemoc, fanatyzm, trzęsienie ziemi i ludzkie nieszczęścia. Ostatecznie dochodzi do wniosku, że zamiast nieustannie tworzyć abstrakcyjne wyjaśnienia należy „uprawiać własny ogródek”.

Ogród oznacza konkretną pracę, odpowiedzialność za najbliższą

rzeczywistość i rezygnację z bezowocnych sporów. Człowiek nie potrafi rozwiązać wszystkich zagadek istnienia, ale może uczciwie wykonywać obowiązki, pomagać innym oraz zmniejszać ilość cierpienia. Sens nie zostaje odkryty w wielkim systemie filozoficznym, lecz w codziennym działaniu.

Młody Adam Mickiewicz w „Pieśni Filaretów” nawoływał: „Hej, użyjmy żywota!”. Radość wynikała z młodości, przyjaźni, wspólnoty oraz wiary w możliwość przemiany świata. Nie chodziło wyłącznie o zabawę. Filomaci i filareci łączyli afirmację życia z samokształceniem oraz służbą społeczeństwu.

Po latach Mickiewicz spojrzał na własną młodość ze smutkiem. W liryku „Połały się łązy me czyste, rześiste” określił ją jako „górną i durną”. Podniosłe marzenia nie zniknęły całkowicie, ale dojrzały poeta dostrzegał ich naiwność. Ten sam człowiek może więc wielokrotnie zmieniać odpowiedź na pytanie o sens własnego życia.

Bohaterowie tacy jak Faust Goethego i Kordian Słowackiego rozpoczynają drogę od poczucia wewnętrznej pustki. Faust posiada ogromną wiedzę, lecz nie daje mu ona spełnienia. Pragnie przekroczyć ludzkie ograniczenia i doświadczyć całej pełni istnienia. Kordian natomiast cierpi na samotność, brak celu i nadmierną wrażliwość. Dopiero na Mont Blanc odnajduje ideę poświęcenia się sprawie narodowej, choć później nie potrafi jej w pełni zrealizować.

Pod koniec XIX wieku podobne pytania nabrały szczególnej intensywności. Druga połowa stulecia przyniosła gwałtowny wzrost liczby ludności, rozwój kolei, parowców, elektryczności, telefonu, przemysłu i wielkich miast. Kapitalizm zmienił sposób pracy oraz relacje społeczne. Tysiące ludzi wykonywały podobne czynności w fabrykach, a jednostka mogła czuć się jedynie niewielkim elementem ogromnej gospodarczej maszyny.

Rozwój nauki podważał tradycyjne wyobrażenia o wyjątkowej

pozycji człowieka. Teoria ewolucji ukazała związek ludzi z całym światem przyrody, a nowe odkrycia zmieniały obraz materii i wszechświata. Postęp przynosił wygodę, ale jednocześnie wywoływał lęk. Człowiek zdobywał wiedzę oraz techniczne możliwości, lecz tracił poczucie stabilności.

Znaczenie miała również atmosfera końca stulecia, określana francuskim wyrażeniem **fin de siècle**. Przełom wieków sprzyjał przekonaniu, że dotychczasowa cywilizacja wyczerpuje możliwości i zbliża się do upadku. Pojawiały się zmęczenie, niepokój, oczekiwanie katastrofy oraz kryzys wartości religijnych i społecznych.

Z takiej atmosfery wyrósł dekadentyzm. Była to postawa oparta na pesymizmie, poczuciu schyłku, bierności i niewierze w możliwość skutecznego działania. Dekadent czuł się bezsilny wobec świata. Nie ufał programom politycznym ani społecznym, odrzucał mieszczański materializm, ale nie potrafił stworzyć pozytywnej alternatywy.

Ogromny wpływ na nastroje epoki wywarła filozofia Arthura Schopenhauera. Według niego istotą świata jest bezrozumna wola, która zmusza wszystkie istoty do nieustannego pragnienia. Człowiek chce osiągnąć szczęście, ale każde zaspokojone pragnienie zostaje szybko zastąpione przez następne. Życie waha się pomiędzy cierpieniem wynikającym z braku a nudą następującą po chwilowym spełnieniu.

Schopenhauer dostrzegał możliwość czasowego uwolnienia się od działania woli dzięki kontemplacji sztuki. Człowiek skupiony na pięknie przestaje przez chwilę myśleć o osobistych potrzebach. Trwalszą drogą miały być współczucie, ograniczenie pragnień oraz ascetyczne wyrzeczenie. W młodopolskim odbiorze filozofii ważne stało się pojęcie nirwany – stanu wyciszenia, nieodczuwania i uwolnienia od cierpienia.

Odmiennej odpowiedź proponował Friedrich Nietzsche. Nie zachęcał do ucieczki od życia, lecz do jego afirmacji i

twórczego przekraczania własnych ograniczeń. Człowiek powinien sam kształtować wartości, rozwijać siłę duchową oraz odrzucać postawy wynikające ze strachu, bierności i bezmyślnego podporządkowania się tłumowi.

Nietzscheański nadczłowiek nie powinien być rozumiany jako przedstawiciel biologicznie lepszej rasy. Jest symbolem jednostki zdolnej do samodoskonalenia, samodzielności i tworzenia wartości. Ideolodzy nazizmu później wykorzystywali niektóre hasła Nietzschego, ale dokonywali ich uproszczenia oraz zniekształcenia. Sam filozof krytykował nacjonalizm i antysemityzm, dlatego nie można uznać go za prostego twórcę ideologicznych podstaw hitleryzmu.

Między Schopenhauerowskim wyrzeczeniem a Nietzscheańską afirmacją rozciąga się znaczna część młodopolskiego poszukiwania sensu. Jedni twórcy pragnęli zapomnieć o cierpieniu, inni próbowali przeciwstawić mu siłę, sztukę, działalność społeczną albo odnowioną wiarę.

Najpełniejszym głosem dekadentyzmu stała się poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W wierszu „Koniec wieku XIX” poeta przedstawia kolejne możliwe reakcje na kryzys: przekleństwo, ironię, wzgardę, rozpacz, walkę, rezygnację, wiarę w przyszłość oraz użycie. Każda propozycja zostaje jednak podważona.

Człowiek nie wierzy już, że bunt albo program społeczny mogą zmienić rzeczywistość. Walka jednostki ze światem przypomina próbę zatrzymania rozpędzonego pociągu przez mrówkę rzuconą na tory. Porównanie podkreśla ogromną dysproporcję pomiędzy słabym człowiekiem a potęgą procesów historycznych, cywilizacyjnych i biologicznych.

Końcowe pytanie brzmi: „Jakaż jest przeciw włóczyńi złego twoja tarcza, człowiecze z końca wieku?”. Odpowiedzią jest milczenie i opuszczona głowa. Bohater nie znajduje żadnej wartości zdolnej ochronić go przed złem. Jego bierność nie wynika z

wygody, lecz z utraty wiary w skuteczność wszystkich dostępnych postaw.

Jeszcze bardziej pesymistyczny jest wiersz „Nie wierzę w nic”. Podmiot odrzuca dawne ideały, pragnienia, programy i zapały. Nie chce już podejmować czynu, ponieważ każdy wysiłek uważa za daremny. Brak wiary prowadzi do nihilizmu, czyli przekonania, że nie istnieje żadna trwała wartość ani cel.

Człowiek pozbawiony pragnień nie osiąga jednak spokoju. Nadal odczuwa cierpienie wynikające z samego istnienia. Dlatego marzy o nirwanie – stanie, w którym zaniknęłyby zarówno pożądanie, jak i świadomość bólu. Nie szuka spełnienia w świecie, lecz wyzwolenia od potrzeby szukania.

Pragnienie to rozwija „Hymn do Nirwany”. Podmiot zwraca się do nirwany jak do potężnej istoty zdolnej uwolnić go od ciężaru egzystencji. Powtarzane na końcach wersów wezwanie nadaje utworowi formę błagalnej modlitwy. Tradycyjna religijna konstrukcja zostaje jednak wypełniona pragnieniem nieistnienia.

Człowiek nie prosi Boga o zbawienie ani o wieczne życie. Pragnie wygaśnięcia świadomości, ponieważ samo czucie uważa za źródło bólu. Jest to jeden z najbardziej radykalnych wyrazów młodopolskiego kryzysu sensu.

Podobny nastrój pojawia się w „Aniele Pańskim”. Tytuł przywołuje modlitwę, ale przedstawiony świat jest pusty, chłodny i pogrążony w melancholii. Dźwięk dzwonów rozchodzi się nad polami, wodami i drogami, po których wędrują samotne postacie. Krajobraz nie prowadzi ku wyraźnemu celowi.

Wędrowka staje się obrazem ludzkiego życia. Człowiek przemija, błąka się po obojętnej przestrzeni i nie potrafi odnaleźć trwałego punktu oparcia. Powracające obrazy oraz refren tworzą wrażenie niekończącego się ruchu, który nie przynosi żadnej zmiany.

Nie wszyscy młodopolscy artyści zatrzymywali się jednak na dekadenskim zwątpieniu. Jan Kasprawicz w swoich hymnach przechodził od buntu i katastroficznego lęku do religijnego pojednania. Jego twórczość pokazuje, że odpowiedź na pytanie o sens życia może ewoluować wraz z doświadczeniem człowieka.

W „Dies irae” podmiot przemawia w imieniu cierpiącej ludzkości. Tytuł oznacza „dzień gniewu” i przywołuje wizję Sądu Ostatecznego. Świat ogarnia katastrofa, a człowiek staje wobec Boga z pytaniem o odpowiedzialność za zło. Skoro Stwórca powołał do istnienia człowieka oraz cały świat, czy jednostka może sama ponosić całą winę za grzech i cierpienie?

Hymn jest pełen apokaliptycznych obrazów, gwałtownych pytań, oskarżeń i wizji rozpadu. Katastrofizm wyraża przekonanie, że kryzys nie dotyczy już pojedynczej osoby. Obejmuje całą kulturę, religię, moralność i cywilizację. Człowiek traci zaufanie do porządku, który miał gwarantować sens istnienia.

W „Święty Boże, Święty Mocny” Bóg wydaje się daleki i obojętny na cierpienie. Poeta wykorzystuje formułę religijnej suplikacji, ale przekształca ją w dramatyczną skargę. Świat znajduje się pod władzą zła, a człowiek nie otrzymuje oczekiwanej pomocy.

Bunt Kasprawicza nie jest jednak prostym ateizmem. Rodzi się z potrzeby wiary w sprawiedliwego i miłosiernego Boga. Poeta oskarża Stwórcę właśnie dlatego, że nadal pragnie odnaleźć w Nim sens. Jego gwałtowne hymny są zapisem kryzysu religijnego, a nie obojętności.

W późniejszej „Mojej pieśni wieczornej” następuje wyciszenie. Poeta przestaje obarczać Boga odpowiedzialnością za całe zło. Dostrzega, że wiele cierpień wynika z ludzkiego egoizmu, pychy i odejścia od miłości. W miejsce buntu pojawiają się pokora oraz gotowość przyjęcia tajemnicy.

Podobną przemianę wyraża „Hymn świętego Franciszka z Asyżu”. Franciszkańska wiara pozwala odnaleźć Boga w naturze,

prostocie, ubóstwie i miłości do wszystkich stworzeń. Świat nie jest już wyłącznie przestrzenią cierpienia. Może stać się darem, jeżeli człowiek przestanie stawiać własne pragnienia w centrum istnienia.

Odpowiedzią na dekadentyzm jest również twórczość Leopolda Staffa. W sonecie „Kowal” pojawia się wpływ Nietzscheańskiej filozofii siły i samodoskonalenia. Tytułowy kowal symbolizuje człowieka pracującego nad własnym charakterem. Nie czeka na gotowy sens, lecz próbuje go wykuć.

Serce powinno być „hartowne”, mężne, dumne i silne. Podmiot nie chce zaakceptować wewnętrznej słabości. Woli zniszczyć nieudane dzieło i rozpocząć pracę od nowa, niż żyć z osobowością kruchą oraz niezdolną do działania. Sens zostaje związany z aktywnym kształtowaniem samego siebie.

Takie stanowisko jest przeciwieństwem milczącej bezradności z „Końca wieku XIX”. Tetmajerowski człowiek opuszcza głowę, ponieważ nie znajduje tarczy przeciwko złu. Kowal Staffa sam tworzy własną tarczę, pracując nad wolą, odwagą oraz charakterem.

Afirmacyjny ton pojawia się również w „Sonecie szalonym”. Podmiot odrzuca smutek, melancholię i nadmierną powagę. Pragnie wędrówki, przygody, radości oraz bezpośredniego kontaktu ze światem. Programowe „szaleństwo” oznacza bunt przeciwko dekadenceckiej bierności.

Staff nie zaprzecza istnieniu cierpienia. Proponuje jednak, aby człowiek nie czynił go jedyną treścią życia. Radość może być świadomie wybraną postawą i sposobem przewyciężenia lęku. Modernizm okazuje się więc epoką nie tylko pesymizmu, ale również poszukiwania siły.

Jeszcze inną odpowiedź przynosi „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego. Tomasz Judym odnajduje cel w pracy społecznej. Pochodzi z ubogiej rodziny i dzięki wykształceniu zostaje lekarzem. Uważa, że awans nakłada na niego obowiązek pomocy

ludziom, którzy nie otrzymali podobnej szansy.

Judym chce walczyć z chorobami wynikającymi z nędzy, złych warunków mieszkaniowych i wyzysku. Nie zadowala się leczeniem pojedynczych pacjentów. Pragnie zmienić społeczne przyczyny cierpienia. Sens życia odnajduje w służbie innym.

Bohater płaci jednak wysoką cenę. Odrzuca miłość Joasi Podborskiej, ponieważ obawia się, że rodzina i osobiste szczęście osłabiają jego gotowość do poświęcenia. Rozdarta sosna symbolizuje konflikt pomiędzy potrzebą bliskości a obowiązkiem społecznym.

Żeromski nie daje pewności, czy decyzja Judyma jest słuszną. Pokazuje wielkość jego ideału, ale również samotność oraz skrajność wyboru. Powieść pyta, czy człowiek musi zrezygnować z własnego szczęścia, aby skutecznie pomagać innym. Sens oparty na poświęceniu może prowadzić do moralnej siły, ale także do osobistego wyniszczenia.

Młoda Polska nie posiada więc jednego nastroju ani jednej odpowiedzi. Tetmajer wybiera zwątpienie i marzenie o nirwanie, zbuntowany Kasprowicz oskarża Boga, później jednak powraca do wiary. Staff proponuje samodoskonalenie oraz afirmację życia, natomiast Żeromski odnajduje sens w odpowiedzialności społecznej. Epoka jest przestrzenią sporu pomiędzy biernością, sztuką, wiarą, siłą i służbą.

Po I wojnie światowej człowiek wszedł w nową rzeczywistość. Rozwój samochodów, samolotów, kina, radia i nowoczesnej produkcji zmienił codzienność. Teoria względności, badania promieniotwórczości oraz narodziny fizyki kwantowej podważyły potoczny obraz stabilnej materii, czasu i przestrzeni. Nauka zwiększała możliwości człowieka, a jednocześnie uświadamiała mu złożoność wszechświata.

Dwudziestolecie międzywojenne przyniosło zarówno entuzjazm, jak i lęk. Polacy cieszyli się z odzyskanej niepodległości, artyści opiewali miasto, tłum, technikę i codzienność.

Równocześnie pamiętano o doświadczeniu wojny, rewolucji oraz kryzysów gospodarczych. W latach trzydziestych narastało przeczucie kolejnej katastrofy.

Ogromny wpływ na rozumienie człowieka wywarła psychoanaliza Zygmunta Freuda. Według jej klasycznego modelu psychika obejmuje id, ego i superego. Id jest obszarem popędów oraz pragnień, często nieświadomych. Superego zawiera zinternalizowane normy, zakazy i wymagania moralne. Ego próbuje pogodzić potrzeby jednostki z rzeczywistością oraz oczekiwaniami społeczeństwa.

Człowiek nie jest więc całkowicie przejrzysty dla samego siebie. Jego decyzje mogą wynikać z pragnień, których sobie nie uświadamia. Konflikt pomiędzy popędami a normami prowadzi do lęku, wyparcia i zaburzeń. Literatura zaczęła jeszcze intensywniej interesować się snem, podświadomością, dzieciństwem i ukrytymi motywami działania.

Z filozofią egzystencjalną wiążą się nazwiska Martina Heideggera, Jeana-Paula Sartre'a i Alberta Camusa. Trzeba jednak pamiętać, że twórczość Sartre'a oraz Camusa zdobyła największe znaczenie dopiero w okresie II wojny światowej i po jej zakończeniu. Korzenie egzystencjalnego sposobu myślenia były natomiast wyraźne już wcześniej.

Egzystencjaliści podkreślali samotność, wolność, odpowiedzialność i niepewność ludzkiego istnienia. Człowiek nie otrzymuje gotowej instrukcji życia. Musi dokonywać wyborów, nie mając pewności, czy prowadzą one do dobrych rezultatów. Sartre mówił o „skazaniu na wolność”, ponieważ również rezygnacja z działania jest decyzją, za którą jednostka ponosi odpowiedzialność.

Za utwór zapowiadający problemy egzystencjalizmu uznaje się „Proces” Franza Kafki. Józef K. zostaje pewnego ranka aresztowany, choć nie poznaje zarzutu ani zasad działania sądu. Próbuje zrozumieć własną sytuację, ale napotyka jedynie

niezrozumiałą biurokrację, niejasne procedury i ludzi podporządkowanych systemowi.

Proces może symbolizować ludzką egzystencję. Człowiek pojawia się w świecie bez własnej zgody, podlega prawom, których do końca nie rozumie, i wie, że jego życie zakończy się śmiercią. Próba dotarcia do ostatecznej instancji nie przynosi odpowiedzi. Józef K. zostaje stracony, nie poznając swojej winy.

Kafka nie tworzy jednak prostego traktatu filozoficznego. Proces można również odczytywać jako obraz totalitarnej władzy, bezdusznej administracji, poczucia winy i wyobcowania. Wieloznaczność wzmacnia lęk. Bohater nie wie, czy jest niewinną ofiarą, czy też istnieje w nim wina, której nie potrafi rozpoznać.

Inną odpowiedź na pytanie o sens proponuje Jarosław Iwaszkiewicz. W utworze „Szczęście” znaczenia nabiera cicha chwila twórczej koncentracji. Artysta przetwarza świat w dzieło i dzięki temu na moment porządkuje własne doświadczenie. Szczęście nie musi być stanem trwałym. Może ujawnić się w krótkiej chwili harmonii.

Radosną afirmację życia wyraża także Julian Tuwim w krótkim lirycznym „Życie”. Podmiot cieszy się samym faktem istnienia, odczuwa siłę i jedność z otaczającą naturą. Nie potrzebuje wielkiego systemu metafizycznego. Sens wynika z bezpośredniego doświadczenia świata.

Taka postawa była charakterystyczna dla początkowej twórczości skamandrytów. Po odzyskaniu niepodległości poeci mogli na pewien czas zrzucić obowiązek nieustannego mówienia o narodowym cierpieniu. Zwrócili się ku codzienności, miastu, biologicznej energii oraz zwykłemu człowiekowi. Życie miało wartość dlatego, że trwało.

W latach trzydziestych coraz większego znaczenia nabierał jednak katastrofizm. Kryzys gospodarczy, rozwój totalitaryzmów

i groźba wojny prowadziły do przekonania, że europejska cywilizacja zmierza ku zagładzie. Poeci grupy Żagary, w tym młody Czesław Miłosz, tworzyli wizje pożarów, ruin i rozpadu dotychczasowego porządku.

II wojna światowa potwierdziła najgorsze przeczucia katastrofistów. W czasie okupacji, w obozach i gettach podstawowym celem człowieka stało się biologiczne przetrwanie. Jednocześnie pojawiało się pytanie, czy można ocalić życie bez utraty godności oraz zasad moralnych.

Krzysztof Kamil Baczyński w „Pokoleniu” przedstawia świat, w którym zanikają litość, sumienie i miłość. Młodzi ludzie zostają nauczeni zabijania, strachu oraz nieufności. Normalny proces dojrzewania zostaje zastąpiony edukacją wojenną. Człowiek nie pyta już przede wszystkim o szczęście, lecz o możliwość zachowania człowieczeństwa.

„Medaliony” Zofii Nałkowskiej zawierają przykłady całkowitego odwrócenia dawnych norm. W opowiadaniu „Przy torze kolejowym” ranna kobieta, która uciekła z transportu, zostaje zastrzelona przez młodego człowieka. Czyn można interpretować jako zabójstwo, ale również jako próbę przerwania cierpienia osoby skazanej na schwytanie i tortury. Wojna tworzy sytuacje, w których nie istnieje dobre wyjście.

W opowiadaniu „Dno” skrajny głód doprowadza więźniarki do kanibalizmu. Nie świadczy to o ich naturalnym okrucieństwie, lecz o działaniu systemu, który celowo odbiera ludziom warunki konieczne do zachowania zwykłych norm. Instynkt przetrwania zostaje skierowany przeciwko moralności.

W „Wizie” wspólna pieśń więźniarek staje się próbą zachowania godności i wspólnoty. Człowiek pozbawiony nazwiska, własności i wolności nadal może przez krótki moment potwierdzić własną tożsamość. Sens nie polega wtedy na zwycięstwie militarnym, lecz na odmowie całkowitego podporządkowania się oprawcom.

W obozach podstawową wartością staje się jedzenie. „Inny

świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i „Jeden dzień Iwana Denisowicza” Aleksandra Sołżenicyna pokazują ludzi koncentrujących wszystkie myśli na zdobyciu kawałka chleba, uniknięciu pracy ponad siły oraz przetrwaniu kolejnej nocy. Głód stopniowo niszczy uczucia, pamięć i moralne zasady.

Człowiek zlagrowany albo złagrowany przystosowuje się do obozowego systemu. Zaczyna postępować według reguł, które na wolności uznałby za niegodne. Nie oznacza to jednak całkowitego zaniku dobra. Więźniowie nadal bywają zdolni do pomocy, dzielenia się jedzeniem i moralnego oporu. Literatura obozowa pyta, gdzie znajdują się granice człowieczeństwa.

W „Zdażyć przed Panem Bogiem” Hanny Krall Marek Edelman opowiada o powstaniu w getcie warszawskim. Żydowscy bojownicy nie mogli liczyć na zwycięstwo militarne. Walczyli jednak o możliwość wyboru sposobu śmierci. Nie chcieli biernie poddać się Zagładzie i pozwolić oprawcom całkowicie decydować o własnym losie.

Sens walki polegał więc na obronie godności. W sytuacji, w której nie można uratować życia, człowiek nadal może próbować zachować wolność ostatniej decyzji. Edelman unika podniosłego języka i pokazuje konkretne osoby, ich strach oraz przypadkowość śmierci. Bohaterstwo nie usuwa biologicznego lęku.

„Rozmowy z katem” Kazimierza Moczarskiego przedstawiają natomiast spotkanie polskiego żołnierza podziemia z Jürgenem Stroopem, odpowiedzialnym za likwidację warszawskiego getta. Wspólna cela staje się miejscem konfrontacji dwóch systemów wartości. Moczarski próbuje zrozumieć, jak człowiek zostaje wykonawcą masowej zbrodni i w jaki sposób ideologia deformuje jego sumienie.

W „Pamiętniku z powstania warszawskiego” Miron Białoszewski przedstawia przede wszystkim doświadczenie ludności cywilnej. Zamiast heroicznych scen opisuje piwnice, brak wody, strach,

przenoszenie rzeczy i nieustanne szukanie bezpiecznego miejsca. Sensem działania jest przeżycie oraz ochrona najbliższych.

Albert Camus w „Dżumie” proponuje odpowiedź opartą na solidarności. Doktor Rieux nie posiada pewności, że jego wysiłek doprowadzi do ostatecznego zwycięstwa. Wie, że epidemia może powrócić. Mimo to leczy chorych, ponieważ uważa pomoc za element zwykłej ludzkiej przyzwoitości.

Sens nie wynika tu z gwarancji sukcesu ani z obietnicy nagrody. Człowiek działa dlatego, że nie chce stanąć po stronie śmierci. Tarrou, Grand, Rieux i ostatecznie Rambert podejmują wspólny wysiłek. Zło nie zostaje pokonane raz na zawsze, ale można ograniczać jego działanie.

Najważniejsze jest dochowanie wierności wartościom w sytuacji, w której świat nie daje nadziei. Człowiek nie odpowiada za istnienie całego zła, lecz odpowiada za własną reakcję. Może zachować obojętność albo pomóc cierpiącemu. Właśnie ten wybór nadaje życiu znaczenie.

Powojenny kryzys wartości ukazuje Tadeusz Różewicz w „Ocalonym”. Podmiot przeżył wojnę, ale odkrywa, że dawne słowa utraciły sens. Dobro i zło, miłość i nienawiść, cnota oraz występki przestały się wyraźnie różnić, ponieważ człowiek widział zbrodnie dokonywane w imię wzniosłych haseł.

Ocalenie biologiczne nie oznacza więc ocalenia duchowego. Podmiot poszukuje „nauczyciela i mistrza”, który ponownie nazwie rzeczy oraz oddzieli światłość od ciemności. Potrzebuje odbudowy podstawowego języka moralnego. Bez niego nie potrafi stworzyć spójnej osobowości ani odpowiedzialnie żyć.

W późniejszej twórczości Różewicz przedstawia świat zdominowany przez chaos komunikatów, masową rozrywkę i zanik hierarchii. W „Non-stop-shows” człowiek zostaje otoczony niekończącym się widowiskiem. Nadmiar obrazów i informacji nie prowadzi do lepszego rozumienia rzeczywistości, lecz do

zagubienia.

W wierszu „Bez” poeta mówi o doświadczeniu nieobecności Boga. Nie jest to proste stwierdzenie, że Stwórca stał się niepotrzebny. Przeciwnie, utrata wiary pozostawia bolesną pustkę. Wraz z „wygaśnięciem absolutu” słabną religia, sztuka, język i zdolność nazywania uczuć.

Człowiek współczesny jest wolny od dawnych nakazów, ale nie wie, czym je zastąpić. Nie potrafi powrócić do prostej wiary, a jednocześnie odczuwa brak trwałego punktu odniesienia. Różewicz pokazuje sens jako coś utraconego i wymagającego nieustannej odbudowy.

Czesław Miłosz również zastanawiał się nad rolą poezji w takim świecie. W „Ars poetica?” podkreśla złożoność ludzkiej natury i niepewność procesu twórczego. Poezja może ujawniać siły, których sam autor nie kontroluje, dlatego powinna być traktowana z odpowiedzialnością.

Wiersz nie powinien być jedynie prywatnym zapisem chaosu. Powinien pomagać człowiekowi rozumieć własną wieloznaczność i znosić cierpienie. Sztuka nie daje prostego zbawienia, ale może poszerzać świadomość oraz chronić przed uproszczonym obrazem ludzkiej natury.

W „Traktacie moralnym” Miłosz wzywa do aktywności. Człowiek żyje „tu i teraz”, ma jedno życie i ograniczony czas. Nie może odkładać odpowiedzialności na przyszłe pokolenia ani usprawiedliwiać bierności przekonaniem o własnej małości.

Pojedyncza osoba przypomina kamień, który może zmienić bieg lawiny. Nie posiada pełnej kontroli nad historią, ale jej decyzje wpływają na kierunek zbiorowych wydarzeń. Jest to odpowiedź zarówno na dekadencją bezradność, jak i na przekonanie, że jednostka nic nie znaczy wobec wielkich systemów.

Po doświadczeniu wojny poeta nie chce zrezygnować z dobra.

Właśnie dlatego, że ludzie zobaczyli tak wiele zbrodni, muszą tym bardziej bronić podstawowych wartości. Moralność nie jest naiwnym dodatkiem do życia. Stanowi warunek zachowania człowieczeństwa.

Podobne przesłanie zawiera „Przesłanie Pana Cogito” Zbigniewa Herberta. Podmiot nakazuje przyjąć „postawę wyprostowaną”, występować przeciwko poniżeniu, pogardzie i krzywdzie, a także zachować wierność nawet wtedy, gdy nie można liczyć na nagrodę ani zwycięstwo.

Herbert nie obiecuje szczęśliwego zakończenia. Konsekwencją uczciwości mogą być samotność, wygnanie, a nawet śmierć. Sens życia wynika jednak z wierności wybranym wartościom. Człowiek nie zawsze wpływa na rezultat, ale może zdecydować, w jaki sposób zachowa się wobec zła.

Ważne jest również wezwanie do unikania „oschłości serca”. Sama dyscyplina moralna nie wystarczy, jeśli prowadzi do pogardy wobec słabszych. Potrzebne są współczucie, odwaga i pamięć o ludziach skrzywdzonych. Postawa wyprostowana nie jest pychą, lecz odmową uczestnictwa w kłamstwie.

Odpowiedź religijną proponuje poezja księdza Jana Twardowskiego. Jego wiara jest bliska franciszkanizmowi: prosta, radosna, pełna humoru oraz zachwyty nad światem. Bóg nie zostaje przedstawiony przede wszystkim jako surowy sędzia. Jest kimś bliskim, rozumiejącym słabość człowieka.

Twardowski potrafi mówić o Bogu „uśmiechniętym”, obecnym w codziennych sprawach, przyrodzie i relacjach między ludźmi. Wiara nie opiera się wyłącznie na lęku przed karą. Ma być źródłem ufności, miłości i zgody na tajemnicę.

Człowiek nie musi rozumieć całego planu istnienia. Wierzyć znaczy czasami iść „po ciemku”, nie otrzymując odpowiedzi na każde pytanie. Taka postawa nie usuwa cierpienia, lecz daje poczucie, że jednostka nie jest całkowicie samotna.

Świat w poezji Twardowskiego jest dziełem Boga i dlatego zasługuje na miłość. Ważne stają się zwierzęta, rośliny, drobne wydarzenia i zwyczajne ludzkie uczucia. Sens nie znajduje się poza codziennością, lecz może się w niej ujawniać, jeśli człowiek zachowa prostotę oraz uważność.

Historia literatury od końca XIX wieku pokazuje więc wiele odpowiedzi na pytanie o cel istnienia. Dekadenci widzieli życie jako pasmo cierpień i pragnęli nirwany. Kasproicz przechodził od buntu przeciwko Bogu do pokory oraz franciszkańskiego pojednania. Staff proponował pracę nad charakterem, a Judym – służbę społeczną.

Dwudziestolecie międzywojenne przyniosło zarówno radość z istnienia, jak i lęk przed rozpadem cywilizacji. Kafka ukazał człowieka zagubionego w niezrozumiałym systemie, Iwaszkiewicz odnajdywał szczęście w chwili twórczej harmonii, a Tuwim w samym doświadczeniu życia. Późniejsi katastrofiści ostrzegali, że świat zmierza ku wojnie.

Wojna sprowadziła cel człowieka do przetrwania, ale jednocześnie uczyniła szczególnie ważną obronę godności. Literatura obozowa, świadectwo getta i relacje z powstania warszawskiego pokazują, że nawet bez nadziei na militarne zwycięstwo można walczyć o zachowanie ostatniej wolności oraz człowieczeństwa.

Po wojnie najważniejszym zadaniem stała się odbudowa systemu wartości. Różewicz poszukiwał języka zdolnego ponownie oddzielić dobro od zła. Miłosz wzywał do działania „tu i teraz”, Herbert do wierności oraz postawy wyprostowanej, a Twardowski odnajdywał sens w ufnej wierze i miłości do stworzenia.

Nie istnieje zatem jedna odpowiedź odpowiednia dla wszystkich ludzi i epok. Sens może wynikać z pracy, twórczości, służby innym, odpowiedzialności, miłości, wiary albo konsekwentnej obrony godności. Żadna z tych dróg nie gwarantuje życia

wolnego od cierpienia.

Najważniejsze wydaje się przekonanie, że człowiek nie powinien biernie oczekiwać na gotowy sens. Nawet jeśli nie potrafi wyjaśnić całej rzeczywistości, może wybrać sposób postępowania. Może ograniczać cierpienie, tworzyć, pomagać, zachowywać wierność i odpowiadać za własne decyzje.

Nastroje końca XIX wieku ujawniały przede wszystkim kryzys oraz zagubienie, lecz z tego samego kryzysu wyrastały próby ocalenia. Dekadenckie opuszczenie głowy nie było ostatnim słowem literatury. Kolejni twórcy proponowali aktywność, solidarność, moralną wierność i wiarę. Poszukiwanie sensu okazało się nie jednorazowym odkryciem, ale zadaniem podejmowanym na nowo przez każde pokolenie.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Rozważania nad psychiką Polaków i ich przywarami na podstawie „Wesela” oraz utworów romantycznych

Literatura polska XIX i początku XX wieku bardzo często podejmowała próbę opisu narodowego charakteru. Pisarze zastanawiali się, dlaczego Polacy, pomimo przywiązania do ojczyzny i wielokrotnie okazywanego bohaterstwa, nie potrafią odzyskać niepodległości. Poszukiwali przyczyn kolejnych klęsk w sytuacji politycznej, przewadze zaborców, ale również w

sposobie myślenia własnego społeczeństwa. Krytykowali brak jedności, kłótniowość, prywatę, niezdolność do konsekwentnego działania, powierzchowne naśladowanie obcych wzorców oraz skłonność do zastępowania rzeczywistego czynu pięknymi słowami.

Tego rodzaju literackich diagnoz nie należy traktować jak naukowego opisu wszystkich Polaków. Poeci często celowo wyolbrzymiali narodowe wady, ponieważ pragnęli zawstydzić odbiorców i zmusić ich do refleksji. Obok przywar ukazywali również odwagę, przywiązanie do wolności, gotowość do poświęcenia i zdolność moralnego odrodzenia. Ich krytyka wynikała najczęściej z troski o ojczyznę, a nie z pogardy wobec narodu.

Romantyzm rozwijał się po utracie niepodległości i w okresie kolejnych prób walki z zaborcami. Literatura przejęła wówczas część zadań nieistniejącego państwa: podtrzymywała pamięć historyczną, kształtowała patriotyzm oraz dyskutowała o sposobach odzyskania wolności. Romantyczni twórcy stworzyli wzorce bohatera, poety i narodu, lecz równocześnie poddawali Polaków bardzo surowej ocenie.

Już w „Odcie do młodości” Adama Mickiewicza pojawia się krytyka egoizmu, duchowej martwoty i zamknięcia jednostki we własnym świecie. Stare pokolenie zostaje przedstawione jako „szkieletów ludy” – zbiorowość pozbawiona uczuć, energii oraz zdolności wspólnego działania. Każdy myśli przede wszystkim o sobie i nie potrafi przekroczyć indywidualnych ograniczeń.

Przeciwieństwem jest młodość, która powinna łączyć ludzi oraz kierować ich ku wspólnemu celowi. Mickiewicz nie wzywa jedynie do biologicznej zmiany pokoleniowej. Młodość oznacza energię, solidarność, odwagę i wiarę w możliwość przemiany świata. Poeta dostrzega zatem jedną z najważniejszych polskich słabości – brak współdziałania – i przeciwstawia jej program zbiorowego wysiłku.

„Romantyczność” nie jest natomiast prostym oskarżeniem Polaków o zacofanie. Ballada przedstawia konflikt pomiędzy racjonalizmem Starca a wiarą ludu w doświadczenie Karusi, która widzi ducha zmarłego ukochanego. Najważniejszym przedmiotem krytyki jest intelektualna pycha człowieka uznającego własną metodę poznawania świata za jedyną możliwą.

Starzec posiada wiedzę, ale nie potrafi współczuć cierpiącej dziewczynie. Lud nie ma naukowych argumentów, lecz okazuje jej empatię. Mickiewicz wskazuje więc na niebezpieczeństwo rozdzielania wykształconych elit i zwykłych ludzi. Człowiek posiadający wiedzę nie powinien gardzić doświadczeniem wspólnoty ani lekceważyć prawd, których nie da się zmierzyć „szkiełkiem i okiem”.

W balladzie „Świtez” romantyczny poeta przedstawia przede wszystkim pozytywny wzorzec wspólnoty. Mieszkańcy miasta nie chcą poddać się wrogowi i wolą śmierć niż życie w hańbie. Zostają ocaleni dzięki nadprzyrodzonej przemianie. Utwór nie służy więc diagnozowaniu narodowej przyziemności, lecz pokazuje ideał solidarności, wierności oraz gotowości do obrony wspólnoty.

Bardziej złożony problem wyboru drogi walki pojawia się w „Konradzie Wallenrodzie”. Tytułowy bohater staje wobec przeciwnika znacznie silniejszego od Litwy. Otwarta i honorowa walka nie daje szans na zwycięstwo, dlatego Konrad przyjmuje tożsamość Krzyżaka, zdobywa urząd wielkiego mistrza i prowadzi zakon ku klęsce.

Wallenrodyzm polega na walce za pomocą podstępu, zdrady i moralnie dwuznacznych metod. Bohater poświęca szczęście osobiste, miłość Aldony, honor rycerski, a ostatecznie także życie. Jego zwycięstwo polityczne staje się osobistą katastrofą. Mickiewicz pokazuje dramat narodu, który nie może walczyć zgodnie z powszechnie uznanymi zasadami, ponieważ przeciwnik posiada ogromną przewagę.

Problem nie polega wyłącznie na tym, że Polacy nie wiedzą, czy wybrać działalność legalną, czy rewolucyjną. Utwór stawia pytanie, czy szlachetny cel może usprawiedliwić nieuczciwe środki. Walka o wolność okazuje się konieczna, ale metody konspiracyjne niszczą człowieka od wewnątrz. Niepewność wyboru staje się jednym z najważniejszych doświadczeń narodu żyjącego w niewoli.

W trzeciej części „Dziadów” Mickiewicz przedstawił wyraźny podział polskiego społeczeństwa. Najpełniej ujawnia go scena w salonie warszawskim. Przy stoliku siedzą arystokraci, urzędnicy i literaci zainteresowani francuską modą, towarzyskimi plotkami oraz opinią wpływowych osób. Przy drzwiach stoją natomiast młodzi patrioci rozmawiający o więzieniach, prześladowaniach i cierpieniu narodu.

Podział przestrzeni ma znaczenie symboliczne. Ludzie zgromadzeni przy stoliku znajdują się w centrum oficjalnego życia, ale są duchowo martwi. Grupa stojąca przy drzwiach została odsunięta na margines, lecz to właśnie ona przechowuje prawdę i zdolność do patriotycznego działania. Wysoka pozycja społeczna nie oznacza wartości moralnej.

Mickiewicz krytykuje kosmopolityzm elit, które bezmyślnie naśladowają cudzoziemskie obyczaje i wolą rozmawiać po francusku niż zajmować się problemami własnego kraju. Sama znajomość obcej kultury nie jest oczywiście wadą. Niebezpieczne okazuje się wykorzystywanie jej jako sposobu odcięcia się od polskiej rzeczywistości i zademonstrowania społecznej wyższości.

Krytyce podlega również część literatów. Jeden z nich stwierdza, że nie można tworzyć poezji o współczesnych prześladowaniach, ponieważ temat jest zbyt świeży, brutalny i mało odpowiedni dla sztuki. Takie stanowisko ujawnia lęk oraz estetyczny egoizm. Poeta woli bezpieczne, konwencjonalne tematy, zamiast dać świadectwo cierpieniu rodaków.

Nie oznacza to, że „Dziady” potępiają poezję jako

niezaangażowaną. Sam dramat jest przecież wielkim utworem poświęconym narodowej sprawie. Mickiewicz oskarża tych twórców, którzy unikają odpowiedzialności. Prawdziwa literatura powinna przechowywać pamięć, ujawniać zbrodnie i występować w obronie prześladowanych.

Wypowiedź Wysockiego o narodzie podobnym do lawy podsumowuje ocenę społeczeństwa. Zewnętrzna skorupa jest zimna, twarda i odrażająca, ale pod nią płonie wewnętrzny ogień. Powierzchnię tworzą lojalni wobec zaborcy urzędnicy, arystokracja oraz obojętne elity. Głębia narodu zachowuje patriotyzm i moralną siłę.

Metafora ta nie pozwala na całkowicie pesymistyczną ocenę Polaków. Zepsucie najbardziej widocznych grup nie oznacza śmierci całej wspólnoty. Istnieją ludzie zdolni do poświęcenia, ale zostali odsunięci od wpływu na życie publiczne. Zadaniem poety jest pomóc im przebić zewnętrzną skorupę.

W „Panu Tadeuszu” Mickiewicz ukazuje liczne wady dawnej szlachty. Mieszkańcy Soplicowa są gościnni, przywiązani do tradycji i zdolni do patriotycznego zrywu, ale zarazem kłótlivi, porywczy i nadmiernie zainteresowani prywatnymi sporami. Konflikt o zamek prowadzi do zajazdu w chwili, gdy znacznie ważniejsza powinna być wspólna sprawa narodowa.

Gerwazy przez wiele lat żyje pragnieniem zemsty na Soplicach. Nie potrafi oddzielić pamięci o krzywdzie od aktualnych potrzeb ojczyzny. Hrabia ulega romantycznym pozom i łatwo zmienia zainteresowania. Telimena zachwyca się Petersburgiem i zagranicznymi obyczajami. Każda z tych postaci reprezentuje inną formę oderwania od wspólnej rzeczywistości.

Kłótniowość szlachty zostaje przedstawiona humorystycznie, ale jej konsekwencje mogą być poważne. Ludzie zdolni walczyć z zaborcą marnują energię na spory o własność, honor i pierwszeństwo. Prywatny interes przesłania im sytuację całego

narodu. Jest to wada wielokrotnie wskazywana również przez wcześniejszych pisarzy.

„Pan Tadeusz” nie kończy się jednak całkowitą klęską. Bohaterowie potrafią się pojednać, ksiądz Robak naprawia część dawnych win, a wspólnota przygotowuje się do wsparcia wojsk Napoleona. Mickiewicz zachowuje wiarę, że Polacy mogą przewyciężyć podziały. Potrzebują jednak wspólnego celu oraz człowieka zdolnego połączyć patriotyzm z odpowiedzialnością.

Jeszcze ostrzejszą diagnozę stawia Juliusz Słowacki w „Kordianie”. Dramat jest polemiką z niektórymi koncepcjami Mickiewicza, zwłaszcza z biernie rozumianym mesjanizmem. Słowacki obawia się, że przedstawianie cierpienia Polski jako świętej ofiary może prowadzić do akceptowania klęski zamiast przygotowania skutecznego działania.

Nie oznacza to prostego potępienia każdego męczeństwa. Poeta podważa kult cierpienia pozbawionego politycznego celu. Sama śmierć nie przynosi wolności. Ofiara ma wartość tylko wtedy, gdy wynika z odpowiedzialnego planu i prowadzi do rzeczywistej przemiany.

Kordian na Mont Blanc odnajduje ideę służby narodowi. Wierzy, że Polska powinna stać się „Winkelriedem narodów”, czyli przyjąć na siebie ciosy wrogów i otworzyć innym drogę do wolności. Koncepcja daje mu poczucie wielkości, ale nadal pozostaje poetycką wizją, która nie została sprawdzona w działaniu.

Podczas spotkania spiskowców ujawnia się brak jedności. Kordian proponuje zabicie cara, lecz większość uczestników odrzuca ten plan. Obawiają się moralnej odpowiedzialności, politycznych konsekwencji i zbrodni królobójstwa. Spiskowcy nie posiadają wspólnego programu ani gotowości do podjęcia ryzyka.

Kordian postanawia działać sam, ale przed sypialnią cara przegrywa z własną psychiką. Strach i Imaginacja przybierają

postać niemal realnych sił. Bohater widzi przerażające obrazy i traci zdolność wykonania zamachu. Słowacki pokazuje, że wielkie deklaracje nie wystarczają, jeśli człowiek nie jest przygotowany psychicznie do konsekwencji czynu.

Klęska Kordiana ma kilka przyczyn: osamotnienie, brak doświadczenia, nadmierną wyobraźnię, wewnętrzne rozdarcie i niezdolność spiskowców do współpracy. Bohater nie jest zwykłym tchórzem. Podejmuje zadanie przekraczające siły jednej osoby. Jego porażka staje się oskarżeniem romantycznego indywidualizmu, który oczekuje, że samotna jednostka zastąpi cały naród.

Najsurowszy romantyczny pamflet na polskie wady stworzył Słowacki w „Grobie Agamemnona”. Poeta zestawia Polskę ze starożytną Grecją. Termopile symbolizują bohaterską śmierć w obronie ojczyzny, natomiast Cheronea – klęskę, polityczne upokorzenie i utratę niezależności.

Słowacki stwierdza, że jako Polak nie ma prawa zatrzymać konia pod Termopilami. Wstydzi się stanąć przed obrońcami dowodzonymi przez Leonidasa, ponieważ mogliby zapytać, ilu Polaków uczestniczyło w walce o własny kraj i dlaczego nie zdołali zwyciężyć. Retoryczne oskarżenie jest celowo przesadne, ponieważ wielu powstańców wykazało się bohaterstwem. Poeta chce jednak wstrząsnąć narodowym sumieniem.

„Widmo nadziei” podobne do snu dla „małowiernych serc” oznacza słabość wiary w możliwość zwycięstwa. Polacy marzą o wolności, ale nie zawsze potrafią przełożyć nadzieję na konsekwentne działanie. Zrywają się do walki, lecz brakuje im jedności, organizacji i wytrwałości.

Najważniejszym symbolem jest „czerep rubaszny” więżący „duszę anielską” narodu. Dusza oznacza zdolność do wielkich czynów, poświęcenia i moralnego piękna. Czerep symbolizuje stare sarmackie wady: pychę, egoizm, powierzchowność, kłótniwość i

przywiązanie do skostniałych obyczajów.

Słowacki nie uważa więc Polaków za naród całkowicie pozbawiony wartości. Przeciwnie, dostrzega ogromny potencjał, który nie może się ujawnić z powodu historycznie ukształtowanej formy. Odrodzenie wymaga rozbicia czerepu i uwolnienia wewnętrznej siły.

Jeszcze ostrzejsze są słowa: „Pawiem narodów byłaś i papugą”. Paw oznacza pychę, zamiłowanie do przepychu i potrzebę imponowania innym. Papuga symbolizuje bezmyślne naśladowanie cudzoziemskich wzorów. Polska pragnęła zachwycić zewnętrznym blaskiem, ale nie stworzyła wewnętrznej siły zdolnej ochronić państwo.

Skutkiem jest pozycja „służebnicy cudzej”, czyli utrata politycznej samodzielności. Słowacki ponownie pokazuje rozdźwięk pomiędzy wysokim wyobrażeniem narodu o sobie a rzeczywistą sytuacją. Poczucie wyjątkowości nie zostało poparte skuteczną organizacją i odpowiedzialnością.

Poeta włącza jednak siebie do oskarżanej zbiorowości, wyznając: „Mówię – bom smutny – i sam pełen winy”. Nie przemawia jako bezstronny sędzia stojący ponad Polakami. Wie, że również uczestniczy w narodowych słabościach. Samokrytyka zwiększa wiarygodność jego wypowiedzi.

Z problemem społecznego konfliktu wiąże się „Nie-Boska komedia” Zygmunta Krasińskiego. Arystokracja została przedstawiona jako warstwa moralnie zużyta, niezdolna do odpowiedzialnego przewodzenia społeczeństwu. Broni przywilejów, choć nie potrafi uzasadnić własnego prawa do władzy. W chwili próby jej przedstawiciele okazują się tchórzliwi i egoistyczni.

Rewolucjoniści również nie tworzą idealnej wspólnoty. Ich bunt wyrasta z rzeczywistych krzywd, ale szybko zmienia się w pragnienie zemsty, zniszczenia religii oraz odwrócenia społecznej hierarchii. Uciśnieni chcą zająć miejsce dawnych

panów, nie zaś zbudować świat całkowicie wolny od dominacji.

Rewolucja może więc doprowadzić jedynie do zamiany miejsc. Jedna grupa przejmuje władzę nad drugą, a mechanizm przemocy pozostaje. Krasiński nie broni bezkrytycznie arystokracji, ale nie wierzy też w moralną czystość rewolucyjnego tłumu. Społeczeństwo rozbite przez nienawiść klasową zmierza ku katastrofie.

Wszystkie te romantyczne diagnozy powracają w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego. Dramat powstał już w epoce Młodej Polski, ale nieustannie prowadzi dialog z romantyzmem. Bohaterowie posługują się odziedziczonymi symbolami, mówią o narodowej misji, przywołują dawne powstania i oczekują wielkiego czynu. Nie potrafią jednak przejść od słów do działania.

Chata w Bronowicach staje się miniaturą polskiego społeczeństwa. Spotykają się w niej inteligenci, artyści i chłopi. Wesele mogłoby oznaczać pojednanie warstw, ale szybko okazuje się, że wspólnota ma charakter powierzchowny. Goście bawią się razem, lecz nadal myślą według odmiennych kategorii.

Chłopi nie są w dramacie przedstawieni jako ludzie całkowicie nieświadomi. Czepiec czyta gazety, interesuje się polityką i chce rozmawiać o wydarzeniach międzynarodowych. Wypowiada słowa: „Chłop potęgą jest i basta”, ponieważ ma świadomość liczebności, fizycznej siły oraz historycznej roli własnej warstwy.

Czepiec deklaruje również gotowość do walki. Przypomina o kosach stojących nad boiskiem i czeka na człowieka, który wskaże właściwy moment działania. Problem polega jednak na braku samodzielnego programu, organizacji i zaufanego przywództwa. Energia istnieje, ale nie została jeszcze przekształcona w świadomą siłę polityczną.

Chłopi doskonale wyczuwają niepewność inteligentów. Czepiec zarzuca panom, że obawiają się ruchu na wsi, gardzą ludem i

nie chcą z nim naprawdę współpracować. Ostrzega, że chłopska energia może zwrócić się także przeciwko szlachcie. W jego słowach pobrzmiewa pamięć rabacji galicyjskiej.

Wypiański pokazuje więc zarówno patriotyczny potencjał chłopów, jak i niebezpieczeństwo wynikające z wielowiekowych krzywd. Kosy mogą zostać użyte przeciwko zaborcy, ale mogą również zwrócić się przeciwko dworom. Bez pojednania społecznego nie uda się stworzyć wspólnego ruchu narodowego.

Materializm chłopów zostaje przedstawiony przede wszystkim poprzez postać Jaśka. Młodzieniec gubi złoty róg, kiedy schyla się po czapkę z pawimi piórami. Róg oznacza wezwanie do powstania i możliwość narodowego zjednoczenia, natomiast czapka symbolizuje próżność, prywatną korzyść oraz fascynację zewnętrznym blaskiem.

Nie należy przenosić winy Jaśka automatycznie na wszystkich chłopów. Jego zachowanie pokazuje jednak, jak wielka idea może przegrać z drobnym pragnieniem. Człowiek nie rozpoznaje hierarchii wartości i dla mało znaczącego przedmiotu traci historyczną szansę.

Odpowiedzialność za klęskę ponosi również inteligencja. To Gospodarz otrzymuje złoty róg od Wernyhory, ale nie wykonuje zadania osobiście. Przekazuje misję Jaśkowi, a następnie zasypia. Warstwa przekonana o własnym prawie do przewodzenia narodowi nie potrafi przyjąć pełnej odpowiedzialności w decydującym momencie.

Inteligencja nie posiada konkretnego programu odzyskania wolności. Jej przedstawiciele dużo mówią o narodzie, historii i potrzebie czynu, ale ich energia wyczerpuje się w deklaracjach. Wiedzą, że sytuacja wymaga zmiany, lecz nie potrafią wskazać realnej drogi działania.

Dziennikarz reprezentuje konserwatywną inteligencję świadomą problemów, ale pogrążoną w pesymizmie. Chciałby widzieć wieś jako spokojną, niezmienną przestrzeń istniejącą poza historią.

Jego słowa: „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna” ujawniają wyidealizowany obraz ludu.

Stańczyk, który ukazuje się Dziennikarzowi, jest jego sumieniem politycznym. Przypomina o odpowiedzialności za kształtowanie opinii społeczeństwa. Dziennikarz posiada wiedzę i wpływ, ale nie wykorzystuje ich do stworzenia programu działania. Jego inteligencja prowadzi do sceptycyzmu, a sceptycyzm do bezczynności.

Poeta reprezentuje dekadentckiego artystę. Odczuwa potrzebę wielkości, lecz nie ma siły pozwalającej ją osiągnąć. Ukazujący mu się Rycerz, czyli Zawisza Czarny, symbolizuje odwagę, honor oraz zdolność do czynu. Spotkanie ujawnia różnicę pomiędzy dawnym etosem a bezsilnością współczesnego twórcy.

Poeta tęskni za sztuką zdolną poruszać naród, ale jego własna twórczość pozostaje pogrążona w nastroju i estetycznej melancholii. Wyspiański wskazuje potrzebę odejścia od dekadentyzmu. Poezja nie może ograniczać się do opisywania niemocy, jeśli chce wpływać na rzeczywistość.

Pan Młody jest przykładem chłopomanii, czyli powierzchownej fascynacji wsią. Zachwyca się strojem, barwnością, przyrodą i rzekomą naturalnością chłopów. Nie zna jednak ciężkich warunków ich życia ani głębi konfliktu społecznego. Wieś jest dla niego przede wszystkim pięknym obrazem.

Nie można powiedzieć, że Pan Młody po prostu gardzi ludem. Pragnie zbliżenia, ale jego zainteresowanie ma charakter estetyczny i teatralny. Zakłada chłopski strój oraz poślubia chłopkę, lecz nadal patrzy na wieś oczami inteligenta poszukującego nowych wrażeń.

Ukazujący się Panu Młodemu Hetman przypomina o zdradzie i winach dawnej szlachty. Małżeństwo z chłopką nie wystarcza, aby uwolnić się od historycznego dziedzictwa własnej klasy.

Powierzchny gest pojednania nie usuwa odpowiedzialności za wielowiekowy wyzysk ani za polityczne błędy elit.

Szczególnym problemem jest brak wspólnego języka. Słowa „wyście sobie, a my sobie” najpełniej opisują relację pomiędzy wsią a miastem. Obie grupy znajdują się w jednym miejscu, ale nadal pozostają osobnymi światami. Wspólna zabawa nie oznacza jeszcze wspólnoty doświadczeń i celów.

Stwierdzenie, że „każdy sobie rzepekę skrobie”, można uznać za ogólną diagnozę polskiego indywidualizmu oraz prywaty. Poszczególne osoby i warstwy bronią własnych interesów, zamiast myśleć o całym społeczeństwie. Jest to ta sama wada, którą romantycy dostrzegali w szlacheckich kłótniach, działalności elit oraz braku jedności podczas powstań.

Zjawy pojawiające się w „Weselu” nie są przypadkowymi postaciami fantastycznymi. Stanowią uosobienie pamięci, lęków i niespełnionych pragnień bohaterów. Każdy widzi takiego ducha, który ujawnia jego najgłębszą słabość. Przeszłość wkracza do weselnej izby, ponieważ społeczeństwo nie potrafi się od niej uwolnić.

Upiór Szeli przypomina o krwawym konflikcie chłopów ze szlachtą. Hetman oznacza zdradę narodową, Stańczyk – polityczną odpowiedzialność, Rycerz – utraconą zdolność do bohaterstwa, a Wernyhora – marzenie o narodowym zjednoczeniu. Wszystkie najważniejsze romantyczne symbole pojawiają się ponownie, ale nie prowadzą do czynu.

Wyspiański przejmuje od romantyków przekonanie, że literatura i symbole mogą budzić społeczeństwo. Jednocześnie pokazuje ich wyczerpanie. Polacy znają dawne wzorce, potrafią o nich mówić i wzruszać się nimi, lecz nie umieją zastosować ich w praktyce. Symbol staje się kolejnym elementem narodowego przedstawienia.

Finałowy chocholi taniec oznacza stagnację, bierność, obojętność i niemożność działania. Uczestnicy wesela poruszają

się, ale pozostają w miejscu. Ruch pozbawiony celu jest doskonałym obrazem społeczeństwa, które nieustannie mówi o przemianie, lecz powtarza te same błędy.

Chochoł jest jednak symbolem wieloznacznym. Słomiana osłona wygląda jak martwa postać, ale pod nią znajduje się żywy krzak róży. Taniec oznacza uśpienie, niekoniecznie ostateczną śmierć. Naród zachowuje potencjał odrodzenia, chociaż w przedstawionym momencie nie potrafi go wykorzystać.

Porównanie romantycznych utworów i „Wesela” ujawnia kilka powtarzających się cech polskiej psychiki. Pierwszą jest brak jedności. W „Dziadach” patrioci stoją przy drzwiach, a obojętne elity siedzą przy stoliku. W „Panu Tadeuszu” prywatny spór prowadzi do zajazdu. W „Kordianie” spiskowcy nie potrafią wspólnie zdecydować o działaniu. W „Weselu” chłopci i inteligencja pozostają osobnymi grupami.

Drugą wadą jest rozdźwięk pomiędzy słowem i czynem. Romantyczni bohaterowie formułują wielkie idee, ale często przegrywają w chwili ich realizacji. Kordian tworzy program na Mont Blanc, lecz nie zabija cara. Inteligenci z „Wesela” marzą o narodowym zrywie, lecz Gospodarz zasypia, a złoty róg zostaje zgubiony.

Trzecią cechą jest przywiązanie do efektownych gestów oraz symboli. Polska pragnie być „pawiem narodów”, Pan Młody zakłada chłopski strój, a Jasiek wybiera czapkę z piórami. Zewnętrzna forma zastępuje rzeczywistą przemianę. Łatwiej wyglądać jak patriota albo człowiek bliski ludowi, niż ponieść odpowiedzialność za wspólne działanie.

Czwartą wadą jest życie przeszłością. Pamięć historyczna jest niezbędna dla zachowania tożsamości, ale może również paraliżować. Bohaterowie wciąż powracają do dawnych zdrad, powstań, rabacji i krzywd. Nie potrafią ani zapomnieć, ani przepracować doświadczenia, dlatego historia nieustannie powtarza się w nowych formach.

Piątym problemem jest skłonność do skrajnych ocen własnego narodu. Polacy raz widzą siebie jako naród wybrany, zdolny zbawić Europę, innym razem jako wspólnotę tchórzliwą i bezwartościową. Pomiedzy narodową pychą a poczuciem całkowitej niższości brakuje spokojnej, odpowiedzialnej samooceny.

Właśnie taką sprzeczność wyraża zestawienie „duszy anielskiej” z „czerepem rubasznym”. Słowacki widzi ogromne możliwości, ale także formę uniemożliwiającą ich wykorzystanie. Wyspiański dochodzi do podobnego wniosku: społeczeństwo posiada energię chłopów, wiedzę inteligencji i bogatą tradycję, lecz nie potrafi połączyć tych elementów.

Literatura nie ogranicza się jednak do potępienia. Wskazuje również cechy, na których można budować przyszłość. Chłopi z „Wesela” interesują się polityką i są gotowi do walki. Młodzi patrioci z „Dziadów” zachowują moralną odwagę. Bohaterowie „Pana Tadeusza” potrafią się pojednać. Nawet Słowacki, formułując najostrzejsze oskarżenia, wierzy w możliwość stworzenia Polski przypominającej „posąg z jednej bryły”.

Najważniejszym zadaniem jest przejście od spontanicznego zrywu do odpowiedzialnej współpracy. Sama energia nie wystarcza, podobnie jak sama wiedza lub poetycka wizja. Chłopi potrzebują świadomości i organizacji, inteligencja musi porzucić poczucie wyższości oraz bezsilny sceptycyzm, a wszystkie warstwy powinny uznać wspólną odpowiedzialność.

„Wesele” można odczytać jako podsumowanie romantycznych sporów o polski charakter. Wyspiański przywołuje bohaterów, symbole i pytania poprzedniej epoki, ale umieszcza je w świecie, który nie potrafi już bezwarunkowo w nie wierzyć. Romantyczna tradycja nadal porusza wyobraźnię, lecz jej wzniosłe hasła nie rozwiązują społecznych konfliktów.

Twórcy romantyczni i Wyspiański zgadzają się w jednym zasadniczym punkcie: największym zagrożeniem jest wewnętrzny rozpad wspólnoty. Nawet potężny przeciwnik nie odniesie

trwałego zwycięstwa nad narodem zjednoczonym, świadomym i odpowiedzialnym. Natomiast społeczeństwo podzielone, kłótniwe oraz skupione na prywatnych korzyściach samo ułatwia działanie wroga.

Literacka ocena Polaków pozostaje surowa, ale nie jest pozbawiona nadziei. Chocholi taniec może się kiedyś zakończyć, podobnie jak róża ukryta pod słomą może rozkwitnąć na wiosnę. Warunkiem przebudzenia jest jednak uczciwe rozpoznanie własnych wad. Naród nie powinien ani bezmyślnie się uwielbiać, ani pogrążyć w poczuciu bezwartościowości.

Najważniejsza lekcja płynąca z „Wesela” i utworów romantycznych mówi, że patriotyzm nie może ograniczać się do słów, strojów, symboli oraz wspominania dawnych bohaterów. Musi oznaczać odpowiedzialność, zdolność współpracy i gotowość do przekroczenia interesu własnej grupy. Dopiero wtedy „anielska dusza” narodu mogłaby uwolnić się z „rubasznego czerepu”, a społeczeństwo przestałoby tańczyć w rytm usypiającej muzyki Chochoła.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Dezintegracja osobowości w świecie form i stereotypów

Stereotypy są trwałym elementem życia społecznego. Powstają, ponieważ człowiek próbuje uporządkować skomplikowaną rzeczywistość i podzielić napotymane zjawiska na łatwiejsze do rozpoznania kategorie. Nie jesteśmy w stanie za każdym razem od początku analizować wszystkich osób i sytuacji. Posługujemy

się więc uproszczeniami, wcześniejszymi doświadczeniami oraz opiniami przejętymi od innych. Mechanizm ten może ułatwiać orientację w świecie, ale prowadzi także do niesprawiedliwych ocen.

Stereotyp jest uproszczonym i utrwalonym wyobrażeniem o określonej grupie. Człowiek przestaje być postrzegany jako niepowtarzalna jednostka, ponieważ przypisuje mu się cechy rzekomo właściwe wszystkim przedstawicielom jego narodu, klasy społecznej, płci, zawodu lub pokolenia. Nie analizujemy wtedy rzeczywistego postępowania konkretnej osoby. Oceniamy ją na podstawie wcześniej przygotowanego schematu.

Powstawaniu stereotypów sprzyja kategoryzacja, przyjmowanie niesprawdzonych informacji, lęk przed nieznanym i potrzeba przynależności do grupy. Człowiek chce być akceptowany przez własne środowisko, dlatego przejmuje jego poglądy, język i uprzedzenia. Powtarza zasłyszane opinie, nawet jeśli nigdy nie próbował sprawdzić ich prawdziwości. Stereotyp wzmacnia również podział na „nas” oraz „obcych”, pozwalając grupie budować poczucie wyższości.

Problem formy jest jednak szerszy niż zagadnienie stereotypu. Forma oznacza wszystkie sposoby, za pomocą których człowiek zostaje określony w kontaktach z innymi: rolę ucznia, nauczyciela, rodzica, dziecka, inteligenta, robotnika, patrioty, buntownika albo człowieka nowoczesnego. Każda sytuacja społeczna narzuca określone zachowania, język, gesty i oczekiwania.

Życie można zatem porównać do teatru. Człowiek wchodzi na scenę i zakłada maskę odpowiadającą roli, którą ma odegrać. W szkole zachowuje się inaczej niż w domu, w pracy inaczej niż podczas spotkania z przyjaciółmi. Sama zmienność zachowania nie musi oznaczać fałszu. Problem pojawia się wtedy, gdy jednostka przestaje wiedzieć, kim jest poza kolejnymi rolami, albo całkowicie utożsamia się z obrazem narzuconym jej przez otoczenie.

Dezintegracja osobowości polega na rozpadzie poczucia wewnętrznej jedności. Człowiek ma sprzeczne poglądy, zmienia zachowanie zależnie od oczekiwań innych i nie potrafi stworzyć trwałego systemu wartości. Nie wie, które pragnienia są naprawdę jego, a które przejął od rodziny, szkoły, środowiska lub kultury. Im więcej nakłada na siebie masek, tym trudniej mu odnaleźć własną twarz.

Problem ten zajmuje ważne miejsce w literaturze XX wieku. Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz i Sławomir Mrożek ukazywali ludzi poddanych działaniu form, konwencji i stereotypów. Ich bohaterowie próbują się wyzwolić, ale każda ucieczka prowadzi ich do następnego schematu. Twórcy pytają więc nie tylko o to, jak odrzucić fałszywą maskę, ale również czy istnienie człowieka całkowicie pozbawionego formy jest w ogóle możliwe.

Najbardziej rozbudowaną teorię formy stworzył Witold Gombrowicz w „Ferdydurke”. Głównym bohaterem jest trzydziestoletni Józio, który pragnie napisać dojrzałe dzieło i ostatecznie określić własną tożsamość. Niespodziewanie pojawia się profesor Pimko, ocenia go jak niedojrzałego chłopca, a następnie zabiera z powrotem do szkoły. Dorosły człowiek zostaje umieszczony w ławce i zmuszony do przyjęcia roli ucznia.

Proces ten Gombrowicz nazywa „upupieniem”. Pupa symbolizuje dziecięcość, niedojrzałość i zależność od ludzi posiadających władzę. Józio nie zmienia się biologicznie w nastolatka. Zostaje jednak potraktowany jak dziecko, dlatego zaczyna zachowywać się zgodnie z narzuconą formą. Spojrzenie Pimki okazuje się silniejsze od jego własnego przekonania o dorosłości.

Szkoła jest miejscem szczególnie intensywnego tworzenia form. Nauczyciel ma być nieomylnym autorytetem, a uczeń – posłusznym odbiorcą wiedzy. Indywidualne przeżycie dzieła literackiego zostaje zastąpione obowiązkiem powtarzania gotowych ocen.

Uczniowie mają zachwycać się Słowackim nie dlatego, że samodzielnie zrozumieli jego poezję, lecz dlatego, że „Słowacki wielkim poetą był”.

Nauczyciel nie prowadzi rzeczywistej rozmowy o literaturze. Oczekuje potwierdzenia tezy zapisanej w programie. Uczeń próbujący wyrazić odmienne zdanie zostaje uznany za niedojrzałego albo niezdolnego do prawidłowego odbioru sztuki. Szkoła zamiast rozwijać osobowość może więc podporządkowywać ją encyklopedycznym formułom.

Gombrowicz nie twierdzi, że wiedza jest niepotrzebna. Krytykuje edukację opartą na przymusowym zachwycie, schematycznych odpowiedziach i udawaniu dojrzałości. Człowiek potrafiący powtórzyć właściwą formułę nie musi rozumieć jej sensu. Zalicza materiał, ale nie rozwija samodzielnego myślenia.

Także bunt uczniów okazuje się formą. Syfon reprezentuje wzorowego wychowanka, wiernego oficjalnym wartościom. Miętus przeciwstawia mu kult brutalności, niedojrzałości i „chłopackości”. Obaj zachowują się zgodnie z gotowymi modelami. Jeden jest uformowany przez szkołę, drugi przez potrzebę przeciwstawienia się szkole.

Miętusowi wydaje się, że sama negacja pozwoli odzyskać autentyczność. Tymczasem człowiek, który zawsze postępuje odwrotnie, niż nakazuje autorytet, nadal pozostaje od niego zależny. Buntownik potrzebuje konwencji, przeciwko której może występować. Jego antyforma szybko staje się kolejną formą.

Po opuszczeniu szkoły Józio trafia do domu Młodziaków. Rodzina chce uchodzić za nowoczesną, liberalną, tolerancyjną i wolną od mieszczańskich przesądów. Młodziakowie uprawiają sport, posługują się postępowym językiem i podkreślają niezależność córki Zuty. Wszystkie ich zachowania mają potwierdzać zerwanie z konserwatywną tradycją.

Nowoczesność okazuje się jednak starannie wyreżyserowanym

przedstawieniem. Młodziakowie nie zachowują się spontanicznie, lecz stale kontrolują, czy odpowiadają przyjętemu obrazowi postępowej rodziny. Nawet swoboda Zuty jest częścią rodzinnego wizerunku. Rodzice chcą być liberalni przede wszystkim dlatego, że właśnie taka postawa wydaje im się nowoczesna i atrakcyjna.

Józio oraz Pimko doprowadzają do sytuacji, która ujawnia sztuczność tej pozy. Nocne spotkanie w pokoju Zuty wywołuje chaos, ponieważ deklarowana tolerancja zderza się z emocjami, zazdrością i obyczajowymi przyzwyczajeniami. Forma nowoczesności rozpada się pod wpływem konkretnego wydarzenia. Młodziakowie nie potrafią już utrzymać starannie zbudowanego obrazu siebie.

Gombrowicz nie występuje przeciwko liberalizmowi ani nowoczesności jako takim. Ośmiesza człowieka, który przyjmuje określone poglądy wyłącznie jako modną pozę. Nawet postępowe hasła mogą stać się stereotypem, jeżeli nie wynikają z rzeczywistego namysłu i odpowiedzialności.

Następnie Józio oraz Miętus trafiają do ziemiańskiego dworu Hurleckich. Panuje tam tradycyjny podział na „panów” i „chamów”. Właściciele majątku zachowują się zgodnie ze stereotypem szlacheckiej wyższości, natomiast służba zostaje podporządkowana roli ludzi przeznaczonych do wykonywania poleceń. Każda ze stron potwierdza istnienie drugiej.

Miętus pragnie „zbratać się” z parobkiem Walkiem i doprowadzić do przekroczenia granicy pomiędzy warstwami. Nie pyta jednak służącego, czy ten chce uczestniczyć w jego eksperymencie. Próbuje narzucić mu bliskość, a następnie wymusić określone zachowanie. Bunt przeciwko pańskiej przemocy sam zaczyna przypominać przemoc.

Relacja pana i chama okazuje się wyjątkowo trwałą formą polskiej kultury. Ziemianin potrzebuje podporządkowanego służącego, aby potwierdzić własną wyższość, natomiast parobek

został nauczony uległości wobec dworu. Próba gwałtownego „bratania” nie usuwa historycznej nierówności. Prowadzi jedynie do kolejnej groteskowej sytuacji.

Gombrowicz ośmiesza również utrwalony w literaturze stereotyp dworu jako miejsca harmonii, gościnności i dostatku. Uczty, rodzinne rytuały oraz kult jedzenia przypominają obrazy znane z „Pana Tadeusza” i późniejszego „Przedwiośnia”. Za elegancką formą kryją się jednak nierówności, nuda i skostnienie relacji społecznych.

Józio ucieka ze szkoły do nowoczesnego domu, a następnie z domu Młodziaków do tradycyjnego dworu. Każde środowisko narzuca mu inną „gębę”. Gęba oznacza obraz człowieka stworzony przez innych, społeczny wizerunek, od którego nie potrafi się uwolnić. Jedni widzą w nim ucznia, inni młodego adoratora, krewnego albo przedstawiciela warstwy pańskiej.

W finale bohater porywa Zosię. Wydaje mu się, że ucieka przed ziemiańską awanturą, ale natychmiast wpada w formę romantycznego kochanka oraz porywacza panny z dobrego domu. Nawet gest mający przynieść wolność zostaje rozpoznany za pomocą istniejącego schematu literackiego i obyczajowego.

Stąd najważniejszy wniosek „Ferdydurke”: przed gębą można uciec jedynie w inną gębę. Zdjęcie jednej maski nie odsłania czystej, całkowicie niezależnej osobowości. Człowiek natychmiast zostaje ukształtowany przez następną relację. Nie jest wyłącznie twórcą form, ponieważ sam zostaje przez nie stworzony.

Nie oznacza to jednak wezwania do całkowitej rezygnacji z walki. Gombrowicz zachęca do uświadomienia sobie działania formy, zachowania dystansu wobec własnej pozy i ciągłego podważania schematów. Pełne wyzwolenie jest niemożliwe, ale można nie pozwolić, aby jedna forma została uznana za ostateczną prawdę o człowieku.

Problem niestabilnej tożsamości pojawia się także w prozie

Brunona Schulza. Bohaterowie „Sklepów cynamonowych” funkcjonują w świecie, w którym granice pomiędzy człowiekiem, zwierzęciem, przedmiotem i wyobrażeniem stają się płynne. Rzeczywistość podlega nieustannym metamorfozom, dlatego nie można ustalić jednej, trwałej postaci osoby ani świata.

Ojciec narratora, Jakub, stopniowo traci dawną pozycję kupca i głowy rodziny. W „Nawiedzeniu” wycofuje się z codziennego życia, zamyka w swoim świecie oraz wygłasza niezwykle, prorocze monologi. Jego ciało i psychika zaczynają ulegać rozpadowi. Przestaje pasować do uporządkowanej rzeczywistości domu.

W innych opowiadaniach Schulza metamorfoza ojca zostaje rozwinięta za pomocą obrazów zwierzęcych i owadzych. W „Karakonach” pojawia się sugestia przemiany w insekta, a kolejne teksty przedstawiają go w coraz to nowych, niepewnych postaciach. Nie należy traktować tych przemian wyłącznie jako realistycznych wydarzeń. Są obrazem utraty pozycji, choroby, starzenia się oraz rozpadu dawnego autorytetu.

Schulz pokazuje człowieka, który nie posiada jednej, zamkniętej tożsamości. Osobowość może zostać przekształcona przez spojrzenie rodziny, pamięć dziecka, chorobę i wyobraźnię. Jakub jest jednocześnie ojcem, kupcem, prorokiem, eksperymentatorem, ptakiem i owadem. Żadna z tych postaci nie wyczerpuje całej prawdy.

Metamorfoza oznacza degradację, ale również próbę ucieczki od banalnej codzienności. Ojciec nie chce pozostać zwyczajnym kupcem podporządkowanym praktycznym obowiązkom. Tworzy własne światy i podejmuje walkę z nieruchomą materią. Jego wyobraźnia daje chwilową wolność, ale zarazem oddala go od innych ludzi.

Dezintegracja osobowości u Schulza ma więc charakter bardziej metafizyczny niż społeczny. Człowiek gubi się w labiryncie rzeczywistości, która sama nie posiada stabilnej formy. Nie wiadomo, gdzie kończy się rzeczywiste wydarzenie, a zaczyna

sen, wspomnienie lub dziecięca fantazja.

Zupełnie inną przyczynę rozpadu osobowości przedstawia Tadeusz Różewicz w „Kartotece”. Główny bohater jest człowiekiem doświadczonym przez II wojnę światową i powojenne przemiany polityczne. Leży w łóżku ustawionym w pokoju, przez który przechodzą rozmaite postacie z jego przeszłości i teraźniejszości. Prywatna przestrzeń przypomina jednocześnie mieszkanie, ulicę, biuro, szkołę i scenę teatralną.

Bohater nie ma jednego imienia ani dokładnie określonego wieku. W różnych scenach występuje jako dziecko, uczeń, żołnierz, działacz, syn, kochanek oraz dojrzały mężczyzna. Wszystkie etapy jego życia istnieją równocześnie. Biografia nie tworzy uporządkowanego ciągu, lecz przypomina zbiór luźnych kart.

Tytułowa kartoteka jest zbiorem informacji o człowieku, ale nie potrafi odtworzyć jego osobowości. Można zapisać imię, wiek, wykształcenie, zawód i polityczną przeszłość, lecz dane te nie wyjaśniają, kim jednostka naprawdę jest. Bohater został podzielony na role, dokumenty, cudze wspomnienia i stereotypowe oceny.

Rozbita kompozycja dramatu odpowiada rozpadowi osobowości. Nie ma tradycyjnej akcji, jednego konfliktu ani wyraźnego zakończenia. Sceny pojawiają się bez chronologicznego porządku, a postacie wchodzą oraz wychodzą, jakby otwierano kolejne szuflady archiwum. Forma dramatu staje się obrazem psychiki bohatera.

W pokoju pojawia się młoda Niemka. Bohater nie czuje do niej osobistej nienawiści, ale nie potrafi uwolnić się od pamięci wojny. Gdy słyszy brzmienie niemieckiej komendy, automatycznie staje pod ścianą i reaguje lękiem. Zachowanie ujawnia zarówno działanie narodowego stereotypu, jak i głęboki uraz psychiczny.

Nie byłoby sprawiedliwe uznać tej sceny wyłącznie za przykład

uprzedzenia. Bohater wie, że dziewczyna nie odpowiada za zbrodnie poprzedniego pokolenia. Jego ciało reaguje jednak szybciej niż rozum. Wojna pozostawiła w nim odruch, którego nie można usunąć za pomocą samej deklaracji pojednania.

Spotkanie pokazuje, jak doświadczenie historyczne wpływa na relacje pomiędzy jednostkami. Młoda Niemka zostaje przez chwilę uwięziona w formie „przedstawicielki narodu sprawców”, natomiast Bohater – w roli polskiej ofiary i żołnierza. Oboje próbują rozmawiać jako współcześni ludzie, ale w ich spotkanie wkracza przeszłość ojców.

„Kartoteka” krytykuje również szkolny stereotyp dojrzałości. W scenie egzaminu wymaga się od ucznia znajomości ogromnej liczby encyklopedycznych wiadomości. Pojawia się pytanie, czy matura rzeczywiście sprawdza dojrzałość, czy jedynie zdolność zapamiętania treści przypominających wielotomową encyklopedię.

Podobnie jak w „Ferdydurke”, szkoła może zastępować rozwój osobowości wykonywaniem gotowych zadań. Uczeń zna daty i definicje, lecz nie musi umieć podejmować odpowiedzialnych decyzji. Zdanie egzaminu nie gwarantuje, że poradzi sobie z wojną, cierpieniem, winą ani moralnym wyborem.

Bohater „Kartoteki” nie zdaje najważniejszego egzaminu – egzaminu z życia. Nie potrafi określić poglądów politycznych, stosunku do religii ani celu własnego istnienia. Doświadczał kolejnych systemów wartości, ale żaden nie stworzył trwałej całości. Bohater leży, podczas gdy wydarzenia przepływają przez jego pokój.

Chór Starców próbuje nakłonić go do działania. Nawiązuje do chóru antycznej tragedii, ale jego wskazówki są groteskowe i nieskuteczne. Dawne formy dramatu nie wystarczają do opisanie człowieka po wojnie. Bohater współczesny nie ma jednej wielkiej racji ani wyraźnego przeciwnika, z którym mógłby walczyć.

Rozpad osobowości w „Kartotece” wynika z nagromadzenia

sprzecznych doświadczeń historycznych. Człowiek był kolejno wychowywany przez szkołę, wojnę, konspirację, ideologię i powojenną rzeczywistość. Każdy system narzucał mu nową rolę oraz nowy język. Po upadku kolejnych wartości pozostała kartoteka niepasujących do siebie fragmentów.

Podobny kryzys wyraża wiersz Różewicza „Ocalony”. Podmiot przeżył wojnę, ale nie potrafi powrócić do dawnego porządku moralnego. Słowa takie jak dobro, zło, miłość, nienawiść, cnota i występki utraciły jednoznaczność. Człowiek widział, jak wzniosłe hasła wykorzystywano do usprawiedliwiania zbrodni.

Dlatego ocalały szuka „nauczyciela i mistrza”, który jeszcze raz nazwie rzeczy oraz oddzieli światłość od ciemności. Nie potrzebuje kolejnej porcji encyklopedycznej wiedzy. Pragnie odbudowy podstawowych znaczeń, bez których nie można stworzyć zintegrowanej osobowości.

Wojna zniszczyła nie tylko ludzi i miasta. Podważyła zaufanie do języka, religii, kultury i moralności. Ocalenie biologiczne nie oznacza ocalenia duchowego. Człowiek może przeżyć, a jednocześnie stracić poczucie, kim jest i według jakich zasad powinien postępować.

Zjawisko dezintegracji osobowości podejmuje również Sławomir Mrożek w „Tangu”. Dom Stomila i Eleonory jest przestrzenią całkowitego chaosu. Znajdują się w nim przedmioty pochodzące z różnych okresów i obrzędów, między innymi katafalk oraz dziecięcy wózek. Nikt nie usuwa rzeczy, ponieważ w rodzinie odrzucono wszelkie reguły.

Stomil oraz Eleonora reprezentują pokolenie dawnych buntowników. Odrzucili tradycję, mieszczańską moralność, obyczajowe ograniczenia i rodzinne konwencje. Stomil wierzy w artystyczny eksperyment, natomiast Eleonora korzysta z obyczajowej swobody. Nie chcą być konserwatywnymi rodzicami narzucającymi dzieciom własne zasady.

Ich rewolucja doprowadziła jednak do pustki. Skoro wszystkie formy zostały ośmieszone, nie pozostało żadne wspólne kryterium dobra i zła. Domownicy mogą robić niemal wszystko, ale ich wolność nie prowadzi do rozwoju. Zmienia się w bezwład, nudę i „miłą wegetację”.

Stomil wykorzystuje eksperyment artystyczny jako sposób ucieczki od odpowiedzialności. Nie reaguje zdecydowanie na romans Eleonory z Edekem i nie potrafi zadbać o rodzinę. Jego intelektualizm okazuje się pusty, ponieważ nie przekłada się na działanie ani trwałe wartości.

Mroźek odwraca stereotyp konfliktu pokoleń. Zazwyczaj rodzice bronią tradycji, a młodzi domagają się swobody. W „Tangu” to Artur, przedstawiciel najmłodszego pokolenia, chce przywrócić porządek, normy i ceremoniał. Buntuje się przeciwko anarchii rodziców.

Artur początkowo wierzy, że świat można uporządkować przez odbudowanie dawnych form. Postanawia poślubić Alę, ponieważ ślub jest tradycyjnym obrzędem nadającym relacjom społeczne znaczenie. Małżeństwo powinno przywrócić hierarchię, odpowiedzialność i podział ról.

Szybko okazuje się jednak, że sama forma nie wystarczy. Ceremoniał pozbawiony wspólnej idei staje się pustym gestem. Artur próbuje odnaleźć wartość, która nadałaby sens ślubowi oraz całemu porządkowi, ale nie potrafi jej stworzyć. Odrzucona tradycja nie może zostać po prostu odtworzona za pomocą kostiumów i rytuałów.

Kiedy Artur traci wiarę w skuteczność formy, zwraca się ku idei władzy. Chce narzucić innym porządek siłą. Jego pragnienie ładu przekształca się w projekt autorytarny. Bohater, który rozpoczął od obrony wartości, zaczyna uważać, że cel usprawiedliwia przemoc.

Wtedy zwycięża Edek – człowiek prymitywny, ale fizycznie silny i pozbawiony skrupułów. Zabija Artura i przejmuje władzę nad

rodziną. Nie posiada rozbudowanej ideologii ani intelektualnego programu. Wystarcza mu przewaga fizyczna.

Edek reprezentuje stereotyp człowieka, który „rozpycha się łokciami” i dzięki brutalności zdobywa pozycję. Jego zwycięstwo nie wynika jednak wyłącznie z osobistych cech. Zostało przygotowane przez ludzi, którzy zniszczyli wszystkie normy, lecz nie stworzyli w ich miejsce odpowiedzialnej wolności.

Końcowe tango symbolizuje triumf łatwej, masowej formy i brutalnej siły. Edek zmusza wuja Eugeniusza do tańca. Pozornie niewinna rozrywka staje się rytuałem nowej władzy. Chaotyczny dom odzyskuje porządek, ale jest to porządek oparty na przemocy oraz podporządkowaniu.

„Tango” pokazuje, że całkowite odrzucenie form nie prowadzi do autentyczności. Człowiek potrzebuje norm, języka i obyczajów pozwalających budować wspólnotę. Jeśli zniszczy wszystkie ograniczenia, przestrzeń może zostać zajęta przez najsilniejszego. Problemem nie jest samo istnienie formy, lecz jej skostnienie albo oderwanie od wartości.

Stereotyp mieszczańskiego życia ośmieszył również Julian Tuwim w wierszu „Mieszkańcy”. Tytułowi ludzie żyją w „strasznych mieszkaniach” pełnych przedmiotów, które potwierdzają ich społeczną pozycję. Czytają gazety, lecz nie analizują informacji. Powtarzają gotowe sądy, frazesy patriotyczne i obyczajowe formuły.

Ich osobowość zostaje zbudowana z cudzych opinii. Nie posiadają spójnych poglądów, ale chcą należeć do świata ludzi przyzwoitych oraz dobrze poinformowanych. Prasa nie rozwija ich wiedzy. Dostarcza kolejnych stereotypów, które można bezmyślnie powtarzać.

Tuwim posługuje się groteskowym wyolbrzymieniem, dlatego jego wiersz nie należy traktować jako wiernego portretu wszystkich mieszkańców miast. Jest to satyra na mentalność zamkniętą,

konformistyczną i podporządkowaną materialnym schematom. W podobny sposób Gombrowicz oraz Mrożek nie opisują każdej rodziny inteligenckiej, ale demaskują określone formy zachowania.

Przykłady literackie pokazują, że stereotyp może działać na dwóch poziomach. Po pierwsze, bohaterowie posługują się uproszczonymi wyobrażeniami o innych. Inteligent widzi w chłopie „chama”, Polak w Niemcu hitlerowca, nauczyciel w uczniu niedojrzałe dziecko, a rodzic w młodym człowieku wykonawcę przygotowanego scenariusza.

Po drugie, bohaterowie sami starają się dopasować do stereotypu własnej grupy. Młodziakowie chcą być nowocześni, Hurleccy zachowują się jak ziemianie, Stomil występuje w roli awangardowego artysty, a mieszczenie Tuwima naśladują model społecznej przyzwoitości. Człowiek staje się więźniem nie tylko cudzych ocen, ale także obrazu, który sam pragnie narzucić otoczeniu.

Stwierdzenie, że jesteśmy tacy, jak myślą o nas inni, zawiera część prawdy. Osobowość rozwija się w relacjach społecznych. Człowiek poznaje siebie poprzez reakcje rodziny, przyjaciół, nauczycieli i współpracowników. Nie można stworzyć tożsamości całkowicie poza językiem oraz wspólnotą.

Nie oznacza to jednak, że cudza opinia zawsze mówi prawdę. Otoczenie może przypisać człowiekowi krzywdzącą gębę, której ten nie potrafi łatwo odrzucić. Dziecko stale nazywane leniwym może zacząć zachowywać się zgodnie z tym obrazem. Członek stereotypowo ocenianej grupy musi najpierw walczyć z uprzedzeniem, zanim jego rzeczywiste cechy zostaną zauważone.

Miejsce również wpływa na zachowanie. Szkoła tworzy ucznia, dwór pana i służącego, nowoczesny dom Młodziaków – postępową pannę, a chaotyczna rodzina Stomila – młodego konserwatystę. Nie oznacza to całkowitego braku wolnej woli, ale pokazuje siłę sytuacji społecznej.

Gombrowicz nazywa formę potęgą rządzącą nawet najdrobniejszymi odruchami i całym życiem zbiorowym. Narody mogą przyjąć wyidealizowany obraz siebie, a następnie podejmować decyzje zgodne z mitem zamiast rzeczywistością. Zbrodnia oraz głupota często nie wynikają wyłącznie ze złych intencji jednostki. Mogą być skutkiem bezrefleksyjnego wykonywania roli uznanej przez grupę za właściwą.

Nie można jednak po prostu odrzucić wszystkich stereotypów, ról i konwencji. Bez podstawowych kategorii nie potrafilibyśmy rozumieć świata, a bez norm społecznych trudno byłoby budować trwałe relacje. „Tango” pokazuje, że całkowite zniszczenie formy przygotowuje miejsce dla brutalnej siły.

Potrzebne jest więc nie życie bez formy, lecz świadomy i krytyczny stosunek do niej. Człowiek powinien rozpoznawać, kiedy określona rola pomaga w porozumieniu, a kiedy odbiera komuś indywidualność. Musi być gotowy zmieniać własne poglądy pod wpływem nowych doświadczeń i nie utożsamiać się całkowicie z jedną społeczną maską.

Podobnie należy postępować ze stereotypami. Kategoria może być punktem wyjścia do poznania, ale nie powinna zastępować spotkania z konkretną osobą. Każdy sąd trzeba sprawdzać, a poglądy przejęte od grupy poddawać samodzielnej ocenie. Lęk przed nieznanym powinien prowadzić do zdobywania wiedzy, a nie do wrogości.

Literatura współczesna nie daje łatwej recepty na osiągnięcie pełnej, niezmiennej tożsamości. Schulz pokazuje osobowość podlegającą metamorfozie, Gombrowicz – człowieka tworzonego przez relacje, Różewicz – jednostkę rozbity przez historię, a Mrozek – społeczeństwo wahające się pomiędzy chaosem i przemocą.

Wspólnym elementem tych dzieł jest sprzeciw wobec przekonania, że człowieka można wyjaśnić za pomocą jednej definicji. Nie jesteśmy tylko uczniami, rodzicami, Polakami, Niemcami,

inteligentami ani robotnikami. Każda z tych nazw opisuje część naszego doświadczenia, ale żadna nie wyczerpuje całej osobowości.

Słowa z „Ocalonego” o poszukiwaniu nauczyciela, który ponownie nazwie rzeczy i oddzieli światłość od ciemności, wyrażają pragnienie odbudowania ładu. Nie chodzi jednak o powrót do bezmyślnego posłuszeństwa dawnym formom. Potrzebny jest język oparty na doświadczeniu, prawdzie i odpowiedzialności.

Dezintegracja osobowości zaczyna się wtedy, gdy człowiek traci zdolność łączenia różnych ról w świadomie budowaną całość. Staje się zbiorem cudzych oczekiwań, urazów, haseł i automatycznych reakcji. Integracja nie musi oznaczać całkowitej niezmienności. Dojrzała osobowość potrafi się rozwijać, zachowując podstawową hierarchię wartości.

Najważniejsze przesłanie omawianych utworów można więc sformułować następująco: przed formą nie ma pełnej ucieczki, ale można prowadzić z nią nieustanną walkę. Człowiek powinien zachowywać dystans wobec własnej gęby, nie pozwalać się bez reszty upuścić i pamiętać, że każda społeczna rola jest tylko częścią jego istnienia.

Rzeczywistość zawsze okazuje się bogatsza od stereotypu. Próba zamknięcia człowieka w jednej kategorii prowadzi do krzywdy, fałszu i utraty indywidualności. Wolność nie polega na całkowitym braku form, lecz na świadomości ich istnienia, zdolności do ich zmieniania oraz odwadze, by nie utożsamiać się bez reszty z tym, co narzucają nam inni.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Jak oceniam zjawiska kultury masowej i jej niebezpieczeństwa

Kultura masowa jest zbiorem treści tworzonych z myślą o bardzo licznej i zróżnicowanej publiczności. Rozpowszechnia się za pośrednictwem telewizji, radia, prasy, kina, internetu, platform streamingowych i mediów społecznościowych. Jej podstawowymi cechami są szeroka dostępność, łatwość odbioru, powtarzalność oraz silny związek z rynkiem. Film, program, piosenka lub artykuł mają zainteresować możliwie wielu ludzi i przynieść producentom zysk.

Nie uważam, że wszystko, co należy do kultury masowej, jest z definicji złe. Popularny film może mieć wielką wartość artystyczną, prosta piosenka może przynosić radość, a serial może podejmować ważne problemy społeczne. Rozwój środków masowego przekazu sprawił, że dostęp do kultury przestał być przywilejem najzamożniejszych oraz najlepiej wykształconych. Człowiek mieszkający daleko od wielkiego miasta może obejrzeć przedstawienie, posłuchać koncertu, poznać zagraniczny film i skorzystać z cyfrowych zbiorów biblioteki.

Kultura masowa tworzy również wspólne doświadczenia. Ludzie rozmawiają o tych samych filmach, wydarzeniach sportowych, książkach i piosenkach. Popularne dzieła mogą przełamywać bariery pomiędzy grupami społecznymi, zwracać uwagę na ważne problemy i zachęcać do dalszego poznawania sztuki. Internet umożliwił natomiast publikowanie twórczości osobom, które wcześniej nie miałyby szans dotrzeć do szerokiej publiczności.

Niebezpieczeństwo pojawia się wtedy, gdy kultura zostaje całkowicie podporządkowana oglądalności, liczbie kliknięć i zyskowi. Producent przestaje pytać, czy dzieło jest wartościowe, a zaczyna interesować się wyłącznie tym, czy da

się je łatwo sprzedać. Treści są wtedy upraszczane, ponieważ powinny być natychmiast zrozumiałe i nie mogą wymagać zbyt wielkiego skupienia. Powstają produkty oparte na sprawdzonych schematach, podobnych bohaterach i przewidywalnych zakończeniach.

Tak funkcjonują niektóre seriale nazywane „operami mydlanymi” albo „tasiemcami”. Opowieść może być przedłużana przez wiele lat, ponieważ jej najważniejszym celem jest utrzymanie widza. Bohaterowie nieustannie przeżywają romanse, zdrady, konflikty rodzinne, choroby i nagłe powroty osób uznanych wcześniej za zmarłe. Kolejne komplikacje nie zawsze wynikają z prawdopodobnego rozwoju postaci, lecz z potrzeby wyprodukowania następnego odcinka.

Oglądanie takiego serialu nie jest samo w sobie czymś niewłaściwym. Człowiek ma prawo odpocząć i wybrać lekką rozrywkę. Problem zaczyna się wtedy, gdy fikcyjny świat zastępuje rzeczywiste relacje, zainteresowania i aktywność. Codzienne śledzenie losów bohaterów może stać się nawykiem pochłaniającym wiele godzin, a powtarzalne schematy zaczynają kształtować wyobrażenia o miłości, rodzinie i sukcesie.

Podobne zastrzeżenia budzą seryjnie wydawane powieści romansowe, kojarzone między innymi z marką Harlequin. Ich popularność wynika z łatwo rozpoznawalnego schematu: spotkania atrakcyjnych bohaterów, przeszkód, nieporozumień i szczęśliwego zakończenia. Czytelnik wie, czego może się spodziewać, dlatego książka daje poczucie bezpieczeństwa i pozwala na chwilę uciec od codziennych problemów.

Nie należy pogardzać ludźmi wybierającymi taką lekturę. Prosta powieść może rozwijać nawyk czytania i dostarczać potrzebnego odpoczynku. Niebezpieczne jest natomiast ograniczenie całego kontaktu z literaturą do produktów tworzonych według jednego wzoru. Czytelnik traci wtedy okazję do poznawania odmiennych punktów widzenia, bardziej złożonych bohaterów i języka wymagającego samodzielnej interpretacji.

Jednym z najpoważniejszych problemów kultury masowej jest rozwój prasy oraz portali opartych na skandalu. Sensacyjny nagłówek łatwiej przyciąga uwagę niż spokojna analiza. Dlatego media chętnie informują o konfliktach, przestępstwach, życiu prywatnym znanych osób i wydarzeniach wywołujących strach albo oburzenie. Nawet mało istotny fakt może zostać przedstawiony jako wielka sensacja.

Taki sposób działania sprzyja naruszaniu prywatności. Człowiek staje się dla mediów produktem, a jego rozwód, choroba lub rodzinny konflikt – treścią przeznaczoną do sprzedaży. Publiczność przyzwyczaja się do obserwowania cudzych problemów jak widowiska. Granica pomiędzy uzasadnionym zainteresowaniem sprawami publicznymi a zwykłą ciekawością zostaje zatarta.

Jeszcze groźniejsze jest rozpowszechnianie informacji niepewnych albo całkowicie fałszywych. W warunkach walki o szybkość redakcje mogą publikować wiadomości bez dostatecznej weryfikacji. W internecie fałszywa treść rozchodzi się błyskawicznie, szczególnie jeśli wzbudza silne emocje. Sprostowanie dociera później do znacznie mniejszej liczby osób niż pierwotna sensacja.

Odbiorca otoczony ogromną liczbą komunikatów może przestać odróżniać informacje ważne od błahych. Czyta nagłówki, ale nie poznaje całego tekstu. Dowiaduje się o dziesiątkach wydarzeń, lecz nie ma czasu zrozumieć ich przyczyn. W efekcie dostęp do większej liczby wiadomości nie zawsze oznacza większą wiedzę. Może prowadzić do chaosu, zmęczenia i podatności na manipulację.

Dużą rolę w kulturze masowej odgrywa reklama. Jej podstawowym zadaniem jest skłonienie odbiorcy do zakupu produktu albo usługi. Reklama informuje o istnieniu określonej oferty i finansuje część bezpłatnych mediów, ale bardzo często wykorzystuje wiedzę psychologiczną, aby tworzyć potrzeby, których człowiek wcześniej nie odczuwał.

Towar zostaje połączony ze szczęściem, miłością, atrakcyjnością, prestiżem i społecznym uznaniem. Odbiorca ma uwierzyć, że odpowiedni samochód, kosmetyk, telefon albo ubranie zmieni jego życie. W ten sposób kultura konsumpcyjna uczy oceniania ludzi na podstawie posiadanych przedmiotów. Człowiek zaczyna pracować i wydawać pieniądze nie po to, aby zaspokoić rzeczywiste potrzeby, lecz aby dorównać wizerunkom pokazywanym w mediach.

Szczególnie podatne na reklamę są dzieci i młodzież, ponieważ nie zawsze rozpoznają techniki perswazji. Reklama może wykorzystywać ich potrzebę akceptacji, lęk przed odrzuceniem i pragnienie naśladowania popularnych osób. Dlatego przekaz kierowany do niepełnoletnich powinien podlegać znacznie bardziej rygorystycznym zasadom niż zwykła informacja handlowa.

Wątpliwości może budzić masowe wykorzystywanie w Polsce reklam przygotowanych dla zagranicznych rynków. Problemem nie jest samo obce pochodzenie materiału. Kontakty między kulturami mogą być bardzo wartościowe. Niebezpieczeństwo polega na ujednolicaniu stylu życia i przekonywaniu odbiorców, że wszędzie powinni pragnąć tych samych produktów, wyglądać podobnie i kierować się identycznymi wzorcami sukcesu.

Globalny przekaz może wypierać lokalne obyczaje, poczucie humoru i język. Jeżeli media są wypełnione przede wszystkim treściami pochodzącymi z największych rynków, mniejsze kultury mają trudności z zachowaniem widoczności. Nie należy odpowiadać na to niechęcią wobec cudzoziemców, lecz wspieraniem rodzimej twórczości i uczeniem odbiorców świadomego wyboru.

W dyskusjach o kulturze masowej często krytykuje się muzykę młodzieżową, zwłaszcza disco polo. Gatunek ten opiera się zwykle na prostych melodiach, łatwych do zapamiętania refrenach i powtarzalnej tematyce miłosnej lub zabawowej. Jego popularność wynika z bezpośredniości oraz tanecznego

charakteru.

Nie uważam, że sam prosty styl muzyczny stanowi zagrożenie. Muzyka może służyć zabawie i nie każdy utwór musi być artystycznym eksperymentem. Problem pojawia się, gdy rynek promuje niemal wyłącznie najbardziej schematyczne piosenki, ponieważ można je łatwo sprzedać. Wtedy twórcy ambitniejsi, poszukujący i należący do mniej popularnych gatunków mają ograniczony dostęp do publiczności.

Krytyki wymagają również teksty utrwalające pogardliwe przedstawienia kobiet, kult alkoholu, agresję albo przekonanie, że wartość człowieka zależy od pieniędzy i atrakcyjności. Nie są to jednak wady wyłącznie jednego gatunku. Podobne treści mogą pojawiać się w rocku, rapie, muzyce elektronicznej i popularnych filmach. Ocena powinna dotyczyć konkretnego przekazu, a nie samej etykiety muzycznej.

Koncert wielkiego zespołu, takiego jak The Rolling Stones, jest dobrym przykładem niejednoznaczności kultury masowej. Z jednej strony tysiące ludzi mogą wspólnie przeżywać muzykę, spotkać się i uczestniczyć w ważnym wydarzeniu artystycznym. Popularność nie odbiera zespołowi wartości ani wpływu na rozwój muzyki.

Z drugiej strony wokół gwiazd powstaje przemysł sprzedający nie tylko utwory, lecz także wizerunek, styl ubierania się i określony „sposób na życie”. Fan może zacząć bezkrytycznie naśladować artystę, utożsamiając wolność z kupowaniem kolejnych produktów oznaczonych jego nazwiskiem. Autentyczny bunt zostaje wtedy przekształcony w dobrze sprzedający się towar.

Kult gwiazd wpływa również na rozumienie sukcesu. Media pokazują najbardziej znanych artystów, sportowców i celebrytów, pomijając tysiące ludzi wykonujących wartościową pracę poza światłem kamer. Młody odbiorca może dojść do wniosku, że zwyczajne życie jest bezwartościowe, a szczęście

wymaga sławy oraz powszechnego podziwu.

Podobne problemy dotyczą kina. Produkcje amerykańskie i zachodnioeuropejskie dysponują często ogromnymi budżetami, rozwiniętą promocją oraz szeroką siecią dystrybucji. Film krajowy musi konkurować nie tylko jakością artystyczną, lecz także liczbą reklam, dostępnością seansów i rozpoznawalnością aktorów.

Popularność filmu takiego jak „Forrest Gump” nie dowodzi jednak upadku gustu odbiorców. Jest to produkcja przystępna, ale równocześnie podejmująca ważne problemy historii, miłości, losu i społecznego wykluczenia. Kultura masowa może tworzyć dzieła atrakcyjne dla szerokiej publiczności, które nie są pozbawione artystycznej ani intelektualnej wartości.

Kryzys rodzimej kinematografii nie wynika wyłącznie z tego, że widzowie wybierają filmy zagraniczne. Znaczenie mają finansowanie, warunki produkcji, promocja, liczba kin, system dystrybucji i zdolność opowiadania historii interesujących dla współczesnego odbiorcy. Wspieranie polskiego kina nie powinno polegać na odrzucaniu zagranicznych dzieł, lecz na tworzeniu rodzimym artystom realnych możliwości konkurowania o uwagę publiczności.

Kontakt z kulturą innych krajów może poszerzać horyzonty. Niebezpieczna jest dopiero sytuacja, w której globalna produkcja całkowicie wypiera lokalne opowieści. Społeczeństwo potrzebuje dzieł przedstawiających własne doświadczenia, język i problemy. Bez nich kultura zaczyna przypominać rynek wypełniony produktami, które mogłyby powstać w dowolnym miejscu.

Największe możliwości i jednocześnie największe zagrożenia przyniósł internet. Sieć zapewnia dostęp do wiedzy, bibliotek, muzeów, filmów, kursów i kontaktu z ludźmi z całego świata. Pozwala publikować własną twórczość, organizować pomoc, prowadzić debatę i zdobywać umiejętności bez względu na

miejsce zamieszkania.

Jednocześnie internet ułatwia rozpowszechnianie pornografii, brutalnych materiałów, oszustw, mowy nienawiści i fałszywych informacji. Szczególnie groźny jest łatwy dostęp niepełnoletnich do treści, których nie potrafią właściwie ocenić. Pornografia może przedstawiać relacje intymne w sposób oderwany od szacunku, odpowiedzialności i rzeczywistych emocji, a część materiałów powstaje w warunkach przemocy albo wykorzystywania ludzi.

Niebezpieczeństwo stanowi także anonimowość. Człowiek ukryty za ekranem łatwiej obraża, grozi i rozpowszechnia kłamstwa. Nie widzi bezpośrednio reakcji osoby krzywdzonej, dlatego może przestać odczuwać odpowiedzialność za własne słowa. Wirtualna agresja ma jednak rzeczywiste konsekwencje psychiczne i społeczne.

Media społecznościowe oraz platformy internetowe wykorzystują algorytmy wybierające treści dla użytkownika. Najczęściej promują materiały, które zatrzymają jego uwagę na możliwie długo. Szczególnie skuteczne okazują się komunikaty wzbudzające gniew, strach lub oburzenie. System nie musi rozpoznawać, czy informacja jest prawdziwa i wartościowa. Liczy się reakcja odbiorcy.

W ten sposób powstają bańki informacyjne. Użytkownik widzi głównie treści zgodne z wcześniejszymi poglądami, dlatego może nabrać przekonania, że wszyscy rozsądni ludzie myślą tak samo jak on. Kontakt z odmiennym stanowiskiem staje się coraz rzadszy, a debata publiczna zmienia się w konflikt zamkniętych grup.

Internet sprzyja również uzależnieniu od ciągłego sprawdzania nowych wiadomości. Powiadomienia, krótkie filmy i niekończące się strony zostały zaprojektowane tak, aby użytkownik stale pozostawał aktywny. Człowiek przyzwyczaja się do szybkich bodźców, ma trudności z dłuższym skupieniem i zaczyna odczuwać

niepokój, kiedy przez chwilę nie korzysta z telefonu.

Kolejnym zagrożeniem jest utrata prywatności. Platformy gromadzą informacje o zainteresowaniach, miejscu pobytu, kontaktach i zachowaniu użytkowników. Dane służą do tworzenia dokładnych profili reklamowych, ale mogą zostać również wykorzystane do politycznej manipulacji, oszustw albo dyskryminacji. Użytkownik często nie rozumie, jak wiele informacji przekazuje w zamian za pozornie bezpłatną usługę.

Wśród zagrożeń kultury masowej wymienia się niekiedy brak cenzury. Należy jednak odróżnić cenzurę od rozsądnej regulacji. Cenzura państwowa, która decyduje, jakie poglądy mogą być publikowane, stanowi zagrożenie dla wolności słowa i może służyć ukrywaniu nadużyć władzy. Nie powinniśmy tęsknić za systemem, w którym urzędnik zakazuje dzieła tylko dlatego, że jest ono niewygodne politycznie lub obyczajowo.

Wolność słowa nie oznacza jednak całkowitego braku odpowiedzialności. Prawo powinno reagować na wykorzystywanie dzieci, groźby, nawiązywanie do przemocy, oszustwa i bezprawne rozpowszechnianie cudzych danych. Potrzebne są zabezpieczenia wiekowe, jasne oznaczenia reklam, przejrzyste zasady działania platform i skuteczna ochrona prywatności. Są to formy regulacji, a nie ideologicznej cenzury.

Najważniejszą obroną przed negatywnymi skutkami kultury masowej pozostaje edukacja. Człowiek powinien umieć sprawdzić źródło informacji, odróżnić wiadomość od komentarza, rozpoznać reklamę i zauważyć próbę wywołania określonych emocji. Edukacja medialna jest współcześnie równie potrzebna jak umiejętność czytania oraz pisanie.

Dużą rolę odgrywają rodzina i szkoła. Sam zakaz korzystania z internetu albo oglądania telewizji nie nauczy młodego człowieka odpowiedzialnego wyboru. Potrzebna jest rozmowa o mechanizmach reklamy, prywatności, relacjach, przemocy i wiarygodności źródeł. Dziecko powinno stopniowo zdobywać

samodzielność, ale nie może zostać pozostawione samo wobec treści tworzonych przez potężny przemysł.

Warto również wspierać biblioteki, kina studyjne, teatry, lokalne media i niezależnych twórców. Kultura ambitniejsza nie zawsze może utrzymać się wyłącznie dzięki mechanizmom rynkowym. Jeżeli o jej istnieniu decyduje tylko liczba natychmiastowych kliknięć, dzieła wymagające cierpliwości i eksperymentowania mogą nie mieć szansy dotarcia do odbiorców.

Nie oznacza to konieczności stworzenia sztywnego podziału na „dobrą” kulturę elitarną i „złą” kulturę masową. Takie rozróżnienie łatwo prowadzi do pogardy wobec ludzi posiadających inne upodobania. W każdej dziedzinie można znaleźć dzieła wartościowe oraz słabe. Istnieją ambitne seriale i powierzchowne powieści uznawane za artystyczne. Sama popularność nie przesądza o jakości.

Najważniejsze jest świadome korzystanie z kultury. Odbiorca nie musi rezygnować z lekkiej rozrywki, ale powinien zachować różnorodność. Może oglądać popularny film, a jednocześnie sięgać po wymagającą książkę, uczestniczyć w koncercie i interesować się lokalną twórczością. Problemem nie jest przyjemność, lecz całkowita bierność oraz pozwolenie, aby wybory podejmował za nas algorytm lub reklama.

Kultura masowa może również utrwalać nierealistyczne wzorce wyglądu i życia. Media pokazują wyselekcjonowane obrazy pięknych ciał, drogich podróży, sukcesów i szczęśliwych relacji. Odbiorca porównuje z nimi własną codzienność, nie pamiętając, że widzi materiał poprawiony, wyreżyserowany albo wybrany spośród wielu nieudanych chwil.

Ciągłe porównywanie się może prowadzić do poczucia niższej wartości, szczególnie u młodych ludzi. Człowiek zaczyna oceniać własne życie na podstawie liczby reakcji, obserwujących oraz zgodności z aktualną modą. Tożsamość zostaje podporządkowana publicznemu wizerunkowi, a autentyczne

relacje – potrzebie atrakcyjnego zaprezentowania ich w sieci.

Kultura masowa skraca również pamięć społeczną. Każdego dnia pojawia się nowy skandal, przebój i modny bohater. Wczorajsze wydarzenia są szybko zastępowane przez następne. Trudniej wtedy prowadzić długotrwałą debatę o problemach wymagających cierpliwości, takich jak edukacja, ubóstwo, zdrowie czy środowisko.

Niebezpieczeństwo nie wynika więc tylko z niskiego poziomu pojedynczego programu. Znacznie poważniejszy jest sposób organizowania uwagi. Jeżeli odbiorca jest nieustannie rozpraszan, pobudzany i nakłaniany do natychmiastowej reakcji, traci możliwość spokojnego namysłu. Bez tej zdolności trudno podejmować odpowiedzialne decyzje zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym.

Moja ocena kultury masowej jest zatem krytyczna, ale nie całkowicie negatywna. Kultura ta demokratyzuje dostęp do informacji i sztuki, tworzy wspólne doświadczenia oraz umożliwia rozwój nowych form twórczości. Jej zagrożenia wynikają przede wszystkim z podporządkowania treści zyskowi, manipulowania emocjami i zamieniania ludzkiej uwagi w towar.

Rozwiązaniem nie jest powrót do cenzury ani odrzucenie wszystkiego, co popularne i zagraniczne. Potrzebujemy świadomych odbiorców, odpowiedzialnych mediów, właściwej ochrony niepełnoletnich, przejrzystych zasad reklamy oraz wsparcia dla różnorodnej kultury. Człowiek powinien sam wybierać treści, zamiast jedynie przyjmować to, co najgłośniej promowane.

Największe niebezpieczeństwo kultury masowej polega na tym, że może odebrać odbiorcy samodzielność, nie stosując żadnego jawnego przymusu. Wystarczy przyzwyczaić go do wygodnych schematów, nieustannej rozrywki i gotowych opinii. Dlatego najważniejszym zadaniem jest zachowanie krytycznego myślenia. Kultura powinna pomagać człowiekowi lepiej rozumieć świat, a

nie jedynie wypełniać jego czas i sterować pragnieniami.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Spółeczeństwo polskie w oczach pisarzy Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego

Literatura Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego stworzyła rozległy, a zarazem bardzo krytyczny obraz polskiego społeczeństwa. Pisarze interesowali się relacjami pomiędzy chłopami, inteligencją, ziemiaństwem, mieszczaństwem i robotnikami. Zastanawiali się, czy te grupy są zdolne do współpracy, kto powinien przewodzić narodowi i jakie przyczyny uniemożliwiają stworzenie sprawiedliwej wspólnoty. Ich utwory pokazują społeczeństwo głęboko podzielone, w którym poszczególne warstwy nie rozumieją się, żyją w odmiennych warunkach i troszczą się przede wszystkim o własne interesy.

Młoda Polska była epoką pełną sprzecznych nastrojów. Z jednej strony pojawiały się dekadentyzm, poczucie bezsilności, zwątpienie w sens działania i przekonanie o nadchodzącym kryzysie cywilizacji. Z drugiej strony Polska nadal pozostawała pod zaborami, dlatego pisarze nie mogli całkowicie odrzucić problemów narodowych. Literatura próbowała budzić świadomość społeczną, wskazywać przyczyny wcześniejszych klęsk oraz przygotowywać społeczeństwo do walki o wolność.

Szczególnie ważna była twórczość Stefana Żeromskiego, który czuł się odpowiedzialny za los kraju i chciał oddziaływać na narodowe sumienie. Przedstawiał biedę, wyzysk, społeczne upokorzenie i moralne konsekwencje nierówności. Nie tworzył łagodnych ani pocieszających obrazów. Uważał, że pisarz powinien pokazywać również najbardziej bolesne zjawiska, ponieważ tylko poznanie prawdy może doprowadzić do przemiany.

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku sytuacja uległa zasadniczej zmianie. Spełniło się marzenie kilku pokoleń Polaków, ale wolne państwo nie stało się automatycznie krajem sprawiedliwym, nowoczesnym i szczęśliwym. Polska musiała połączyć ziemie należące wcześniej do trzech zaborców, odbudować gospodarkę, stworzyć administrację oraz zmierzyć się z biedą, zacofaniem i konfliktami politycznymi.

Wielu pisarzy przeżyło rozczarowanie. Pokolenie dawnych bojowników o wolność, obejmując stanowiska w odrodzonym państwie, nie zawsze realizowało ideały własnej młodości. Pojawiały się karierowiczostwo, kompromisy, nierówności i obojętność na cierpienie najuboższych. Literatura dwudziestolecia pytała więc, czy Polacy potrafią odpowiednio wykorzystać odzyskaną wolność.

Najpełniejszym młodopolskim obrazem społeczeństwa jest „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. Akcja dramatu rozgrywa się w bronowickiej chacie podczas wesela inteligenta z chłopką. Spotkanie przedstawicieli różnych warstw społecznych mogłoby zapowiadać ich pojednanie. W rzeczywistości ujawnia jednak wzajemne uprzedzenia, nieufność i brak wspólnego języka.

Chłopi przedstawieni w „Weselu” nie są grupą całkowicie nieświadomą wydarzeń politycznych. Czepiec rozpoczyna rozmowę z Dziennikarzem od pytania: „Cóż tam, panie, w polityce? Chińczyki trzymają się mocno!?”. Interesuje się światem, czyta gazety i chce rozmawiać o sprawach publicznych. Dziennikarz nie traktuje go jednak poważnie. Wolałby widzieć wieś jako spokojną przestrzeń istniejącą poza historią.

Słowa: „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna” ujawniają stereotyp zakorzeniony w świadomości inteligencji. Dziennikarz nie chce przyjąć do wiadomości, że chłop może rozumieć politykę i uczestniczyć w życiu narodowym. Wygodniej mu zachować wyidealizowany obraz wsi jako miejsca ciszy, tradycji i niezmienności.

Czepiec ma świadomość siły własnej warstwy. Przypomina, że chłopci są gotowi chwycić za kosy, jeżeli znajdzie się ktoś zdolny ich poprowadzić. Odwołanie do kos przywołuje udział chłopów w bitwie pod Racławicami. Wieś posiada energię oraz potencjał, ale potrzebuje celu, organizacji i odpowiedzialnego przywództwa.

Jednocześnie pomiędzy chłopami i inteligencją istnieje pamięć dawnych krzywd. Szlachta przez wiele stuleci wykorzystywała ludność wiejską, natomiast rabacja galicyjska z 1846 roku pokazała, że chłopski gniew może zwrócić się przeciwko dworom. W dramacie przypomina o tym Upiór Jakuba Szeli. Nie można zbudować wspólnoty jedynie za pomocą deklaracji o braterstwie, jeśli nie zostaną przepracowane historyczne konflikty.

Czepiec trafnie zauważa, że inteligenci obawiają się chłopskiego ruchu. Chcieliby korzystać z energii ludu, ale jednocześnie boją się utraty kontroli. Chłopci natomiast podejrzewają, że panowie gardzą nimi i traktują ich wyłącznie jako barwną dekorację. Wzajemna nieufność uniemożliwia rzeczywistą współpracę.

Wyspiański nie idealizuje żadnej ze stron. Także chłopci ujawniają niedojrzałość, gwałtowność i przywiązanie do materialnych oznak powodzenia. Najważniejszym przykładem jest Jasiek, który otrzymuje złoty róg mający wezwać ludzi do powstania. Gubi go, kiedy schyla się po czapkę z pawimi piórami. Błyszczący przedmiot okazuje się dla niego ważniejszy niż symbol wspólnej sprawy.

Nie należy uznawać tego wydarzenia za prosty dowód, że wszyscy chłopci są niezdolni do patriotycznego działania. Jasiek reprezentuje jednak niebezpieczeństwo próżności, egoizmu i braku rozpoznania prawdziwej wartości. Złoty róg oznacza możliwość narodowego zjednoczenia, natomiast czapka – prywatne ambicje i fascynację zewnętrznym efektem. Historyczna szansa zostaje przegrana przez pomylenie hierarchii wartości.

Jeszcze ostrzej Wyspiański ocenia inteligencję. Jej zainteresowanie wsią często ma charakter powierzchowny. Zjawisko to określa się mianem chłopomanii. Pan Młody zachwyca się strojem, barwnością, obyczajami i pozorną naturalnością chłopów, ale nie zna rzeczywistych problemów ich życia. Wieś jest dla niego przede wszystkim atrakcyjnym obrazem.

Słowa „wyście sobie, a my sobie” podsumowują pozorność pojednania. Małżeństwo inteligenta z chłopką nie usuwa wielowiekowych różnic społecznych. Wesele pozwala przedstawicielom obu warstw znaleźć się w jednym pomieszczeniu, ale nie tworzy jeszcze wspólnoty poglądów, doświadczeń i interesów.

Inteligenci posiadają wielkie ambicje i odczuwają nadmiar niewykorzystanej energii. Marzą o „ogromnych, wielkich rzeczach”, lecz nie potrafią przejść od wyobrażeń do czynu. Poeta jest pogrążony w dekadentkich nastrojach, Dziennikarz rozumie kryzys polityczny, ale pozostaje bierny, a Pan Młody zamienia problemy społeczne w estetyczną zabawę.

Szczególnie wymowna jest postawa Gospodarza. Wernyhora powierza mu misję zorganizowania powstania i wręcza złoty róg. Gospodarz nie wykonuje jednak zadania osobiście. Przekazuje odpowiedzialność Jaśkowi, a sam zasypia. Inteligencja, która uważa się za naturalnego przywódcę narodu, zawodzi w chwili rzeczywistej próby.

Finałowy chocholi taniec obejmuje zarówno chłopów, jak i inteligentów. Wszyscy poruszają się w rytm muzyki, lecz nie

podejmują świadomego działania. Społeczeństwo posiada energię, pamięć historyczną i symbole narodowe, ale nie umie przekształcić ich w skuteczny czyn. Wyspiański nie wskazuje jednej klasy zdolnej samodzielnie odbudować Polskę. Pokazuje, że bez porozumienia wszystkich warstw kolejne szanse zostaną zmarnowane.

Inny obraz chłopa pojawia się w opowiadaniu Żeromskiego „Rozdziobią nas kruki, wrony...”. Bohater, Andrzej Borycki, nazywany Szymonem Winrychem, przewozi broń dla uczestników powstania styczniowego. Zostaje zaatakowany i zabity przez rosyjskich żołnierzy. Po ich odejściu na miejsce przychodzi ubogi chłop, który zabiera ubranie z ciała powstańca oraz przedmioty mogące mieć jakąkolwiek wartość.

Zachowanie chłopa może wydawać się okrutne, ale narrator nie przedstawia go wyłącznie jako człowieka z natury złego. Jego postępowanie jest skutkiem wielowiekowej nędzy, wyzysku i ciemnoty. Chłop nie rozumie idei powstania, ponieważ państwo oraz warstwy uprzywilejowane nigdy nie stworzyły w nim poczucia przynależności do narodowej wspólnoty. Najważniejsza pozostaje dla niego walka o biologiczne przetrwanie.

Scena ma znaczenie symboliczne. Powstanie przegrywa nie tylko z powodu siły zaborcy, ale również dlatego, że nie łączy wszystkich warstw społeczeństwa. Winrych walczy za ojczyznę, której chłop nie potrafi uznać za własną. Brak solidarności sprawia, że rosyjscy żołnierze mogą bez większego trudu pokonać podzielony naród.

Żeromski pokazuje także historyczną odpowiedzialność szlachty i inteligencji. Nie można oczekiwać od chłopów patriotycznej świadomości, jeżeli wcześniej byli traktowani jak siła robocza i pozostawiani bez edukacji. Finał opowiadania jest gorzkim oskarżeniem systemu społecznego, który uniemożliwił stworzenie prawdziwej wspólnoty narodowej.

W opowiadaniu „Zmierzch” Żeromski przedstawia małżeństwo

Gibałów, wykonujące wyczerpującą pracę za bardzo niskie wynagrodzenie. Gibała i Gibałowa pracują do późnego wieczora, ponieważ muszą zdobyć środki niezbędne do życia. Nie mają czasu na odpoczynek, opiekę nad dzieckiem ani pielęgnowanie więzi rodzinnej.

Naturalistyczne opisy pokazują deformację ciała Gibałowej. Kobieta zostaje porównana do zwierzęcia, ale nie jest to oskarżenie skierowane przeciwko niej. Zezwierzęcenie stanowi rezultat nieludzkich warunków. Człowiek zmuszony do pracy ponad siły traci możliwość rozwijania uczuć, zainteresowań i potrzeb innych niż biologiczne.

Żeromski ukazuje, że bieda niszczy nie tylko zdrowie, lecz także relacje międzyludzkie. Gibałowie nie przestają kochać dziecka z własnej woli. System ekonomiczny odbiera im czas i energię potrzebne do normalnego życia rodzinnego. Literatura staje się oskarżeniem społeczeństwa godzącego się na podobny wyzysk.

Tragiczną sytuację mieszkańców wsi przedstawiał również Jan Kasprawicz w cyklu sonetów „Z chałupy”. Nie należy mylić tych utworów z późniejszymi „Hymnami”. Sonety ukazują ludzi chorych, niedożywionych, pozbawionych dostępu do lekarza i edukacji. Ich życie zależy od niewielkich sum pieniędzy, których najczęściej nie posiadają.

W jednym z obrazów człowiek cieszący się dawniej szacunkiem umiera, ponieważ nie stać go na leczenie. W innym zdolny chłopiec zdobywa wiedzę kosztem głodu i zdrowia, a następnie umiera na gruźlicę. Awans społeczny okazuje się niemal niemożliwy. Nawet wyjątkowe zdolności nie wystarczają, jeżeli człowiek od dzieciństwa walczy z nędzą.

Kasprawicz, sam pochodzący z rodziny chłopskiej, nie przedstawia wsi jako spokojnej arkadii. Pokazuje realne cierpienie ludzi pomijanych przez kulturę oficjalną. Jego utwory mają budzić współczucie, ale również poczucie

odpowiedzialności za społeczne warunki, w których talent i praca zostają zmarnowane.

Problemy robotników i miejskiej biedoty ukazuje Żeromski w „Ludziach bezdomnych”. Tomasz Judym odwiedza dzielnice zamieszkane przez najuboższych, fabryki i kopalnie. Dostrzega, że warunki pracy prowadzą do chorób, przedwczesnej śmierci i utraty ludzkiej godności.

Kobiety pracujące w fabryce cygar wykonują przez wiele godzin te same automatyczne ruchy. Przypominają maszyny, ponieważ organizacja pracy nie pozostawia miejsca na indywidualność. To nie robotnice są z natury pozbawione uczuć. System przemysłowy traktuje je jak narzędzia i wykorzystuje ich zdrowie dla zysku właścicieli.

Równie przejmujący jest obraz górników. Pracują pod ziemią, w ciemności i nieustannym zagrożeniu. Ich codzienna „szychta” zostaje zestawiona z przyszłym grobem. Człowiek przez znaczną część życia przebywa w ziemi, aż w końcu trafia do niej na zawsze. Metafora ujawnia śmiertelne niebezpieczeństwo i brak perspektyw tej grupy.

Judym reprezentuje inteligenta, który rozumie własny obowiązek wobec pokrzywdzonych. Pochodzi z ubogiej rodziny i dzięki wykształceniu awansuje społecznie. Nie chce jednak zapomnieć o środowisku, z którego się wywodzi. Uważa, że ma do spłacenia dług wobec biednych.

Jego działalność napotyka opór ludzi zamożnych, a także innych lekarzy. Środowisko inteligenckie nie chce rezygnować z wygody ani zysków. Judym pozostaje samotny i ostatecznie odrzuca miłość Joasi, ponieważ obawia się, że szczęście rodzinne osłabi jego gotowość do społecznej walki.

Żeromski pokazuje zarówno moralną wielkość, jak i dramatyczną słabość inteligenta-społecznika. Judym potrafi dostrzec cierpienie, ale nie umie stworzyć ruchu zdolnego do skutecznego działania. Wybiera samotne poświęcenie, które może

doprowadzić do jego osobistej klęski. Jednostkowy heroizm nie zastąpi reform instytucjonalnych i współpracy całego społeczeństwa.

Odrębną grupą poddaną ostrej krytyce jest mieszczaństwo. Jego najbardziej znany portret stworzyła Gabriela Zapolska w dramacie „Moralność pani Dulskiej”. Tytułowa bohaterka stała się symbolem obłudy, zakłamania, skąpstwa i przywiązania do pozorów. Od jej nazwiska powstało pojęcie „dulszczyzna”.

Dulska nie kieruje się rzeczywistymi zasadami moralnymi. Najważniejsza jest dla niej opinia otoczenia. W domu może tolerować krzywdę, romans syna ze służącą i rodzinne zakłamanie, pod warunkiem że skandal nie wydostanie się na zewnątrz. Zgodnie z jej sposobem myślenia „brudy” należy prać we własnym domu – nie po to, aby usunąć zło, lecz aby je ukryć.

Bohaterka inaczej zachowuje się prywatnie, a inaczej publicznie. W domu chodzi w zaniedbanym ubraniu i oszczędza na podstawowych potrzebach. Na ulicy chce wyglądać jak szanowana mieszcza. Jej moralność jest podobnie podwójna: liczy się zewnętrzna przyzwoitość, a nie uczciwe traktowanie ludzi.

Kiedy Hanka zachodzi w ciążę ze Zbyszkim, Dulska nie myśli o odpowiedzialności syna ani o losie dziewczyny. Próbuje przekupić służącą i usunąć problem z domu. Człowieka pochodzącego z niższej warstwy traktuje jak przeszkodę, którą można zlikwidować za pomocą pieniędzy.

Jako właścicielka kamienicy Dulska jest bezwzględna wobec lokatorów. Mieszkania stanowią dla niej przede wszystkim źródło dochodu. Nie interesują jej warunki życia najuboższych ani skutki własnych decyzji. Zapolska pokazuje w ten sposób związek obyczajowej obłudy z ekonomicznym wyzyskiem.

Krytyka nie dotyczy wyłącznie jednej kobiety. Cała rodzina uczestniczy w systemie zakłamania. Zbyszko buntuje się głównie za pomocą słów, lecz ostatecznie nie ma odwagi zerwać z

wygodnym światem. Dulski milczy i unika odpowiedzialności. Hesja szybko przyswaja cynizm dorosłych. Dulszczyzna okazuje się stylem życia przekazywanym następnym pokoleniom.

Młodopolski obraz społeczeństwa jest więc bardzo pesymistyczny. Chłopi posiadają energię, ale brakuje im organizacji oraz zaufania do inteligencji. Inteligenci dużo mówią, lecz nie potrafią działać. Ziemiaństwo oraz mieszczaństwo chronią własne przywileje, a robotnicy i wiejska biedota są wyniszczani przez nieludzkie warunki. Żadna grupa nie okazuje się samodzielnie zdolna do przeprowadzenia narodowej przemiany.

Odzyskanie niepodległości powinno było zmienić tę sytuację. Literatura dwudziestolecia pokazuje jednak, że dawne podziały nie zniknęły. Jednym z najważniejszych utworów podejmujących ten temat jest „Przedwiośnie” Stefana Żeromskiego.

Cezary Baryka przyjeżdża do Polski pod wpływem opowieści ojca o szklanych domach. Mają one symbolizować nowoczesne, sprawiedliwe państwo wykorzystujące osiągnięcia techniki dla dobra wszystkich obywateli. Po przekroczeniu granicy bohater widzi jednak biedę, błoto i zniszczenia. Marzenie zostaje skonfrontowane z rzeczywistością.

Szczególnie ważny jest pobyt Cezarego w Nawłoci. Mieszkańcy dworu żyją w dostatku i większość czasu poświęcają przyjęciom, spacerom, romansom oraz kolejnym posiłkom. Jedzenie staje się rozbudowanym rytuałem, niemal głównym sposobem organizowania dnia. Ziemiaństwo trwa w świecie przypominającym dawne czasy i nie dostrzega konieczności głębokich reform.

Sielankowy obraz zostaje zestawiony z pobliskim Chłodkiem. Chłopi żyją tam w skrajnej nędzy, cierpią głód i nie posiadają dostępu do właściwego leczenia. Starzy oraz chorzy bywają traktowani jak ciężar dla rodziny, która sama walczy o przetrwanie. Kontrast pomiędzy Nawłocią i Chłodkiem demaskuje niesprawiedliwość społeczną odrodzonej Polski.

Cezary reaguje gniewem. Zarzuca chłopom, że prowadzą „zwierzęce” życie i nie buntują się przeciwko własnemu losowi. Jego wypowiedź wyrasta ze współczucia, ale jest również niesprawiedliwa. Bohater nie zawsze rozumie, że ludzie wyniszczeni głodem, pracą i brakiem edukacji nie mogą łatwo stworzyć świadomego ruchu politycznego.

Żeromski nie przedstawia więc chłopskiej bierności jako cechy wrodzonej. Jest ona skutkiem wielopokoleniowej biedy oraz wykluczenia. Człowiek skupiony na zdobyciu jedzenia dla rodziny ma ograniczone możliwości interesowania się wielkimi programami społecznymi. Najpierw należałoby stworzyć warunki umożliwiające mu edukację i uczestnictwo w życiu publicznym.

Równie trudna jest sytuacja proletariatu. Powieść przywołuje dane o gruźlicy, wysokiej śmiertelności oraz krótkim życiu robotników. Praca nie zapewnia bezpieczeństwa, lecz często prowadzi do chorób i przedwczesnej śmierci. Niepodległe państwo nie zdołało usunąć nędzy odziedziczonej po okresie zaborów i wojny.

W „Przedwiośniu” toczy się spór o rolę poszczególnych klas oraz sposób naprawy kraju. Szymon Gajowiec reprezentuje program stopniowych reform, budowy instytucji i wzmacniania państwa. Antoni Lulek opowiada się za komunizmem i rewolucyjnym przejęciem władzy przez proletariat. Cezary nie przyjmuje w pełni żadnego z tych stanowisk.

Gajowiec jest uczciwym inteligentem i patriotą, ale jego działania wydają się Cezaremu zbyt powolne. Stopniowe reformy nie przynoszą natychmiastowej pomocy ludziom umierającym z głodu. Lulek proponuje szybkie zniszczenie istniejącego porządku, lecz Cezary pamięta okrucieństwo rewolucji w Baku. Wie, że hasła równości mogą prowadzić do terroru.

Wątpliwość, czy wyniszczony biedą proletariat jest gotowy do samodzielnego kierowania państwem, pojawia się w powieści jako element politycznego sporu. Nie należy jej automatycznie

uznawać za ostateczne stanowisko Żeromskiego. Pisarz pokazuje argumenty obu stron, ale nie daje prostego rozwiązania.

Otwarte zakończenie przedstawia Cezarego idącego z manifestacją robotników. Bohater wychodzi jednak z szeregu i maszeruje oddzielnie. Może to oznaczać solidarność z protestującymi, ale jednocześnie zachowanie niezależności od komunistycznego programu. Żeromski pozostawia czytelnika z pytaniem o właściwy kierunek reform.

„Przedwiośnie” jest gorzką oceną społeczeństwa, które odzyskało państwo, lecz nie zbudowało jeszcze wspólnoty równych obywateli. Ziemiaństwo chroni wygodne życie, chłopci pozostają pogrążeni w nędzy, robotnicy chorują, a inteligencja spiera się o programy, których nie potrafi skutecznie zrealizować. Tytuł wskazuje jednak, że jest to okres przejściowy. Przedwiośnie może prowadzić do wiosny, jeśli społeczeństwo podejmie wysiłek przemiany.

Rozbudowany obraz społecznych podziałów stworzyła również Zofia Nałkowska w „Granicy”. Już tytuł powieści można odnosić do granic ekonomicznych, moralnych i psychologicznych oddzielających ludzi. Bohaterowie żyją w jednym mieście, ale ich rzeczywistości prawie się nie spotykają.

Symbolicznym obrazem społeczeństwa jest kamienica Cecylii Kolichowskiej. Na wyższych piętrach mieszkają ludzie stosunkowo zamożni, natomiast w wilgotnych i ciemnych suterrenach żyją najubożsi. Układ budynku odzwierciedla hierarchię społeczną. Ci, którzy znajdują się „na górze”, korzystają z pracy oraz opłat ludzi umieszczonych „na dole”.

Kolichowska dostrzega, że świat jest źle urządzony, ale nie chce sama ponosić kosztów jego naprawy. Tłumaczy, że nie zamierza cierpieć z powodu niesprawiedliwości, której nie stworzyła. Taka postawa jest psychologicznie zrozumiała, lecz moralnie niebezpieczna. Świadomość zła nie prowadzi do działania, ale staje się kolejnym usprawiedliwieniem

bierności.

Właścicielka wynajmuje najbiedniejszym pomieszczenia nieodpowiednie do zamieszkania i pozostaje odporna na prośby o obniżenie czynszu. Jednocześnie zamyka się we własnym mieszkaniu wśród mebli oraz pamiątek. Przedmioty zastępują jej relacje z ludźmi. Nałkowska pokazuje mieszczaństwo odizolowane zarówno przestrzennie, jak i emocjonalnie od cierpienia innych.

Ziemiaństwo zostaje ukazane poprzez właścicieli Boleborzy oraz rodzinę Ziembiewiczów. Tczewscy posiadają majątek, ale jego codzienne prowadzenie powierzają administratorowi. Życie zamożnych właścicieli opiera się na przywilejach, podczas gdy inni wykonują potrzebną pracę. Majątek jest dla nich źródłem pozycji, a nie wspólnotą, za którą ponoszą odpowiedzialność.

Walerian Ziembiewicz reprezentuje natomiast zdeklasowaną szlachtę zarządzającą cudzą ziemią. Rodzina nie posiada już dawnego bogactwa, ale podtrzymuje styl życia wyższej warstwy. Utrzymuje służbę, dba o pozory i nie chce przyznać się do finansowych trudności. Brakuje nawet pieniędzy na zapewnienie Zenonowi stabilnej edukacji.

Atmosfera Boleborzy opiera się na zakłamaniu. Walerian romansuje z młodymi służącymi, a jego żona udaje, że nie dostrzega zdrad. Rodzina zachowuje zewnętrzną formę przyzwoitości, ale nie rozwiązuje rzeczywistych problemów. Ten model wpływa później na postępowanie Zenona.

Zenon Ziembiewicz początkowo pragnie żyć inaczej niż ojciec. Chce być nowoczesnym, uczciwym inteligentem i działać dla dobra społeczeństwa. Stopniowo jednak zawiera kolejne kompromisy. Pisze zgodnie z oczekiwaniami wpływowych ludzi, korzysta z ich pomocy w karierze i powtarza ojcowski schemat relacji z zależną ekonomicznie kobietą.

Jako prezydent miasta Zenon próbuje przeprowadzać reformy, ale pozostaje uwikłany w interesy elit. Podczas protestu

robotników dochodzi do przemocy i ofiar. Bohater nie planuje świadomie tragedii, lecz zajmowane stanowisko czyni go odpowiedzialnym za działanie systemu. Nałkowska pokazuje, jak człowiek pełen dobrych intencji może stać się częścią niesprawiedliwego mechanizmu.

Proletariat reprezentuje między innymi Marian Chąśba, ambitny robotnik zainteresowany nauką i polityką. Próbuje zdobyć wykształcenie, pisze i angażuje się w działalność społeczną. Za udział w proteście oraz samodzielne poglądy traci pracę. Awans okazuje się niezwykle trudny, ponieważ system broni istniejących granic klasowych.

Los Chąśby podważa przekonanie, że robotnicy są z natury pozbawieni kultury i zdolności do działania. Mogą rozwijać zainteresowania oraz świadomość polityczną, ale brakuje im czasu, pieniędzy i bezpieczeństwa. Człowiek wyrastający ponad warunki swojej klasy spotyka się z represjami, które spychają go z powrotem na społeczne dno.

„Granica” nie przedstawia jednej warstwy jako całkowicie dobrej albo złej. Pokazuje przede wszystkim zależności pomiędzy nimi. Wygoda jednych jest możliwa dzięki pracy oraz nędzy innych. Granice społeczne nie powstały wskutek naturalnych różnic, lecz są podtrzymywane przez pieniądze, własność, obyczaj i decyzje konkretnych ludzi.

Satyryczny obraz drobnomieszczaństwa stworzył Julian Tuwim w wierszu „Mieszkańcy”. Tytułowi „straszni mieszczaństwo” żyją w ciasnych mieszkaniach wypełnionych przedmiotami. Kurczowo przywiązują się do własności, ponieważ rzeczy dają im poczucie bezpieczeństwa i potwierdzają społeczną pozycję.

Ich ciasnocie mieszkaniowej odpowiada ciasnota umysłowa. Czytają gazety, ale nie zastanawiają się nad znaczeniem informacji. „Żują” papierową treść, przyjmując kolejne wiadomości bez ich zrozumienia. Nadmiar wydarzeń nie poszerza horyzontów, lecz tworzy w głowach chaos oraz „brednię

potworną”.

Życie mieszkańców opiera się na schematach. Każdy dzień przypomina poprzedni, a wszystkie czynności służą utrzymaniu pozorów stabilizacji. Ich poglądy są przypadkowym zbiorem haseł zaczerpniętych z prasy, rozmów i narodowych uroczystości. Patriotyzm również staje się rytuałem pozbawionym głębszej treści.

Tuwin posługuje się groteską, wyolbrzymieniem i brutalnym słownictwem. Nie tworzy socjologicznego portretu wszystkich mieszkańców miast. Atakuje określoną mentalność: bezmyślność, konformizm, materializm i niechęć do samodzielnego myślenia. Wiersz zachowuje aktualność, ponieważ podobny sposób pochłaniania niesprawdzonych informacji można dostrzec również we współczesnych mediach.

Krytyce podlega także inteligencja dwudziestolecia. Tradycyjnie uważała się za warstwę powołaną do przewodzenia narodowi. Posiadała wiedzę oraz dostęp do kultury, dlatego powinna była pomagać w edukowaniu innych i tworzeniu nowoczesnego państwa. W praktyce często okazywała się niezdecydowana, zależna od ludzi posiadających pieniądze oraz władzę i niezdolna do obrony własnych poglądów.

Nie wszyscy inteligenci zostali jednak przedstawieni jednakowo. Gajowiec z „Przedwiośnia” jest uczciwym państwowcem, chociaż działa zbyt ostrożnie. Judym z „Ludzi bezdomnych” poświęca szczęście osobiste dla pracy społecznej, lecz pozostaje samotny i nieskuteczny. Zenon z „Granicy” stopniowo zdradza własne ideały, ale jego historia pokazuje raczej mechanizm moralnego kompromisu niż wrodzone zepsucie całej warstwy.

Pisarze nie odbierają inteligencji wszelkiej wartości. Domagają się natomiast, aby rzeczywiście wypełniała obowiązki wynikające z wykształcenia. Wiedza nie może służyć wyłącznie karierze i budowaniu poczucia wyższości. Powinna prowadzić do

odpowiedzialnego działania oraz tworzenia instytucji ograniczających niesprawiedliwość.

Literatura obu epok nie znajduje jednej idealnej klasy zdolnej samodzielnie poprowadzić społeczeństwo. Chłopi mają siłę i liczebność, lecz są wyniszczeni biedą oraz pozbawieni dostępu do edukacji. Robotnicy zdobywają świadomość, ale żyją w warunkach niszczących zdrowie i ograniczających rozwój. Inteligencja posiada wiedzę, lecz często brakuje jej konsekwencji. Ziemiaństwo i mieszczaństwo chronią majątek oraz społeczne pozory.

Nie znaczy to, że wszystkie grupy są zepsute w takim samym stopniu ani że jednostki nie mogą postępować szlachetnie. Pisarze pokazują Judymów, Cezarych, Chąsbów oraz wielu bezimiennych ludzi próbujących zmienić rzeczywistość. Ich działania okazują się jednak niewystarczające, ponieważ społeczne problemy mają charakter systemowy.

Najważniejszą przeszkodą jest brak solidarności. Każda klasa żyje we własnym świecie, posługuje się innym językiem i broni własnych interesów. Ludzie zamożni nie chcą rezygnować z przywilejów, a najbiedniejsi są zbyt zajęci przetrwaniem, aby samodzielnie zorganizować skuteczną przemianę. Wzajemna nieufność powoduje, że wspólne działanie kończy się niepowodzeniem.

W „Weselu” słowo „społem” okazuje się pustym hasłem. Inteligenci mówią o wspólnocie, lecz nie potrafią zrezygnować z poczucia wyższości. Chłopi pamiętają o doznanych krzywdach i nie ufają panom. W rezultacie spotkanie obu warstw kończy się chocholim tańcem, a nie narodowym powstaniem.

W dwudziestoleciu historia częściowo się powtarza. Niepodległość nie usuwa automatycznie społecznych granic. Nawłóć i Chłodek istnieją obok siebie, podobnie jak wyższe piętra kamienicy Kolichowskiej i wilgotne sutereny. Jeden naród żyje w kilku całkowicie odmiennych rzeczywistościach.

Pisarze nie krytykują społeczeństwa dlatego, że przestali wierzyć w możliwość zmiany. Ich surowa diagnoza jest formą troski o wspólnotę. Żeromski, Wyspiański, Żapolska, Nałkowska, Kasproicz i Tuwim chcą zmusić odbiorcę do zobaczenia zjawisk ukrywanych pod patriotycznymi hasłami, towarzyskimi konwenansami i pozorami moralności.

Porównanie obu epok pokazuje także zmianę najważniejszego pytania. Twórcy Młodej Polski zastanawiają się przede wszystkim, czy podzielone społeczeństwo jest zdolne wspólnie walczyć o niepodległość. Pisarze dwudziestolecia pytają natomiast, czy wolne państwo potrafi stworzyć sprawiedliwe warunki życia oraz włączyć wszystkie klasy do obywatelskiej wspólnoty.

Odpowiedź pozostaje gorzka. Polacy nie wykorzystują w pełni ani narodowej energii, ani odzyskanej wolności. Mimo to literatura nie głosi całkowitej beznadziei. W „Weselu” pod słomą Chochoła nadal znajduje się żywa róża, a „Przedwiośnie” zapowiada możliwość nadejścia wiosny. Przemiana jest możliwa, ale wymaga przebudzenia, edukacji, reform i przełamania egoizmu klasowego.

Społeczeństwo polskie w oczach pisarzy Młodej Polski i dwudziestolecia jest więc wspólnotą niedokończoną. Łączy je język, historia i państwo, lecz dzielą warunki życia, pamięć krzywd oraz sprzeczne interesy. Żadna grupa nie ma moralnego prawa uważać się za jedyne przewodnika narodu. Każda musi podjąć pracę nad własnymi wadami i nauczyć się współdziałania.

Najważniejsze przesłanie omawianych utworów pozostaje aktualne. Państwo nie może być naprawdę silne, jeśli część społeczeństwa żyje w dostatku dzięki wyzyskowi innych, wykształcenie służy jedynie zdobywaniu przewagi, a bieda odbiera ludziom możliwość rozwoju. Wolność polityczna wymaga uzupełnienia przez odpowiedzialność społeczną.

Literatura obu epok ostrzega, że zamknięcie każdej grupy we

własnym świecie prowadzi do wspólnej klęski. Jedyną drogą wyjścia jest solidarność oparta nie na chwilowej modzie ani podniosłych deklaracjach, lecz na rzeczywistym poznaniu cudzych warunków życia, sprawiedliwych reformach i gotowości do rezygnacji z części prywatnych korzyści. Dopiero takie społeczeństwo mogłoby właściwie wykorzystać wolność i stworzyć wspólnotę ludzi równych, pracujących oraz odpowiedzialnych za siebie nawzajem.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

„Bema pamięci żałobny-rapsod” Cypriana Kamila Norwida – pamięć, retoryczność i przezwyciężenie śmierci

„Bema pamięci żałobny-rapsod” Cypriana Kamila Norwida jest jednym z najwybitniejszych polskich utworów poświęconych pamięci bohatera narodowego. Powstał w 1851 roku, kilka miesięcy po śmierci generała Józefa Bema, który zmarł 10 grudnia 1850 roku w Aleppo. Bem uczestniczył w powstaniu listopadowym, walczył podczas węgierskiej Wiosny Ludów i stał się symbolem żołnierza wiernego sprawie wolności ponad granicami jednego państwa. Norwid nie tworzy jednak zwykłego opisu jego życia ani realistycznego sprawozdania z pogrzebu. Buduje rozbudowaną wizję poetycką, w której żałobny obrzęd stopniowo przekształca się w pochód przyszłych pokoleń.

Ważną wskazówkę interpretacyjną zawiera już tytuł. Rapsod był

w tradycji antycznej podniosłą pieśnią wykonywaną przez wędrownego śpiewaka, najczęściej opowiadającą o bohaterskich czynach. Później określeniem tym nazywano uroczyste utwory poświęcone wielkim postaciom i ważnym wydarzeniom historycznym. Wybierając taki gatunek, Norwid od początku podnosi Bema do rangi bohatera epickiego.

Charakterystyczny jest także przestawny szyk tytułu. Poeta nie pisze po prostu „Rapsod żałobny ku pamięci Bema”, lecz „Bema pamięci żałobny-rapsod”. Archaizowana konstrukcja nadaje tytułowi uroczyste brzmienie, ale przede wszystkim wysuwa na pierwszy plan pojęcie pamięci. Utwór nie jest poświęcony jedynie zmarłemu człowiekowi. Dotyczy tego, co pozostaje po jego odejściu – zbiorowej, społecznej i pobudzającej do działania pamięci o wyznawanych przez niego wartościach.

Pod tytułem Norwid umieścił łacińskie motto: „Przysięgę złożoną ojcu po dzień dzisiejszy tak zachowałem”. Słowa te przypisywano kartagińskiemu wodzowi Hannibalowi, który jako chłopiec miał przysiąc ojcu, że nigdy nie zostanie przyjacielem Rzymian. W dojrzałym życiu pozostał wierny temu zobowiązaniu.

Zestawienie Bema z Hannibalem wskazuje na najważniejszą cechę generała – wierność raz wybranej sprawie. Tak jak starożytny wódz dotrzymał przysięgi złożonej ojcu, tak Bem do końca życia walczył o wolność. Motto nie oznacza porównania politycznych celów obu postaci, lecz podkreśla ich konsekwencję, odwagę i wytrwałość. Antyczny autorytet pozwala Norwidowi nadać biografii dziewiętnastowiecznego bohatera wymiar uniwersalny.

Sam obraz pogrzebu nie odpowiada dokładnie rzeczywistej ceremonii po śmierci generała. Norwid tworzy wyobrażony rytuał, łączący elementy wielu epok i tradycji. Można w nim odnaleźć cechy antycznego pogrzebu wodza, obyczajów dawnych ludów słowiańskich i germańskich, ceremoniału średniowiecznego rycerstwa oraz chrześcijańskiego nabożeństwa żałobnego. Pojawiają się pancerz, miecz, koń, sokół, proporce, pochodnie,

gromnice, trąby, topory, gliniane naczynia i chorał.

Takie połączenie nie wynika z niewiedzy historycznej. Jest świadomym zabiegiem stylizacyjnym. Norwid pragnie pokazać, że Bem należy do wielkiej tradycji bohaterów walczących za wspólnotę. Nie jest wyłącznie polskim generałem ani uczestnikiem jednego powstania. Staje się symbolem człowieka, który podporządkował życie służbie wolności.

Wiersz został podzielony na sześć rozbudowanych strof. Jego rytm nawiązuje do antycznego heksametru, czyli sześciostopowego wersu wykorzystywanego między innymi w eposach Homera. Antyczny heksametr opierał się na iloczasiu, dlatego nie można było go dokładnie przenieść do języka polskiego. Polscy poeci tworzyli formy rytmiczne jedynie przypominające jego powagę, rozległość i epicki tok.

Norwid posługuje się długimi wersami, wyraźnymi pauzami, powtórzeniami i rozbudowanymi zdaniami. Rytm przypomina powolny krok żałobnego pochodu. Jednocześnie nie jest całkowicie regularny. Przyspiesza, zatrzymuje się i ponownie nabiera dynamiki, dzięki czemu oddaje zmienność ruchu oraz emocji. Wiersz powinien być nie tylko czytany, ale wręcz słyszany.

Pierwszy wers rozpoczyna się pytaniem retorycznym i apostrofą:

„Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz...”.

Poeta nie zwraca się bezpośrednio do ciała zmarłego, lecz do jego „Cienia”. Określenie to przywołuje antyczne wyobrażenia o duszach umarłych, a jednocześnie podkreśla duchową obecność bohatera. Bem fizycznie odszedł, ale jego pamięć nadal uczestniczy w życiu zbiorowości.

Pytanie „czemu?” nie wymaga odpowiedzi. Wyraża żal i protest wobec śmierci. Poeta wie, dlaczego generał odjeżdża, lecz nie potrafi pogodzić się z utratą człowieka tak potrzebnego walczącym narodom. Retoryczne otwarcie natychmiast angażuje

odbiorcę emocjonalnie i nadaje całej scenie charakter uroczystego pożegnania.

Już pierwsza strofa łączy ruch, światło i dźwięk. Pochodnie rozsypują iskry, proporce wieją, koń podrywa nogę „jak tancerz”, a srebrne trąby wydają żałobne dźwięki. Scena nie przypomina nieruchomego obrazu. Wszystkie jej elementy pozostają w ciągłym ruchu, jakby sam świat uczestniczył w ceremonii.

Miecz Bema jest „wawrzynem zielony”. Wawrzyn od starożytności symbolizuje zwycięstwo, sławę oraz poetycką nieśmiertelność. Połączenie miecza z rośliną oznacza, że działalność wojskowa generała zostaje oceniona jako godna trwałej pamięci. Oręż nie jest przedstawiony wyłącznie jako narzędzie zabijania, lecz jako znak walki podjętej w obronie wolności.

Obok wawrzynu pojawiają się gromnice, których płomień zostaje ukazany jak płacz. Jest to personifikacja łącząca obraz światła z żałobą. Krótką formę „polan” należy rozumieć jako archaizowany odpowiednik słowa „polany”, czyli oblany płaczem gromnic. Nie jest to określenie Polaków, lecz element stylizacji językowej.

Sokół i koń wprowadzają tradycję rycerską. Sokół przywołuje polowania, dworskie obyczaje i wolność, natomiast koń jest nieodłącznym towarzyszem wojownika. Oba zwierzęta zachowują się niespokojnie, jakby rozumiały, że odchodzi ich pan. Przyroda oraz przedmioty zostają włączone do wspólnej żałoby.

Proporce „zawiewają na siebie”, a znaki pochylają się niczym skrzydlate, przebite włóczyniami smoki. Norwid posługuje się rozbudowanymi porównaniami i metaforami, dzięki którym chorągwie przypominają żywe, fantastyczne stworzenia. Obraz jest zarazem rycerski, baśniowy i monumentalny.

Pierwsza strofa kończy się zawieszeniem głosu. Wielokropki i myślniki pełnią funkcję ważnych środków artystycznych. Nie oznaczają braku umiejętności domknięcia wypowiedzi, lecz

naśladują sposób mówienia człowieka poruszonego. Wyznaczają pauzy, pozwalają wybrzmieć obrazom i sugerują, że pochod trwa również poza granicą zapisanego zdania.

W drugiej strofie pojawiają się żałobne panny. Niosą wonne snopy, a następnie tłuką o ziemię wielkie gliniane naczynia. Scena odwołuje się do archaicznych obrzędów pogrzebowych, w których zniszczenie przedmiotu mogło symbolizować zerwanie więzi z doczesnością albo złożenie daru zmarłemu.

Nagromadzenie epitetów buduje uroczysty i tajemniczy charakter ceremonii. Zapach roślin łączy się z płaczem, a odgłos rozbijanych naczyń wzmacnia akustyczną warstwę obrazu. Nie występuje tu klasyczna onomatopeja w postaci wyrazu naśladującego konkretny dźwięk, ale odpowiednio dobrane czasowniki pozwalają czytelnikowi niemal usłyszeć uderzenia gliny o ziemię.

Norwid stale łączy różne wrażenia zmysłowe. Odbiorca widzi światło pochodni i barwy tarcz, słyszy trąby, topory oraz tłuczone naczynia, a także wyobraża sobie zapach niesionych ziół. Dzięki temu pogrzeb przestaje być abstrakcyjną wizją. Staje się intensywnym, niemal fizycznym doświadczeniem.

W trzeciej strofie do pochodu dołączają chłopcy uderzający toporami w tarcze. Narzędzia są „pobłękitniałe od nieba”, a tarcze rude od świateł. Barwy nie pozostają nieruchome. Zmieniają się zależnie od nieba, ognia i ruchu uczestników ceremonii. Poeta tworzy obraz przypominający malowidło, ale zarazem pełen dźwięku i dynamiki.

Określenia takie jak „pobłękitniałe” czy „pod-niebne” pokazują skłonność Norwida do tworzenia neologizmów. Nowe słowa pozwalają poecie dokładniej oddać niezwykły charakter wizji. Nie chodzi tylko o opis koloru. Przedmioty jakby przejmują właściwości nieba i zostają przeniesione z rzeczywistości materialnej do sfery symbolicznej.

Uderzenia w topory i tarcze przypominają wojskowy rytuał.

Żałoba nie jest cicha ani bierna. Pochód zachowuje energię armii, a uczestnicy nie tylko opłakują wodza, lecz także potwierdzają gotowość do kontynuowania jego dzieła. Granica pomiędzy pogrzebem i marszem wojennym zaczyna się zacierać.

W czwartej strofie korowód wchodzi w światło księżyca i stopniowo ciemnieje na tle nieba. Obraz przypomina przechodzenie z rzeczywistości ziemskiej do innego wymiaru. Uczestnicy pozostają widoczni, lecz ich sylwetki zaczynają tracić materialną wyrazistość.

Ważną funkcję pełni chorał, czyli uroczysty śpiew religijny. W pewnej chwili milknie, a następnie powraca jak fala. Porównanie do fali oddaje narastanie oraz opadanie dźwięku. Cisza nie oznacza końca pieśni, ale staje się momentem napięcia poprzedzającym jej ponowne uderzenie.

Połączenie pogańskiego ceremoniału z chrześcijańskim chorałem jest celowe. Norwid nie rekonstruuje jednego historycznego obrzędu. Tworzy uniwersalny rytuał pamięci, w którym spotykają się kolejne warstwy europejskiej kultury. Bem zostaje pożegnany jednocześnie jako antyczny heros, średniowieczny rycerz i nowoczesny bojownik o wolność.

Pierwsze cztery strofy są przede wszystkim obrazem pogrzebu. Piąta wprowadza zasadniczą zmianę. Pochód dociera do grobu, przedstawionego jako czarna czeluść czyhająca na drodze. Grób symbolizuje biologiczną śmierć, której nie może uniknąć żaden człowiek.

Norwid zapisuje słowo „Ludzkość” wielką literą, nadając mu znaczenie uniwersalne. Nie chodzi już wyłącznie o los Bema ani nawet o historię Polski. Wobec grobu staje cała wspólnota ludzka. Śmierć jest granicą, której nie potrafi przekroczyć ciało, wiedza ani polityczna potęga.

Utwór nie kończy się jednak w chwili dotarcia do czeluści. Poeta zapowiada, że koń bohatera zostanie pobudzony do skoku. Obraz nie powinien być rozumiany dosłownie. Oznacza próbę

przekroczenia śmierci za pomocą pamięci, idei i naśladowania postawy zmarłego.

Bem nie może powrócić fizycznie, ale jego dzieło może być kontynuowane. Jeżeli kolejne pokolenia przejmą wartości generała, śmierć nie osiągnie pełnego zwycięstwa. Ciało zostanie złożone w grobie, natomiast duchowa energia bohatera wyruszy dalej wraz z ludźmi walczącymi o wolność.

W tym miejscu wiersz ujawnia charakter paraboliczny. Nie jest przypowieścią w takim samym znaczeniu jak krótkie opowiadania biblijne, ale przedstawiony pochód ma sens wykraczający poza konkretną sytuację. Pogrzeb Bema staje się obrazem działania pamięci historycznej. Jednostkowe wydarzenie przekazuje ogólną prawdę o tym, że przykład bohatera może wpływać na ludzi żyjących po jego śmierci.

W szóstej strofie korowód ostatecznie przestaje być pogrzebem. Zaczyna przemierzać miasta, uderzać w bramy i budzić „ujęte snem grody”. Sen oznacza bierność, polityczną niedojrzałość, brak świadomości oraz obojętność na wspólne sprawy. Pochód ma przywracać ludziom zdolność widzenia oraz działania.

Najważniejsza staje się anafora „Dalej – dalej”. Powtarzane słowo nadaje rytm całemu zakończeniu. Jest jednocześnie rozkazem, zachętą i formułą mobilizującą. Nie wolno zatrzymać się nad grobem ani ograniczyć pamięci o Bemie do uroczystości żałobnej. Trzeba iść dalej oraz przekształcić wspomnienie w czyn.

W wierszu pojawia się biblijna aluzja do murów Jerycha. Według Księgi Jozuego Izraelici okrążyli miasto, a dźwięk trąb i okrzyk ludu doprowadziły do runięcia murów. Norwid przenosi ten obraz do swojej wizji. Pochód pamięci ma rozbijać przeszkody oddzielające ludzi od wolności.

Mury Jerycha nie oznaczają wyłącznie rzeczywistych fortyfikacji ani wrogich armii. Mogą symbolizować niewiedzę, strach, niewolę, przyzwyczajenie do niesprawiedliwości oraz

opór społeczeństwa przed zmianą. Ich zburzenie wymaga nie tylko walki zbrojnej, lecz także cierpliwego budzenia świadomości.

W interpretacji Juliusza Wiktor Gomulickiego ostatnia strofa odnosi się już nie do pogrzebu generała, lecz do przyszłych korowodów bojowników wolności. Ludzie ci mają wzorować się na bohaterstwie Bema i powtarzać postępowe idee społeczne oraz polityczne tak długo, aż niedojrzałe wspólnoty przebudzą się z uśpienia. Pamięć staje się więc siłą wychowującą całe narody.

Znaczące są słowa o „zmdłałych sercach” oraz „pleśni” usuwanej z oczu. Zemdlenie oznacza utratę siły i woli, natomiast pleśń kojarzy się z długotrwałym bezruchem oraz zaniedbaniem. Społeczeństwa pogrążone w niewoli przestają wierzyć w możliwość zmiany i nie dostrzegają własnego położenia. Przykład Bema ma przywrócić im świadomość.

W ten sposób kompozycja utworu opiera się na wyraźnym następstwie. Śmierć bohatera prowadzi do pogrzebu, pogrzeb wywołuje pamięć, pamięć skłania do naśladowania, a naśladowanie tworzy zbiorowy ruch zdolny budzić narody. Związek przyczynowy jest najważniejszym „argumentem” całego rapsodu. Wielkie życie nie kończy się w chwili biologicznej śmierci, jeżeli jego wartości zostaną przejęte przez innych.

Norwid wykorzystuje liczne środki retoryczne. Otwierająca apostrofa i pytanie retoryczne wyrażają żal, anafory oraz powtórzenia mobilizują, a wyliczenia budują monumentalność ceremonii. Gradacja prowadzi od pojedynczego zmarłego do całej Ludzkości. Inwersje, archaizmy oraz neologizmy nadają językowi podniosłość i niezwykłość.

Retoryczność rapsodu nie polega jednak na mechanicznym nagromadzeniu ozdób. Każdy środek współtworzy sens utworu. Rytm naśladuje marsz, dźwięki tworzą uroczystą muzykę, a obrazy ruchu zapowiadają przekroczenie bezwładu śmierci. Forma utworu sama staje się pochodem.

Ważne są także myślniki, wielokropki i niedokończone konstrukcje. Fragmentaryzują wypowiedź, ale jednocześnie otwierają ją na ciąg dalszy. Ostatnie „Dalej – dalej” nie zostaje domknięte tradycyjną puentą. Korowód znika poza granicą zapisanego tekstu i ma być kontynuowany w historii.

Nie należy więc mówić, że wiersz jest nieukończony przez przypadek. Otwarte zakończenie stanowi świadomy zabieg kompozycyjny. Następne strofy mają niejako napisać kolejne pokolenia. Każdy człowiek przejmujący idee Bema dołącza do pochodów i dopisuje dalszy fragment opowieści.

Zakończenie zmienia również znaczenie żałoby. Początkowo uczestnicy opłakują zmarłego, ale ostatecznie smutek zostaje przekształcony w energię. Norwid nie zachęca do zapomnienia o bólu. Pokazuje jednak, że sama rozpacz byłaby niewystarczającym sposobem uczczenia bohatera. Prawdziwa pamięć wymaga kontynuowania jego wartości.

„Bema pamięci żałobny-rapsod” jest zatem utworem o przezwyciężeniu śmierci, lecz nie przedstawia dosłownego powrotu zmarłego do życia. Nieśmiertelność Bema ma charakter historyczny, moralny i wspólnotowy. Generał istnieje tak długo, jak długo jego przykład wpływa na postępowanie innych ludzi.

Tytułowa pamięć różni się od biernego wspomniania przeszłości. Nie polega na stawianiu pomników i organizowaniu uroczystości, po których wszyscy wracają do dawnego sposobu życia. Powinna być aktywna, zobowiązująca i skierowana ku przyszłości. Norwid interesuje się nie tyle tym, jak pochować bohatera, ile tym, co żyjący robią z pozostawionym przez niego dziedzictwem.

Wiersz wyraża także charakterystyczne dla Norwida przekonanie, że prawdziwie wielki człowiek bywa w pełni rozumiany dopiero po śmierci. Społeczeństwa często nie potrafią docenić bohatera za jego życia, ale później jego czyny mogą stać się początkiem moralnego przebudzenia. Śmierć zamyka biografię, lecz otwiera

dzieje pamięci.

Józef Bem zostaje przedstawiony jako bohater ponadnarodowy. Walczył nie tylko w Polsce, ale również na Węgrzech i w innych częściach Europy. Dlatego w zakończeniu nie budzą się wyłącznie Polacy. „Pleśń z oczu” mają zgarnąć całe narody. Idea wolności przekracza granice państw i należy do całej Ludzkości.

Pod tym względem rapsod ma również charakter tyrtejski. Poezja tyrtejska wzywa do walki, poświęcenia i służby wspólnocie. Norwid nie zachęca jednak wyłącznie do walki zbrojnej. Ostatecznym celem jest przemiana świadomości, odzyskanie moralnej siły i konsekwentne szerzenie wolnościowych idei.

Synteza wielu tradycji pozwala poecie stworzyć bohatera uniwersalnego. Hannibal reprezentuje wierność przysiędze, antyczny rapsod nadaje opowieści rangę epicką, średniowieczny pancerz oraz koń przywołują etos rycerski, chorał wprowadza perspektywę chrześcijańską, a Jerycho przypomina o możliwości pokonania pozornie niezniszczalnych przeszkód.

Nie jest to więc jedynie utwór okolicznościowy napisany po śmierci znanego generała. Okoliczność historyczna staje się punktem wyjścia do refleksji nad działaniem pamięci, rolą bohatera i odpowiedzialnością następnych pokoleń. Norwid pyta, czy śmierć kończy wpływ jednostki, i odpowiada, że może ona rozpocząć nowy etap oddziaływania jej idei.

„Bema pamięci żałobny-rapsod” łączy monumentalność z niezwykle dynamiką. Pogrzeb nie zmierza do bezruchu, lecz do coraz szybszego marszu. Grób nie jest końcem drogi, ale granicą, którą przekracza pamięć. Żałobny chorał zmienia się w pieśń budzącą społeczeństwa, a ostatnie „Dalej – dalej” kieruje uwagę odbiorcy ku przyszłości.

Najważniejsze przesłanie utworu mówi, że prawdziwe uczczenie bohatera wymaga przejęcia jego wartości. Nie wystarczy podziwiać Bema ani wspominać jego zwycięstwa. Trzeba zachować

wierność idei wolności, przewycięzać bierność i budzić innych. Wtedy pamięć staje się formą działania, a człowiek może zwyciężyć śmierć przez trwały wpływ na dzieje wspólnoty.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

Elementy pamfletu i retoryczność „Grobu Agamemnona” Juliusza Słowackiego oraz retoryczność „Bema pamięci żałobnego-rapsodu” Cypriana Kamila Norwida

Retoryka jest sztuką skutecznego i pięknego posługiwania się słowem. Rozwinęła się w starożytnej Grecji i Rzymie, a jej teorię kształtowali między innymi Arystoteles, Ciceron oraz Kwintyliusz. Retoryczna wypowiedź powinna oddziaływać jednocześnie na rozum, wolę i uczucia odbiorcy. Może wyjaśniać, przekonywać, wzruszać, pobudzać do działania albo nakłaniać do zmiany postępowania.

W tym celu mówcy i pisarze stosują pytania retoryczne, apostrofy, wykrzyknienia, powtórzenia, anafory, wyliczenia, gradacje, antytezy, inwersje i rozbudowane metafory. Ważne są również rytm wypowiedzi, sposób budowania napięcia oraz

bezpośrednie zwroty do słuchaczy. W polskiej literaturze szczególnym mistrzem religijnej i politycznej retoryki był Piotr Skarga, który w „Kazaniach sejmowych” wykorzystywał stylizację biblijną, sugestywne obrazy i dramatyczne wezwania do naprawy państwa.

Pamflet jest natomiast utworem publicystycznym lub literackim zawierającym gwałtowną, demaskatorską krytykę osoby, środowiska, instytucji albo zbiorowości. Jego autor nie dąży przede wszystkim do bezstronnego przedstawienia wszystkich racji. Posługuje się wyolbrzymieniem, ostrym słownictwem, karykaturą, ironią i oskarżeniem. Chce wstrząsnąć odbiorcą, podważyć dobre wyobrażenie atakowanej grupy i zmusić ją do rachunku sumienia.

„Grób Agamemnona” Juliusza Słowackiego oraz „Bema pamięci żałobny-rapsod” Cypriana Kamila Norwida są utworami silnie retorycznymi, lecz wykorzystują retorykę w odmiennych celach. Słowacki oskarża naród, zawstydza go i próbuje doprowadzić do moralnego odrodzenia. Norwid oddaje hołd bohaterowi oraz przekształca obrzęd pogrzebowy w wezwanie do dalszego działania. Pierwszy utwór posługuje się przede wszystkim retoryką gniewu i narodowego rozrachunku, drugi – retoryką pochwały, pamięci oraz nadziei.

„Grób Agamemnona” stanowi fragment ósmej pieśni poematu dygresyjnego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”. Został napisany pod wpływem pobytu Słowackiego w Grecji. Poeta zwiedził tak zwany Skarbiec Atreusza w Mykenach, który w jego czasach uważano za autentyczny grobowiec Agamemnona, wodza Greków podczas wojny trojańskiej. Dzisiaj wiadomo, że budowla nie była grobem tego mitycznego bohatera, ale historyczna ścisłość nie jest najważniejsza dla znaczenia utworu.

Wiersz został opublikowany razem z tragedią „Lilla Weneda” i mógł być odczytywany jako komentarz do zawartej w niej refleksji o klęsce narodu. Starożytna Grecja staje się dla Słowackiego przestrzenią porównania, dzięki któremu może

dokonać oceny polskiej historii, zwłaszcza upadku Rzeczypospolitej i klęski powstania listopadowego.

Utwór dzieli się na dwie zasadnicze części. Pierwsza jest osobistą medytacją poety siedzącego w grobowcu. Miejsce wywołuje skojarzenia z „Iliadą” Homera, rodziną Atrydów, Agamemnonem, Elektrą oraz wielkimi wydarzeniami mitycznej przeszłości. Cisza podziemnej budowli kontrastuje z wojennym gwarem eposu i sławą jego bohaterów.

Już początek ma charakter retoryczny. Poeta zwraca się do lutni:

„Niech fantastycznie lutnia nastrojona
Wtóruje myśli posępnej i ciemnej”.

Jest to apostrofa do narzędzia poezji, przypominająca antyczną inwokację. Twórca prosi o natchnienie i przygotowuje odbiorcę na wypowiedź utrzymaną w wysokim stylu. Lutnia staje się znakiem twórczości, która ma połączyć teraźniejszość z mityczną przeszłością.

Słowacki przywołuje „złotą harfę” Homera, której dźwięk wciąż rozbrzmiewa w europejskiej kulturze. Sam słyszy jednak tylko jego odległe echo. Porównanie z autorem „Iliady” budzi poczucie własnej małości oraz osamotnienia. Poeta staje przed tradycją tak potężną, że nie jest pewny, czy jego własne słowa zdołają jej dorównać.

Retoryczność pierwszej części nie polega jeszcze na bezpośrednim atakowaniu Polaków. Ujawnia się w podniosłej organizacji wypowiedzi, apostrofach, wykrzyknieniach oraz nagromadzeniu obrazów mitologicznych. Poeta posługuje się symbolami Atrydów, Elektry, Arachne i złotej harfy. Antyk nie jest ozdobą, ale językiem służącym do wyrażenia stosunku twórcy do historii i poezji.

Ważną rolę odgrywają personifikacje. Serce poety zasypia, wiatr przychodzi wzdychać, a promień słońca wdziera się do

grobowca i porusza jego wnętrze. Dzięki temu nieruchoma przestrzeń zaczyna żyć. Zewnętrzne zjawiska stają się znakami stanów psychicznych podmiotu, jego smutku, niepewności i twórczego napięcia.

Słowacki wykorzystuje liczne epitety, takie jak „nadgrobowe słońce”, „ciemny grobowiec” czy „czarne listki”. Ich nagromadzenie buduje nastrój tajemnicy oraz żałoby. Ciągi określeń – na przykład „błahych, wiotkich, kruchych” – tworzą gradację i podkreślają pogardliwą ocenę własnych smutków zestawionych z ogromem historii.

W utworze pojawiają się również oksymorony i paradoksalne połączenia, takie jak „pieśń ciszy” oraz „słuchacze głusi”. „Pieśń ciszy” oddaje niezwykle doświadczenie grobowca, w którym nie rozbrzmiewają rzeczywiste głosy, ale przemawia pamięć o przeszłości. „Słuchacze głusi” mogą oznaczać publiczność niezdolną do zrozumienia poety.

W słowach o własnym losie Słowacki wyraża żal z powodu niedocenienia jego twórczości. Jest skazany na „siadanie na grobowcach” i kierowanie słów do ludzi, którzy nie chcą go słuchać. Osobista skarga łączy się z refleksją o położeniu romantycznego artysty. Poeta widzi więcej niż inni, ale właśnie z tego powodu pozostaje samotny.

Inwersje, elipsy i przerzutnie nadają wypowiedzi uroczysty, niespokojny rytm. Szyk zdań odbiega od zwyczajnej mowy, dzięki czemu wiersz brzmi jak podniosła improwizacja. Przerzutnie powodują, że myśl przekracza granice wersów i zmusza odbiorcę do ciągłego podążania za tokiem wypowiedzi. Liczne pauzy oraz wykrzyknienia oddają zmienność emocji poety.

W pierwszej części szczególnie ważny jest kontrast pomiędzy dawną wielkością a współczesną małością. Agamemnon, Elektra oraz bohaterowie Homera należą do świata wielkich czynów, zbrodni i namiętności. Poecie pozostają cisza grobowca, własne zwątpienie i poczucie bezsilności. Stopniowo okazuje się

jednak, że ten osobisty kompleks ma prowadzić do znacznie szerszego rozrachunku.

Druga część „Grobu Agamemnona” zmienia charakter wypowiedzi. Poeta opuszcza przestrzeń prywatnej refleksji i zwraca się ku Polsce. Mitologiczna przeszłość nadal pozostaje ważna, lecz zamiast bohaterów wojny trojańskiej pojawiają się Termopile i Cheronea – dwa miejsca symbolizujące przeciwstawne postawy wobec narodowego zagrożenia.

Termopile oznaczają bohaterskie poświęcenie. W 480 roku przed naszą erą Grecy pod dowództwem Leonidasa bronili przejścia przed liczniejszą armią perską. Mimo klęski ich walka stała się symbolem wierności ojczyźnie i gotowości do poniesienia śmierci. Cheronea przypomina natomiast o zwycięstwie Filipa II Macedońskiego nad wojskami greckich polis w 338 roku przed naszą erą. Bitwa oznaczała utratę politycznej samodzielności Grecji.

Słowacki wykorzystuje te miejsca jako symbole moralne, a nie wyłącznie fakty historyczne. Termopile są przestrzenią chwały, natomiast Cheronea – upokorzenia, słabości i klęski. Poeta stwierdza, że jako Polak nie ma prawa zatrzymać konia pod Termopilami. Właściwym miejscem dla narodu, który nie potrafił zwyciężyć ani zjednoczyć się w obronie wolności, pozostaje Cheronea.

Zestawienie ma charakter wyraźnej antytezy. Bohaterstwo zostaje przeciwstawione tchórzostwu, jedność rozbiciu, ofiara egoizmowi, a zwycięstwo moralne historycznej kompromitacji. Słowacki nie tworzy spokojnej analizy przyczyn klęski powstania listopadowego. Posługuje się celowym wyolbrzymieniem, aby dotknąć narodowej dumy i wywołać wstyd.

Najsilniejszym środkiem staje się pytanie retoryczne. Poeta wyobraża sobie, że obrońcy Termopil pokazują krwawe piersi i pytają: „Wiele was było?”. Nie oczekuje rzeczywistej odpowiedzi. Pytanie ma uświadomić Polakom różnicę pomiędzy

liczebnością uczestników powstania a osiągniętym rezultatem. Garstka Spartan zdobyła nieśmiertelną sławę, podczas gdy liczniejszy naród nie odzyskał wolności.

Rzeczywista historia powstania listopadowego była znacznie bardziej skomplikowana, niż wynikałoby z gwałtownego oskarżenia Słowackiego. Wielu uczestników wykazało się odwagą i poświęceniem. Poeta nie tworzy jednak naukowego opisu wydarzeń. Jego wypowiedź ma charakter retorycznej prowokacji. Celowo pomija część okoliczności, aby zmusić rodaków do porzucenia samozadowolenia.

Właśnie w tej części pojawiają się elementy pamfletu. Przedmiotem ataku jest przede wszystkim Polska szlachecka oraz ukształtowana przez nią mentalność narodowa. Poeta krytykuje pychę, zamiłowanie do przepychu, powierzchowne naśladowanie obcych mód, brak jedności i niezdolność do konsekwentnego działania. Nie wymienia konkretnych nazwisk, lecz buduje gwałtowny pamflet przeciwko zbiorowym wadom.

Najbardziej znane oskarżenie zawiera apostrofa do ojczyzny:

„Polsko! lecz ciebie błyskotkami łudzą;
Pawiem narodów byłaś i papugą,
A teraz jesteś słuźebnicą cudzą”.

Paw symbolizuje pychę, zamiłowanie do efektownego wyglądu i przekonanie o własnej wyjątkowości. Papuga oznacza bezmyślne naśladowanie cudzych wzorców. Polska chce imponować zewnętrznym przepychem, ale nie potrafi stworzyć trwałej siły politycznej. W rezultacie traci niepodległość i staje się „słuźebnicą cudzą”.

Metafory są ostre, obraźliwe i celowo upraszczające, a więc posiadają cechy typowe dla pamfletu. Poeta nie łagodzi sądu, ponieważ jego celem jest wstrząs. Dawna szlachecka duma zostaje zestawiona z poniżeniem niewoli. Naród, który uważał się za wyjątkowy, nie potrafił ochronić własnego państwa.

Kolejnym ważnym symbolem jest „czerep rubaszny” więżący „duszę anielską” narodu. Dusza anielska oznacza ukryty potencjał Polaków: zdolność do bohaterstwa, poświęcenia i wielkich czynów. Czerep jest natomiast skostniałą formą szlacheckiej mentalności, złożoną z pychy, powierzchownej religijności, egoizmu stanowego oraz przywiązania do złych tradycji.

Nie chodzi wyłącznie o prostą opozycję pomiędzy szlachtą i ludem. Słowacki przedstawia głębszy konflikt między tym, czym naród mógłby się stać, a formą, w której został historycznie uwięziony. Wewnętrzna wartość nie może się ujawnić, dopóki nie zostanie rozbita zewnętrzna skorupa złych obyczajów.

Podobną funkcję pełni mitologiczna „koszuła Dejaniry”. Dejanira, wprowadzona w błąd przez centaura Nessosa, przekazała Heraklesowi szatę nasączoną trucizną. Miała zapewnić miłość męża, lecz spowodowała jego śmierć w męczarniach. U Słowackiego koszuła symbolizuje tradycję, która pozornie zdobí i chroni Polskę, a w rzeczywistości ją niszczy.

Wezwanie do zrzucenia „płacht ohydnych” ma formę rozkazu. Tryb rozkazujący zwiększa retoryczną siłę wypowiedzi. Poeta nie prosi o łagodną poprawę obyczajów, lecz domaga się radykalnego odrzucenia wszystkiego, co doprowadziło kraj do upadku. Polska ma stanąć „nagością żelazną bezczelna”, pozbawiona błyskotek, ale silna, autentyczna i zdolna do czynu.

Przeciwieństwem rozbitego społeczeństwa jest „posąg z jednej bryły”. Obraz oznacza jedność, wewnętrzną spójność i trwałość narodu. Tak jak rzeźba wykuta z jednego materiału nie rozpada się na przypadkowe części, tak Polska powinna przewyciężyć podziały stanowe oraz polityczne. Dopiero wtedy może stać się państwem budzącym szacunek.

Wypowiedź rozwija się dzięki gradacji. Poeta rozpoczyna od osobistej medytacji w grobowcu, następnie porównuje Polskę z Grecją, przechodzi do oskarżenia narodowych wad, a w końcu tworzy wizję odrodzonej ojczyzny. Emocje narastają: smutek

przekształca się we wstyd, wstyd w gniew, a gniew w wezwanie do przemiany.

Liczne apostrofy, zwłaszcza powtarzane „O Polsko!”, zmieniają wiersz w publiczną mowę skierowaną do całego narodu. Polska zostaje spersonifikowana. Może spać, cierpieć, nosić zatrutą szatę, zostać rozebrana z fałszywych ozdób i odrodzić się w nowej postaci. Dzięki personifikacji abstrakcyjna wspólnota staje się niemal żywym rozmówcą poety.

Pamfletowy charakter utworu zostaje jednak złagodzony przez samokrytykę. Słowacki nie ustawia się całkowicie poza oskarżaną zbiorowością. Píše: „Mówię – bom smutny – i sam pełen winy”. Przyznaje, że również należy do narodu, którego słabości demaskuje. Nie walczył z bronią podczas powstania i odczuwał z tego powodu osobisty niepokój, choć wcześniej pełnił misję związaną z przewożeniem powstańczych dokumentów.

Wyznanie winy buduje wiarygodność mówiącego. Poeta nie występuje wyłącznie jako sędzia wydający wyrok na innych. Włącza siebie do wspólnoty odpowiedzialności. Ma prawo mówić ostro, ponieważ zarzuty kieruje również przeciwko sobie. Pamflet staje się dzięki temu narodowym rachunkiem sumienia.

„Grób Agamemnona” nie jest czystym pamfletem. Zawiera elementy elegii, medytacji, manifestu poetyckiego, historiozoficznej refleksji i liryki patriotycznej. Pamfletowość dominuje w drugiej części, gdzie ostre metafory służą demaskowaniu zbiorowych wad. Całość jest jednak bardziej złożona niż jednostronny atak.

Retoryka pozwala Słowackiemu przekształcić osobiste doświadczenie podróżnika w publiczną wypowiedź o narodzie. Apostrofy tworzą wrażenie bezpośredniego zwrotu, pytania retoryczne zawstydzają, antytezy porządkują ocenę, a mitologiczne symbole nadają jej uniwersalny wymiar. Poeta nie chce tylko opisać klęski. Pragnie wpłynąć na świadomość odbiorców i przygotować ich do moralnego odrodzenia.

Odmienny charakter ma „Bema pamięci żałobny-rapsod” Cypriana Kamila Norwida. Utwór powstał po śmierci generała Józefa Bema, uczestnika powstania listopadowego, dowódcy podczas węgierskiej Wiosny Ludów i człowieka walczącego w różnych krajach przeciwko politycznemu uciskowi. Bem stał się symbolem żołnierza wiernego idei wolności ponad granicami narodowymi.

Już tytuł podkreśla podniosły charakter utworu. Rapsod w starożytnej Grecji był pieśnią wykonywaną przez wędrownego śpiewaka, często poświęconą wielkim bohaterom i wydarzeniom. Norwid nawiązuje więc do tradycji poezji epickiej oraz uroczystej pieśni pochwalnej. Nietypowy, przestawny szyk tytułu nadaje mu brzmienie archaiczne i ceremonialne.

Wiersz poprzedza łacińskie motto przypisywane Hannibalowi: „Przysięgi złożonej ojcu aż po dziś dzień tak dochowałem”. Hannibal miał od młodości pozostać wierny zobowiązaniu podjętemu wobec ojca. Cytat tworzy analogię między starożytnym wodzem a Bemem. Najważniejszą cechą obu staje się wierność raz wybranej sprawie.

Motto pełni funkcję retorycznego argumentu opartego na autorytecie antyku. Nie jest rozbudowanym dowodem, ale od razu określa sposób oceny bohatera. Bem zostaje przedstawiony jako człowiek konsekwentny, honorowy i wierny obowiązkom. Jego życie powinno stanowić wzór dla następnych pokoleń.

Norwid nie opisuje rzeczywistego pogrzebu generała. Tworzy wyobrażony pochód łączący elementy różnych epok oraz kultur. Pojawiają się pochodnie, chorągwie, trąby, tarcze, topory, koń oraz uzbrojenie rycerza. Obrzęd przypomina zarazem antyczny pogrzeb wodza, średniowieczny ceremoniał rycerski i dawny obyczaj słowiański.

Synkretyzm podnosi postać Bema ponad konkretny moment historyczny. Bohater nie należy wyłącznie do Polski ani Węgier. Staje się uniwersalnym wojownikiem wolności, spadkobiercą antycznych wodzów i średniowiecznych rycerzy.

Jego pogrzeb jest obrzędem całej ludzkości żegnającej człowieka wiernego wielkiej idei.

Wiersz rozpoczyna apostrofa połączona z pytaniem retorycznym:

„Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz...”.

Poeta nie zwraca się do ciała, ale do „Cienia”, czyli duchowej obecności zmarłego. Pytanie „czemu?” wyraża protest przeciwko śmierci i niezgodę na odejście bohatera. Nie oczekuje racjonalnej odpowiedzi. Ma wzbudzić żal oraz poczucie wielkiej straty.

Bezpośredni zwrot sprawia, że zmarły wydaje się nadal obecny. Jedzie wśród uczestników pochodu, a jego koń porusza się jak żywe zwierzę. Granica pomiędzy śmiercią i życiem zostaje osłabiona. Bem odszedł fizycznie, ale jego idea nadal prowadzi ludzi.

Retoryczność utworu ujawnia się w rozbudowanych wyliczeniach. Norwid gromadzi obrazy pochodni, proporców, trąb, miecza, gromnic, konia i uczestników ceremonii. Każdy szczegół zwiększa uroczystość pochodu. Wyliczenie nie jest statycznym opisem, lecz tworzy wrażenie nieustannego ruchu.

Ważną rolę odgrywa czas teraźniejszy. Proporce wieją, koń podrywa nogę, trąby brzmią, a pochód przemieszcza się przed oczami czytelnika. Zastosowanie teraźniejszości unaocznia zdarzenie. Odbiorca nie otrzymuje informacji o minionej ceremonii, ale ma poczuć, że sam w niej uczestniczy.

Szczególne znaczenie posiada warstwa dźwiękowa. Srebrne trąby, uderzenia toporów, tętent konia i szelest chorągwi tworzą brzmienie żałobnego marsza. Powtórzenia głosek, rytmiczne szeregi oraz długie wersy naśladują powolny, uroczysty ruch procesji. Forma wiersza zostaje podporządkowana ceremonii.

Długi, nieregularny wers przywodzi na myśl antyczny heksametr, którym posługiwano się w eposach Homera. Norwid nie odtwarza

go mechanicznie w języku polskim. Tworzy własny rytm, pełen pauz, przyspieszeń i nagłych zatrzymań. Dzięki temu wiersz brzmi jednocześnie starożytnie i nowocześnie.

Znaki interpunkcyjne pełnią funkcję podobną do wskazówek dla mówcy. Myślniki, wielokropki i wykrzyknienia wyznaczają pauzy, zmianę tempa oraz natężenie emocji. Tekst wygląda jak zapis wypowiedzi przeznaczonej do głośnej recytacji. Czytelnik powinien nie tylko rozumieć słowa, ale także słyszeć rytm pochod.

Początkowo dominuje nastrój żałoby. Miecz jest pokryty wawrzynem, a gromnice „płaczą”. Wawrzyn symbolizuje sławę i zwycięstwo, lecz pojawia się obok znaków śmierci. Antyteza chwały oraz przemijania przypomina, że wielki bohater również podlega biologicznemu końcowi.

Norwid stopniowo przekształca jednak ceremonię pogrzebową w pochód zwycięstwa. Uczestnicy nie zatrzymują się nad grobem. Powtarzane wezwanie „Dalej – dalej” nadaje wypowiedzi charakter rozkazu i staje się główną formułą retoryczną utworu. Żałoba ma prowadzić do działania, a nie do biernej rozpacz.

Powtórzenie „dalej” pełni funkcję anafory, refrenu i wezwania mobilizującego wspólnotę. Pochód przekracza granice miejsca pochówku oraz jednego momentu historycznego. Pamięć o Bemie ma iść przez kolejne miasta, kraje i pokolenia. Śmierć jednostki staje się początkiem wędrówki jej idei.

Kompozycja opiera się na wyraźnej gradacji. Najpierw widzimy zmarłego wodza i najbliższe elementy ceremonii. Następnie pochód powiększa się, nabiera dynamiki i wychodzi w szerszą przestrzeń. W zakończeniu zyskuje siłę zdolną burzyć mury oraz budzić całe narody.

Kulminację stanowi aluzja do biblijnego Jerycha. Według Starego Testamentu mury miasta runęły pod wpływem dźwięku trąb Izraelitów. W rapsodzie pochód ma uderzać w bramy i budzić

uśpione miasta, aż przeszkody rozpadną się „jak kłody”. Biblijne nawiązanie nadaje pamięci o bohaterze niemal cudotwórczą moc.

Mury Jerycha symbolizują niewolę, obojętność, lęk oraz polityczne przeszkody oddzielające narody od wolności. Nie zostają pokonane zwykłą siłą wojskową. Burzy je pamięć, wspólnota i moralna energia wynikająca z przykładu Bema. Retoryka utworu ma wywołać właśnie taką energię w odbiorcy.

Norwid wykorzystuje formę pochwały charakterystyczną dla retoryki epideiktycznej, czyli mowy sławiącej człowieka, czyn albo wspólną wartość. Nie opisuje szczegółowo kolejnych kampanii generała. Buduje jego symboliczny portret jako wiernego wojownika wolności. Ważniejsze od faktograficznej biografii są moralny sens życia i wpływ bohatera na potomnych.

Utwór spełnia trzy klasyczne zadania retoryki. Uczy, ponieważ wskazuje wartość wierności oraz poświęcenia. Wzrusza za pomocą żałobnych obrazów i dramatycznego pytania skierowanego do Cienia. Pobudza wolę, gdy pochod przeobraża się w wezwanie do dalszej walki.

W przeciwieństwie do „Grobu Agamemnona” rapsod nie zawiera pamfletowego ataku na naród. Norwid również chce obudzić społeczeństwo, ale czyni to za pomocą pozytywnego wzorca. Zamiast zawstydząć Polaków porównaniem z Termopilami, pokazuje postać człowieka, którego wierność powinna zostać przejęta przez następców.

Oba utwory łączy wykorzystanie antyku. Słowacki przywołuje Homera, Agamemnona, Atrydów, Elektrę, Termopile, Cheroneę i Heraklesa. Norwid posługuje się formą rapsodu, łacińskim mottem dotyczącym Hannibala oraz stylizacją pogrzebu starożytnego wodza. Antyczna tradycja nadaje obu wypowiedziom podniosłość i uniwersalny wymiar.

U Słowackiego starożytność staje się trybunałem, przed którym musi stanąć współczesna Polska. Bohaterowie Termopil zadają

narodowi niewygodne pytanie. U Norwida antyk dostarcza natomiast formy służącej uwiecznieniu nowoczesnego bohatera. Bem zostaje włączony do szeregu wielkich postaci walczących za wspólnotę.

Oba utwory wykorzystują apostrofy, pytania retoryczne, antytezy, symbole, wyliczenia, gradacje, inwersje i podniosły rytm. W obu ważna jest również wizualność obrazów. Słowacki ukazuje grobowiec, konia zatrzymującego się przed miejscem historycznej próby, nagiego Leonidasa, pawią Polskę oraz posąg z jednej bryły. Norwid przedstawia pochodnie, chorągwie, trąby, pancerz i poruszający się korowód.

Różny jest jednak dominujący ton emocjonalny. „Grób Agamemnona” rozwija się od smutku przez wstyd do gniewnego oskarżenia. „Bema pamięci żałobny-rapsod” rozpoczyna się żalem, ale stopniowo zmierza ku mobilizującej nadziei. U Słowackiego przeszłość demaskuje współczesną małość, u Norwida pamięć o zmarłym zapowiada przyszłe zwycięstwo idei.

Odmienne znaczenie ma również grób. W utworze Słowackiego jest miejscem ciszy, przemijania i bolesnego porównania teraźniejszości z wielką historią. Poeta siedzi w jego wnętrzu i dokonuje narodowego rachunku sumienia. W rapsodzie Norwida grób nie zatrzymuje pochodu. Śmierć bohatera zostaje przekroczona przez pamięć oraz dalsze działanie wspólnoty.

Słowacki posługuje się retoryką wstydu. Próbuje wywołać w Polakach uczucie tak silne, aby odrzucili pychę, podziały i sarmackie przyzwyczajenia. Norwid wykorzystuje retorykę przykładu. Ukazuje Bema jako wzór, którego duchowa obecność ma obudzić „zmdlałe serca” i usunąć „pleśń z oczu” narodów.

W obu przypadkach poezja przestaje być wyłącznie prywatnym wyznaniem. Staje się publiczną mową skierowaną do zbiorowości. Słowacki i Norwid chcą wpływać na świadomość społeczną. Nie ograniczają się do przedstawienia własnych emocji, ale budują wypowiedzi mające kształtować stosunek odbiorców do historii,

patriotyzmu i narodowej odpowiedzialności.

„Grób Agamemnona” zawiera elementy pamfletu, ponieważ posługuje się ostrym, bezkompromisowym oskarżeniem Polski szlacheckiej. Metafory pawia, papugi, cudzej służebnicy, rubasznego czerepu i zatrutej koszuli Dejaniry mają zburzyć dobre samopoczucie odbiorców. Utwór nie jest jednak wyłącznie atakiem. Zawiera również samokrytykę oraz wizję przyszłej, zjednoczonej ojczyzny.

„Bema pamięci żałobny-rapsod” jest natomiast przykładem poezji ceremonialnej, pochwalnej i tyrtejskiej. Za pomocą pytania retorycznego, apostrofy, rytmu marsza, powtórzeń oraz stopniowania obrazów Norwid przekształca pogrzeb w pochód wolności. Bohater umiera, ale jego wartości nie zostają złożone w grobie.

Retoryczność obu dzieł nie jest jedynie ozdobą językową. Kształtuje ich sens i decyduje o sile oddziaływania. Słowacki przemawia jak oskarżyciel oraz uczestnik narodowego rachunku sumienia. Norwid występuje jak mówca pogrzebowy, który oddaje cześć zmarłemu, a jednocześnie przekazuje jego misję żyjącym.

Oba utwory dowodzą, że romantyczna poezja mogła pełnić funkcję publiczną. Miała nie tylko wyrażać uczucia jednostki, lecz także oceniać naród, przechowywać pamięć i pobudzać do czynu. Słowacki próbuje uzdrowić Polskę za pomocą bolesnej prawdy, Norwid – za pomocą wzoru niezłomnego bohatera. W jednym przypadku narzędziem przemiany jest wstyd, w drugim szacunek oraz nadzieja.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

„Grecja Homera, Fidiasza, Sofoklesa i Platona spełnia zadania uwertury i jest prologiem”. Związki literatury europejskiej z tradycją antyczną

Stwierdzenie, że Grecja Homera, Fidiasza, Sofoklesa i Platona jest uwerturą oraz prologiem kultury europejskiej, trafnie określa znaczenie antyku dla późniejszych epok. Uwertura zapowiada najważniejsze motywy większego dzieła, a prolog wprowadza w przedstawiany świat i formułuje podstawowe problemy. Podobną funkcję spełniła kultura starożytnej Grecji. Stworzyła wzorce gatunków literackich, sformułowała najważniejsze pytania filozoficzne, rozwinęła pojęcie piękna i harmonii oraz przekazała Europie bohaterów, mity i symbole, które do dziś pobudzają wyobraźnię twórców.

Homer symbolizuje początek europejskiej epiki i wielką opowieść o człowieku uwikłanym w historię. Fidiasz reprezentuje klasyczny ideał piękna, proporcji i doskonałości formy. Sofokles stworzył tragedie ukazujące konflikt jednostki z prawem, losem oraz wspólnotą. Platon natomiast pytał o prawdę, dobro, sprawiedliwość, państwo i istotę sztuki. Późniejsza kultura nieustannie wracała do tych problemów, udzielając na nie nowych odpowiedzi.

Antyk, obok Biblii, stanowi jedną z dwóch najważniejszych podstaw europejskiej kultury. Źródła te różnią się pochodzeniem, światopoglądem i sposobem przedstawiania rzeczywistości, ale wspólnie stworzyły język symboli zrozumiały dla wielu pokoleń. Stanisław Stabryła słusznie

zauważył, że odwołania antyczne są wykorzystywaniem wspólnego dobra kulturowego. Nawiązanie do mitu, antycznej postaci albo gatunku literackiego uruchamia znaczenia wykraczające poza pojedynczy utwór.

Tradycja nie polega przy tym wyłącznie na wiernym kopiowaniu dawnych wzorców. Pisarz może je kontynuować, przekształcać, podważać albo wykorzystywać do komentowania współczesności. Antyczny mit pozostaje żywy właśnie dlatego, że nie jest zamkniętym zabytkiem. Każda epoka odczytuje go przez pryzmat własnych doświadczeń.

Szczególną rolę w rozwoju greckiej kultury odegrały Ateny. W V wieku przed naszą erą stały się centrum filozofii, dramatu, architektury i życia obywatelskiego. Wystawiano tam tragedie Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa oraz komedie Arystofanesa. Działali Sokrates i Platon, a Fidiasz kierował pracami nad rzeźbiarską dekoracją ateńskiego Akropolu. Rozwijały się filozofia, historiografia, retoryka i teoria państwa.

Właśnie w Grecji ukształtowało się przekonanie, że człowiek powinien próbować rozumieć świat oraz świadomie uczestniczyć w życiu wspólnoty. Grecy pytali o granice wolności, obowiązki obywatela, naturę władzy, źródła moralności oraz zależność człowieka od losu. Pytania te nie straciły aktualności, chociaż współczesne społeczeństwa funkcjonują zupełnie inaczej niż ateńska polis.

O trwałości antycznej tradycji świadczy język codzienny. Nadal używamy takich zwrotów jak „pięta Achillesa”, „syzyfowa praca”, „nić Ariadny”, „stajnia Augiasza”, „koń trojański”, „puszka Pandory” czy „jabłko niezgody”. Człowiek wykonujący bezowocne zadanie przypomina Syzyfa, a czyjaś słaba strona zostaje nazwana piętą Achillesa. Takie wyrażenia dowodzą, że mity funkcjonują nie tylko w dziełach literackich, ale również w powszechnej świadomości.

Podobną funkcję pełnią zwroty pochodzenia biblijnego: „Sodoma

i Gomora", „zakazany owoc", „wieża Babel", „wdowi grosz", „ziemia obiecana" czy „hiobowe wieści". Zarówno mitologia, jak i Biblia dostarczają skrótów pozwalających wyrazić skomplikowaną sytuację za pomocą jednego obrazu. Są to kody kulturowe, bez których trudno w pełni zrozumieć znaczną część europejskiej literatury.

Jednym z najważniejszych obszarów antycznego dziedzictwa jest filozofia. Stoicyzm głosił, że człowiek powinien kierować się rozumem, zachowywać równowagę duchową i przyjmować zarówno powodzenie, jak i cierpienie bez utraty wewnętrznego ładu. Szczęście nie zależy przede wszystkim od zewnętrznych okoliczności, lecz od panowania nad własnymi reakcjami oraz życia zgodnego z naturą. Do dziś człowieka spokojnie znoszącego przeciwności określamy mianem stoika.

Epikureizm bywa natomiast niesłusznie utożsamiany z nieograniczonym korzystaniem z przyjemności. Epikur uważał, że prawdziwe szczęście polega na braku cierpienia, lęku i wewnętrznego niepokoju. Człowiek powinien cieszyć się życiem, przyjaźnią i prostymi przyjemnościami, ale unikać pragnień prowadzących do uzależnienia oraz bólu. Czasami należało zrezygnować z chwilowej przyjemności, jeżeli jej późniejsze konsekwencje miały przynieść cierpienie.

Elementy obu postaw połączył Horacy. Propagował zasadę **carpe diem**, czyli korzystania z obecnej chwili, a jednocześnie głosił **aurea mediocritas** – pochwałę złotego środka, umiaru i równowagi. Człowiek powinien doceniać radości życia, pamiętając o ich nietrwałości. Nie może uzależniać szczęścia od bogactwa, zaszczytów ani kaprysów losu.

Do myśli stoickiej i epikurejskiej wielokrotnie nawiązywał Jan Kochanowski. Renesans był epoką świadomego powrotu do źródeł antycznych, dlatego poeta czarnoleski studiował dzieła starożytnych twórców oraz filozofów. W pieśniach „Serce roście, patrząc na te czasy", „Nie porzucaj nadzieje", „Miło szaleć, kiedy czas po temu" i „Chcemy sobie być radzi"

połączył afirmację życia z pochwałą umiaru.

Kochanowski zachęca do korzystania z radości, ale nie popiera bezmyślnego poddawania się namiętnościom. Zabawa ma swój właściwy czas, podobnie jak praca, refleksja i obowiązki. Człowiek mądry pamięta również o zmienności Fortuny. Powinien mieć nadzieję w nieszczęściu i zachowywać umiar podczas powodzenia, ponieważ żadna sytuacja nie trwa wiecznie.

Próbie zachowania stoickiego spokoju Kochanowski podjął również po śmierci córki Urszulki. W „Trenach” wcześniejszy system wartości zostaje jednak poddany dramatycznej próbie. Poeta odkrywa, że filozoficzne zasady łatwo głosić, lecz znacznie trudniej stosować w obliczu osobistej tragedii. Cykl nie odrzuca całkowicie antycznej mądrości, ale ukazuje jej konfrontację z cierpieniem człowieka.

Wpływ epikureizmu pojawia się także w romantycznej „Pieśni Filaretów” Adama Mickiewicza. Wezwanie „Hej, użyjmy żywota!” wyraża radość młodości, przyjaźni i wspólnego działania. Nie jest to jednak pochwała egoistycznej zabawy. Filomacka wspólnota łączy radość życia z samokształceniem oraz obowiązkami wobec innych.

Do antycznej filozofii politycznej sięgali także renesansowi publicyści. Andrzej Frycz Modrzewski w „O poprawie Rzeczypospolitej” rozważał sprawy państwa, prawa, obyczajów, wojny, Kościoła i edukacji. W jego myśleniu można dostrzec dialog z tradycją Platona, Arystotelesa i Cycerona. Podobnie jak starożytni filozofowie, traktował państwo jako wspólnotę, której trwałość zależy od sprawiedliwego prawa oraz moralności obywateli.

Szczególnie widocznym przejawem wpływu antyku jest ciągłość gatunków literackich. Starożytność stworzyła lub rozwinęła epopeję, tragedię, komedię, odę, elegię, pieśń, hymn, satyrę, epigramat i bajkę. Późniejsi twórcy przejmowali te formy, dostosowując je do nowych języków, religii i realiów

historycznych.

Podstawowym wzorcem europejskiego eposu stały się „Iliada” i „Odyseja” Homera. „Iliada” przedstawia fragment wojny trojańskiej, skupiając się na gniewie Achillesa i jego konsekwencjach. „Odyseja” opowiada natomiast o wieloletnim powrocie Odyseusza do Itaki. Oba dzieła ukazują bohaterów na tle wydarzeń ważnych dla całej wspólnoty, łączą świat ludzi i bogów, rozpoczynają się inwokacją oraz wykorzystują rozbudowane porównania nazywane homeryckimi.

Konstrukcja eposu została przejęta i przekształcona przez następne epoki. Średniowieczna „Pieśń o Rolandzie” opowiada o bohaterskiej walce rycerza w obronie wiary i władcy. „Boska komedia” Dantego łączy rozmach epicki z chrześcijańską wizją zaświatów. W baroku Wacław Potocki stworzył „Transakcję wojny chocimskiej”, poświęconą walce wojsk polskich z armią turecką.

Najsłynniejszą polską epopeją jest „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Utwór rozpoczyna się inwokacją, przedstawia szeroki obraz społeczeństwa, łączy losy bohaterów z historią narodu i opisuje wydarzenia w podniosłym stylu. Mickiewicz świadomie wykorzystuje wzorzec homerycki, choć zamiast starożytnych wojowników przedstawia polską szlachtę na Litwie.

Funkcję epopei mogą pełnić również rozbudowane powieści przedstawiające życie całej warstwy społecznej albo narodu w momencie ważnej przemiany. „Chłopi” Władysława Stanisława Reymonta bywają nazywani epopeją chłopską, „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej ukazuje szeroką panoramę społeczeństwa po powstaniu styczniowym, a „Noce i dnie” Marii Dąbrowskiej przedstawia losy polskiego ziemiaństwa na tle historycznych przemian. Utwory te nie naśladują Homera pod względem wszystkich reguł formalnych, ale przejmują rozmach oraz dążenie do ukazania pełnego obrazu wspólnoty.

Antyczny rodowód ma również dramat. Grecka tragedia rozwinęła się z uroczystości ku czci Dionizosa. Twórczość Sofoklesa

dostarczyła Europie wzorcowych konfliktów tragicznych. W „Antygonie” bohaterka musi wybierać pomiędzy prawem państwa a prawem boskim i obowiązkiem wobec rodziny. Każda decyzja prowadzi do cierpienia, ponieważ bohater znajduje się pomiędzy równorzędnymi racjami.

Konflikt Antygony z Kreonem pozostaje aktualny, gdyż dotyczy granic władzy oraz prawa jednostki do sprzeciwu sumienia. Późniejsi twórcy wielokrotnie wracali do postaci kobiety broniącej godności zmarłych. W wierszu Czesława Miłosza „W Warszawie” cierpienie zniszczonego miasta przywołuje ponadczasowy płacz Antygony. Antyczna bohaterka staje się znakiem obowiązku pamięci o ofiarach.

Do zasad klasycznej tragedii nawiązał Jan Kochanowski w „Odprawie posłów greckich”. Temat utworu został zaczerpnięty z mitu trojańskiego. Trojanie muszą zdecydować, czy oddać Grekom Helenę i uniknąć wojny, czy też podporządkować interes państwa prywatnemu pragnieniu Aleksandra. Antenor reprezentuje odpowiedzialność oraz patriotyzm, natomiast Aleksander – egoizm i przekupstwo.

Starożytna Troja jest zarazem obrazem renesansowej Rzeczypospolitej. Kochanowski wykorzystuje antyczny kostium, aby ostrzec Polaków przed prywatą, niesprawiedliwością i nieodpowiedzialnością rządzących. Przeszłość nie służy więc ucieczce od współczesności. Staje się zwierciadłem, w którym społeczeństwo może zobaczyć własne wady.

Późniejszy dramat zarówno kontynuował, jak i przełamywał antyczne zasady. William Shakespeare zrezygnował z klasycznej zasady trzech jedności, łączył tragizm z komizmem i przedstawiał na scenie wydarzenia rozgrywające się w wielu miejscach oraz na przestrzeni długiego czasu. Jego twórczość dowodzi, że zerwanie z konkretnymi regułami nie oznacza całkowitego odrzucenia antyku. Shakespeare nadal podejmował problemy losu, winy, władzy, zemsty i tragicznego wyboru.

Molier rozwijał tradycję komedii, której początki wiązały się z greckimi świętami Dionizosa. W „Świątoszku” ośmieszył religijną obłudę i naiwność ludzi ulegających pozorom. Julian Ursyn Niemcewicz w „Powrocie posła” posłużył się klasycystyczną komedią, aby uczestniczyć w dyskusji o reformach Rzeczypospolitej. Także romantyczne „Dziady”, modernistyczne „Wesele” i współczesna „Kartoteka” Tadeusza Różewicza pozostają częścią tradycji dramatu zapoczątkowanej w starożytnej Grecji, choć każde z tych dzieł radykalnie przekształca wcześniejsze reguły.

Antyczne pochodzenie ma oda – podniosły utwór poświęcony ważnej idei, osobie albo wydarzeniu. Gatunek ten uprawiał między innymi Horacy. W romantyzmie wykorzystał go Mickiewicz w „Odzie do młodości”. Klasyczna forma łączy się tam z romantycznym buntem, kultem uczucia i wezwaniem młodego pokolenia do wspólnego działania.

W XX wieku Julian Przyboś stworzył „Ode do turpistów”, polemizując z poetami przedstawiającymi brzydotę, cielesność oraz rozkład. Sam tytuł świadczy o żywotności dawnego gatunku, choć zostaje on wykorzystany w nowym sporze artystycznym. Tradycja antyczna nie narzuca więc tematu. Dostarcza formy, którą można wypełnić współczesną treścią.

Ważnym gatunkiem antycznym była pieśń. Kochanowski stworzył dwa zbiory „Pieśni”, wzorując się przede wszystkim na Horacym. Przejął od niego regularność kompozycji, filozofię umiaru i przekonanie, że poezja może zapewnić autorowi nieśmiertelność. W „Pieśni XXIV” przedstawił siebie jako poetę o dwoistej, ludzkiej i ptasiej naturze, który dzięki twórczości przekroczy granice śmierci.

Motyw ten pochodzi z horacjańskiej koncepcji **non omnis moriar** – „nie wszystek umrę”. W odzie „Exegi monumentum” Horacy stwierdził, że stworzył pomnik trwalszy niż materialne budowle. Kochanowski rozwinął tę ideę w polskiej poezji, a później powrócił do niej między innymi Juliusz Słowacki w

„Testamencie moim”. Twórczość pozwala poecie przemawiać do pokoleń, które urodzą się po jego śmierci.

Antyczne korzenie ma także epigramat, z którego rozwinęła się polska fraszka. Kochanowski nadał temu gatunkowi ogromną różnorodność. Pisał utwory żartobliwe, biesiadne, refleksyjne, filozoficzne i autotematyczne, takie jak „O doktorze Hiszpanie”, „O żywocie ludzkim” czy „Ku Muzom”. Krótka forma pozwalała mu utrzymywać drobne zdarzenia, a jednocześnie formułować ogólne myśli o człowieku.

Ze starożytnej tradycji wywodzą się również bajka, satyra i poemat heroikomiczny. Ignacy Krasicki nawiązywał do Ezopa, Fedrusa, Horacego oraz tradycji eposu. W bajkach i satyrach wykorzystywał humor do krytykowania pychy, obłudy, pijaństwa i nierozsądku. W „Monachomachii” połączył podniosły styl poematu bohaterskiego z błahą wojną mnichów, tworząc polski przykład poematu heroikomicznego.

Tren także posiada antyczny rodowód. Kochanowski nie stworzył tego gatunku, lecz całkowicie go przekształcił. Tradycyjnie tren słał zasługi zmarłych bohaterów i ważnych osób. Poeta poświęcił cykl małej córce, której życie dopiero się rozpoczynało. Połączył antyczną formę żałobną z osobistym doświadczeniem ojca oraz chrześcijańskim pytaniem o sens cierpienia.

Greckie określenie „rapsod” odnosiło się do wędrownego śpiewaka recytującego pieśni epickie. Do tej tradycji nawiązuje Cyprian Kamil Norwid w „Bema pamięci żałobnym-rapsodzie”. Utwór jest podniosłą pieśnią poświęconą generałowi Józefowi Bemowi. Uroczysty rytm przywołuje antyczny pochód pogrzebowy oraz brzmienie heksametru, którym posługiwał się Homer.

Niezwykle ważnym sposobem obecności antyku w literaturze jest wykorzystywanie mitów. Mity greckie przedstawiają podstawowe ludzkie doświadczenia: miłość, zazdrość, bunt, pragnienie

wiedzy, konflikt z władzą, potrzebę wolności, lęk przed śmiercią i marzenie o przekroczeniu własnych ograniczeń. Dlatego mogą być odczytywane na nowo w każdej epoce.

W „Odzie do młodości” Mickiewicz wykorzystuje obrazy związane z Heraklesem, młodością i heroicznym wysiłkiem. Młode pokolenie ma dokonać rzeczy pozornie niemożliwych, przezwyciężyć egoizm oraz stworzyć wspólnotę. Mitologiczne nawiązania nadają jego działaniu rangę wielkiej przemiany świata.

W trzeciej części „Dziadów” pojawia się postawa prometejska. Konrad buntuje się przeciwko Bogu, ponieważ nie potrafi zaakceptować cierpienia narodu. Tak jak Prometeusz występuje w obronie ludzi i gotów jest ponieść karę za sprzeciw wobec najwyższej władzy. Domaga się „rządu dusz”, wierząc, że dzięki potędze uczucia potrafiłby lepiej kierować światem.

Mickiewicz nie kopiuje jednak mitu. Konrad nie wykrada boskiego ognia, lecz próbuje zdobyć władzę nad ludzkimi uczuciami. Jego bunt wyrasta z miłości do ojczyzny, ale łączy się z pychą. Prometeizm staje się więc sposobem przedstawienia zarówno wielkości jednostki, jak i niebezpieczeństwa wynikającego z przekonania o własnej nieomyślności.

Do antyku wielokrotnie odwoływał się Juliusz Słowacki. W „Grobie Agamemnona” wejście do starożytnego grobowca staje się początkiem rozrachunku z polską historią. Poeta przywołuje Homera, Agamemnona, Termopile i Cheroneę. Grecja służy mu jako punkt odniesienia dla oceny współczesnego narodu.

Termopile symbolizują bohaterską obronę ojczyzny, natomiast Cheronea – klęskę i utratę politycznej niezależności Greków. Słowacki uważa, że Polacy nie dorównali obrońcom Termopil, ponieważ nie potrafili przezwyciężyć egoizmu, podziałów i przywiązania do pustych gestów. Antyczna historia staje się narzędziem surowej krytyki narodowych wad.

Poeta wyraża również podziw dla Homera. Jego lutnia

symbolizuje sztukę zdolną zapewnić bohaterom nieśmiertelność i utrwalić wielkie czyny. Słowacki ma świadomość potęgi tej tradycji, ale nie poprzestaje na jej naśladowaniu. Wykorzystuje ją, aby stworzyć własny program poezji mówiącej narodowi trudną prawdę.

Liczne motywy antyczne pojawiają się u Cypriana Kamila Norwida. W wierszu „Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie” poeta przypomina los wybitnych jednostek najpierw odrzucanych, prześladowanych lub skazywanych przez własne społeczeństwa, a następnie pośmiertnie otaczanych kultem. Sokrates staje się symbolem konfliktu pomiędzy prawdą a opinią większości.

Utwór można również odczytać autobiograficznie. Norwid sam czuł się niezrozumiany, odsunięty i niedoceniany przez współczesnych. Odwołanie do Sokratesa pozwala mu przedstawić własną sytuację jako część powtarzającego się mechanizmu. Społeczeństwo często odrzuca człowieka, którego myśli wyprzedzają epokę, a później stawia mu pomnik.

Tytuł „Promethidion” oznacza potomka Prometeusza. Norwid przedstawia tam sztukę jako rezultat twórczej pracy, a nie wyłącznie natchnienia. Piękno powinno zachwycać, lecz zachwyt ma prowadzić do działania i duchowego odrodzenia. W tej koncepcji można dostrzec zarówno mit prometejski, jak i wpływ platońskiego przekonania o związku piękna, dobra oraz prawdy.

W „Fortepianie Szopena” Norwid przywołuje między innymi Fidiasza, Peryklesa i Pigmaliona. Muzyka Chopina zostaje zestawiona z klasyczną doskonałością sztuki greckiej. Określenie „doskonałość Peryklejska” odsyła do złotego wieku Aten, kiedy harmonia artystyczna łączyła się z rozkwitem życia obywatelskiego. Chopin jawi się jako twórca zdolny nadać polskiemu doświadczeniu formę równie doskonałą jak najważniejsze dzieła antyku.

Mit Syzyfa został wykorzystany przez Stefana Żeromskiego w tytule „Syzyfowych prac”. Bohater mitologiczny musi bez końca

wtaczać głaz na górę, ale kamień zawsze spada przed osiągnięciem szczytu. Syzyfowa praca oznacza zatem wysiłek długotrwały, niezwykle ciężki i pozbawiony trwałego rezultatu.

W powieści Żeromskiego określenie to odnosi się do rusyfikowania polskiej młodzieży. Zaborcy próbują odebrać uczniom język, pamięć historyczną i narodową tożsamość. Przez pewien czas odnoszą częściowe sukcesy, ale ostatecznie kontakt z polską literaturą budzi w młodych ludziach sprzeciw. Tytuł zapowiada klęskę systemu, który nie jest w stanie całkowicie zniszczyć kultury narodu.

Do mitu o Demeter i Korze można odnieść kompozycję „Chłopów” Reymonta. Porwanie Kory przez Hadesa wyjaśniało Grekom następstwo pór roku: smutek Demeter przynosił zimę, a powrót córki – wiosenne odrodzenie. W powieści życie mieszkańców Lipiec również jest podporządkowane cyklowi natury. Siew, żniwa, wykopki, narodziny i śmierć tworzą rytm nieustannego przemijania oraz odradzania się.

Szczególnie często reinterpretowany był mit Ikara. Młodzieniec otrzymuje od Dedala skrzydła wykonane z piór oraz wosku. Mimo ostrzeżenia ojca leci zbyt blisko słońca, przez co wosk się topi, a bohater spada do morza. Ikar może symbolizować odwagę, marzenie o przekroczeniu granic, lekkomyślność, bunt albo piękną, lecz tragiczną klęskę.

Tadeusz Różewicz w „Prawach i obowiązkach” nawiązuje do obrazu Pietera Bruegla przedstawiającego upadek Ikara. Ludzie zajmują się pracą i nie zauważają tragedii. Podmiot początkowo oburza się na ich obojętność, lecz później przyznaje im prawo do kontynuowania codziennych obowiązków. Utwór nie daje prostej odpowiedzi na pytanie, czy człowiek powinien zawsze reagować na cudze cierpienie, czy może chronić własne życie przed nadmiarem tragedii.

Ernest Bryll w wierszu „Wciąż o Ikarach głoszą” krytykuje kulturę zachwyconą efektownymi klęskami. Pamięta się o Ikarze,

natomiast mniej uwagi poświęca rozsądnemu Dedalowi, który zbudował skrzydła i osiągnął cel. Poeta pyta, dlaczego bardziej podziwiamy piękny upadek niż skuteczną, odpowiedzialną pracę.

Stanisław Grochowiak w „Ikarze” przeciwstawia wzniosły lot zwyczajnej kobiecie wykonującej ciężkie obowiązki. Jej zmęczenie, ból kręgosłupa i codzienny wysiłek są równie godne poezji jak spektakularna śmierć mitycznego bohatera. Mit zostaje sprowadzony na ziemię i wykorzystany do obrony zwyczajnego człowieka.

Inaczej antyczną postać przekształcił Zbigniew Herbert w wierszu „Nike, która się waha”. Bogini zwycięstwa widzi młodego żołnierza idącego na śmierć i chciałaby go pocałować. Rezygnuje jednak, ponieważ obawia się, że okazana czułość mogłaby osłabić jego determinację. Pozostaje więc w pozie utrwalonej przez rzeźbiarzy.

Herbert odbiera bogini pomnikową nieruchomość i nadaje jej ludzkie uczucia. Nike współczuje, waha się i cierpi z powodu własnej bezradności. Jednocześnie młody żołnierz przestaje być anonimowym elementem bohaterskiej opowieści. Staje się człowiekiem, który nigdy nie pozna pełni życia. Reinterpretacja mitu podważa łatwy kult wojennej śmierci.

W „Dlaczego klasycy” Herbert przywołuje Tukidydesa, greckiego historyka opisującego wojnę peloponeską. Po niepowodzeniu militarnym potrafił on przedstawić fakty rzeczowo i przyjąć odpowiedzialność. Poeta zestawia jego postawę ze współczesnymi przywódcami, którzy po klęsce usprawiedliwiają się, opowiadają o własnym cierpieniu i próbują przerzucić winę na innych.

Klasycy są dla Herberta wzorem powściągliwości, godności oraz wierności prawdzie. Antyk nie oznacza tu zbioru martwych ozdób, ale etyczną miarę pozwalającą ocenić współczesność. Podobną metodę poeta stosuje w utworach „Apollo i Marsjasz”, „O Troi”, „Do Ateny” oraz „Na pomoc Pompei”. Dopisuje mitom

dalszy ciąg, zmienia perspektywę i pokazuje to, co tradycyjna opowieść pomijała.

W „Apollu i Marsjaszu” zwycięstwo boga w muzycznym pojedynku nie oznacza moralnej doskonałości. Apollo brutalnie obdziera przeciwnika ze skóry, a krzyk cierpiącego Marsjasza okazuje się prawdziwą, wstrząsającą sztuką. Herbert wykorzystuje mit do pytania o relację między pięknem a cierpieniem oraz o okrucieństwo ukryte za klasyczną harmonią.

Antyczne mity i postacie wprowadzał do polskiej historii Stanisław Wyspiański. W „Nocy listopadowej” wydarzenia powstania listopadowego zostają umieszczone w ramach mitologicznych. Po Warszawie poruszają się greccy bogowie, a przestrzeń współczesna nakłada się na antyczną. Historia Polski zostaje przedstawiona jako część uniwersalnego cyklu walki, śmierci i odrodzenia.

Szczególne znaczenie ma mit Demeter i Kory, który pozwala widzieć klęskę nie tylko jako ostateczny koniec, lecz także jako etap prowadzący do przyszłego przebudzenia. Wyspiański sięgał do antyku również w dramatach „Akropolis”, „Powrót Odysa” i „Achilleis”. Nie odtwarzał dawnych historii mechanicznie, ale wykorzystywał je do rozmowy o Polsce, sztuce i ludzkiej odpowiedzialności.

Z antyku pochodzi także pojęcie złotego wieku. Według dawnych wyobrażeń najwcześniejszy okres dziejów był czasem harmonii, pokoju i dostatku. Hezjod, a później Owidiusz przedstawiali kolejne epoki ludzkości jako stopniowe oddalanie się od pierwotnej doskonałości. Po wieku złotym następowały srebrny, brązowy i żelazny.

Określenie „złoty wiek” zaczęło później oznaczać okres szczególnego rozkwitu kultury albo państwa. V wiek przed naszą erą nazywa się złotym wiekiem Aten, przede wszystkim ze względu na czasy Peryklesa, rozwój demokracji, filozofii, dramatu i sztuki. Wergiliusz w czwartej eklodzie zapowiadał

natomiast możliwość powrotu utraconego ładu.

W polskiej tradycji Gall Anonim przedstawiał rządy Bolesława Chrobrego jako utracony okres potęgi, sprawiedliwości i dobrobytu. Późniejsza sytuacja państwa zostaje oceniona przez porównanie z idealizowaną przeszłością. Jest to sposób myślenia podobny do mitu o kolejnych, coraz gorszych epokach ludzkości.

Norwid w „Fortepianie Szopena” przywołuje „doskonałość Peryklejską”, aby określić sztukę łączącą piękno, harmonię i duchową prawdę. Chopin nie imituje Fidiasza ani greckich artystów, ale osiąga podobny stopień doskonałości w muzyce. Antyczna miara pozwala opisać wielkość nowoczesnego twórcy.

Osobnym sposobem kontynuowania tradycji jest klasycyzm. Nazwa ta oznacza zarówno twórczość starożytną, jak i późniejsze prądy artystyczne świadomie nawiązujące do antycznych zasad. Klasycyzm cenił harmonię, umiar, jasność, proporcję, dyscyplinę formy i odpowiedzialność artysty. Powracał w renesansie, oświeceniu, a także w niektórych nurtach literatury XX wieku.

Leopold Staff w utworach „Przedśpiew”, „Ars poetica” i „Do Muzy” odwoływał się do klasycznej równowagi oraz przekonania, że człowiek powinien przyjmować całość doświadczenia. W „Przedśpiewie” podmiot zna cierpienie, ale nie rezygnuje z afirmacji życia. Postawa ta przypomina syntezę stoicyzmu i epikureizmu.

Podobny spokój można dostrzec w wierszu „Dar” Czesława Miłosza. Podmiot opisuje zwykły dzień, w którym nie odczuwa bólu, zazdrości ani potrzeby posiadania. Szczęście polega na zgodzie z chwilą i otaczającym światem. Utwór przywołuje klasyczną harmonię, choć nie zawiera bezpośrednich mitologicznych postaci.

Ważną częścią antycznej tradycji jest także poezja tyrtejska, której nazwa pochodzi od greckiego poety Tyrteusza. Jego

pieśni miały pobudzać żołnierzy do walki i przypominać o obowiązku wobec wspólnoty. Model ten powracał w literaturze polskiej szczególnie w okresach zagrożenia narodowego. Poezja romantyczna, utwory Władysława Broniewskiego oraz twórczość poetów czasu wojny wielokrotnie pełniły podobną funkcję.

Oprócz antyku literatura europejska nieustannie nawiązuje do Biblii. Psalmy, hymny, przypowieści, proroctwa i wizje apokaliptyczne dostarczyły późniejszym twórcom zarówno gatunków, jak i obrazów. Biblia prezentuje historie dotyczące stworzenia świata, winy, kary, miłości, cierpienia, ofiary, przebaczenia i zbawienia. Jej wzorce moralne przez stulecia kształtowały europejskie rozumienie dobra oraz zła.

Szczególne znaczenie posiada „Psalm 8”, będący pochwałą Boga, świata i człowieka. Istota ludzka wydaje się niewielka wobec niebios, a jednak została obdarzona godnością oraz władzą nad stworzeniem. Taki obraz inspirował epoki zainteresowane wartością człowieka, zwłaszcza renesans.

Psalmy przekładali i parafrazowali liczni polscy twórcy, między innymi Mikołaj Rej, Jan Kochanowski oraz Czesław Miłosz. „Psałterz Dawidów” Kochanowskiego nie jest mechanicznym tłumaczeniem. Poeta nadał biblijnym utworom piękną polską formę, zachowując ich uroczysty, modlitewny i poetycki charakter.

Do biblijnego obrazu stworzenia nawiązuje hymn Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie”. Świat jest w nim harmonijnym dziełem mądrego Boga. Człowiek odpowiada na piękno natury wdzięcznością. Renesansowa afirmacja istnienia zostaje połączona z chrześcijańską wiarą w Stwórcę.

W średniowieczu Biblia była podstawowym źródłem literatury i sztuki. „Bogurodzica” wyraża kult Maryi i prośbę o jej pośrednictwo u Chrystusa. Utwór ma charakter modlitewny, ale pełnił również funkcję pieśni wspólnotowej oraz rycerskiej. Pokazuje, jak ściśle życie religijne łączyło się w tej epoce z

kulturą narodową.

Do Biblii nawiązywał Mickiewicz w trzeciej części „Dziadów”. W widzeniu księdza Piotra los Polski zostaje porównany z męką Chrystusa. Naród cierpi, zostaje ukrzyżowany, ale ma w przyszłości zmartwychwstać i przyczynić się do wyzwolenia innych ludów. W ten sposób powstaje romantyczna koncepcja mesjanizmu narodowego.

Prześladowanie polskiej młodzieży przez władze rosyjskie zostaje zestawione z biblijną rzezią niewiniątek dokonaną na rozkaz Heroda. Zesłańcy przypominają pierwszych chrześcijan poddawanych represjom. Biblijne obrazy nadają polskiej historii sens męczeństwa oraz ofiary.

W „Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego” Mickiewicz posłużył się stylizacją biblijną. Rytm zdań, powtórzenia i sposób wypowiedzania prawd przypominają księgi święte. Polska zostaje przedstawiona jako naród wybrany, a emigranci jako apostołowie wolności. Sam tytuł „Księgi” bezpośrednio przywołuje autorytet Biblii.

Biblijne początki chrześcijaństwa stały się tematem „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza. Powieść przedstawia prześladowania wyznawców Chrystusa w Rzymie Nerona oraz stopniową przemianę Marka Winicjusza. Historia miłości łączy się z opowieścią o starciu świata przemocy z nową religią opartą na miłosierdziu.

W „Imieniu róży” Umberta Eco motywy biblijne, teologiczne dysputy i spory o interpretację wiary tworzą tło wątku kryminalnego. Powieść pokazuje, że tekst może stać się zarówno drogą do prawdy, jak i narzędziem władzy. Średniowieczny klasztor oraz biblioteka symbolizują pamięć europejskiej kultury.

Wielu twórców nawiązywało do Księgi Koheleta i jej zdania „Marność nad marnościami i wszystko marność”. Świadomość przemijania szczególnie silnie pojawiała się w średniowieczu i

baroku. Bogactwo, uroda, sława i ludzkie dzieła okazują się nietrwałe. Motyw ten nie musi jednak prowadzić wyłącznie do rozpacz. Może zachęcać do poszukiwania wartości duchowych.

Ogromne znaczenie ma również „Apokalipsa świętego Jana”. Greckie słowo *apokalypsis* oznacza odsłonięcie lub objawienie. Tekst przedstawia wizję czasów ostatecznych, walkę dobra ze złem, Sąd Ostateczny i powstanie nowego świata. Jeźdźcy, bestie, liczby, ogień i trąby anielskie stworzyły język symboliczny wielokrotnie wykorzystywany przez późniejszą literaturę.

Katastrofiści XX wieku odwoływali się do apokaliptycznych obrazów, opisując zagrożenie wojną i rozpadem cywilizacji. W przedwojennym wierszu „Roki” Miłosz wykorzystywał obrazy ognia, dymu i pogorzeliska, przeczuwając nadchodzącą katastrofę historyczną.

W „Piosence o końcu świata” ten sam poeta przekształca tradycyjną wizję Apokalipsy. Koniec świata nie przychodzi wśród trąb archanielskich i niezwykłych znaków. W zwyczajny dzień rybak naprawia sieć, pszczoła krąży nad kwiatem, a ludzie wykonują codzienne zajęcia. Utwór przypomina, że dla każdej umierającej jednostki jej własna śmierć jest końcem świata.

Zbigniew Herbert w wierszu „U wrót doliny” również podważa tradycyjny obraz Sądu Ostatecznego. Oddzielanie ludzi od bliskich i odbieranie im przedmiotów przypomina selekcję przeprowadzaną w obozie. Poeta pyta, czy zbawienie narzucone za pomocą przemocy nadal może być uznane za dobro. Biblijny motyw zostaje wykorzystany do oceny doświadczeń totalitaryzmu.

Tytuł „Małej Apokalipsy” Tadeusza Konwickiego zapowiada zarówno społeczną katastrofę, jak i osobisty koniec bohatera. Pisarz ma dokonać samospalenia przed Pałacem Kultury w geście sprzeciwu wobec systemu. Rozkład komunistycznej rzeczywistości zostaje przedstawiony za pomocą groteskowo przekształconych

motywów apokaliptycznych.

Obecność antyku i Biblii w późniejszej literaturze nie oznacza, że cała kultura europejska jedynie powtarza dawne pomysły. Najważniejsze jest twórcze przekształcanie. Różewicz inaczej ocenia obojętność świadków upadku Ikara, Herbert nadaje Nike uczucia, Słowacki porównuje polską klęskę z historią Grecji, a Wyspiański wprowadza antycznych bogów do powstańczej Warszawy.

W XX wieku szczególną rolę w popularyzowaniu antyku odegrał Jan Parandowski. „Mitologia” przybliżyła polskim czytelnikom opowieści o greckich i rzymskich bogach oraz bohaterach. W „Dysku olimpijskim” pisarz odtworzył atmosferę starożytnych igrzysk, a w zbiorze „Eros na Olimpie” twórczo przetwarzał mity. Jego działalność dowodzi, że antyk może być nie tylko przedmiotem badań, lecz także źródłem żywej literatury.

Nie sposób stworzyć pełnej mapy wszystkich nawiązań do tradycji antycznej. Występują one w tytułach, gatunkach, stylu, języku, filozofii, konstrukcji bohaterów i sposobach przedstawiania konfliktu. Czasem są wyraźne, jak w „Grobie Agamemnona” albo „Nocy listopadowej”. Innym razem ujawniają się dopiero po dokładnej analizie formy oraz światopoglądu utworu.

Znajomość mitologii, antycznej filozofii i Biblii pozostaje ważnym elementem kulturowej erudycji. Bez niej trudno w pełni zrozumieć prometeizm Konrada, tytuł „Syzyfowych prac”, postać Nike u Herberta, horacjańskie motywy Kochanowskiego czy sens biblijnej stylizacji Mickiewicza. Dawne historie tworzą język, za pomocą którego kolejne pokolenia mówią o własnych doświadczeniach.

Grecja Homera, Fidiasza, Sofoklesa i Platona rzeczywiście spełniła funkcję uwertury oraz prologu. Homer stworzył wzorzec wielkiej opowieści, Sofokles pokazał tragizm ludzkiego wyboru, Fidiasz ustanowił miarę klasycznej harmonii, a Platon

sformułował pytania o prawdę, dobro i piękno. Późniejsza literatura rozwijała te tematy, zmieniała je i poddawała krytyce, ale nigdy całkowicie ich nie porzuciła.

Antyk nie jest więc reliktem zamkniętym w muzeum. Nadal istnieje w języku, gatunkach literackich, symbolach i sposobach myślenia. Jego trwałość wynika z uniwersalności przedstawionych problemów. Ludzie wciąż pragną wolności jak Prometeusz, podejmują bezowocny wysiłek jak Syzyf, przekraczają granice jak Ikar i stają przed tragicznym wyborem jak Antygona. Z tego powodu europejska kultura nadal dopisuje kolejne części dzieła, którego wielkim prologiem była starożytna Grecja.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.

„I śmiech niekiedy może być nauką...” – udowodnij, że Ignacy Krasicki jest klasykiem

Ignacy Krasicki należy do najwybitniejszych przedstawicieli polskiego oświecenia. Nazywano go „księciem poetów polskich”, ponieważ znakomicie posługiwał się różnymi gatunkami literackimi, a jego utwory łączyły artystyczną doskonałość z ważnym przesłaniem społecznym. Twórca wykorzystywał humor, ironię, satyrę i komizm, aby piętnować ludzkie wady, a jednocześnie nie popadał w moralizatorską przesadę. Jego słowa: „I śmiech niekiedy może być nauką” trafnie określają

najważniejszy cel tej twórczości.

Krasickiego można nazwać klasykiem w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, był przedstawicielem oświeceniowego klasycyzmu, czerpiącym wzorce ze starożytnej teorii literatury i takich gatunków jak bajka, satyra oraz poemat heroikomiczny. Cenił jasność, zwięzłość, logiczną kompozycję, umiar i artystyczną dyscyplinę. Po drugie, jest klasykiem w znaczeniu twórcy, którego dzieła przetrwały próbę czasu. Wady ośmieszane w jego utworach – pycha, pijaństwo, obłuda, bezmyślne uleganie modzie, chciwość, nieuctwo i wykorzystywanie przewagi nad słabszymi – pozostają aktualne również współcześnie.

Literatura polskiego oświecenia rozwijała się w wyjątkowo trudnym okresie historycznym. Rzeczpospolita znajdowała się w głębokim kryzysie politycznym, społecznym i gospodarczym. W ciągu wcześniejszych stuleci szlachta zdobywała kolejne przywileje, osłabiając władzę królewską. Wolność szlachecka, która miała chronić obywateli przed samowolą monarchy, stopniowo przekształciła się w samowolę jednej warstwy społecznej. Wielu szlachciców bardziej troszczyło się o prywatne korzyści i zachowanie przywilejów niż o sprawność całego państwa.

Szczególnie szkodliwe było liberum veto, czyli prawo pozwalające jednemu posłowi zerwać obrady sejmu i unieważnić wszystkie podjęte uchwały. Mechanizm ten, przedstawiany jako gwarancja wolności, w praktyce paraliżował państwo. Korzystali z niego magnaci oraz obce mocarstwa, które przekupywały posłów i nie dopuszczały do reform mogących wzmocnić Polskę. Osłabiona Rzeczpospolita coraz bardziej uzależniała się od Rosji, Prus i Austrii.

Pierwszy rozbiór w 1772 roku udowodnił, że kryzys nie jest już tylko przedmiotem teoretycznych ostrzeżeń. Polska utraciła część terytorium, a jej dalsze istnienie zostało poważnie zagrożone. Oświeceniowi reformatorzy rozumieli, że nie wystarczy zmienić pojedynczych ustaw. Konieczna jest również

moralna i intelektualna przemiana społeczeństwa. Bez wykształconych, odpowiedzialnych obywateli nawet najlepsze reformy polityczne nie mogły być trwałe.

Literatura otrzymała więc określone zadanie społeczne. Miała uczyć, zwalczać przesady, popularyzować wiedzę, kształtować dobre obyczaje oraz zachęcać do troski o państwo. Oświeceniowi pisarze wierzyli w możliwość poprawienia człowieka za pomocą rozumu i edukacji. Nie chcieli jednak ograniczać się do poważnych wykładów. Wiedzieli, że odbiorcę łatwiej zainteresować utworem dowcipnym, żywym i atrakcyjnym.

Krasicki znakomicie realizował starożytną zasadę łączenia pożytku z przyjemnością. Dzieło powinno jednocześnie uczyć i bawić. Samo pouczenie może znużyć odbiorcę, natomiast żart pozbawiony głębszego sensu pozostaje pustą rozrywką. Największą wartość ma śmiech, który prowadzi do refleksji i pomaga człowiekowi rozpoznać własne wady.

Klasycyzm Krasickiego ujawnia się przede wszystkim w wyborze gatunków posiadających starożytny rodowód. Jednym z nich jest bajka. Jej rozwój wiąże się z imieniem greckiego bajkopisarza Ezopa, a później z twórczością rzymskiego Fedrusa. W XVII wieku gatunek ten udoskonalili francuski poeta Jean de La Fontaine. Krasicki świadomie nawiązywał do tej tradycji, dostosowując ją do sytuacji polskiego społeczeństwa.

Bajka jest krótkim utworem narracyjnym zawierającym morał, czyli ogólną naukę dotyczącą ludzkiego postępowania. Jej bohaterami bywają zwierzęta, przedmioty albo postacie przedstawione za pomocą kilku najważniejszych cech. Lis oznacza zazwyczaj przebiegłość, wilk – siłę i bezwzględność, jagnię – niewinność oraz słabość, a paw – próżność. Zwierzęta nie są więc realistycznymi bohaterami, ale uosabiają typowe ludzkie zachowania.

Bajka odpowiada klasycystycznemu dążeniu do zwięzłości, jasności i uniwersalności. Krasicki usuwa wszystkie

niepotrzebne szczegóły i przedstawia jedynie najważniejszy konflikt. Każde słowo pełni określoną funkcję, a zakończenie przynosi wyrazistą puentę. Dzięki temu utwór łatwo zapamiętać, a zawarta w nim nauka może być odnoszona do wielu różnych sytuacji.

W bajkach autor nie atakuje najczęściej konkretnych osób. Krytykuje typy charakterów i powtarzalne wady. Takie rozwiązanie wzmacnia ponadczasowość utworów. Bohaterem może być każdy człowiek, który postępuje podobnie. Czytelnik śmieje się z zachowania zwierzęcia, lecz po chwili może rozpoznać w nim siebie albo własne otoczenie.

Przykładem jest bajka „Szczur i kot”. Szczur siedzi na ołtarzu podczas nabożeństwa i wdycha dym kadzidła. Jest przekonany, że to właśnie jemu ludzie oddają cześć. Nie dostrzega rzeczywistego znaczenia sytuacji, ponieważ pycha całkowicie zniekształciła jego sposób myślenia. W chwili największego samozadowolenia zostaje schwytyany przez kota.

Utwór pokazuje, że nadmierna pewność siebie pozbawia człowieka czujności. Szczur błędnie interpretuje otoczenie, ponieważ chce wierzyć we własną wielkość. Kara następuje szybko i bez dodatkowego komentarza. Komizm wynika z ogromnej różnicy pomiędzy wyobrażeniem bohatera o sobie a jego rzeczywistym położeniem. Bajka ostrzega przed pychą, próżnością oraz przyjmowaniem pochwał bez zastanowienia.

Podobny problem pojawia się w „Kruku i lisie”. Kruk trzyma w dziobie kawałek sera, który pragnie zdobyć przebiegły lis. Nie próbuje odebrać go siłą. Zaczyna natomiast przesadnie chwalić wygląd ptaka i przekonuje, że do pełnej doskonałości brakuje mu jedynie pięknego głosu. Kruk ulega pochlebstwom, otwiera dziób, a ser spada wprost do czekającego lisa.

Lis zwycięża dzięki znajomości cudzej słabości. Wie, że próżny człowiek chętnie wierzy nawet w nieszczere komplementy. Bajka ostrzega zarówno przed pochlebcami, jak i przed własnym

pragnieniem uznania. Człowiek lubiący być chwalony łątwo staje się ofiarą manipulacji. Nauka pozostaje aktualna również w świecie reklamy, mediów i publicznego wizerunku.

Mroczniejszy charakter ma bajka „Jagnię i wilcy”. Niewinne jagnię spotyka dwa wilki i pyta, jakim prawem chcą je skrzywdzić. Odpowiedź nie odwołuje się do sprawiedliwości, lecz do przewagi: jagnię jest słabe, znajduje się w lesie i jest samo. Wilki natychmiast je pożerają. Morał wskazuje, że ten, kto pragnie zdobyć ofiarę, zawsze znajdzie dogodny pretekst.

Utwór demaskuje mechanizm przemocy ukrywającej się pod pozorem prawa. Silniejszy może stworzyć oskarżenie, a następnie sam uznać je za wystarczające uzasadnienie własnego działania. Bajka może odnosić się zarówno do relacji między jednostkami, jak i do polityki międzynarodowej. W czasach rozbiorów słabe jagnię mogło kojarzyć się z Polską otoczoną przez silniejsze państwa, które dla własnej agresji znajdowały wygodne uzasadnienia.

Krasicki piętnował również obłudną religijność. W „Dewotce” kobieta odmawia modlitwę, prosząc Boga o odpuszczenie win tak, jak sama odpuszcza innym. W tej samej chwili bije służącą za drobne przewinienie. Sprzeczność pomiędzy słowami a czynami ujawnia fałsz jej pobożności.

Autor nie krytykuje wiary ani modlitwy. Ośmiesza człowieka, który używa religii jako dekoracji własnego wizerunku, ale nie realizuje jej zasad w codziennym życiu. Dewocja oznacza tu powierzchowną, pokazową religijność pozbawioną miłości i miłosierdzia. Krótka scena posiada większą siłę niż rozbudowane kazanie, ponieważ czytelnik natychmiast dostrzega absurd zachowania bohaterki.

W „Malarzach” pojawia się problem prawdy i pochlebstwa. Piotr tworzy portrety podobne do rzeczywistych osób, dlatego żyje w biedzie. Jan przedstawia klientów piękniejszymi, niż są

naprawdę, i zdobywa wysokie wynagrodzenie. Ludzie nie chcą poznawać prawdy o własnym wyglądzie. Wolą płacić za korzystne złudzenie.

Bajka pokazuje, że społeczeństwo często nagradza nie uczciwość, lecz umiejętne schlebienie. Sprytny malarz rozumie ludzką próżność i potrafi ją wykorzystać. Śmiech zostaje skierowany nie tylko przeciwko artyście, ale przede wszystkim przeciwko jego klientom. To oni tworzą warunki, w których kłamstwo staje się bardziej opłacalne niż prawda.

Szczególne miejsce zajmuje bajka „Ptaszki w klatce”. Rozmawiają w niej dwa ptaki: młody, który urodził się w niewoli, oraz stary, pamiętający wcześniejszą wolność. Młodszy nie rozumie smutku towarzysza. W klatce ma zapewnione jedzenie i bezpieczeństwo, dlatego nie potrafi wyobrazić sobie innego życia. Starszy wie natomiast, że nawet wygodna niewola nie zastąpi swobody.

Utwór odnosi się do sytuacji Polski po pierwszym rozbiorze. Starszy ptak reprezentuje pokolenie pamiętające niepodległość, a młodszy – ludzi urodzonych już pod obcym panowaniem. Bajka ostrzega, że człowiek może przyzwyczaić się do niewoli, jeżeli nie zna wolności z własnego doświadczenia. Zwięzły dialog zawiera głęboką refleksję patriotyczną i nie potrzebuje bezpośrednich nazw państw ani wydarzeń.

„Ptaszki w klatce” dowodzą, że Krasicki nie traktował bajki wyłącznie jako lekkiego żartu. Gatunek mógł służyć przedstawianiu problemów politycznych, historycznych i moralnych. Alegoryczne postacie pozwalały mówić o niewoli w sposób prosty, a zarazem przejmujący. Uczucie smutku nie osłabia dydaktyzmu, lecz nadaje mu większą siłę.

Drugim ważnym gatunkiem w twórczości Krasickiego jest satyra. Jej tradycja sięga starożytności, szczególnie twórczości Horacego i Juwenalisa. Satyra przedstawia rzeczywistość w sposób krytyczny, wyolbrzymia ludzkie wady, posługuje się

ironią, karykaturą oraz komizmem. Jej zadaniem nie jest jednak wyłącznie rozśmieszenie odbiorcy. Ma skłonić go do refleksji i poprawy.

Satyry Krasickiego są zazwyczaj obszerniejsze i bardziej refleksyjne niż bajki. Autor nie przedstawia jedynie krótkiej sceny zakończonej morałem. Tworzy dialogi, opowiadania, portrety obyczajowe i rozbudowane monologi. Humor bywa gorzki, ponieważ ośmieszane zachowania prowadzą do degradacji człowieka oraz osłabienia państwa.

Program satyryczny Krasickiego opiera się na zasadzie krytykowania wad, a nie osobistego atakowania konkretnych ludzi. Autor pragnie naprawiać społeczeństwo, nie zaś poniżać wybrane osoby. Taka postawa odpowiada klasycystycznemu przekonaniu o uniwersalności literatury. Bohater satyry reprezentuje określony typ, a jego zachowanie może powtarzać się w każdej epoce.

Mistrzowskim przykładem ironii jest satyra „Do króla”. Utwór przyjmuje formę monologu szlachcica skierowanego do Stanisława Augusta Poniatowskiego. Mówca wylicza rzekome wady monarchy: polskie pochodzenie, młody wiek, wykształcenie, łagodność i dobroć. Uważa, że król powinien być cudzoziemcem, człowiekiem starym, groźnym oraz bezwzględny wobec poddanych.

Każdy zarzut okazuje się w rzeczywistości pochwałą władcy. Krasicki stosuje ironię, czyli formułuje wypowiedź, której właściwy sens jest przeciwny do znaczenia dosłownego. Utwór pozornie atakuje króla, ale naprawdę demaskuje zacofanie jego przeciwników. To szlachcic wygłaszający niedorzeczne oskarżenia zostaje ośmieszony.

„Do króla” pokazuje, że krytycy monarchy nie kierują się racjonalnymi argumentami. Nie podoba im się polskie pochodzenie króla, choć sami podkreślają patriotyzm. Zarzucają mu wykształcenie, ponieważ przywykli do władców niewykształconych. Łagodność uznają za słabość, a dobroć za

brak królewskiego majestatu. Ich poglądy są pełne sprzeczności.

Klasycystyczny charakter satyry ujawnia się w logicznej konstrukcji monologu i precyzyjnym wykorzystaniu ironii. Autor nie musi otwarcie bronić Stanisława Augusta. Pozwala, aby przeciwnik króla skompromitował się własnymi słowami. Czytelnik zostaje zmuszony do rozpoznania różnicy pomiędzy sensem dosłownym a prawdziwym stanowiskiem poety.

Inną narodową wadę Krasicki przedstawia w satyrze „Pijaństwo”. Utwór ma formę rozmowy dwóch szlachciców. Jeden z nich opisuje skutki uczty: złe samopoczucie, kolejne okazje do picia, utratę kontroli i bójkę zakończoną uderzeniem butelką. Relacja jest komiczna, ale jednocześnie ukazuje człowieka stopniowo pozbawianego rozumu oraz godności.

Bohater potrafi mówić o szkodliwości alkoholu i zgadza się z argumentami na rzecz trzeźwości. Wie, że pijany człowiek traci panowanie nad sobą, staje się agresywny i przypomina zwierzę. Wiedza ta nie prowadzi jednak do zmiany postępowania. Po zakończeniu rozmowy oświadcza, że idzie napić się wódki.

Puenta demaskuje jego słabość i zakłamanie. Człowiek może doskonale rozumieć moralne zasady, a jednocześnie nie stosować ich we własnym życiu. Krasicki pokazuje także społeczny charakter problemu. Alkohol pojawia się podczas imienin, spotkań, uczt i prób „leczenia” złego samopoczucia po wcześniejszym piciu. Nałóg zostaje podtrzymany przez obyczaj i wzajemne zachęcanie się.

Śmiech w „Pijaństwie” jest gorzki. Czytelnik może rozbawić się absurdalnymi usprawiedliwieniami bohatera, ale widzi również przemoc, utratę rozsądku i brak odpowiedzialności. Satyra pozostaje aktualna, ponieważ mechanizmy uzależnienia, zaprzeczania problemowi i ulegania presji otoczenia nie zmieniły się wraz z epoką.

Rozbudowany obraz bezmyślnego naśladowania obcych mód pojawia

się w „Żonie modnej”. Pan Piotr opowiada o swoim małżeństwie z kobietą zafascynowaną francuskim stylem życia. Żona stawia ogromne wymagania dotyczące urządzenia domu, liczby służących, ogrodu, strojów, pojazdów i rozrywek. Wszystko, co rodzime oraz praktyczne, wydaje jej się gorsze od kosztownych zagranicznych wzorów.

Satyra nie jest jednak wyłącznie atakiem na tytułową bohaterkę. Piotr poślubił ją przede wszystkim dla posagu i majątku. Wiedział o jej przyzwyczajeniach, ale uznał, że korzyści materialne wynagrodzą przyszłe problemy. Sam staje się więc współodpowiedzialny za własną sytuację. Chciwość męża spotyka się z rozrzutnością żony.

Krasicki wykorzystuje komizm postaci, sytuacji i języka. Długie wyliczenia wymagań bohaterki pokazują jej przesadę. Każda zmiana ma świadczyć o nowoczesności, ale w rzeczywistości prowadzi do chaosu oraz ogromnych wydatków. Autor nie potępia poznawania obcej kultury. Krytykuje bezmyślne kopiowanie mód, które nie odpowiadają rzeczywistym potrzebom i stają się jedynie sposobem demonstrowania pozycji społecznej.

„Żona modna” ma wymiar ponadczasowy. W każdej epoce można spotkać ludzi podporządkowujących życie potrzebie imponowania innym. Zmieniają się stroje, pojazdy i sposoby urządzania domów, lecz mechanizm pozostaje podobny. Człowiek rezygnuje z rozsądku, aby nadać za modą oraz budować prestiż za pomocą rzeczy.

Najpoważniejszy charakter ma satyra „Świat zepsuty”. Krasicki przedstawia w niej szeroki obraz moralnego kryzysu społeczeństwa. Zanikają prawda, uczciwość, wierność i szacunek dla prawa. Kłamstwo przestaje wywoływać wstyd, a prywatny interes okazuje się ważniejszy od wspólnego dobra. Ludzie znają zasady, ale świadomie je łamią.

Utwór nie opiera się przede wszystkim na lekkim dowcipie.

Dominuje w nim ton oburzenia, smutku i ostrzeżenia. Autor porównuje ojczyznę do okrętu zagrożonego przez burzę. W chwili niebezpieczeństwa załoga powinna działać wspólnie. Ucieczka może wydawać się łatwiejsza, ale uczciwiej jest pozostać na statku i próbować go ocalić.

Metafora okrętu ma długą tradycję i była wcześniej wykorzystywana między innymi przez Piotra Skargę. U Krasickiego symbolizuje Rzeczpospolitą znajdującą się na granicy katastrofy. Pasażerami oraz załogą są obywatele, dlatego każdy ponosi część odpowiedzialności za los państwa. Nie wystarczy krytykować innych i ratować prywatnego majątku.

„Świat zepsuty” wskazuje, że polityczny upadek jest skutkiem kryzysu moralnego. Państwo nie może być silne, jeśli obywatele są nieuczciwi, egoistyczni i obojętni na wspólne dobro. Krasicki zachęca do odwagi i solidarności. Nawet jeśli ocalenie nie jest pewne, należy podjąć próbę, ponieważ bierność oznacza zgodę na katastrofę.

Kolejnym dowodem klasycyzmu Krasickiego jest „Monachomachia”, czyli „wojna mnichów”. Utwór należy do gatunku poematu heroikomicznego. Gatunek ten powstaje przez połączenie podniosłego stylu epopei bohaterskiej z błahym albo celowo niegodnym tematem. Sprzeczność pomiędzy formą a treścią wywołuje komizm.

„Monachomachia” naśladuje konstrukcję eposu. Została podzielona na pieśni, wykorzystuje regularną strofę, posiada uroczyste opisy i przedstawia starcie dwóch stron. Zamiast wielkich wojowników walczących o losy narodu bohaterami są jednak zakonnicy. Ich konflikt nie ma wzniosłego celu i szybko przekształca się w groteskową bójkę.

Akcja rozgrywa się w podupadłym miasteczku, w którym liczba klasztorów jest niewspółmiernie wielka do liczby zwykłych domów. Mnisi powinni być pobożni, skromni, pracowici i wykształceni. Bohaterowie poematu okazują się natomiast

leniwi, kłótlivi, skłonni do alkoholu i niechętni nauce. Biblioteka nie jest przez nich traktowana jako miejsce zdobywania wiedzy, a książki podczas bójki stają się przedmiotami służącymi do uderzania przeciwników.

Komizm wynika z nieustannego zderzania wysokiego stylu z przyziemnymi wydarzeniami. Narrator opisuje zakonników tak, jak poeta epicki opisywałby legendarnych wojowników. Zamiast mieczy pojawiają się kufle, dzbany, sandały i księgi. Rany odnoszone podczas walki nie budzą podziwu, lecz śmiech.

Krasicki wykorzystuje również komizm słowny. Zestawia określenia religijne z wyrazami ujawniającymi lenistwo oraz głupotę mnichów. Ironia sprawia, że pozorna pochwała staje się oskarżeniem. Komizm postaci wynika z różnicy pomiędzy godnością zakonnika a rzeczywistym zachowaniem bohaterów.

Kulminacyjnym momentem jest bójka, w której zakonnicy całkowicie zapominają o swoim powołaniu. Zgodę przywraca dopiero pojawienie się wielkiego pucharu. Alkohol okazuje się skuteczniejszy niż religijne zasady, rozsądek i braterska miłość. Zakończenie demaskuje powierzchowność życia wspólnot, które powinny służyć duchowemu rozwojowi.

Krasicki, sam będący biskupem, nie atakował wiary ani życia zakonnego jako takiego. Krytykował duchownych, którzy sprzeniewierzali się własnemu powołaniu. Właśnie dlatego podkreślał, że należy śmiać się „z przywar, nie z osób”. Celem satyry nie jest zniszczenie autorytetu religii, lecz usunięcie zachowań kompromitujących jej przedstawicieli.

Słowa „I śmiech niekiedy może być nauką” stanowią obronę zastosowanej metody. Żart może być pożyteczny, jeżeli został stworzony z artystycznym wyczuciem, uderza w rzeczywiste wady i nie przeradza się w osobistą napaść. Śmiech ma „szczypać”, czyli wywoływać dyskomfort oraz pobudzać do poprawy, ale nie powinien „kasać”, a więc bezmyślnie ranić i poniżać.

„Monachomachia” dowodzi doskonałej znajomości tradycji

klasycznej. Aby sparodiować epos, trzeba dobrze znać jego reguły, styl oraz typowe rozwiązania. Krasicki nie odrzuca antycznego wzorca. Wykorzystuje go twórczo, zmieniając podniosłą formę w narzędzie krytyki współczesnych obyczajów.

Klasycyzm autora ujawnia się zatem nie tylko w wyborze gatunków, ale również w sposobie pisanie. Jego język jest jasny, uporządkowany i precyzyjny. Kompozycja utworów prowadzi do starannie przygotowanej puenty. Humor pozostaje kontrolowany, a nawet najbardziej komiczne sceny służą określonej celowi. Twórca nie pozwala, aby forma przysłoniła znaczenie.

Krasicki czerpie z antyku, ale nie kopiuje go mechanicznie. Bajki, satyry i poemat heroikomiczny dostosowuje do polskiej rzeczywistości XVIII wieku. Starożytne gatunki pomagają mu mówić o liberum veto, szlacheckiej pysze, narodowej niewoli, kryzysie moralnym, naśladowaniu cudzoziemskich mód i wadach duchowieństwa. Jest więc klasykiem, który prowadzi dialog z tradycją i wykorzystuje ją do opisywania własnej epoki.

Jego bohaterowie nie są skomplikowanymi jednostkami psychologicznymi, lecz wyrazistymi typami. Szczur uosabia pychę, kruk próżność, lis przebiegłość, Dewotka obłudę, pijak brak silnej woli, a żona modna rozrzutność oraz snobizm. Takie uproszczenie jest świadomą metodą klasycystyczną. Pozwala skoncentrować uwagę na jednej wadzie i ukazać ją w możliwie czystej postaci.

Twórczość Krasickiego ma także charakter racjonalistyczny. Autor wierzy, że człowiek może rozpoznać własne błędy i zmienić postępowanie. Ośmieszenie nie jest celem samym w sobie. Ma przywracać właściwą hierarchię wartości, w której ważne pozostają rozsądek, umiar, odpowiedzialność, uczciwość i troska o dobro wspólne.

Nie wszystkie utwory przynoszą jednak optymistyczną wizję natury ludzkiej. Bajki często pokazują świat, w którym

silniejszy krzywdzi słabszego, sprytny wykorzystuje naiwnego, a prawda przegrywa z pochlebstwem. Krasicki nie jest naiwnym moralistą przekonanym, że jedno pouczenie natychmiast naprawi społeczeństwo. Doskonale zna ludzkie słabości. Mimo to uważa, że należy je nazywać oraz demaskować.

Ponadczasowość jego twórczości jest szczególnie ważnym dowodem, że zasługuje na miano klasyka. Bohater „Szczura i kota” przypomina ludzi, którzy uwierzyli we własną wyjątkowość pod wpływem pochwał. „Kruk i lis” pokazuje mechanizm manipulowania osobą spragnioną uznania. „Jagnię i wilcy” opisuje sytuację, w której przemoc zostaje usprawiedliwiona prawem ustanowionym przez silniejszego.

„Dewotka” zachowuje aktualność wszędzie tam, gdzie publiczne deklaracje moralne nie znajdują potwierdzenia w postępowaniu. „Malarze” przypominają o popularności korzystnych kłamstw. „Ptaszki w klatce” mówią o znaczeniu wolności i niebezpieczeństwie przyzwyczajenia się do zniewolenia. „Pijaństwo” ukazuje mechanizmy uzależnienia, a „Żona modna” – konsumpcjonizm, życie ponad stan i budowanie wartości człowieka za pomocą posiadanych przedmiotów.

Także „Monachomachia” nie utraciła znaczenia. Jej przedmiotem nie są wyłącznie osiemnastowieczne klasztory. Utwór ośmiesza każdą instytucję, której przedstawiciele wymagają szacunku ze względu na zajmowane stanowiska, ale nie spełniają związanych z nimi obowiązków. Krytyka pozornej wiedzy, lenistwa i konfliktów o sprawy błahe może być odnoszona do wielu środowisk.

Aktualność nie oznacza, że należy mechanicznie przenosić wszystkie oceny Krasickiego do współczesności. Trzeba pamiętać o historycznym kontekście jego dzieł. Można jednak rozpoznawać opisane mechanizmy w nowych sytuacjach. Zmieniają się stroje, instytucje i obyczaje, lecz ludzka skłonność do pychy, obłudy, chciwości oraz ulegania pochlebstwom pozostaje podobna.

Krytyka społeczeństwa dokonana przez Krasickiego nie wynikała z niechęci do Polaków. Była przejawem troski o kraj. Poeta wiedział, że bez moralnej przemiany obywateli nie uda się uratować Rzeczypospolitej. Dlatego jego śmiech bywa życzliwy, ale nigdy nie jest całkowicie niewinny. Ma zawstydząć, niepokoić i zachęcać do myślenia.

Krasicki jest klasykiem, ponieważ połączył doskonałość artystyczną z użytecznością. Zgodnie z antycznym ideałem potrafił jednocześnie bawić i uczyć. Nie rezygnował z piękna formy, ale nie traktował go jako pustej ozdoby. Każdy koncept, ironiczna wypowiedź, komiczna sytuacja i efektowna puenta podporządkowane są refleksji moralnej albo społecznej.

Jest również klasykiem ze względu na umiar. Nawet gdy porusza problemy prowadzące państwo do upadku, nie popada w niekontrolowany patos. Posługuje się precyzyjnym dowcipem i pozwala odbiorcy samodzielnie rozpoznać absurd. Dzięki temu jego utwory nie przypominają ciężkich pouczeń, lecz zachęcają do aktywnej interpretacji.

Słowa „I śmiech niekiedy może być nauką” najlepiej podsumowują twórczość Ignacego Krasickiego. Bajki uczą dzięki zwięzłym przykładom, satyry wykorzystują ironię oraz komizm obyczajowy, natomiast „Monachomachia” ośmiesza rozdźwięk pomiędzy wzniosłym powołaniem a przyziemnym postępowaniem. W każdym przypadku śmiech prowadzi do odkrycia prawdy o człowieku.

Krasicki pozostaje klasykiem, ponieważ jego literatura wyrasta z najlepszych wzorców antycznych, odznacza się jasnością i artystyczną dyscypliną, a zarazem dotyczy problemów przekraczających granice jednej epoki. Czytając jego utwory, śmiejemy się z osiemnastowiecznych bohaterów, ale często rozpoznajemy w nich ludzi współczesnych, a niekiedy także samych siebie. Właśnie ten moment rozpoznania sprawia, że śmiech rzeczywiście staje się nauką.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy -

potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.