

Koncepcja poety i poezji w poszczególnych epokach

Rola poety i znaczenie poezji zmieniały się wraz z kolejnymi epokami. Twórca bywał postrzegany jako człowiek obdarzony szczególnym talentem, natchniony prorok, przywódca narodu, nauczyciel społeczeństwa, rzemieślnik pracujący nad słowem albo świadek historii. Poezji przypisywano natomiast zdolność zapewniania nieśmiertelności, przechowywania pamięci, zachęcania do walki, wychowywania odbiorców, odkrywania prawdy lub dostarczania czystego przeżycia estetycznego. Zdarzało się również, że twórcy podważali wartość poezji i pytali, czy słowo może jeszcze cokolwiek znaczyć wobec cierpienia, wojny i masowych zbrodni.

Zmiany te wynikały z sytuacji historycznej oraz światopoglądu poszczególnych epok. W czasach pokoju poeta mógł zwracać się ku pięknu, codzienności i eksperymentom artystycznym. W okresach niewoli lub wojny ponownie stawał się rzecznikiem wspólnoty, strażnikiem pamięci i uczestnikiem walki. Kolejne koncepcje nie zastępowały się zresztą całkowicie. Horacjańskie pragnienie nieśmiertelności powracało w renesansie, romantyzmie i Młodej Polsce, a idea poezji tyrtejskiej odżywała zarówno podczas zaborów, jak i w twórczości poetów wojennych. Historia literatury pokazuje więc nieustanny spór o to, czy poeta powinien służyć wspólnocie, czy pozostać całkowicie niezależny.

Pierwszą niezwykle ważną koncepcję poety i poezji sformułował w starożytności Horacy. W odzie rozpoczynającej się od słów „Exegi monumentum”, czyli „Wzniosłem pomnik”, porównał własną twórczość do budowli trwalszej niż spiż. Materialne pomniki mogą zostać zniszczone przez czas, warunki atmosferyczne albo działania ludzi. Dzieło poetyckie ma natomiast szansę przetrwać całe stulecia, jeżeli kolejne pokolenia będą je czytać i przekazywać dalej.

Horacy wyraził tę pewność za pomocą słynnej formuły „non omnis moriar”, oznaczającej „nie wszystek umrę”. Śmierci podlega ciało poety, lecz część jego osobowości zostaje zachowana w wierszach. Poezja przynosi więc twórcy sławę i szczególny rodzaj nieśmiertelności. Poeta nie potrzebuje grobowca ani posągu, ponieważ sam wznosi sobie pomnik ze słów. O jego trwałości zdecyduje wartość utworów, a nie pozycja społeczna czy zgromadzony majątek.

W innej odzie Horacy przedstawił przemianę poety w ptaka. Twórca posiada dwoistą naturę: jako człowiek jest śmiertelny, ale dzięki poezji może wznieść się ponad ograniczenia ciała, czasu i przestrzeni. Skrzydła symbolizują talent oraz twórczą wyobraźnię. Poeta odlatuje do odległych krajów, ponieważ jego sława przekracza granice państw. Ta koncepcja stała się jednym z najważniejszych europejskich wzorców myślenia o literaturze.

Do tradycji horacjańskiej nawiązał w renesansie Jan Kochanowski. W „Pieśni XXIV” z „Ksiąg wtórych” poeta mówi o sobie jako o istocie „ze dwojej złożonej natury”. Zapowiada, że otrzyma niezwykle skrzydła i odleci ponad ziemię. Jego ciało umrze, ale dzieła dotrą do różnych narodów i zapewnią mu trwałą pamięć. Kochanowski przejmuje antyczny motyw poety-ptaka, lecz dostosowuje go do własnej sytuacji. Jest świadomy wartości polszczyzny oraz własnego znaczenia dla rozwoju literatury narodowej.

Renesansowy twórca nie chce już pozostawać anonimowy, jak często działo się w średniowieczu. Dba o sławę, podpisuje utwory i traktuje dzieło jako wynik osobistego talentu. Kochanowski ma poczucie, że dzięki poezji przekroczy granice własnego życia. Nie potrzebuje tradycyjnego pogrzebu ani żałoby, ponieważ jego najważniejsza część nie zostanie złożona w grobie. Twórczość staje się znakiem zwycięstwa człowieka nad przemijaniem.

W romantyzmie rola poety została niezwykle rozbudowana. Twórca nie był już tylko artystą zapewniającym sobie nieśmiertelność.

Stał się geniuszem, prorokiem, duchowym przywódcą narodu i człowiekiem zdolnym do kontaktu z rzeczywistością niedostępną dla innych. Romantyczny poeta czuł się wyniesiony ponad tłum, ale płacił za to samotnością. Zwykli ludzie nie potrafili go zrozumieć, ponieważ nie posiadali równie silnej wyobraźni ani wrażliwości.

Szczególne znaczenie poezji ukazał Adam Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie”. Jej rzecznikiem jest przede wszystkim Halban – litewski wajdelota, pieśniarz i strażnik pamięci. W „Pieśni Wajdeloty” poezja zostaje nazwana „arką przymierza” łączącą dawne i młodsze pokolenia. Naród przechowuje w pieśni swoje doświadczenia, myśli, uczucia i wzorce bohaterstwa. Dopóki istnieje pamięć utrwalona w słowie, dopóty wspólnota może zachować tożsamość nawet w warunkach niewoli.

Poezja jest więc skarbcem narodowych pamiątek. Przechowuje prawdę o przeszłości, której zaborca nie może całkowicie zniszczyć. Pałace, miasta i pomniki mogą zostać zburzone, natomiast pieśń przekazywana z ust do ust przetrwa prześladowania. Dzięki niej młodsze pokolenia poznają dokonania przodków i odziedziczają ich system wartości.

Pieśń Halbana nie tylko zachowuje pamięć, ale również wpływa na działanie. W młodym Walterze Alfie budzi miłość do Litwy i pragnienie zemsty na Krzyżakach. Poezja może zatem stać się bronią, ponieważ kształtuje świadomość, rozpała patriotyzm oraz mobilizuje do walki. Jest to koncepcja poezji tyrtejskiej, której nazwa pochodzi od starożytnego poety Tyrteusza zagrzewającego Spartan do boju. Twórca nie walczy mieczem, lecz słowem, które przygotowuje innych do poświęcenia.

W „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicz pokazuje jednak także niebezpieczną siłę pieśni. Halban świadomie kształtuje los Konrada i przypomina mu o obowiązku wobec ojczyzny. Bohater poświęca szczęście osobiste, miłość i własne dobre imię.

Poezja nie daje mu spokoju, ale nakazuje realizować tragiczną misję. Okazuje się potęgą, która może ocalić naród, lecz jednocześnie zniszczyć jednostkę.

Odmienny obraz romantycznego poety pojawia się w „Wielkiej Improwizacji” z trzeciej części „Dziadów”. Konrad jest samotnym geniuszem przekonanym o niezwykłej mocy własnego słowa. Nie potrzebuje publiczności, gdyż uważa, że zwykli ludzie nie są zdolni do pełnego zrozumienia jego pieśni. Tworzenie porównuje do potęgi boskiej. Tak jak Bóg rządzi światem natury, poeta chce władać duszami oraz uczuciami ludzi.

Konrad kocha cały naród i pragnie wywalczyć dla niego szczęście. Domaga się od Boga „rządu dusz”, ponieważ wierzy, że siłą uczucia potrafiłby lepiej kierować ludzkością. Występuje przeciwko Stwórcy, oskarżając Go o brak miłości i obojętność na cierpienie niewinnych. Jego bunt wyrasta z patriotyzmu, ale jest również wyrazem pychy. Poeta stawia siebie niemal na równi z Bogiem i uważa twórczy geniusz za dowód własnej wyższości.

„Wielka Improwizacja” przedstawia zatem potęgę poezji, ale równocześnie ostrzega przed absolutyzowaniem talentu. Natchnienie pozwala Konradowi poruszać najważniejsze problemy, lecz nie daje mu moralnej nieomyślności. Poeta może stać się rzecznikiem narodu, ale może również ulec pysze i przekroczyć granice wyznaczone człowiekowi.

Spór o zadania poezji romantycznej podjął Juliusz Słowacki w „Kordianie”. W prologu dramatu trzy Osoby przedstawiają odmienne programy literackie. Pierwsza wiąże poezję z mesjanistycznym cierpieniem i oczekiwaniem na zbawczą ofiarę wybitnej jednostki. Taka koncepcja może jednak usypiać naród, jeżeli skłania go jedynie do biernego oczekiwania na cud. Druga Osoba opowiada się za poezją pobudzającą do natychmiastowego działania, ale jej wezwania okazują się zbyt powierzchowne.

Najbliższa stanowisku Słowackiego jest wypowiedź trzeciej Osoby. Poezja ma być „narodową urną pamięci”, która przechowa najważniejsze wartości wspólnoty. Nie powinna jednak tylko wspominać przeszłości. W odpowiedniej chwili ma wydobyć zachowane idee i wykorzystać je do odrodzenia narodu. Słowacki krytykuje zarówno bierny mesjanizm, jak i pustą, głośną retorykę. Poszukuje poezji zdolnej łączyć pamięć z przygotowaniem do przyszłego czynu.

W „Grobie Agamemnona” Słowacki odwołał się do tradycji Homera. Lutnia starożytnego poety symbolizuje sztukę utrwalającą wielkie czyny i zapewniającą bohaterom nieśmiertelną sławę. Pegaz, mityczny koń poezji, unosi twórcę ku przeszłości i pozwala mu poszukiwać wzorów dla współczesności. Spotkanie z wielką tradycją staje się jednak przede wszystkim okazją do bolesnego rozrachunku z Polską.

Poeta zestawia bohaterstwo starożytnych wojowników z klęskami własnego narodu. Krytykuje szlachecką pychę, zamiłowanie do efektownych gestów, brak jedności i niezdolność do konsekwentnego działania. Poezja nie ma bezmyślnie chwalić wspólnoty. Powinna mówić jej trudną prawdę, nawet jeśli wywołuje gniew odbiorców. Słowacki tworzy wizję Polski oczyszczonej z dawnych wad, zdolnej do odrodzenia po moralnej przemianie. Poeta staje się więc nie tylko piewcą ojczyzny, ale także jej surowym sędzią i lekarzem.

Horacjańską ideę nieśmiertelności Słowacki połączył z koncepcją tyrtejską w „Testamencie moim”. Podmiot liryczny ma świadomość osamotnienia i braku pełnego uznania ze strony współczesnych. Wierzy jednak, że jego twórczość zostanie zrozumiana przez następne pokolenia. Poezja będzie oddziaływała nawet po śmierci autora, zachęcając naród do zachowania nadziei, szerzenia oświaty oraz podejmowania walki.

Najbardziej znane wezwanie z tego utworu nakazuje żywym, aby nie tracili nadziei, nieśli „oświaty kaganiec”, a w razie potrzeby oddawali życie za wspólnotę. Poezja ma przekształcać

zwyczajnych ludzi w bohaterów. W ten sposób zapewnia poecie nieśmiertelność, ale nie służy wyłącznie jego osobistej sławie. Jej trwałość ma przynieść korzyść całemu narodowi.

W „Beniowskim” Słowacki poświęcił wiele uwagi samemu językowi poezji. Słynne pragnienie, „aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa”, wyraża przekonanie, że słowo powinno całkowicie poddawać się twórczej intencji. Poeta musi umieć posługiwać się różnymi stylami, tonami i konwencjami. Może przechodzić od powagi do żartu, od liryzmu do ironii i od opowiadania do osobistego komentarza.

Poezja nie powinna więzić myśli w sztywnych formach. Ma ją wydobywać, uwydatniać i przekazywać odbiorcy. Słowacki czuje się spadkobiercą Jana Kochanowskiego oraz obrońcą możliwości polszczyzny. Jednocześnie podkreśla niezależność twórcy. Poeta może śpiewać „sam sobie”, nawet jeśli współcześni nie chcą go słuchać. Uznanie publiczności nie stanowi o wartości dzieła, ponieważ prawdziwa poezja może dopiero w przyszłości znaleźć właściwych odbiorców.

Zygmunt Krasiński w „Nie-Boskiej komedii” przedstawił poezję jako dar mogący stać się zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Hrabia Henryk uważa się za wybitnego poetę, ale nie potrafi pogodzić wzniosłych marzeń z obowiązkami wobec żony i dziecka. Ulega widmu Dziewicy, które jest wytworem fałszywej, oderwanej od życia wyobraźni. W pogoni za poetyckim ideałem porzuca rodzinę i przyczynia się do jej tragedii.

Henryk jest poetą fałszywym nie dlatego, że brakuje mu talentu, lecz dlatego, że jego życie pozostaje w sprzeczności z głoszonymi ideałami. Traktuje poezję jako sposób wywyższenia się ponad zwykłych ludzi i usprawiedliwienie egoizmu. Maria i Orcio reprezentują poezję prawdziwą, związaną z cierpieniem, niewinnością i szczególnym sposobem poznawania świata. Dar poetycki nie zapewnia im jednak szczęścia. Prowadzi do wyobcowania, choroby i śmierci.

Krasiński podważa więc romantyczny kult artysty. Talent nakłada na człowieka wielkie obowiązki moralne. Poeta nie może głosić piękna, a jednocześnie krzywdzić najbliższych. Poezja wynosi ponad codzienność tylko wtedy, gdy łączy się ze szlachetnością i odpowiedzialnością. Bez nich staje się niebezpieczną iluzją.

Odrębne stanowisko zajął Cyprian Kamil Norwid. W „Promethidionie” sprzeciwił się wizji artysty jako człowieka żyjącego wyłącznie dzięki nagłemu natchnieniu. Według Norwida sztuka wymaga wysiłku, wiedzy, cierpliwości i doskonalenia warsztatu. Artysta jest pod pewnymi względami rzemieślnikiem pracującym w materiale słowa, dźwięku, kształtu lub barwy.

Piękno nie powinno być oderwane od dobra i prawdy. Ma zachwycać, ale zachwyty powinien prowadzić do pracy oraz duchowej przemiany człowieka. Sztuka wyrasta z życia całego narodu i powinna do niego powracać. Nie jest wyłącznie ozdobą ani rozrywką warstw uprzywilejowanych. Chroni język i kulturę skuteczniej niż przemoc, ponieważ – jak stwierdza Norwid w innym utworze – języka nie bronią miecz i tarcza, lecz arcydzieła.

Pozytywizm przyniósł zdecydowany sprzeciw wobec romantycznego mitu poety-proroka. Po klęsce powstania styczniowego najważniejsze stały się odbudowa społeczeństwa, rozwój edukacji, nauki i gospodarki oraz poprawa sytuacji najuboższych. Pisarz miał być użytecznym pracownikiem uczestniczącym w realizacji programu pracy u podstaw i pracy organicznej.

Literatura powinna uczyć, wskazywać problemy społeczne i proponować sposoby ich rozwiązania. Poeta nie musiał już samotnie stawać na szczycie góry i rozmawiać z Bogiem. Powinien zejść między ludzi, poznawać ich rzeczywiste potrzeby oraz pomagać w rozwoju całego społeczeństwa. Twórczość stawała się jedną z form obywatelskiego obowiązku.

Program ten wyraża wiersz Adama Asnyka „Do młodych”. Poeta zachęca nowe pokolenie do poszukiwania prawdy, zdobywania wiedzy i rozszerzania granic ludzkiego poznania. Młodzi mają nieść „wiedzy pochodnię”, ale nie powinni pogardzać przeszłością. Asnyk próbuje pogodzić szacunek dla tradycji z potrzebą postępu. Poezja staje się przewodniczką po nowoczesnym świecie.

Zasada użyteczności została rozwinięta w pozytywistycznych artykułach programowych. Piotr Chmielowski przekonywał, że artysta powinien przed rozpoczęciem dzieła wyznaczyć sobie cel społeczny. Utwór pozbawiony tendencji uważał za efektowną, lecz pustą ozdobę. Sztuka miała wspierać rozwój społeczeństwa, popularyzować osiągnięcia nauki, zwalczać przesady i przyczyniać się do poprawy ludzkiego życia.

Tak silne podporządkowanie literatury celom praktycznym musiało jednak wywołać sprzeciw następnego pokolenia. Twórcy Młodej Polski ponownie podkreślali wyjątkowość artysty i autonomię sztuki. Powrócił obraz poety samotnego, niezrozumianego i wyniesionego ponad tłum. Mieszczańskie społeczeństwo zostało uznane za środowisko skupione na pieniądzu, wygodzie i praktycznych korzyściach, a przez to niezdolne do odbioru prawdziwego piękna.

Kwintesencją młodopolskiego programu stało się hasło „sztuka dla sztuki”. Stanisław Przybyszewski w manifestie „Confiteor” głosił, że sztuka nie potrzebuje żadnego zewnętrznego uzasadnienia. Nie musi uczyć, wychowywać, służyć patriotyzmowi ani realizować programu społecznego. Jest celem samym w sobie oraz wyrazem absolutu ukrytego w ludzkiej duszy. Podporządkowana moralizowaniu lub rozrywce traci – zdaniem Przybyszewskiego – swoją niezależność.

Artysta w tej koncepcji przypomina kapłana pozostającego ponad społeczeństwem. Nie może dostosowywać dzieła do gustów mas ani pytać, czy jego twórczość przyniesie praktyczną korzyść. Powraca w ten sposób romantyczny mit jednostki wybitnej, ale

zostaje pozbawiony obowiązku służby narodowi. Najważniejsza staje się sztuka, a nie wspólnota.

Podobną postawę wyraził Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu „Eviva l'arte!”. Życie artysty jest pełne nędzy, niepewności i pogardy ze strony bogatych filistrów. Mimo to twórca posiada wartość niedostępną ludziom skupionym wyłącznie na dobrach materialnych. Sztuka daje mu poczucie wyższości, wolności oraz kontaktu z pięknem. Nawet jeśli życie „nic niewarte”, sztuka pozostaje wartością, dla której można znosić cierpienie.

W twórczości Tetmajera widoczny jest również wpływ filozofii Arthura Schopenhauera. Świat zostaje przedstawiony jako źródło cierpienia, niespełnienia i nudy. Sztuka pozwala na chwilę uwolnić się od pragnień i zapomnieć o bezsensie istnienia. W „Nie wierzę w nic” dominuje dekadencje zwątpienie, natomiast w „Eviva l'arte!” odpowiedzią na kryzys staje się kult twórczości. Poeta nie ocala społeczeństwa, lecz próbuje ocalić samego siebie.

Młodopolski mit poezji został poddany krytyce przez Stanisława Wyspiańskiego. W „Wyzwoleniu” Konrad wypowiada słowa: „Poezjo, precz! Jesteś tyranem!”. Nie odrzuca całkowicie sztuki, ale buntuje się przeciwko jej dominacji nad świadomością narodu. Polacy zaczęli postrzegać rzeczywistość za pomocą odziedziczonych romantycznych symboli, pów i mitów. Zamiast samodzielnie działać, odgrywają znane role literackie.

Podobny problem pojawia się w „Weselu”. Poeta marzy o rycerskiej wielkości, lecz spotkanie z Rycerzem ujawnia jego słabość i niezdolność do czynu. Sztuka potrafi przywołać przeszłość, obudzić pragnienia oraz stworzyć wizję narodowego zjednoczenia, ale sama nie wystarcza do przeprowadzenia zmiany. Bohaterowie pozostają uwięzieni w słowach, symbolach i marzeniach. Poezja bez woli działania może więc stać się kolejną formą bezsilności.

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku zmieniło sytuację

polских poetów. Nie musieli już zastępować państwa, podtrzymywać narodowej tożsamości pod zaborami ani nieustannie nawoływać do walki. Antoni Słonimski symbolicznie ogłosił: „Zrzucam z ramion płaszcz Konrada”. Młodzi twórcy nie chcieli występować w roli romantycznych proroków. Schodzili z pomników i zwracali się ku codzienności, miastu, tłumowi, zabawie oraz zwyczajnym doświadczeniom.

Taką postawę reprezentowali skamandryci. Julian Tuwim w wierszu „Do krytyków” opisuje radosną jazdę tramwajem i zachwyt nad wiosennym miastem. Poezja nie musi dotyczyć wyłącznie spraw narodowych i metafizycznych. Może wyrastać z ulicznego ruchu, potocznego języka oraz chwilowego doświadczenia. Poeta nie stoi ponad tłumem, lecz staje się jednym z jego uczestników.

Nie oznacza to, że Tuwim całkowicie odrzucił społeczną odpowiedzialność. W „Prośbie o piosenkę” domagał się słowa ostrego i skutecznego, zdolnego wystąpić przeciwko niesprawiedliwości. Jego twórczość pokazuje, że poeta może opiewać codzienność, a jednocześnie reagować na wydarzenia polityczne. Nie potrzebuje jednej, niezmiennej roli.

Radosny bunt przeciwko patosowi wyraził Kazimierz Wierzyński w „Manifeście szalonym”. Poeta odrzuca wizję sztuki jako niedostępnej, świętej dziedziny. Prowokacyjnie wzywa do odrzucenia poezji, rozsądku i powagi, aby afirmować energię samego życia. Utwór nie oznacza dosłownej rezygnacji ze sztuki, lecz próbuje ją odmłodzić. Poezja ma być spontaniczna, żywiołowa i wolna od obowiązku nieustannego wygłaszania podniosłych prawd.

Zupełnie inny program stworzyła Awangarda Krakowska. Julian Przyboś traktował poetę jako rzemieślnika pracującego w materiale języka. Wiersz nie był wynikiem niekontrolowanego natchnienia, ale precyzyjnej pracy intelektualnej. Twórca powinien usuwać zbędne słowa, tworzyć zaskakujące metafory i maksymalnie zagęszczać znaczenia. Z programem tym wiązała się

zasada wyrażania jak największej treści za pomocą możliwie niewielu słów.

Poeta awangardowy przypominał konstruktora, a tworzenie – budowanie dobrze zaplanowanej struktury. W tej koncepcji nie było miejsca na romantyczną niejasność usprawiedliwianą natchnieniem. Talent wymagał dyscypliny oraz panowania nad każdym elementem utworu. Po II wojnie światowej Przyboś wystąpił również przeciwko turpizmowi w „Odzie do turpistów”, nie zgadzając się na uczynienie brzydoty najważniejszym przedmiotem poezji.

Do tradycji tyrtejskiej nawiązywał natomiast Władysław Broniewski. Według niego poezja powinna uczestniczyć w walce przeciwko niesprawiedliwości społecznej. Nie może być jedynie sentymentalna, łagodna i dekoracyjna. Powinna stać się werblem wzywającym do marszu, bronią uciśnionych oraz głosem rewolucyjnego buntu. Poeta ma stanąć po stronie słabszych i użyć im swojego słowa.

Różnorodność dwudziestolecia międzywojennego pokazuje, że w jednej epoce mogły istnieć zupełnie odmienne koncepcje twórcy. Skamandryci widzieli w nim uczestnika codzienności, Przyboś – rzemieślnika słowa, a Broniewski – poetę walczącego. Niepodległość uwolniła literaturę od jednego obowiązującego programu i pozwoliła twórcom samodzielnie wybierać zadania.

Wybuch II wojny światowej ponownie zmienił sytuację. Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy należeli do pokolenia młodych ludzi, których dojrzewanie przypadło na czas okupacji. Obaj uczestniczyli w konspiracji i zginęli podczas powstania warszawskiego. W ich losach odrodził się romantyczny wzorzec poety-żołnierza, który nie tylko nawołuje do walki, ale sam składa ofiarę z życia.

W wierszach takich jak „Pokolenie” Baczyńskiego oraz „Wczorajszemu” i „Do potomnego” Gajcego poezja staje się świadectwem tragicznego dojrzewania. Młodzi twórcy wiedzą, że

mogą nie doczekać końca wojny, dlatego zwracają się do przyszłych pokoleń. Pragną przekazać im prawdę o czasie, w którym miłość, młodość i marzenia zostały podporządkowane przemocy oraz śmierci.

Poezja była dla nich również próbą obrony wrażliwości. Posługiwali się wizjonerskimi obrazami, baśniowymi przekształceniami i rozbudowanymi metaforami. Odrealnienie nie oznaczało ucieczki od odpowiedzialności, ale pozwalało wyrazić doświadczenia przekraczające zwykły język. Poeta próbował zachować wewnętrzny świat w rzeczywistości, która nieustannie go niszczyła.

Po wojnie pojawiło się pytanie, czy dawna poezja jest jeszcze możliwa. Tadeusz Różewicz zakwestionował podniosły język, regularne formy oraz wiarę w wyjątkowość artysty. Doświadczenie zagłady pokazało, że piękne słowa o człowieku, religii i kulturze nie zdołały powstrzymać zbrodni. Poeta nie może więc po prostu powrócić do dawnych wzorców, jakby nic się nie wydarzyło.

W utworach Różewicza pojawia się zwątpienie w zdolność języka do nazywania rzeczywistości. Słowa są zużyte, puste i podejrzane, ponieważ wcześniej służyły również propagandzie oraz ukrywaniu przemocy. Wiersz rozpada się na fragmenty i posługuje się mową pozornie prostą, pozbawioną ozdobników. Poeta pracuje na „resztkach języka”, próbując odbudować elementarne znaczenia.

W „Bez” kryzys poezji łączy się z kryzysem wiary. Człowiek współczesny utracił dawną pewność istnienia Boga i trwałego porządku moralnego. Sztuka również przestała pełnić rolę bezpiecznego schronienia. W „Drze się miękko” wiersz zostaje sprowadzony do papierowej materii, która może się rozpaść. Jest to drastyczne odrzucenie romantycznego przekonania o wszechmocy słowa.

Różewicz nie rezygnuje jednak z pisania. Poezja staje się dla

niego „walką o oddech”, próbą przeciwstawienia się złu, okrucieństwu i brakowi porozumienia. Twórczość nie jest przywilejem geniusza, ale obowiązkiem moralnym. Poeta powinien mówić oszczędnie, uczciwie i bez fałszywego patosu. Nie może udawać, że zna wszystkie odpowiedzi. Jego zadaniem jest raczej ochrona podstawowych wartości oraz odbudowywanie możliwości prawdziwej rozmowy.

O poszerzenie granic poezji walczył Stanisław Grochowiak. Jako przedstawiciel turpizmu sprzeciwiał się przekonaniu, że literatura powinna zajmować się wyłącznie pięknem, wzniosłością i harmonią. Choroba, starość, cielesność, brud i brzydota również należą do prawdy o człowieku. Ich pomijanie prowadziłyby do stworzenia fałszywego, wyidealizowanego obrazu rzeczywistości.

W „Rozmowie o poezji” Grochowiak prowokacyjnie stwierdza, że poezja może wynikać z „brodawek ogórka”, a więc z rzeczy zwyczajnych i niedoskonałych. Nie musi rodzić się z romantycznego natchnienia ani opisywać wyłącznie wyjątkowych przeżyć. W „Ikarze” poeta przeciwstawia wzniosły mit realnemu, codziennemu doświadczeniu. Zwraca uwagę na ludzi oraz przedmioty, których tradycyjna sztuka nie uważała za godne przedstawienia. Zadaniem twórcy jest dostrzeżenie całej rzeczywistości, nie tylko jej estetycznej części.

Czesław Miłosz powierzał poecie przede wszystkim rolę świadka i strażnika pamięci. W wierszu „W Warszawie” przyznawał, że pragnął tworzyć poezję radosną, lecz historia nie pozwoliła mu pozostać obojętnym na cierpienie. Widok zniszczonego miasta i pamięć o zabitych nakładają na artystę obowiązek mówienia w imieniu tych, którzy sami nie mogą już przemówić.

W „Campo di Fiori” Miłosz zestawiał śmierć Giordana Bruna z zagładą warszawskiego getta. Poeta obserwuje obojętność świata toczącego się tuż obok miejsca tragedii. Jego zadaniem jest przełamanie tej obojętności i ocalenie pamięci o samotności umierających. Poezja ma budować więź między ofiarami a

przyszłymi odbiorcami.

W „Który skrzywdziłeś” poeta występuje jako moralny sędzia tyrana. Władca może otaczać się pochlebcami, zmuszać ludzi do milczenia i fałszować historię, lecz nie zdoła całkowicie zniszczyć prawdy. „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta” – ostrzega Miłosz. Wiersz staje się świadectwem, które może przetrwać dłużej niż polityczna potęga zbrodniarza.

Miłosz nie chciał jednak sprowadzić poezji wyłącznie do publicystyki. W „Ars poetica?” ironicznie odnosił się zarówno do romantycznego natchnienia, jak i do niezrozumiałej twórczości zamkniętej w prywatnym świecie autora. Poezja powinna uświadamiać człowiekowi złożoność jego natury, ale zarazem pomagać mu znosić cierpienie. Twórca nie powinien traktować wiersza jak zapisu każdej przypadkowej myśli.

W „Traktacie poetyckim” Miłosz podkreśla przewagę poezji wynikającą z jej niezwykłej koncentracji. Jedna strofa może ważyć więcej niż wiele pracowitych stron prozy, ponieważ rytm, metafora i skrót pozwalają zawrzeć w niewielkiej formie ogromne doświadczenie. Poezja nie jest zatem zwykłym ozdobnikiem. Stanowi szczególny sposób poznawania i zapamiętywania świata.

Etyczną koncepcję sztuki stworzył również Zbigniew Herbert. W wierszu „Dlaczego klasycy” przeciwstawia postawę Tukidydesa zachowaniu współczesnych ludzi odpowiedzialnych za klęski. Starożytny historyk rzeczowo przedstawia fakty i bierze odpowiedzialność za prawdę. Współcześni przywódcy próbują natomiast usprawiedliwiać własne błędy, opowiadając o osobistym cierpieniu i domagając się współczucia.

Herbert nie odrzuca uczuć jednostki, lecz sprzeciwia się sztuce opartej wyłącznie na egocentrycznym rozpamiętywaniu własnych krzywd. Poezja powinna zachować miarę, dyscyplinę i odpowiedzialność. Wielkie tragedie wymagają języka powściągliwego, który nie zamienia cierpienia w efektowny

spektakl. Artysta ma być wierny faktom oraz wartościom, a nie jedynie własnemu nastrojowi.

Historia literatury pokazuje, że koncepcja poety i poezji nie rozwijała się w sposób prosty. Te same idee wielokrotnie powracały w nowych warunkach. Horacjańska wiara w nieśmiertelność odżyła u Kochanowskiego i Słowackiego. Romantyczna poezja tyrtejska znalazła kontynuację w twórczości Broniewskiego, Baczyńskiego i Gajcego. Norwidowskie rozumienie artysty jako pracownika słowa zostało podjęte przez awangardę, natomiast obowiązek ocalenia pamięci połączył Mickiewiczowski wajdelotę z Miłoszem.

Zmieniało się przede wszystkim rozumienie odpowiedzialności twórcy. Dla Horacego najważniejsza była trwałość dzieła. Dla romantyków poeta stał się przywódcą i rzecznikiem narodu. Pozytywiści podporządkowali literaturę pracy społecznej, a twórcy Młodej Polski bronili jej całkowitej autonomii. Skamandryci sprowadzili poetę z pomnika na ulicę, awangarda uczyniła go precyzyjnym rzemieślnikiem, a wojna ponownie zmusiła go do dawania świadectwa.

Najtrudniejsze pytania pojawiły się po doświadczeniu masowych zbrodni. Różewicz zakwestionował dawny język piękna, Miłosz powierzył poecie pamięć o ofiarach, Grochowiak rozszerzył poezję o rzeczy brzydkie i codzienne, a Herbert domagał się odpowiedzialności oraz klasycznej miary. Współczesny poeta nie może już bez zastrzeżeń uważać się za nieomylnego proroka. Powinien być świadomy ograniczeń słowa, ale nie może z tego powodu wyrzec się odpowiedzialności.

Poezja może więc pełnić wiele funkcji: ocalać twórcę od zapomnienia, przechowywać historię narodu, budzić patriotyzm, zachęcać do walki, kształcić społeczeństwo, dostarczać piękna, nazywać cierpienie i występować w obronie skrzywdzonych. Może być pomnikiem, arką przymierza, bronią, narodową urną pamięci, rzemiosłem albo walką o oddech. Żadna z tych definicji nie wyczerpuje jej znaczenia.

Niezależnie od epoki poeta pozostaje jednak człowiekiem szczególnie odpowiedzialnym za język. Słowo może przechować prawdę, ale może ją również zafałszować. Może pobudzić do szlachetnego czynu, lecz także służyć manipulacji. Dlatego talent nie jest jedynie przywilejem. Zobowiązuje twórcę do uczciwości, pracy nad formą i świadomości skutków własnej wypowiedzi. Najtrwalsza okazuje się poezja, która łączy artystyczną wartość z prawdą ludzkiego doświadczenia.

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.

Warunki życia w łagrach i łagrach

W czasie II wojny światowej ziemie polskie znalazły się pod panowaniem dwóch totalitarnych mocarstw: nazistowskich Niemiec oraz stalinowskiego Związku Radzieckiego. Oba systemy opierały swoją władzę na przemocy, terrorze, propagandzie i całkowitym podporządkowaniu jednostki państwu. Człowiek nie miał posiadać własnych poglądów ani samodzielnie decydować o swoim życiu. Jego wartość zależała wyłącznie od tego, czy był przydatny z punktu widzenia rządzącej ideologii. Każdy, kogo uznano za przeciwnika politycznego, przedstawiciela „wrogiej” grupy społecznej lub rasowej albo osobę niepotrzebną, mógł zostać pozbawiony wolności, godności, a w końcu także życia.

Okupacja doprowadziła do ogromnych strat w polskiej kulturze. Niszczeniu ulegały szkoły, biblioteki, muzea, archiwa i dzieła sztuki. Szczególnie dotkliwe były planowe działania wymierzone w inteligencję, nauczycieli, duchownych, naukowców oraz artystów. Najbardziej przerażającym świadectwem totalitaryzmu

pozostają jednak obozy koncentracyjne, ośrodki zagłady i sowieckie obozy pracy. Ich rzeczywistość poznamy przede wszystkim dzięki ludziom, którzy sami przez nią przeszli. Tadeusz Borowski był więźniem Auschwitz, Gustaw Herling-Grudziński trafił do sowieckiego łagru w Jercewie, natomiast Aleksander Sołżenicyn przez wiele lat przebywał w systemie obozów radzieckich. Zofia Nałkowska nie była więźniarką obozu, ale jako członkini komisji badającej zbrodnie niemieckie rozmawiała ze świadkami i korzystała z materiałów dokumentujących działalność nazistów.

Warunki panujące w niemieckich łagrach i sowieckich łagrach miały wiele cech wspólnych. W obu systemach pozbawiano człowieka nazwiska, prywatności, własności oraz możliwości decydowania o sobie. Więźniów bito, głodzono, zmuszano do wyniszczającej pracy i podporządkowywano drobiazgowym regulaminom. Nie można jednak całkowicie utożsamiać obu rodzajów obozów. Niemiecki system obozowy obejmował zarówno obozy koncentracyjne i obozy pracy, jak i ośrodki przeznaczone do natychmiastowego, masowego mordowania ludzi. Szczególną rolę odgrywała nazistowska ideologia rasowa, której jednym z głównych celów stała się całkowita zagłada Żydów europejskich. Łagry sowieckie były natomiast przede wszystkim narzędziem terroru politycznego i źródłem niewolniczej pracy. Nie oznacza to, że nie prowadziły do masowej śmierci. Ludzie ginęli w nich wskutek wycieńczenia, głodu, chorób, mrozu, przemocy i nieludzkich norm pracy.

Droga do sowieckiego łagru często rozpoczynała się od absurdałnego oskarżenia. W państwie stalinowskim każdy człowiek mógł zostać uznany za wroga, szpiega lub sabotażystę. Nie trzeba było przedstawiać wiarygodnych dowodów. Wystarczył donos, przypadkowa znajomość, korespondencja z osobą mieszkającą za granicą albo nieostrożnie wypowiedziane zdanie. W „Innym świecie” Gustaw Herling-Grudziński opisuje własne śledztwo. Podejrzenia wzbudziły między innymi jego wysokie buty oraz nazwisko, które funkcjonariuszom radzieckim

skojarzyło się z językiem niemieckim. Na tej podstawie przedstawiono go jako polskiego oficera współpracującego z niemieckim wywiadem.

Absurdalne zarzuty nie służyły ustaleniu prawdy. Śledztwo miało doprowadzić do potwierdzenia winy z góry przypisanej oskarżonemu. Wykorzystywano przesłuchania trwające wiele godzin, pozbawianie snu, głód, groźby, bicie i presję psychiczną. Człowiek doprowadzony do skrajnego wyczerpania podpisywał zeznania, których treści często nie rozumiał. Celem było nie tylko uzyskanie przyznania się do winy, ale również złamanie psychiki więźnia. Miał on zacząć wątpić we własną pamięć i uwierzyć, że rzeczywiście dopuścił się zarzucanych czynów.

Podobny mechanizm pokazuje Aleksander Sołżenicyn w „Jednym dniu Iwana Denisowicza”. Tytułowy bohater trafił do obozu jako rzekomy szpieg. Podczas wojny dostał się do niemieckiej niewoli, a następnie zdołał uciec i powrócić do oddziałów radzieckich. Zamiast wdzięczności spotkał się z podejrzeniem o zdradę. Przyznał się do szpiegostwa, ponieważ w przeciwnym wypadku groziła mu natychmiastowa śmierć. Sam nie potrafił powiedzieć, na czym jego działalność szpiegowska miałaby polegać. Wyrok nie wynikał więc z rzeczywistego przestępstwa, lecz z działania systemu, który potrzebował kolejnych wrogów i niewolniczych pracowników.

W radzieckich obozach powszechne były wieloletnie wyroki. Początkowo często skazywano ludzi na dziesięć lat, później pojawiały się kary dwudziestu pięciu lat. Więźniowie żyli w przekonaniu, że nawet zakończenie wyroku nie musi oznaczać odzyskania wolności, ponieważ władze mogły przedłużyć karę albo zesłać człowieka na przymusowe osiedlenie. Niepewność była dodatkową formą tortury. Człowiek nie wiedział, czy jeszcze kiedykolwiek zobaczy rodzinę i czy przeżycie kolejnego dnia rzeczywiście przybliży go do wolności.

W nazistowskim systemie terroru do uwięzienia lub zamordowania

człowieka również nie były potrzebne dowody osobistej winy. O losie jednostki mogło zdecydować jej pochodzenie, narodowość, religia, stan zdrowia albo przynależność do określonej grupy. Ofiarami prześladowań byli przede wszystkim Żydzi, ale również Romowie, Polacy, radzieccy jeńcy wojenni, osoby z niepełnosprawnościami, homoseksualiści, przeciwnicy polityczni i członkowie ruchu oporu. Ludzi zatrzymywano podczas ulicznych łapanek, pacyfikacji miejscowości i likwidacji gett. Nazistowska ideologia odbierała im człowieczeństwo, określając całe grupy jako gorsze i niegodne życia.

Transport do obozu był pierwszym etapem fizycznego oraz psychicznego niszczenia więźniów. Zarówno Niemcy, jak i władze sowieckie wykorzystywali wagony towarowe. W niewielkiej przestrzeni zamykano ogromną liczbę osób. Ludzie podróżowali przez wiele dni bez wystarczającej ilości wody, jedzenia i powietrza. Nie mieli możliwości zachowania higieny ani zaspokojenia podstawowych potrzeb w godnych warunkach. W wagonach panował ścisk, zaduch, strach i chaos. Chorzy, starsi oraz dzieci nieraz umierali jeszcze przed dotarciem na miejsce.

Transporty do obozów niemieckich opisują między innymi Zofia Nałkowska w „Medalionach” oraz Tadeusz Borowski w opowiadaniu „Proszę państwa do gazu”. Borowski zwraca uwagę na masowość zbrodni. Kolejne pociągi przywożą tysiące ludzi, a ich śmierć staje się elementem codziennego rytmu obozu. Więźniowie pracujący przy rozładowywaniu transportów widzą rozpacz rodzin, krzyki dzieci i brutalność esesmanów, ale muszą tłumić emocje. Zbyt silna reakcja mogłaby oznaczać dla nich śmierć. Dlatego tragedia nowo przybyłych zostaje opisana językiem pozornie chłodnym, rzeczowym, a niekiedy nawet cynicznym.

Po przybyciu do Auschwitz deportowani byli pozbawiani bagaży, kosztowności i odzieży. Ich rzeczy trafiały do magazynów, w których segregowano przedmioty odebrane ofiarom. Przeprowadzano również selekcję. Ludzie młodzi, zdrowi i zdolni do pracy mogli zostać zarejestrowani jako więźniowie.

Otrzymywali numer, który zastępował nazwisko i stawał się znakiem utraty dotychczasowej tożsamości. Dzieci, osoby starsze, chore i osłabione kierowano najczęściej bezpośrednio do komór gazowych. Określenia takie jak „kąpiel” czy „łaźnia” służyły ukryciu prawdziwego celu drogi, którą prowadzono ofiary.

Selekcja nie kończyła się w dniu przybycia. Więźniów regularnie oceniano pod względem zdolności do dalszej pracy. Człowiek chory, wycieńczony albo ranny mógł w każdej chwili zostać uznany za nieprzydatnego i skazany na śmierć. Ocalenie podczas pierwszej selekcji było więc tylko czasowym odroczeniem wyroku. System obozowy najpierw wykorzystywał siłę człowieka, a następnie pozbywał się go, gdy nie mógł już pracować.

W łagrach nie prowadzono na ogół selekcji nastawionej na natychmiastowe masowe zabijanie. Sowieckie państwo starało się wykorzystać siłę roboczą niemal każdego więźnia. Ludzi kierowano do wyrębu lasów, kopalń, kamieniołomów, budowy kanałów, linii kolejowych i zakładów przemysłowych. O przydziale decydowały stan zdrowia, siła fizyczna i kwalifikacje. Osoby najslabsze wykonywały lżejsze prace albo trafiały do części obozu przeznaczanej dla niezdolnych do wysiłku. W rzeczywistości nie chroniło ich to przed śmiercią, ponieważ otrzymywały mniejsze racje żywnościowe i nie miały możliwości odzyskania sił.

W obu systemach po przyjęciu do obozu więźniów tracił prywatne przedmioty. Odebranie odzieży, fotografii, dokumentów i drobiazgów o wartości uczuciowej miało znaczenie nie tylko materialne. Człowiek zostawał odcięty od przeszłości i pozbawiony znaków własnej indywidualności. W łagrze stawał się numerem, natomiast w łagrze jednostką roboczą należącą do określonej brygady. Jego potrzeby, uczucia i wcześniejsze życie przestawały mieć jakiegokolwiek znaczenie dla administracji.

Rzeczywistość mieszkalna obozów była skrajnie nieludzka. Więźniowie spali w przepełnionych barakach, na twardych, wielopiętrowych pryczach. Brakowało miejsca, ogrzewania, czystej odzieży i możliwości zachowania podstawowej higieny. Wbrew nazistowskiemu hasłu porządku niemieckie obozy również były miejscami brudu, chorób, wszawicy i przepełnienia. Biurokratyczna dokładność dotyczyła liczenia więźniów, organizowania transportów i przeprowadzania egzekucji, a nie zapewnienia ludziom godnych warunków.

W łagrach sytuację pogarszał surowy klimat. Baraki często były niedostatecznie ogrzewane, a więźniowie nie otrzymywali odzieży odpowiedniej do wielkich mrozów. Ubrania były stare, podarte i przemoczone. Pluskwy, wszy i inne robactwo stanowiły element codzienności. Prywatność praktycznie nie istniała. Każda czynność odbywała się w obecności innych, a człowiek przez wiele lat nie miał nawet krótkiej chwili samotności.

Jedną z najważniejszych części systemu obozowego była przymusowa praca. W łagrach stanowiła ona główny sposób eksploatacji więźniów. Bohaterowie „Innego świata” pracują między innymi przy wyrębie lasu w bardzo niskiej temperaturze. Muszą przejść wiele kilometrów, a następnie przez kilkanaście godzin wykonywać wyczerpujące czynności. Głodowe racje żywnościowe, brak odpowiednich narzędzi i odzieży oraz ciągła presja sprawiają, że organizm szybko ulega wyniszczeniu.

Wykonanie normy było powiązane z ilością otrzymywanego jedzenia. W „Innym świecie” więźniów dzielono na grupy zależnie od wyników pracy. Największą porcję otrzymywali najsilniejsi, zdolni do przekraczania normy. Osoby słabsze dostawały mniej pożywienia, dlatego jeszcze szybciej traciły siły. Powstawał mechanizm błędnego koła: człowiek wycieńczony pracował mniej, więc zmniejszano mu rację, a mniejsza racja powodowała dalsze osłabienie. System nie dawał mu możliwości powrotu do zdrowia, lecz stopniowo prowadził do śmierci.

Odpowiedzialność za wykonanie normy spoczywała często na całej

brygadzie. Więźniowie sami kontrolowali więc swoich towarzyszy, ponieważ słabsza praca jednej osoby mogła zmniejszyć racje wszystkich. Władze obozowe wykorzystywały głód, aby niszczyć solidarność i zmuszać ludzi do wzajemnego pilnowania się. Inny więzień przestawał być wyłącznie towarzyszem niedoli. Mógł stać się rywalem do jedzenia albo zagrożeniem dla wyniku całej grupy.

Praca, która w wielu wcześniejszych utworach literackich była przedstawiana jako wartość uszlachetniająca człowieka, w obozie zmieniła swój sens. Nie służyła rozwojowi ani tworzeniu wspólnego dobra. Została wykorzystana jako narzędzie przemocy, poniżenia i powolnego zabijania. Człowiek nie pracował z własnej woli i nie korzystał z owoców wysiłku. Im więcej sił oddawał obozowi, tym szybciej zbliżał się do fizycznego wyniszczenia.

Aleksander Sołżenicyn w „Jednym dniu Iwana Denisowicza” pokazuje jednocześnie, że dobrze wykonana praca może na krótką chwilę pomóc więźniowi zachować poczucie godności. Szuchow jest zmuszany do pracy, lecz jako doświadczony murarz angażuje się w stawianie ściany i odczuwa satysfakcję z własnej sprawności. Nie zmienia to zbrodniczego charakteru obozu. Pokazuje jednak, że systemowi nie zawsze udaje się całkowicie odebrać człowiekowi wewnętrzną niezależność. Nawet w niewolniczych warunkach może on próbować ocalić resztki szacunku do siebie.

Więźniowie marzyli przede wszystkim o dniu wolnym od pracy. Każdego ranka z nadzieją patrzyli na termometr, ponieważ przy wyjątkowo niskiej temperaturze praca poza obozem powinna zostać odwołana. Administracja mogła jednak ignorować własne przepisy albo zaniżać odczyt temperatury. Za wielkie szczęście uważano możliwość spędzenia kilku dni w szpitalu. Ciepłe łóżko, odpoczynek i nieco lepsze jedzenie wydawały się luksusem, choć obozowe szpitale również były miejscami niedostatku i śmierci.

„Jeden dzień Iwana Denisowicza” przedstawia całą filozofię codziennego przetrwania. Szuchow wie, że należy oszczędzać siły, unikać niepotrzebnych konfliktów i nie zwracać na siebie uwagi strażników. Dba o buty, ubranie oraz narzędzia. Stara się zdobyć dodatkowy kawałek chleba, ukryć część porcji na później i wykonać drobne przysługi innym więźniom. Jedzenie spożywa powoli, z największą uwagą, ponieważ chwila posiłku jest jednym z niewielu momentów, w których może odczuwać przyjemność.

Przetrwanie zależało od znajomości niepisanych praw obozu. Nie należało bez potrzeby sprzeciwiać się strażnikom, wychylać z szeregu ani okazywać słabości ludziom gotowym ją wykorzystać. Trzeba było nauczyć się „organizować” dodatkowe pożywienie, cieplejszą odzież i lżejszą pracę. Słowo „organizować” często oznaczało wymianę, zdobywanie rzeczy poza oficjalnym systemem, a niekiedy także kradzież. Zwykłe normy życia społecznego przestawały wystarczać w świecie, w którym legalne środki nie umożliwiały zaspokojenia podstawowych potrzeb.

Głód był jednym z najskuteczniejszych narzędzi podporządkowania człowieka. Wszystkie myśli więźnia zaczynały koncentrować się wokół zdobycia jedzenia. Kawałek chleba zyskiwał większą wartość niż pieniądze, biżuteria czy dawne oznaki pozycji społecznej. Obowiązywało proste prawo: kto miał jedzenie, ten miał siłę, a kto miał siłę, mógł pracować i zdobyć następną porcję. Człowiek pozbawiony pożywienia szybko tracił zdrowie, wolę działania i zdolność racjonalnego myślenia.

Skutkiem długotrwałego niedożywienia były liczne choroby: szkorbut, kurza ślepotą, gruźlica, zapalenia płuc oraz ogólne wyniszczenie organizmu. Ciało zaczynało zużywać własne tkanki, aby podtrzymać podstawowe funkcje życiowe. Głód zmieniał również psychikę. Więźniowie kłamali, oszukiwali, przeszukiwali odpadki i kradli jedzenie. Zachowania niemożliwe do wyobrażenia w normalnych warunkach stawały się elementem walki o przeżycie.

Zofia Nałkowska w opowiadaniu „Dno”, należącym do zbioru „Medaliony”, przywołuje świadectwo kobiety, która opowiada o skrajnym głodzie prowadzącym nawet do kanibalizmu. Sytuacja ta pokazuje ostateczny stopień biologicznego i moralnego wyniszczenia człowieka. Nie można jednak oceniać zachowania ofiar tak, jak ocenia się ludzi żyjących na wolności. Zbrodniczy system celowo doprowadzał więźniów do stanu, w którym instynkt przetrwania wypierał wcześniejsze zasady i uczucia.

Nałkowska pokazuje również, że nazistowskie uprzedmiotowienie nie kończyło się wraz ze śmiercią ofiary. Odbierano ubrania, obcinano włosy i wyrywano złote zęby. W opowiadaniu „Profesor Spanner” ludzkie ciało zostaje potraktowane jako materiał, z którego można uzyskać użyteczną substancję. Najważniejszy jest tutaj nie opis technologii, lecz moralny sens przedstawionego wydarzenia. Człowiek został całkowicie pozbawiony godności, a jego ciało sprowadzono do roli surowca.

Obozowy terror był podtrzymywany za pomocą rozbudowanego systemu kar. Za drobne przewinienie można było trafić do ciemnicy, izolówki albo karceru. Więźniów bito, głodzono, zmuszano do wielogodzinnego stania na mrozie i wykonywania dodatkowej pracy. Kary często były nieproporcjonalne do przewinienia, a czasem wymierzano je bez żadnego powodu. Ich nieprzewidywalność potęgowała strach. Człowiek nie wiedział, czy zachowanie zgodne z regulaminem rzeczywiście uchroni go przed przemocą.

Obóz tworzył również własną hierarchię. Uprzywilejowani więźniowie, brygadziści, kapowie i osoby współpracujące z administracją otrzymywali lepsze jedzenie, odzież oraz lżejszą pracę. Ich pozycja zależała jednak od wykonywania poleceń władz i kontrolowania innych. System sprawiał, że część więźniów uczestniczyła w krzywdzeniu współtowarzyszy. Nie zwalniało to sprawców z osobistej odpowiedzialności, ale pokazywało, w jaki sposób totalitaryzm wykorzystywał ludzi do podtrzymywania własnego mechanizmu przemocy.

W łagrach szczególnie niebezpieczną grupę stanowili więźniowie kryminalni, którzy często znajdowali się w lepszej sytuacji niż skazani polityczni. Kradzieże, pobicia i gwałty pozostawały nieraz bezkarne. Donosicielstwo stawało się sposobem zdobycia korzyści albo uniknięcia kary. Powtarzano, że najgorszym wrogiem więźnia może być inny więzień. Administracja celowo podsyciała takie konflikty, ponieważ podzieloną społecznością łatwiej było rządzić.

W opowiadaniach Borowskiego pojawia się pojęcie człowieka zlagrowanego, czyli osoby psychicznie przystosowanej do warunków obozowych. Człowiek taki przyjmuje reguły narzucone przez obóz, ponieważ tylko dzięki nim ma szansę przeżyć. Uczy się tłumić współczucie, kalkulować i myśleć przede wszystkim o własnych potrzebach. Może patrzeć na śmierć innych z obojętnością, ponieważ nieustanne przeżywanie rozpacz doprowadziłoby go do załamania.

Narrator opowiadań Borowskiego, Tadek, nie jest tym samym człowiekiem co autor, choć posiada część jego doświadczeń. Został skonstruowany jako przykład więźnia uwikłanego w obozowy system. Pracuje przy transportach, korzysta z przedmiotów odebranych nowo przybyłym i stara się przeżyć dzięki uprzywilejowanej pozycji. Jego chłodny język nie świadczy o tym, że obozowe wydarzenia są nieważne. Przeciwnie – pokazuje, jak wielkiej deformacji uległa ludzka wrażliwość. Masowa śmierć stała się codziennością, której nie dało się opisywać za pomocą dawnych, podniosłych słów.

Podobny proces można nazwać zlagrowaniem człowieka. Herling-Grudziński zauważa, że pod wpływem głodu i cierpienia uczucia oraz myśli zaczynają się rozpadać, a pomiędzy skojarzeniami powstają luki. Więzień traci zdolność koncentracji i coraz bardziej skupia się na potrzebach ciała. „Inny świat” zyskuje więc znaczenie dosłowne i symboliczne. Łagier stanowi odrębną rzeczywistość, w której obowiązują prawa całkowicie różne od zasad znanych z życia na wolności.

Nie oznacza to jednak, że w obozach znikwały wszystkie przejawy dobra. Więźniowie potrafili dzielić się żywnością, pomagać chorym, ostrzegać się przed niebezpieczeństwem i podtrzymywać na duchu. W „Innym świecie” pojawiają się ludzie próbujący zachować moralną niezależność nawet za cenę cierpienia. Sam Herling-Grudziński podejmuje głodówkę, walcząc o zwolnienie z obozu po zawarciu układu dotyczącego polskich więźniów. Tego rodzaju zachowania dowodzą, że system mógł ograniczyć człowiekowi wolność zewnętrzną, ale nie zawsze potrafił całkowicie zniszczyć jego sumienie.

Ucieczka z obozu była niezwykle trudna. Łagry otaczały ogrodzenia, wieże strażnicze, patrole i zasieki. Na Syberii dodatkową przeszkodę stanowiły ogromne odległości, mróz, głęboki śnieg oraz brak żywności. Nawet człowiek, któremu udało się opuścić teren łagru, mógł umrzeć w drodze albo zostać schwytany. Większość więźniów nie odzyskiwała więc wolności dzięki ucieczce, ale w wyniku zakończenia wojny, wyzwolenia obozu, amnestii lub formalnego zwolnienia. Wielu nie doczekało żadnej z tych możliwości.

W niemieckich ośrodkach zagłady stworzono zorganizowany proces masowego mordowania. Ofiary zabijano w komorach gazowych, a ich ciała spalano w krematoriach albo w otwartych dołach. Kiedy nie korzystano z komór gazowych, przeprowadzano masowe egzekucje nad przygotowanymi wcześniej rowami. Biurokracja, kolej, przemysł i administracja zostały podporządkowane zbrodni. Przeróżające jest właśnie to, że mordowanie ogromnej liczby ludzi przedstawiano jako zadanie organizacyjne, wymagające sprawnego transportu, ewidencji i usuwania ciał.

Łagier zabijał zazwyczaj w inny sposób. Człowieka wyniszczano stopniowo, odbierając mu siły za pomocą pracy, głodu, zimna i chorób. Więzień mógł przez wiele miesięcy obserwować rozpad własnego organizmu. Przechodził od grupy zdolnej do ciężkiej pracy do coraz niższych kategorii żywieniowych, aż stawał się całkowicie nieprzydatny. Śmierć nie była koniecznie wykonywana jednym rozkazem. Wynikała z funkcjonowania całego systemu,

który zużywał człowieka jak narzędzie.

Doświadczenie obozowe zniszczyło wiele tradycyjnych wyobrażeń o ludzkiej naturze, miłości, poświęceniu i bohaterstwie. Wyrazem powojennego kryzysu wartości jest „Lament” Tadeusza Różewicza. Podmiot liryczny mówi o sobie: „mam lat dwadzieścia” i „jestem mordercą”. Nie jest to zwykłe przyznanie się do popełnienia zbrodni. Młody człowiek czuje się moralnie okaleczony przez wojnę. Widział śmierć i sam musiał podejmować decyzje, które w normalnym świecie byłyby nie do pomyślenia. Chociaż fizycznie jest młody, psychicznie czuje się stary i pozbawiony niewinności.

Różewicz przedstawia także poczucie winy ocalałego. Człowiek, który przeżył, może pytać, dlaczego właśnie jemu się udało i czy jego ocalenie nie odbyło się kosztem innych. Nie oznacza to dosłownego zrównania ofiar ze sprawcami ani usunięcia historycznej odpowiedzialności katów. Pokazuje natomiast, że wojna pozostawiła ślad również w psychice tych, którzy nie popełnili zbrodni. Podmiot nie potrafi już bez wahania przyjąć dawnych wzorców bohaterstwa ani uwierzyć w niezmiennosc zasad moralnych. Jego wiara religijna i zaufanie do kultury zostały podważone.

Literatura obozowa nie pozwala jednak uznać, że człowiek z natury jest wyłącznie zły. Pokazuje raczej, że zachowanie jednostki w ogromnym stopniu zależy od warunków, w jakich została umieszczona. Głód, terror i ciągłe zagrożenie mogą doprowadzić do moralnego upadku, ale nawet w najtrudniejszej sytuacji zdarzają się gesty solidarności. Dlatego utwory Borowskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Nałkowskiej, Sołżenicyna i Różewicza nie dają jednej prostej odpowiedzi na pytanie o ludzką naturę. Zmuszają natomiast do zastanowienia się, jak wiele człowiek jest w stanie znieść i gdzie przebiegają granice odpowiedzialności.

Lagry i łagry różniły się ideologicznym celem oraz metodami działania, lecz oba systemy prowadziły do odczłowieczenia

więźniów. Człowiek zostawał pozbawiony nazwiska, własności, wolności i więzi z rodziną. Pracował ponad siły, cierpiał głód i żył w ciągłym strachu. Musiał przystosować się do zasad, które w normalnym świecie uznałby za niemoralne. Największą zbrodnią totalitaryzmu było zatem nie tylko fizyczne mordowanie, ale również próba zniszczenia człowieka od wewnątrz.

Świadectwa literackie mają ogromne znaczenie, ponieważ przywracają ofiarom indywidualność odebraną przez obozową ewidencję. Za liczbami ponownie pojawiają się konkretni ludzie, ich cierpienie, strach i pragnienie życia. Literatura staje się formą pamięci, oskarżeniem sprawców oraz ostrzeżeniem dla następnych pokoleń. Najtrafniejszym podsumowaniem tej prawdy pozostają słowa umieszczone jako motto „Medalionów” Zofii Nałkowskiej: „Ludzie ludziom zgotowali ten los”. Przypominają one, że obozy nie powstały na skutek działania nieznanymi sił. Zostały stworzone przez ludzi i mogły funkcjonować dlatego, że inni wykonywali rozkazy, milczeli lub godzili się na odebranie wybranym grupom prawa do człowieczeństwa.

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.

Ideał człowieka i obywatela w literaturze staropolskiej

Stosunek człowieka do świata, Boga, społeczeństwa i samego siebie zmieniał się na przestrzeni wieków. Na kształtowanie ludzkich poglądów wpływały wydarzenia historyczne, przemiany polityczne, rozwój filozofii, religia oraz sytuacja społeczna.

Ważną rolę odgrywały również literatura i sztuka, które nie tylko odzwierciedlały światopogląd danej epoki, lecz także tworzyły wzorce osobowe przeznaczone do naśladowania. Bohaterowie utworów literackich pokazywali odbiorcom, jakie wartości należy uznawać za najważniejsze, w jaki sposób powinno się postępować oraz jakie obowiązki człowiek ma wobec Boga, innych ludzi i ojczyzny.

Kolejne epoki często budowały własne systemy wartości w opozycji do okresów wcześniejszych. Nie oznaczało to jednak całkowitego odrzucenia dawnej tradycji. Niektóre ideały zanikały, inne ulegały przekształceniu, a jeszcze inne powracały w nowej postaci. W średniowieczu najważniejsze było zbawienie, dlatego dominowały wzorce świętego i rycerza chrześcijańskiego. Renesans zwrócił uwagę na życie doczesne i możliwości człowieka, tworząc ideały humanisty, ziemianina, dworzanina oraz odpowiedzialnego obywatela. Barok przypominał o przemijaniu, marności świata i znaczeniu cnoty, a jednocześnie ukształtował wzorzec szlachcica Sarmaty. Oświecenie za najważniejsze uznało rozum, wiedzę, użyteczność i służbę społeczeństwu. Literatura staropolska przedstawia więc nie jeden, lecz wiele ideałów człowieka i obywatela, odpowiadających potrzebom poszczególnych epok.

Średniowieczne wzorce człowieka

Najważniejszą cechą światopoglądu średniowiecznego był teocentryzm, czyli umieszczenie Boga w centrum całego życia. Bóg stanowił najwyższą wartość i ostateczny cel ludzkiego istnienia. Religijny sposób myślenia oddziaływał na literaturę, sztukę, filozofię, naukę i obyczaje. Życie ziemskie postrzegano przede wszystkim jako okres próby oraz przygotowanie do wieczności. Z tego powodu utwory często odwoływały się do Biblii, historii świętych, działalności Kościoła i zasad moralności chrześcijańskiej.

Literatura miała wówczas najczęściej charakter dydaktyczny. Nie ograniczała się do opowiadania interesujących historii,

ale wskazywała odbiorcy konkretne wzorce postępowania. Przedstawiała postacie godne naśladowania albo bohaterów, których czyny należało potępić. W ten sposób pouczała, jak osiągnąć zbawienie i jakich wartości należy bronić. Najwyższym ideałem osobowym był święty, a zwłaszcza asceta, który dobrowolnie wyrzekał się przyjemności, bogactwa, sławy i życia rodzinnego, aby całkowicie poświęcić się Bogu.

Na średniowieczne rozumienie człowieka ogromny wpływ wywarła filozofia świętego Augustyna. Myśliciel ten podkreślał pierwszeństwo wiary przed rozumem. Według niego człowiek zajmował miejsce pomiędzy światem duchowym a materialnym, między aniołami i zwierzętami. Był istotą wewnętrznie rozdartą, ponieważ dusza kierowała go ku Bogu, natomiast ciało skłaniało do ulegania doczesnym pragnieniom. Życie stawało się zatem nieustanną walką dobra ze złem. Prawdziwego szczęścia nie można było odnaleźć w bogactwie ani zmysłowych przyjemnościach, ale w poznawaniu Boga, medytacji i badaniu własnej duszy.

Nieco odmienną wizję świata stworzył święty Tomasz z Akwinu. Jego filozofia przyczyniła się w XIII wieku do ważnej zmiany w średniowiecznym sposobie myślenia. Tomasz głosił, że świat został stworzony przez Boga jako harmonijna i rozumna całość. Każdy element rzeczywistości zajmuje w nim odpowiednie miejsce, zgodnie z zasadą nazywaną drabiną bytów. Na jej szczycie znajduje się Bóg, niżej aniołowie, ludzie, zwierzęta, rośliny i materia nieożywiona. W przeciwieństwie do skrajnego dualizmu święty Tomasz nie traktował ciała wyłącznie jako przeszkody dla duszy. Uważał, że obie części ludzkiej natury tworzą jedność. Człowiek może poznawać świat za pomocą rozumu, ponieważ rozum również jest darem Boga.

Jeszcze inny ideał przyniósł franciszkanizm. Święty Franciszek z Asyżu nie skupiał się na surowej ascezie i pogardzie dla świata, lecz na miłości, radości, pokorze oraz dobrowolnym ubóstwie. Traktował każdą żywą istotę jak brata lub siostrę, gdyż wszystkie stworzenia pochodziły od Boga. Wierzył, że

człowiek może dostrzec dobro Stwórcy w pięknie przyrody i prostocie codziennego życia. Ubóstwo miało prowadzić do wolności. Ten, kto posiada wielki majątek, zaczyna się o niego martwić, a z czasem staje się jego niewolnikiem. Człowiek mający tylko tyle, ile naprawdę potrzebuje, może skoncentrować się na miłości do Boga i innych ludzi. Życie Franciszka i jego towarzyszy przedstawia anonimowy zbiór zatytułowany „Kwiatki świętego Franciszka”.

Najbardziej charakterystycznym literackim przykładem ascety jest bohater „Legendy o świętym Aleksym”. Aleksy pochodzi z bogatej rzymskiej rodziny, ale w noc poślubną wspólnie z żoną podejmuje decyzję o zachowaniu czystości. Następnie opuszcza rodzinny dom, rozdaje majątek ubogim i rozpoczyna życie żebraka. Dobrowolnie przyjmuje cierpienie, głód i upokorzenia. Kiedy sława jego świętości zaczyna się rozprzestrzeniać, ucieka, ponieważ nie chce otrzymywać pochwał. Po latach powraca nierozpoznany do domu rodziców i mieszka pod schodami, cierpliwie znosząc złe traktowanie służby. Dopiero list odnaleziony po jego śmierci ujawnia prawdziwą tożsamość ascety.

Aleksy reprezentuje ideał człowieka, który całkowicie odrzuca życie ziemskie, aby zasłużyć na zbawienie. Jego cierpienie ma charakter dobrowolny i zostaje nagrodzone po śmierci. Ciało bohatera zyskuje cudowne właściwości, a chorzy doznają uzdrowienia. Z punktu widzenia współczesnego czytelnika postępowanie Aleksego może wydawać się niezrozumiałe, szczególnie dlatego, że pozostawia on rodzinę i żonę. Dla człowieka średniowiecznego najważniejsza była jednak bezgraniczna wierność Bogu i gotowość do odrzucenia dóbr doczesnych.

Najwcześniejsze polskie utwory hagiograficzne opowiadały również o świętych męczennikach. Jednym z nich był święty Wojciech, czeski duchowny, który prowadził działalność misyjną na ziemiach Prusów i poniósł śmierć za wiarę. W XIII wieku zaczęły powstawać utwory poświęcone świętemu Stanisławowi ze

Szczepanowa, biskupowi krakowskiemu zabitemu z rozkazu króla Bolesława Śmiałego w 1079 roku. Wzorzec męczennika opierał się na odwadze, niezłomności i gotowości do oddania życia w obronie wyznawanych zasad.

Obok świętego ważnym wzorcem osobowym średniowiecza był rycerz. Powinien on odznaczać się odwagą, siłą, walecznością, honorem oraz bezwzględnością wiernością wobec Boga i władcy. Ideał ten nie był oderwany od teocentrycznego charakteru epoki. Walka rycerska miała sens szczególnie wtedy, gdy służyła obronie wiary chrześcijańskiej. Wzorowy rycerz troszczył się bardziej o dobre imię i zbawienie niż o własne życie.

Takim bohaterem jest Roland z francuskiej „Pieśni o Rolandzie”. Podczas walki z Saracenami pozostaje wierny cesarzowi Karolowi Wielkiemu i swoim towarzyszom. Wykazuje się niezwykłym męstwem, ale także dumą. Zbyt długo nie chce zadać w róg i wezwać pomocy, ponieważ obawia się oskarżenia o tchórzostwo. Umierając, próbuje zniszczyć miecz, aby cenna broń nie dostała się w ręce nieprzyjaciół. Zwraca twarz w stronę wroga, oddaje Bogu rękawicę i wyznaje swoje winy. Jego śmierć zostaje ukazana jako jednocześnie rycerska, patriotyczna i religijna. Roland do końca zachowuje honor oraz wierność Bogu i władcy.

Średniowieczny ideał człowieka obejmował również właściwe zachowanie w codziennych sytuacjach. Świadczy o tym moralizatorski utwór Przecława Słoty „O zachowaniu się przy stole”. Autor pragnął upowszechnić w Polsce obyczaje znane z zachodnioeuropejskich dworów. Krytykował łapczywe jedzenie, brudne ręce, zajmowanie najlepszego miejsca i brak szacunku wobec innych biesiadników. Szczególne znaczenie przypisywał kulturalnemu zachowaniu w obecności kobiet. Utwór pokazuje, że wzorowy człowiek powinien nie tylko być pobożny i odważny, ale również uprzejmy, opanowany i dobrze wychowany.

Renesansowy humanista, ziemianin i obywatel

Renesans przyniósł zasadniczą zmianę w sposobie patrzenia na człowieka. Jednym z najważniejszych prądów epoki był humanizm, który uczynił ludzkie życie, zdolności i potrzeby głównym przedmiotem zainteresowania. Miejsce średniowiecznego teocentryzmu zajął antropocentryzm. Nie oznaczało to całkowitego odrzucenia Boga, lecz zwrócenie większej uwagi na wartość życia doczesnego. Człowiek renesansu wierzył, że za pomocą rozumu, wykształcenia i własnej aktywności może poznawać świat oraz świadomie kształtować swój los.

Humanistyczny sposób myślenia wyrażały między innymi hasła „carpe diem”, czyli „chwytaj dzień”, oraz słowa Terencjusza: „Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce”. Ideałem stała się wszechstronnie rozwinięta jednostka, zainteresowana nauką, sztuką, życiem publicznym i pięknem świata. Artyści przestali ukrywać własne nazwiska. Pragnęli zdobywać sławę zarówno za życia, jak i po śmierci. Afirmowali istnienie, doceniali przyjaźń, miłość, zabawę i przyjemności, pamiętając jednak o konieczności zachowania umiaru. Jan Kochanowski w pieśni „Miło szaleć, kiedy czas po temu” przypominał, że człowiek ma prawo do radości, jeśli potrafi korzystać z niej we właściwy sposób.

Przemiany ekonomiczne i społeczne doprowadziły do powstania nowego wzorca – ziemianina. Średniowieczny rycerz stopniowo przekształcił się w właściciela ziemskiego, który większość czasu spędzał nie na wojnie, lecz na zarządzaniu gospodarstwem. Ziemiaństwo stało się nie tylko zajęciem, ale również wartością społeczną, kulturową i moralną. Literatura szlachecka XVI wieku towarzyszyła tym zmianom, przedstawiając wieś jako przestrzeń niezależności, bezpieczeństwa i życia zgodnego z naturą.

Najpełniejszy wzór dobrego ziemianina stworzył Mikołaj Rej w

„Żywocie człowieka poczciwego”, stanowiącym część „Zwierciadła”. Tytułowy człowiek poczciwy nie musi dokonywać nadzwyczajnych czynów. Powinien natomiast uczciwie wypełniać codzienne obowiązki, troszczyć się o rodzinę, majątek i sąsiadów oraz postępować zgodnie z naturą. Rej przedstawia życie ludzkie za pomocą rytmu pór roku. Wiosna odpowiada dzieciństwu i początkom wychowania, lato symbolizuje młodość, jesień – dojrzałość, natomiast zima – starość i zbliżającą się śmierć.

Każdej porze roku odpowiadają również określone prace gospodarskie i przyjemności. Poczciwy ziemianin jest zapobiegliwy, pracowity i rozsądny. Potrafi korzystać z darów natury, cieszyć się jedzeniem, odpoczynkiem i życiem rodzinnym. Rej nie wzywa do ascetycznego wyrzeczenia. Podkreśla jednak potrzebę umiaru i zachowania równowagi. Szczęście nie wynika z pogoni za sławą ani nadmiernym bogactwem, ale z harmonijnego życia na własnej ziemi, wśród najbliższych i w zgodzie z rytmem przyrody.

Rej nie idealizował jednak całego stanu szlacheckiego. W „Krótkiej rozprawie między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem” poddał krytyce przedstawicieli różnych grup społecznych. Szlachtę oskarżał o hazard, rozrzutność, zamiłowanie do zbytku, prywatę i obojętność wobec ojczyzny. Duchowieństwu zarzucał chciwość oraz zaniedbywanie obowiązków, a urzędnikom – brak troski o dobro państwa. Największe ciężary ponosił chłop, wyzyskiwany zarówno przez właścicieli ziemskich, jak i Kościół. Utwór pokazuje, że prawdziwie poczciwe życie wymaga nie tylko gospodarności, ale również wrażliwości na krzywdę drugiego człowieka.

Pochwałę życia wiejskiego odnajdujemy także w „Pieśni świętojańskiej o Sobótce” Jana Kochanowskiego. Wieś została przedstawiona jako miejsce spokoju, bezpieczeństwa, uczciwej pracy i rodzinnego szczęścia. Jej mieszkańcy mogą korzystać z owoców własnego wysiłku, odpoczywać wśród przyrody i zachowywać niezależność od kaprysów dworu. Poeta przeciwstawia

życie ziemianina niebezpiecznym podróżom morskim, wojnom oraz niepewnej karierze dworskiej. Wieś umożliwia człowiekowi osiągnięcie harmonii, która była jednym z najważniejszych ideałów renesansu.

Nie wszystkie utwory ukazywały jednak wiejską rzeczywistość w sposób idealistyczny. Szymon Szymonowicz w „Żeńcach” przedstawił ciężką pracę chłopów pilnowanych przez okrutnego Starostę. Oluchna i Pietrucha są wyczerpane, ale nie mogą odpocząć, ponieważ grozi im kara. Rozmowy kobiet ujawniają strach, zmęczenie i niesprawiedliwość stosunków panujących na wsi. Z tego powodu utwór określa się jako antysielankę lub sielankę realistyczną. Pokazuje on, że ziemiańskie szczęście szlachcica niejednokrotnie opierało się na wysiłku i cierpieniu zależnych od niego chłopów.

Inny renesansowy wzorzec był związany z życiem dworskim. Łukasz Górnicki przedstawił go w dialogu „Dworzanin polski”. Bohaterowie utworu rozmawiają o cechach idealnego dworzanina. Powinien on szanować własne szlachectwo, być odważny i sprawny fizycznie, a zarazem wykształcony, elokwentny oraz obeznany ze sztuką i muzyką. Musi posiadać dobre maniery, umieć prowadzić interesującą rozmowę i zachowywać się swobodnie w każdej sytuacji. Nie powinien jednak bezmyślnie naśladować zagranicznych mód. Górnicki łączy więc europejską kulturę dworską z przywiązaniem do polskiej tradycji.

Renesans stworzył również ideał obywatela zaangażowanego w życie państwa. Publicystyka tej epoki prezentowała różne poglądy polityczne, lecz jej twórcom zależało na dobru Rzeczypospolitej i szczęściu jej mieszkańców. Jednym z najważniejszych reformatorów był Andrzej Frycz Modrzewski, autor traktatu „O poprawie Rzeczypospolitej”. Pisarz analizował funkcjonowanie praw, Kościoła, szkoły, obyczajów i wojska. Krytykował nierówność stanów, szczególnie różne kary nakładane na ludzi za takie same przestępstwa. Domagał się sprawiedliwszej ochrony chłopów i mieszczan, unowocześnienia edukacji oraz odpowiedzialności rządzących.

Ideałem Modrzewskiego był rozumny, wykształcony i sprawiedliwy obywatel, który nie ogranicza się do obrony własnych przywilejów. Rozumie, że państwo stanowi wspólnotę wszystkich jego mieszkańców. Pisarz wyprzedzał pod wieloma względami własną epokę, dlatego jego postulaty nie zdobyły w Polsce szerokiego poparcia. Wyrażały jednak przekonanie, że prawdziwa wartość człowieka nie zależy wyłącznie od urodzenia, lecz także od jego postępowania.

Troskę o przyszłość państwa wyrażał również Piotr Skarga w „Kazaniach sejmowych”. Choć pod względem religijnym i politycznym różnił się od Modrzewskiego, podobnie dostrzegał zagrożenia wynikające z niesprawiedliwości, egoizmu oraz braku odpowiedzialności. Wymienił sześć chorób Rzeczypospolitej, między innymi brak miłości do ojczyzny, wewnętrzną niezgodę, osłabienie władzy królewskiej, niesprawiedliwe prawa i bezkarność grzechów. Posługując się obrazem ojczyzny-matki oraz tonącego okrętu, ostrzegał, że prywatne bogactwo nie uratuje szlachcica, jeśli całe państwo upadnie.

Wzór obywatela patrioty stworzył Jan Kochanowski. W „Pieśni o spustoszeniu Podola” opisał skutki najazdu tatarskiego: zniszczone ziemie oraz ludzi uprowadzonych w niewolę. Poeta nie poprzestał na wyrażeniu żalu. Wezwał szlachtę do ponoszenia wydatków na obronę kraju:

„Skujmy talerze na talary, skujmy,
A żołnierzowi pieniądze gotujmy!”.

Słowa te oznaczają, że w chwili zagrożenia obywatel powinien zrezygnować z części prywatnego bogactwa i przeznaczyć je na potrzeby wspólnoty. Patriotyzm wymaga zatem nie tylko uczuć i pięknych deklaracji, ale również konkretnych poświęceń.

Przeciwstawne wzorce obywatelskiego postępowania Kochanowski przedstawił w „Odprawie posłów greckich”. Antenor jest rozważnym patriotą, który kieruje się dobrem Troi. Nie ulega przekupstwu, nie boi się sprzeciwić większości i ostrzega

przed skutkami niesprawiedliwej decyzji. Aleksander, nazywany również Parysem, myśli przede wszystkim o zachowaniu Heleny. Wykorzystuje swoje wpływy i przekonuje innych, aby poparli jego prywatny interes. Trojanie podejmują błędną decyzję, która prowadzi do wojny i zapowiada zagładę państwa.

Starożytna Troja jest w dramacie alegorią Rzeczypospolitej. Kochanowski ostrzega, że Polska również może upaść, jeżeli rządzący będą kierowali się egoizmem, przekupstwem i interesem własnych stronnictw. Antenor reprezentuje więc ideał mądrego, uczciwego i odważnego obywatela, natomiast Aleksander uosabia prywatę. Utwór pokazuje, że los państwa zależy nie tylko od siły jego nieprzyjaciół, ale przede wszystkim od moralnej postawy obywateli.

Barokowy wzorzec cnoty i szlachcica Sarmaty

W baroku optymistyczna wiara renesansu w harmonię świata została osłabiona. Wojny, epidemie, konflikty religijne i kryzysy polityczne sprzyjały poczuciu niepewności. Ponownie popularne stało się biblijne hasło „Vanitas vanitatum et omnia vanitas”, czyli „Marność nad marnościami i wszystko marność”. Człowiek baroku miał świadomość kruchości życia, nietrwałości bogactwa oraz nieuchronności śmierci. Świat doczesny zachwycał, ale zarazem budził niepokój, ponieważ wszystko, co człowiek posiadał, mogło w jednej chwili zniknąć.

Daniel Naborowski w utworze „Cnota grunt wszystkiemu” wymienia dobra, o które zabiegają ludzie: wspaniałe pałace, kosztowne potrawy, urodę, bogactwa, klejnoty, popularność i wysokie stanowiska. Wszystkie te wartości są jednak przemijające. Nie mogą dać człowiekowi trwałego szczęścia ani zabezpieczyć go przed śmiercią. Jedynym pewnym fundamentem pozostaje cnota, czyli moralna uczciwość i wierność zasadom. Ideałem staje się zatem człowiek świadomy marności świata, który potrafi zachować wewnętrzną stałość niezależnie od zmieniających się

okoliczności.

Charakterystycznym wzorcem baroku był także szlachcic Sarmata. Sarmatyzm opierał się na przekonaniu, że polska szlachta pochodzi od starożytnego, walecznego ludu Sarmatów. Dobry Sarmata powinien być odważny, honorowy, gościnnie, przywiązany do ojczyzny, tradycji i religii katolickiej. Miał bronić kraju, uczestniczyć w życiu politycznym i strzec szlacheckiej wolności. Z czasem wzorec ten uległ jednak zniekształceniu. Duma zmieniała się w pychę, przywiązanie do tradycji w niechęć do reform, a umiłowanie wolności w samowolę.

Przykładem Sarmaty jest Jan Chryzostom Pasek, autor i zarazem główny bohater „Pamiętników”. Jako żołnierz wykazuje się odwagą, wytrzymałością i przywiązaniem do towarzyszy. Jest człowiekiem energicznym, zaradnym i dumnym ze swojego pochodzenia. Jednocześnie bywa kłótniwy, porywczy, skłonny do bójek, procesów oraz nadużywania alkoholu. Chętnie opowiada o własnych sukcesach i przedstawia siebie w korzystnym świetle.

Religijność Paska jest szczerą, ale często powierzchowną. Bohater uczestniczy w nabożeństwach, pielgrzymkach i składa kościelne ofiary, a równocześnie bierze udział w zajazdach, brutalnie traktuje poddanych i łatwo popada w konflikty. Chrześcijańskie zasady nie zawsze wpływają na jego codzienne postępowanie. „Pamiętniki” pokazują więc zarówno zalety, jak i wady szlachcica Sarmaty. Jest on zdolnym żołnierzem i człowiekiem przywiązanym do tradycji, ale jako obywatel często nie potrafi wyjść poza interes własny oraz swojego stanu.

Krytyczne spojrzenie na szlachtę odnajdujemy również w twórczości Wacława Potockiego. Poeta przypominał dawny etos rycerski i przeciwstawiał go wygodnictwu współczesnych sobie Sarmatów. W „Transakcji wojny chocimskiej” ukazał męstwo żołnierzy walczących w obronie ojczyzny i chrześcijaństwa. Z kolei w „Pospolitym ruszeniu” ośmieszył szlachtę, która nie chce zrezygnować ze snu nawet w obliczu nadchodzącego nieprzyjaciela. Prawdziwy obywatel powinien być

zdyscyplinowany, ofiarny i gotowy do obrony kraju, a nie jedynie dumny z nazwiska oraz odziedziczonych przywilejów.

Oświeceniowy ideał człowieka rozumnego i użytecznego

W literaturze oświecenia pozytywny ideał człowieka bywa mniej bezpośredni niż w średniowiecznych żywotach świętych. Często wyłania się z krytyki wad społecznych. Satyry, bajki, komedie i powieści ośmieszają nieuctwo, pychę, przesady, kosmopolityzm, lenistwo i egoizm. Przeciwnieństwem tych wad jest człowiek wykształcony, rozumny, tolerancyjny, pracowity i świadomy obowiązków wobec społeczeństwa. O jego wartości nie decyduje urodzenie, ale wiedza, charakter oraz pożytek, jaki przynosi innym.

Problem niechęci do nauki przedstawił Adam Naruszewicz w satyrze „Chudy literat”. Tytułowy bohater jest uczonym, wydawcą i autorem książek, lecz nie potrafi utrzymać się ze swojej działalności. Społeczeństwo nie chce czytać ani kupować wartościowych dzieł. Księża i szlachta są przekonani, że już wszystko wiedzą, dlatego nie widzą potrzeby zdobywania nowych wiadomości. Szczególnie szkodliwa okazuje się pycha ludzi dumnych z własnego rodowodu, lecz pozbawionych rzeczywistego wykształcenia.

Naruszewicz sugeruje, że naród nieczytający książek nie jest zdolny do rozwoju. Człowiek oświecony powinien stale poszerzać wiedzę, myśleć samodzielnie i z szacunkiem odnosić się do pracy intelektualnej. Dlatego król Stanisław August Poniatowski przywiązywał dużą wagę do nauki, edukacji i kultury. Oświecenie traktowało reformę szkolnictwa jako warunek naprawy całego państwa. Bez wykształconych obywateli nie można było przeprowadzić zmian politycznych ani społecznych.

Przemianę człowieka pod wpływem doświadczenia ukazał Ignacy Krasicki w pierwszej polskiej powieści „Mikołaja

Doświadczyńskiego przypadku". Mikołaj początkowo jest naiwnym, źle wychowanym młodym szlachcicem. Otrzymuje powierzchowną edukację, ulega obcym modom, staje się rozrzutny i nie potrafi rozsądnie kierować własnym życiem. Dopiero liczne podróże, błędy i cierpienia uczą go krytycznego myślenia.

Szczególne znaczenie ma pobyt bohatera na wyspie Nipu. Jej mieszkańcy żyją skromnie, są pracowici, uczciwi i równi. Nie znają zbytku, skomplikowanych instytucji ani niesprawiedliwych podziałów społecznych. Doświadczyński zaczyna rozumieć, że szczęście nie polega na naśladowaniu mody i gromadzeniu bogactwa, ale na życiu zgodnym z rozumem oraz naturą. Po powrocie do Polski zmienia sposób postępowania. Staje się odpowiedzialnym gospodarzem, okazuje wrażliwość na krzywdę chłopów i troszczy się o osoby od niego zależne.

Dojrzały Mikołaj reprezentuje ideał człowieka oświeconego. Jest mądry nie tylko dzięki książkom, ale również dzięki doświadczeniu. Potrafi przyznać się do dawnych błędów i wykorzystać zdobytą wiedzę w praktyce. Jego przemiana pokazuje, że człowiek nie jest skazany na pozostanie takim, jakim ukształtowało go niewłaściwe wychowanie. Może pracować nad sobą i stać się bardziej odpowiedzialny.

Wyraźny wzorzec obywatela odnajdujemy także w „Powrocie pośła” Juliana Ursyna Niemcewicza. Podkomorzy oraz jego syn Walery są patriotami popierającymi reformy państwa. Rozumieją, że szlacheckie przywileje muszą zostać ograniczone, jeżeli wymaga tego dobro ojczyzny. Podkomorzy wyraża zasadę: „Dom zawsze powinien ustępować krajowi”. Wzorowy obywatel nie może więc stawiać prywatnego majątku, wygody i interesu rodziny ponad bezpieczeństwem całej wspólnoty.

Przeciwnieństwem bohaterów patriotycznych jest Starosta Gadulski. Broni liberum veto, wolnej elekcji i dawnych przywilejów, a jednocześnie szczyci się swoim nieuctwem. Nie potrafi logicznie uzasadnić poglądów, ale uważa je za słuszne tylko dlatego, że zostały odziedziczone po przodkach.

Szarmancki i Starościna reprezentują natomiast kosmopolityzm oraz bezmyślne naśladowanie zagranicznych mód. Nie interesują się sytuacją Polski, ponieważ najważniejsze są dla nich stroje, rozrywki, romanse i życie towarzyskie.

Niemcewicz przeciwstawia tym postaciom rodzinę Podkomorzego, w której młode pokolenie otrzymuje patriotyczne i nowoczesne wychowanie. Walery jest wykształcony, rozsądny, wierny zasadom i gotowy do służby publicznej. Szanuje rodziców i tradycję, ale nie odrzuca koniecznych reform. Ideał oświeceniowego obywatela łączy więc przywiązanie do ojczyzny z otwartością na postęp.

Literatura oświecenia podkreślała także, że naprawę państwa należy rozpocząć od moralnej przemiany jednostki. Nie wystarczy uchwalić nowych praw, jeżeli obywatele nadal będą kierowali się egoizmem, pychą i prywatą. Potrzebny jest człowiek zdolny do samodzielnego myślenia, przyjmowania odpowiedzialności i podporządkowania osobistych korzyści interesowi społecznemu. W ten sposób oświeceniowy ideał człowieka ściśle łączy się z ideałem dobrego obywatela.

Wzorce przedstawiane przez literaturę staropolską zmieniały się wraz z kolejnymi epokami. Średniowieczny święty rezygnował z dóbr doczesnych, aby osiągnąć zbawienie, natomiast rycerz bronił wiary, władcy i honoru. Renesansowy humanista rozwijał własne zdolności i poszukiwał harmonii. Ziemianin żył zgodnie z naturą, dworzanin łączył wykształcenie z dobrymi manierami, a obywatel patriota troszczył się o bezpieczeństwo państwa. Człowiek baroku pamiętał o przemijaniu i uznawał cnotę za jedyną trwałą wartość. Oświecenie stworzyło wzorzec jednostki rozumnej, wykształconej, tolerancyjnej i użytecznej społecznie.

Mimo wszystkich różnic ideały te mają kilka cech wspólnych. Od człowieka wymagają panowania nad własnymi słabościami, wierności określonym wartościom oraz odpowiedzialności za innych. Święty służy Bogu, rycerz władcy i wierze, ziemianin

rodzinie oraz gospodarstwu, a obywatel całej ojczyźnie. Zmienia się hierarchia wartości, lecz nie zanika przekonanie, że dobre życie wymaga wysiłku, samodyscypliny i przekroczenia własnego egoizmu.

Literatura staropolska pokazuje również, że pomiędzy wzorcem a rzeczywistością często istnieje ogromna różnica. Obok świętego pojawia się grzesznik, obok rycerza – tchórz, obok poczciwego ziemianina – wyzyskiwacz chłopów, a obok patrioty – egoista kierujący się prywatą. Autorzy nie tylko tworzyli więc postacie godne naśladowania, ale także demaskowali zachowania zagrażające jednostce i państwu. Dzięki zestawieniu przykładów pozytywnych i negatywnych odbiorca mógł lepiej zrozumieć konsekwencje własnych wyborów.

Ideał człowieka i obywatela w literaturze staropolskiej nie jest zatem jednolity ani niezmienny. Przekształca się wraz z rozwojem kultury oraz sytuacją historyczną kraju. Początkowo najważniejsze było przygotowanie do życia wiecznego, z czasem coraz większego znaczenia nabierały szczęście doczesne, wykształcenie, praca, sprawiedliwość i odpowiedzialność za ojczyznę. Wszystkie te wzorce świadczą jednak o przekonaniu, że literatura powinna pomagać człowiekowi w rozpoznawaniu dobra. Ma nie tylko opisywać rzeczywistość, lecz także wychowywać, ostrzegać i zachęcać do stawania się lepszym człowiekiem oraz bardziej świadomym obywatelem.

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.

Choroby Rzeczypospolitej szlacheckiej oraz proces moralnego odradzania się narodu w literaturze XVII i XVIII wieku

Przemiany zachodzące w Polsce od schyłku średniowiecza doprowadziły do ukształtowania się nowego modelu społeczeństwa, w którym najważniejszą pozycję zdobyła szlachta. Literatura średniowieczna przedstawiała przede wszystkim ideał świętego oraz rycerza. Najwyżej ceniono wówczas służbę Bogu i obronę wiary oraz ojczyzny. Od połowy XV wieku hierarchia wartości zaczęła się jednak stopniowo zmieniać. Rozwój humanizmu spowodował osłabienie dominującej wcześniej filozofii teocentrycznej i wzrost zainteresowania człowiekiem, jego możliwościami oraz życiem doczesnym. Dotychczasowy rycerz coraz częściej przekształcał się w ziemianina zajmującego się gospodarowaniem własnym majątkiem.

Ziemiaństwo szybko przestało być jedynie sposobem zarobkowania i stało się określonym wzorem życia, a także wartością społeczną, kulturową oraz moralną. Posiadacze ziemscy stopniowo tworzyli uprzywilejowany stan szlachecki. Zdobywali kolejne prawa polityczne i ekonomiczne, które dawały im coraz większy wpływ na funkcjonowanie państwa. Literatura XVI wieku towarzyszyła tym przemianom, przedstawiając uroki spokojnego życia na wsi, ale jednocześnie zwracając uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z nadmiernego uprzywilejowania jednej grupy społecznej. Z czasem krytyka wad szlacheckich stawała się coraz bardziej zdecydowana. Pisarze XVII i XVIII wieku dostrzegali bowiem, że egoizm, niezgoda, nieposzanowanie prawa oraz brak odpowiedzialności prowadzą państwo do osłabienia.

Chociaż temat dotyczy przede wszystkim literatury XVII i XVIII wieku, źródła późniejszej krytyki należy szukać już w twórczości renesansowej. To właśnie pisarze XVI wieku jako pierwsi wyraźnie ostrzegali przed kryzysem państwa i moralnym upadkiem jego obywateli. Ich diagnozy zostały następnie rozwinięte przez twórców barokowych i oświeceniowych. Literatura tych epok nie ograniczała się do opisywania rzeczywistości. Miała również wychowywać obywateli, przypominać o obowiązkach wobec wspólnoty oraz zachęcać do przeprowadzenia koniecznych reform.

Jedną z najważniejszych diagnoz stanu państwa przedstawił książd Piotr Skarga w „Kazaniach sejmowych”. Wymienił sześć najpoważniejszych chorób Rzeczypospolitej: brak miłości do ojczyzny, wewnętrzne kłótnie i niezgody, osłabienie wiary, zmniejszenie znaczenia władzy królewskiej, niesprawiedliwe prawa oraz bezkarność jawnych grzechów. Pierwszą z tych chorób Skarga wiązał przede wszystkim z chciwością i prywatą. Szlachta troszczyła się o własne majątki i przywileje, zapominając, że dobro jednostki zależy od bezpieczeństwa całego państwa.

Aby przemówić do wyobraźni odbiorców, Skarga posługiwał się sugestywnymi alegoriami. Przedstawiał ojczyznę jako matkę, której dzieci powinny okazywać miłość, wdzięczność i gotowość do poświęcenia. Porównywał również państwo do okrętu. Jeżeli okręt tonie, nikt z jego pasażerów nie może ocalić własnego dobytku, ponieważ wraz ze statkiem zginą wszyscy. Podobnie szlachcic nie będzie mógł spokojnie korzystać ze swoich bogactw i wolności, gdy upadnie Rzeczpospolita. Kaznodzieja wzywał więc do porzucenia egoizmu, zakończenia sporów oraz wzmocnienia władzy królewskiej. Jego krytyka miała charakter moralny, religijny i polityczny zarazem.

Jedną z najgroźniejszych chorób państwa był chaos prawny. Problem ten dostrzegał już Andrzej Frycz Modrzewski w traktacie „O poprawie Rzeczypospolitej”. W księdze „O prawach” domagał się, aby wszyscy obywatele podlegali sprawiedliwym i

jednakowym zasadom. Szczególnie oburzały go różnice w karaniu przedstawicieli poszczególnych stanów. Za takie samo przestępstwo szlachcic i człowiek niższego pochodzenia mogli otrzymać zupełnie inne kary. Modrzewski uważał, że bez sprawiedliwego prawa nie może istnieć prawdziwa wolność. Wolność nie oznacza bowiem samowoli, lecz możliwość życia w państwie, w którym jasno określone zasady chronią każdego obywatela.

W XVII wieku krytykę bałaganu prawnego podjął Wacław Potocki w utworze „Nierządem Polska stoi”. Poeta zwracał uwagę na nadmierną liczbę ustaw, ich niejasność i nietrwałość. Prawo było nieustannie zmieniane, a jego znajomość nie gwarantowała bezpieczeństwa, ponieważ najpotężniejsi mogli je dowolnie interpretować. Potocki pokazywał, że w takim państwie uczciwy człowiek staje się bezbronny, natomiast wpływowi obywatele pozostają bezkarni. Tytułowy „nierząd” oznacza brak porządku, skutecznej władzy i szacunku dla wspólnych zasad.

Obraz szlacheckiej mentalności odnajdujemy również w „Pamiętnikach” Jana Chryzostoma Paska. Autor, często bez zamiaru krytykowania własnego środowiska, ukazał jego kłótniowość, skłonność do procesów, awantur, przechwalania się oraz rozwiązywania konfliktów siłą. „Pamiętniki” stanowią świadectwo sarmackiego przywiązania do stanowych przywilejów i przekonania o własnej wyższości. Pasek był odważnym żołnierzem, lecz jako obywatel reprezentował ograniczony sposób myślenia. Interesował się głównie sprawami własnego stanu, a szlachecką wolność traktował jako wartość ważniejszą od sprawności państwa.

Szczególnie niebezpiecznym przejawem źle rozumianej wolności stało się liberum veto. Prawo pozwalające jednemu posłowi zerwać obrady sejmu miało początkowo chronić obywateli przed narzuceniem decyzji przez większość. Z czasem przekształciło się jednak w narzędzie paraliżowania państwa. Było wykorzystywane przez magnatów, a nawet obce mocarstwa, które przekupywały posłów, aby nie dopuścić do uchwalenia

niekorzystnych dla siebie reform. W XVIII wieku Stanisław Staszic i Hugo Kołłątaj zdecydowanie domagali się zniesienia liberum veto oraz wprowadzenia zasady podejmowania decyzji większością głosów.

Problem ten został przedstawiony także w komedii Juliana Ursyna Niemcewicza „Powrót posła”. Starosta Gadulski, reprezentujący obóz konserwatywny, z sentymentem wspomina czasy, w których sejmy można było łatwo zrywać. Nie interesuje go dobro kraju, lecz zachowanie własnych przywilejów. Jest uparty, gadatliwy i przekonany o słuszności poglądów, których nie potrafi racjonalnie uzasadnić. Jego przeciwieństwo stanowią Podkomorzy i jego syn Walery. Reprezentują oni obóz patriotyczny i popierają reformy Sejmu Wielkiego. Podkomorzy wypowiada znamienne zasadę, według której „dom zawsze powinien ustępować krajowi”. Oznacza ona, że interes prywatny musi zostać podporządkowany dobru ojczyzny.

Z chaosem politycznym wiązało się osłabienie władzy królewskiej. Szlachta obawiała się absolutyzmu i nie chciała dopuścić do zwiększenia znaczenia monarchy. Jednocześnie słaba władza wykonawcza nie potrafiła skutecznie przeprowadzać reform, egzekwować prawa ani chronić państwa przed wpływami sąsiadów. Piotr Skarga już w „Kazaniach sejmowych” ostrzegał, że pozbawianie króla rzeczywistego autorytetu prowadzi do anarchii. W XVIII wieku reformatorzy coraz częściej opowiadali się za zniesieniem wolnej elekcji i ustanowieniem tronu dziedzicznego, co miało ograniczyć zagraniczne ingerencje oraz walkę stronnictw podczas wyboru monarchy.

Stanisław Staszic w „Przestroinach dla Polski” postulował zniesienie wolnej elekcji, wprowadzenie dziedziczności tronu, usprawnienie sejmu oraz przyznanie praw mieszczanom. Sejm miał stanowić najważniejszą władzę ustawodawczą, a jednocześnie kontrolować wykonywanie uchwalonych praw. Hugo Kołłątaj w dziele „Do Stanisława Małachowskiego... Anonima listów kilka” również domagał się dziedzicznego tronu i likwidacji liberum veto. Proponował jednak podział sejmu na dwie izby –

szlachecką i mieszczańską. Władzę wykonawczą chciał powierzyć radzie ministrów. Projekty obu reformatorów różniły się w szczegółach, lecz łączyło je przekonanie, że dalsze trwanie przy dawnym ustroju grozi całkowitym upadkiem państwa.

Oświeceniowi twórcy bronili również króla Stanisława Augusta Poniatowskiego przed niesprawiedliwymi atakami konserwatywnej szlachty. Ignacy Krasicki w satyrze „Do króla” stworzył ironiczny monolog szlachcica oskarżającego monarchę o to, że jest Polakiem i wywodzi się ze stanu szlacheckiego, jest zbyt młody, łagodny, wykształcony oraz dobry. Pozorne zarzuty w rzeczywistości stają się pochwałą władcy. Jednocześnie utwór ośmiesza zacofanie szlachty, która krytykuje króla właśnie za jego zalety. Krasicki pokazuje, że przeciwnicy reform nie kierują się rozsądkiem, lecz uprzedzeniami, zawiścią i przywiązaniem do dawnych zwyczajów.

Kolejną słabością Rzeczypospolitej było zaniedbanie armii. Szlachta, niechętna płaceniu podatków, nie zgadzała się na utrzymywanie licznego wojska. Tymczasem sąsiednie państwa rozbudowywały swoje siły zbrojne i prowadziły coraz bardziej agresywną politykę. Andrzej Frycz Modrzewski już w księdze „O wojnie” zastanawiał się nad sposobami zapewnienia państwu bezpieczeństwa. Nie gloryfikował konfliktów zbrojnych, ale wiedział, że kraj musi być przygotowany do obrony. W XVIII wieku Stanisław Leszczyński w „Głosie wolnym wolność ubezpieczającym” przekonywał, że zachowanie wolności wymaga utworzenia silnej armii. Staszic postulował powołanie wojska liczącego sto tysięcy żołnierzy, natomiast Kołłątaj proponował armię sześćdziesięcioletnią.

Krytyczny obraz wojskowej nieudolności szlachty przedstawił Wacław Potocki w „Pospolitym ruszeniu”. W satyrycznej scenie strażnik ostrzega śpiących szlachciców przed zbliżającym się nieprzyjacielem. Zamiast natychmiastowej mobilizacji spotyka się jednak z oburzeniem. Szlachta nie zamierza wstawać bez wyraźnego rozkazu i bardziej ceni własną wygodę niż bezpieczeństwo obozu. Utwór ukazuje brak dyscypliny,

odpowiedzialności i gotowości do poświęcenia. Dawny etos rycerski został zastąpiony przez lenistwo oraz przekonanie, że samo szlacheckie pochodzenie jest dowodem patriotyzmu i odwagi.

Pisarze dostrzegali również kryzys polskiego duchowieństwa. Mikołaj Rej w „Krótkiej rozprawie między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem” oskarżał księży o chciwość, zaniedbywanie obowiązków duszpasterskich oraz prowadzenie zbyt wystawnego życia. Duchowny troszczy się o dochody i wymagane od chłopów świadczenia, lecz nie daje wiernym właściwego przykładu. Andrzej Frycz Modrzewski w księdze „O Kościele” domagał się ograniczenia wpływu duchowieństwa na państwo i przeprowadzenia reform instytucji kościelnych.

Do tej tradycji krytycznej nawiązywał Wacław Potocki w utworze „Czuj! Stary pies szczeka”, piętnując bierność osób odpowiedzialnych za los wspólnoty. W XVIII wieku Ignacy Krasicki stworzył natomiast poemat heroikomiczny „Monachomachia”, przedstawiający wojnę mnichów pomiędzy dominikanami i karmelitami. Zakonnicy są leniwi, niewykształceni, kłótlivi i przywiązani do alkoholu. Spór zostaje ostatecznie zażegnany nie dzięki chrześcijańskiemu pojednaniu, ale za sprawą wniesionego na pole walki pucharu. Krasicki nie atakował religii jako takiej. Krytykował przede wszystkim tych przedstawicieli duchowieństwa, którzy swoim postępowaniem zaprzeczali głoszonym zasadom.

Warunkiem moralnego i politycznego odrodzenia narodu miała być reforma edukacji. Modrzewski w księdze „O obyczajach” podkreślał znaczenie rodziców w wychowaniu dzieci i przygotowaniu ich do odpowiedzialnego życia. W księdze „O szkole” domagał się unowocześnienia szkolnictwa oraz rozszerzenia dostępu do nauki. Uważał, że o możliwości zdobywania wiedzy powinny decydować zdolności człowieka, a nie jego pochodzenie. W XVIII wieku problem edukacji zajmował ważne miejsce w „Uwagach nad życiem Jana Zamoyskiego” Stanisława Staszica. Reformator rozumiał, że bez

wykształconych obywateli nie uda się naprawić państwa.

O nieuctwie szlachty pisał Adam Naruszewicz w satyrze „Chudy literat”. Tytułowy bohater nie może utrzymać się ze swojej pracy, ponieważ szlachta nie chce kupować ani czytać wartościowych książek. Chętniej wydaje pieniądze na stroje, uczyty i rozrywki. Pogardę dla nauki uosabia również Starosta Gadulski z „Powrotu posła”, który wręcz szczyci się swoim brakiem wykształcenia. Uważa, że dawne obyczaje są dobre tylko dlatego, że są dawne, a zdobywanie wiedzy nie jest szlachcicowi potrzebne.

Niewłaściwe wychowanie młodego szlachcica wyśmiał także Ignacy Krasicki w powieści „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku”. Bohater otrzymuje powierzchowną edukację, ulega złym wpływom i bezmyślnie naśladuje zagraniczne mody. Jego podróże nie prowadzą początkowo do prawdziwego rozwoju, lecz do rozrzutności oraz moralnego zagubienia. Dopiero późniejsze doświadczenia uczą go rozsądku, pracowitości i odpowiedzialności. Krasicki obala w ten sposób mit naturalnej wyższości szlachty nad innymi stanami. O wartości człowieka nie świadczy pochodzenie, lecz wiedza, charakter i pożyteczna praca.

Wśród najczęściej krytykowanych wad znajdowały się prywatna, rozrzutność, pijaństwo, hazard i zamiłowanie do zbytku. Rej w „Krótkiej rozprawie” ukazał przedstawicieli różnych stanów wzajemnie oskarżających się o zaniedbywanie obowiązków. Pan myśli o własnej wygodzie, pleban o dochodach, a największy ciężar utrzymania państwa ponosi wójt, czyli chłop. W baroku Wacław Potocki w „Zbytkach polskich” pytał: „O czymże Polska myśli i we dnie, i w nocy?”, po czym wymieniał kosztowne karety, stroje, klejnoty i wystawne uczyty. Szlachta troszczyła się o oznaki bogactwa nawet wtedy, gdy państwo chyliło się ku upadkowi.

Nie należy jednak utożsamiać każdej pochwały radości życia z egoizmem. Jan Kochanowski w pieśni „Miło szaleć, kiedy czas po

temu" akceptował zabawę i korzystanie z chwili, ale jego ideał opierał się na umiarze. Radość miała swoje miejsce i czas, nie mogła natomiast oznaczać porzucenia obowiązków. Zupełnie inaczej zachowywali się późniejsi przedstawiciele zdegenerowanej szlachty, dla których przyjemność stała się wartością ważniejszą od ojczyzny.

Niebezpieczeństwo prywaty Kochanowski ukazał również w „Odprawie posłów greckich”. Starożytna Troja stanowi alegorię Rzeczypospolitej. Jej mieszkańcy podejmują decyzję zgodną z interesem królewicza Aleksandra, ale sprzeczną z dobrem państwa. Iketaon, posługując się przekupstwem i demagogią, przekonuje radę, aby nie oddawała Grekom Heleny. Rozsądne ostrzeżenia Antenora zostają odrzucone. Troja zmierza więc ku zagładzie nie tylko z powodu siły nieprzyjaciela, lecz przede wszystkim wskutek moralnej słabości własnych obywateli. Kochanowski ostrzegał, że Polskę może spotkać podobny los, jeżeli prywatne interesy zwyciężą nad odpowiedzialnością za wspólnotę.

Ważną częścią krytyki społecznej było ukazywanie trudnego położenia chłopów. Szymon Szymonowic w sielance „Żeńcy” odszedł od wyidealizowanego obrazu wsi. Oluchna i Pietrucha pracują w ciężkich warunkach pod nadzorem bezwzględnego Starosty. Ludzie są zmęczeni, zastraszeni i narażeni na przemoc. Z tego powodu utwór bywa określany jako antysielanka lub sielanka realistyczna. Pokazuje, że spokojne życie szlachcica na wsi było możliwe dzięki wyczerpującej pracy zależnej ludności.

W XVIII wieku Staszic i Kołłątaj domagali się poprawy sytuacji chłopów. Staszic w „Przestrojach dla Polski” przekonywał, że nie można zbudować silnego kraju, gdy większość jego mieszkańców jest pozbawiona praw i traktowana jak własność pana. Kołłątaj postulował przyznanie chłopu wolności osobistej oraz uregulowanie jego zobowiązań wobec właściciela ziemi za pomocą umowy. Dopuszczał możliwość zamiany pańszczyzny na czynsz. Reformatorzy rozumieali, że moralne odrodzenie narodu

nie może ograniczać się do naprawy samego stanu szlacheckiego. Musi obejmować całe społeczeństwo.

Podobnie wyglądała sprawa mieszczan. Pomimo rosnącego znaczenia gospodarczego miast ich mieszkańcy długo pozostawali pozbawieni wpływu na politykę. Staszic domagał się między innymi przyznania mieszczanom prawa nabywania ziemi. Kołłątaj proponował, aby ich przedstawiciele zasiadali w osobnej izbie sejmu. Rozszerzenie praw mieszczaństwa miało wzmocnić gospodarkę i stworzyć bardziej nowoczesne społeczeństwo. Było również próbą przełamania szlacheckiego monopolu na decydowanie o państwie.

Lekarstwem na egoizm miało być odrodzenie autentycznego patriotyzmu. Jan Kochanowski we fraszce „Na sokalskie mogiły” przedstawiał śmierć poniesioną w obronie ojczyzny jako zaszczytną i godną pamięci. W „Pieśni o spustoszeniu Podola” opisywał skutki tatarskiego najazdu: zniszczone ziemie i ludzi uprowadzonych w niewolę. Apelowwał do szlachty, aby zrezygnowała z części bogactwa i przeznaczyła je na obronę kraju. Wezwanie, by „skuć talerze na talary”, oznaczało konieczność poświęcenia prywatnych kosztowności dla wspólnego bezpieczeństwa. W „Pieśni XII” poeta podkreślał natomiast, że droga do najwyższej chwały stoi otworem przed tymi, którzy służą ojczyźnie.

Wacław Potocki również próbował obudzić patriotyczne uczucia swoich współczesnych. W „Transakcji wojny chocimskiej” przypominał zwycięstwo wojsk polskich nad armią turecką. Ukazał przykłady męstwa, dyscypliny i ofiarnej służby ojczyźnie. Szczególne znaczenie ma przemówienie hetmana Jana Karola Chodkiewicza, który przypomina rycerzom o odpowiedzialności za kraj, wiarę i rodziny. Przywołanie dawnego triumfu miało zawstydzić współczesną Potockiemu szlachtę. Poeta zestawiał bohaterskich przodków z ludźmi własnej epoki, coraz bardziej skupionymi na wygodzie i prywatnych korzyściach.

Program moralnego odrodzenia wyraźnie ukazuje „Powrót pośła”. Bohaterowie zostali podzieleni na zwolenników reform i obrońców dawnego porządku. Podkomorzy, Podkomorzyna i Walery są wykształceni, odpowiedzialni oraz zainteresowani sprawami publicznymi. Starosta Gadulski broni liberum veto, wolnej elekcji i nieograniczonych przywilejów szlachty. Starościna i Szarmancki reprezentują natomiast środowisko kosmopolityczne, zafascynowane zagraniczną modą i obojętne na los kraju. Starościna źle posługuje się językiem polskim i naśladuje bohaterki modnych powieści sentymentalnych, a Szarmancki interesuje się przede wszystkim strojami, końmi, zabawami i podbojami miłosnymi.

Niemcewicz nie ograniczył się do ośmieszenia przeciwników reform. Pokazał także pozytywny wzór rodziny obywatelskiej. Dom Podkomorzego jest miejscem, w którym młody człowiek uczy się szacunku dla tradycji, ale również otwartości na potrzebne zmiany. Prawdziwy patriotyzm nie polega tu na wygłaszaniu głośnych deklaracji, lecz na zdobywaniu wiedzy, uczciwym pełnieniu obowiązków i gotowości do ograniczenia własnych przywilejów. Komedia miała bezpośrednio wpływać na opinię publiczną w okresie obrad Sejmu Wielkiego i wspierać obóz reform.

Proces moralnego odradzania się narodu polegał zatem na przechodzeniu od samego rozpoznania wad do tworzenia konkretnych programów naprawczych. Pisarze renesansowi i barokowi przede wszystkim ostrzegali, piętnowali egoizm oraz przypominali o dawnych wartościach. Twórcy oświeceniowi nadal posługiwali się satyrą, ale jednocześnie proponowali zmiany ustrojowe, społeczne i edukacyjne. Domagali się likwidacji liberum veto, zniesienia wolnej elekcji, wzmocnienia armii, poprawy położenia chłopów, rozszerzenia praw mieszczan oraz unowocześnienia szkolnictwa. Literatura stawała się ważnym uczestnikiem publicznej debaty o przyszłości państwa.

Podejmowane próby ratowania Rzeczypospolitej nie zdołały zapobiec rozbiorom, ale nie były bezwartościowe. Reformy Sejmu

Wielkiego i Konstytucja 3 maja potwierdziły, że znaczna część społeczeństwa potrafiła dostrzec własne błędy i podjąć wysiłek naprawy kraju. Naród zaczął rozumieć, że wolność nie może oznaczać anarchii, a przywileje muszą łączyć się z odpowiedzialnością. Moralne odrodzenie nastąpiło zbyt późno, aby ocalić państwo przed upadkiem, lecz ukształtowało wartości, które pozwoliły Polakom przetrwać okres niewoli.

Tragiczne podsumowanie losów dawnej Rzeczypospolitej przynoszą „Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta” Franciszka Karpińskiego, napisane po trzecim rozbiorze. Poeta wspomina ojczyznę, która niegdyś była potężna, rozciągała się „od morza do morza”, a następnie utraciła nawet własne miejsce na mapie. Słowa: „Ojczyzno moja, na końcuś upadła!” wyrażają rozpacz człowieka obserwującego ostateczną klęskę państwa. Elegia jest jednak nie tylko pożegnaniem dawnej Polski. Stanowi również oskarżenie pokoleń, które nie potrafiły w odpowiednim czasie przezwyciężyć egoizmu, anarchii i politycznej krótkowzroczności.

Literatura XVII i XVIII wieku stworzyła zatem rozległy obraz chorób Rzeczypospolitej szlacheckiej. Należały do nich prywata, chciwość, kłótniwość, nieuctwo, nieposzanowanie prawa, liberum veto, osłabienie władzy królewskiej, zaniedbanie armii, upadek obyczajów, nadużycia duchowieństwa oraz obojętność na los chłopów i mieszczan. Jednocześnie twórcy wskazywali wartości mogące doprowadzić do odrodzenia kraju: patriotyzm, odpowiedzialność, sprawiedliwość, wykształcenie, pracowitość, tolerancję oraz gotowość do poświęcenia prywatnego interesu dla wspólnego dobra.

Pisarze tworzyli z myślą o bezpieczeństwie, dobrobycie i moralnej sile ojczyzny. Ich dzieła odegrały istotną rolę w walce o reformy oraz przywrócenie praworządności. Choć Rzeczpospolita utraciła niepodległość, zawarte w literaturze idee nie zginęły. Stały się fundamentem późniejszej świadomości narodowej i źródłem siły w czasach zaborów. Dzięki nim przetrwało przekonanie, że państwo można utracić, ale

naród zachowujący język, kulturę, pamięć historyczną i poczucie odpowiedzialności za wspólnotę nadal może istnieć i dążyć do odzyskania wolności.

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.

Wartości w filmach Krzysztofa Kieślowskiego

Krzysztof Kieślowski należy do grona najwybitniejszych polskich reżyserów, a jego twórczość zajmuje ważne miejsce nie tylko w historii rodzimej kinematografii, lecz także w kulturze europejskiej i światowej. Jego filmy zdobyły uznanie publiczności reprezentującej różne tradycje, doświadczenia i sposoby myślenia. Potrafiły zainteresować nawet widzów amerykańskich, przyzwyczajonych do zupełnie innego rodzaju kina, często nastawionego przede wszystkim na rozrywkę, widowiskowość i szybkie tempo akcji. Kieślowski przemawiał bowiem językiem uniwersalnym. Opowiadał o ludzkim niepokoju, samotności, potrzebie miłości, odpowiedzialności za własne czyny oraz tęsknocie za czymś, czego nie da się łatwo nazwać. Poruszał problemy, z którymi może utożsamić się człowiek niezależnie od miejsca zamieszkania, narodowości czy światopoglądu.

Reżyser znakomicie wyczuł atmosferę drugiej połowy XX wieku. Był to czas gwałtownych przemian politycznych, społecznych i obyczajowych, ale również narastającego poczucia zagubienia. Człowiek zyskał nowe możliwości, a jednocześnie coraz częściej tracił pewność, według jakich zasad powinien żyć. Kieślowski nie udzielał widzom prostych odpowiedzi. Zamiast tego zasiewał

w nich niepokój i przypominał o podstawowych pytaniach, przed którymi prędzej czy później staje każdy: czym jest dobro, czy wolno poświęcić drugiego człowieka dla własnego szczęścia, jaką rolę w życiu odgrywa przypadek, czy można uniknąć odpowiedzialności za swoje decyzje oraz co pozostaje po utracie bliskiej osoby. Nie występował jednak z pozycji moralizatora przekonanego o własnej racji. Przeciwnie – przedstawiał siebie jako człowieka równie zagubionego jak jego bohaterowie i widzowie, próbującego odnaleźć właściwą drogę w labiryncie współczesności.

Na sposób postrzegania świata przez Kieślowskiego częściowo wpłynęło jego dzieciństwo. Brak stabilizacji, częste zmiany miejsca zamieszkania oraz trudności w nawiązywaniu trwałych przyjaźni mogły rozwinąć w nim szczególną wrażliwość na ludzką samotność i wyobcowanie. Od najmłodszych lat uczył się uważnie obserwować otoczenie. Miał wyjątkową zdolność dostrzegania fałszu ukrytego w słowach, gestach i zachowaniu. Rozpoznawał kłamstwo nie tylko rozumem, lecz także wzrokiem, słuchem i intuicją. Ta umiejętność stała się później jednym z fundamentów jego filmowego stylu. Reżyser interesował się tym, co człowiek próbuje ukryć przed innymi, ale również przed samym sobą.

Swoją działalność artystyczną Kieślowski rozpoczął od filmów dokumentalnych. Dokument nauczył go cierplivej obserwacji rzeczywistości, skupienia na szczególe i szacunku dla zwyczajnego człowieka. Z czasem zaczął jednak dostrzegać ograniczenia tego gatunku. Kamera mogła przekraczać granice prywatności i rejestrować cierpienie, którego bohater nie chciał ujawniać. Kino fabularne dawało natomiast możliwość opowiadania o prawdzie ludzkich uczuć bez bezpośredniego naruszania czyjejs intymności. Dlatego reżyser stopniowo zwrócił się ku fabule, zachowując przy tym dokumentalną wrażliwość na codzienność, autentyczne zachowania i społeczne realia.

W swoich pierwszych pełnometrażowych filmach Kieślowski

podejmował przede wszystkim temat życia jednostki w systemie socjalistycznym. Takie dzieła jak „Personel”, „Spokój”, „Blizna” czy „Amator” przedstawiały człowieka uwikłanego w działanie bezdusznych instytucji, zależnego od przełożonych, urzędów, zakładów pracy i obowiązujących układów. Reżyser ukazywał utratę indywidualności, nacisk na podporządkowanie się zbiorowości oraz podwójną moralność ludzi, którzy co innego mówili publicznie, a co innego myśleli i robili prywatnie. Nie tworzył jednak prostych oskarżeń wymierzonych wyłącznie w system. Interesowało go również to, w jaki sposób człowiek poddany presji rezygnuje z własnych zasad, przyzwyczajają się do kompromisów i stopniowo przestaje odróżniać konieczność od wygodnego usprawiedliwienia.

Szczególnie znaczący jest pod tym względem „Amator”. Bohater filmu, Filip Mosz, początkowo używa kamery jedynie po to, by uwiecznić narodziny córki. Z czasem filmowanie staje się jego pasją i pozwala mu inaczej spojrzeć na otaczającą rzeczywistość. Odkrywa jednak, że kamera nie jest niewinnym narzędziem. Może ujawniać prawdę, lecz równocześnie wpływać na życie innych ludzi, ranić ich i narażać na konsekwencje. Bohater musi więc odpowiedzieć sobie na pytanie, gdzie przebiega granica między artystyczną wolnością a odpowiedzialnością. Problem ten można odczytać jako refleksję samego Kieślowskiego nad zawodem reżysera i moralnymi skutkami przedstawiania cudzego życia.

W latach osiemdziesiątych twórca zaczął stopniowo odchodzić od tematyki ściśle społecznej i politycznej. Wyjaśniał, że zajmował się polityką tak długo, jak długo wierzył, iż ludzie mogą rzeczywiście wpływać na los swojego kraju. Kolejne rozczarowania i przełomy sprawiły jednak, że utracił tę nadzieję. Poza tym zmieniająca się sytuacja historyczna pozwalała już znacznie bardziej otwarcie wyrażać sprzeciw. Kieślowskiego coraz mniej interesowało samo funkcjonowanie systemu, coraz bardziej zaś to, co pod wpływem zewnętrznej rzeczywistości dzieje się we wnętrzu człowieka. Pragnął

odkrywać, w co ludzie naprawdę wierzą, czego się boją, za czym tęsknią i jakie granice są gotowi przekroczyć.

Najpełniejszym wyrazem tego zwrotu stał się telewizyjny cykl „Dekalog”, inspirowany dziesięcioma przykazaniami. Nie jest to jednak proste przeniesienie biblijnych prawd na ekran ani zbiór moralizatorskich przypowieści. Każdy film przedstawia konkretnych ludzi uwikłanych w trudne sytuacje, w których sens przykazania okazuje się niejednoznaczny. Życie współczesnego człowieka stało się bardziej skomplikowane, zmieniły się obyczaje, relacje rodzinne i normy społeczne, lecz podstawowe dylematy moralne nie zniknęły. Kieślowski pokazuje, że nawet najbardziej oczywista zasada może stać się źródłem dramatycznych pytań, gdy trzeba zastosować ją w rzeczywistej sytuacji. Bohaterowie nie są jednoznacznie dobrzy ani źli. Błądzą, cierpią, próbują chronić siebie i bliskich, a czasem podejmują decyzje, których skutków nie potrafią przewidzieć.

Jednym z najbardziej wstrząsających dzieł związanych z tym cyklem jest „Krótki film o zabijaniu”. Reżyser zestawia w nim dwie śmierci. Pierwsza zostaje zadana brutalnie i z pozornie niezrozumiałych powodów: młody chłopak morduje taksówkarza. Druga odbywa się w majestacie prawa, gdy ten sam sprawca zostaje skazany na śmierć i powieszony. Obie sceny pokazano z wielką dokładnością, bez upiększeń i bez łagodzenia ich okrucieństwa. Dzięki temu widz zostaje zmuszony do zastanowienia się, czy zabójstwo dokonane przez państwo rzeczywiście może być moralną odpowiedzią na zabójstwo popełnione przez jednostkę. Film nie usprawiedliwia mordercy, ale nie pozwala też potraktować egzekucji jako prostego przywrócenia sprawiedliwości.

W „Krótkim filmie o zabijaniu” szczególne znaczenie ma atmosfera wszechobecnego zła. Nie pojawia się ono nagle i nie ogranicza się do jednego zbrodniczego czynu. Wisi w powietrzu, ujawnia się w obojętności, agresji i drobnych aktach okrucieństwa. Nawet dzieci bezmyślnie wieszają kota na drzewie. Świat przedstawiony wydaje się brudny, ponury i

odczłowieczony. Kieślowski sugeruje w ten sposób, że zbrodnia nie zawsze rodzi się w całkowitej izolacji. Może wyrastać z rzeczywistości, w której ludzie przestali dostrzegać cierpienie innych, a przemoc stała się jednym z elementów codzienności.

Inny charakter ma „Krótki film o miłości”. Opowiada on o uczuciu młodego, niedoświadczonego Tomka do pięknej i dojrzałej Magdy. Chłopak obserwuje kobietę z ukrycia, podgląda ją przez lunetę i podporządkowuje jej niemal całe swoje życie. Jego fascynacja ma w sobie zarówno niewinność i potrzebę bliskości, jak i niepokojącą natrętność. Magda początkowo nie wierzy w prawdziwą miłość i sprowadza relacje między ludźmi do fizycznego pożądania. Spotkanie z Tomkiem zmienia jednak ich oboje. Film pokazuje, że miłość może człowieka ocalić, ale może również stać się źródłem cierpienia, upokorzenia i obsesji. Kieślowski nie definiuje uczucia, lecz przedstawia jego sprzeczne oblicza.

Kolejnym ważnym etapem twórczości reżysera było „Podwójne życie Weroniki”. Film został przyjęty w Polsce dość chłodno, natomiast na Zachodzie wzbudził zachwyt. Kieślowski wyczuł bowiem tęsknotę ludzi żyjących w dobrobycie, którzy mimo materialnego bezpieczeństwa nadal odczuwali samotność i duchowy niepokój. Historia dwóch niezwykle podobnych kobiet, Polki i Francuzki, opiera się na tajemniczym przekonaniu, że człowiek może być niewidzialnie związany z kimś, kogo nigdy naprawdę nie poznał. Bohaterki czują obecność drugiej osoby, choć nie potrafią racjonalnie wyjaśnić tego doświadczenia.

„Podwójne życie Weroniki” wyraża potrzebę wiary w rzeczywistość wykraczającą poza rozum i świat materialny. Nie udowadnia istnienia sił nadprzyrodzonych, ale pozostawia przestrzeń dla intuicji, przeczucia oraz duchowej więzi między ludźmi. Taka możliwość daje bohaterce pocieszenie i chroni ją przed poczuciem całkowitej samotności. Film staje się próbą dotknięcia tego, co może znajdować się po drugiej stronie życia i czego nie da się opisać za pomocą logicznych pojęć.

Jest też opowieścią o niezrozumiałym smutku, który niekiedy towarzyszy człowiekowi mimo braku widocznej przyczyny.

Najbardziej znanym międzynarodowym przedsięwzięciem Kieślowskiego jest trylogia „Trzy kolory”. Jej części – „Niebieski”, „Biały” i „Czerwony” – odwołują się do barw francuskiej flagi oraz ideałów rewolucji francuskiej: wolności, równości i braterstwa. Hasła te nie są jednak dla reżysera gotowymi prawdami, lecz punktami wyjścia do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Kieślowski pyta, czy ludzie są rzeczywiście zdolni do życia zgodnego z tymi wartościami. Odpowiedź nie jest optymistyczna. Wolność może okazać się bolesną samotnością, równość może prowadzić do rywalizacji i zemsty, a braterstwo wymaga przekroczenia egoizmu i zainteresowania się losem obcego człowieka.

„Niebieski” opowiada o kobiecie, która w wypadku traci męża i córkę. Julie próbuje uwolnić się od przeszłości, zniszczyć pamiątki, zerwać dawne relacje i rozpocząć życie pozbawione emocjonalnych zobowiązań. Szybko okazuje się jednak, że całkowita wolność od innych ludzi jest niemożliwa. Pamięć, miłość i cierpienie powracają mimo prób ich odrzucenia. „Biały” przedstawia natomiast losy Karola, upokorzonego przez żonę i pozbawionego dotychczasowego życia. Bohater dąży do odzyskania pozycji oraz osiągnięcia równości, lecz jego działania przybierają formę wyrafinowanej zemsty. W „Czerwonym” najważniejsze staje się braterstwo, rozumiane jako zainteresowanie drugim człowiekiem, współczucie i zdolność tworzenia więzi ponad różnicami wieku, doświadczeń i charakterów.

Trylogia przypomina, że poza wyścigiem za pieniędzmi, powodzeniem i karierą istnieją wartości, o których współczesny człowiek łatwo zapomina. Są nimi miłość, tęsknota, tolerancja, współczucie i odpowiedzialność za innych. Ważne pozostają również ból i cierpienie, ponieważ nie wolno przechodzić obok nich obojętnie. Filmy Kieślowskiego są pełne zadumy nad przemijaniem, ale nie prowadzą wyłącznie do rozpaczki. Reżyser

pragnął zaszczepić widzom wiarę w siłę życia i możliwość spotkania z drugim człowiekiem. Jego nadzieja wyrastała paradoksalnie z pesymizmu – właśnie dlatego, że tak wyraźnie dostrzegał zagubienie i samotność, poszukiwał wartości mogących stać się dla człowieka ratunkiem. „Czerwony” otrzymał nominacje do Oscara, „Niebieski” został uhonorowany Złotym Lwem, a „Biały” przyniósł reżyserowi Srebrnego Niedźwiedzia.

Kieślowski nie uległ amerykańskiemu modelowi komercyjnego kina. Tworzył filmy wymagające skupienia, cierpliwości i gotowości do samodzielnego myślenia. Każdy element obrazu mógł mieć znaczenie: kolor, światło, muzyka, spojrzenie bohatera czy pozornie nieważny przedmiot. Reżyser zderzał przeciwstawne obrazy i sytuacje, poszukiwał tajemnicy istnienia oraz przekazywał filozoficzne treści za pomocą symboli i szczególnego klimatu. Gwiżdżący czajnik, słuchawka telefonu albo kubek kawy nie stanowiły wyłącznie dekoracji. Stawały się znakami zwyczajnego życia, w którym nagle może wydarzyć się coś o ogromnym znaczeniu. Symbolika barw w „Trzech kolorach” organizuje natomiast zarówno wizualną stronę filmów, jak i sposób przedstawiania emocji bohaterów.

Choć Kieślowski nazywał siebie ateistą, w jego twórczości wyraźnie widać nieustanne poszukiwanie wiary. Reżyser dopuszczał możliwość istnienia rzeczywistości, której człowiek nie potrafi pojąć. Wierzył również w duchową obecność bliskich, którzy odeszli. Jego filmy pełne są niewytłumaczalnych spotkań, przeczuć i przypadków wyglądających tak, jakby stanowiły część większego porządku. Nie oznacza to jednak, że twórca głosił określoną doktrynę religijną. Pozostawiał pytania otwarte i pozwalał widzowi zdecydować, czy przedstawione wydarzenia są dziełem losu, przypadku, Boga, czy może ludzkiej potrzeby odnalezienia sensu.

Bohaterami Kieślowskiego są zazwyczaj zwyczajni ludzie – podobni do nas, pełni wad, lęków i niespełnionych pragnień. Nie mają nadzwyczajnych zdolności i nie dokonują bohaterskich

czynów. Zmagają się z samotnością, zależnością od innych oraz światem, przeciwko któremu często nie mają siły się buntować. Dzięki temu widz może się z nimi utożsamić. Fabuły tych filmów uświadamiają, że pozornie zwyczajna egzystencja nie jest pozbawiona głębszego sensu. Każda decyzja, spotkanie i gest mogą wpłynąć na cudze życie. Nawet człowiek przekonany o własnej nieważności pozostaje częścią sieci relacji łączących go z innymi.

Filmy Kieślowskiego można więc uznać za nieustanne poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak żyć. Są chwilą zatrzymania dla ludzi pochłoniętych codzienną pogonią, którzy często nie potrafią już powiedzieć, do czego właściwie dążą. Pod pozornym spokojem, sukcesem i pewnością siebie również oni ukrywają strach. Reżyser rozbija ten fałszywy spokój, lecz jednocześnie nie odbiera człowiekowi prawa do nadziei. Bliska jest mu myśl Alberta Camusa, zgodnie z którą należy opowiadać się za człowiekiem, aby mimo jego najgorszych błędów mógł zostać zrozumiany, usprawiedliwiony i uniewinniony. Nie oznacza to akceptowania zła, ale próbę dostrzeżenia w każdym człowieku kogoś więcej niż tylko sprawcy popełnionych czynów.

Sam Kieślowski, mimo międzynarodowych sukcesów, zachowywał dystans do sławy. Bywał jednym z najważniejszych gości festiwali i uroczystych ceremonii, lecz nie czuł się dobrze w atmosferze pompy. Był ironiczny, skromny i serdeczny. Nie znosił przypisywania jego filmom gotowych ideologii ani przedstawiania go jako nieomylnego autorytetu. Gdy w Polsce spotykał się z ciągłą krytyką, przyjmował postawę obronną, jednak nie próbował udawać kogoś, kim nie był. Słowa: „Moje życie jest wszystkim, co mam” trafnie wyrażają jego sposób myślenia. Życie było dla niego wartością podstawową – kruchą, pełną cierpienia i niepewności, a jednocześnie jedyną przestrzenią, w której człowiek może kochać, wybierać, błądzić i próbować naprawiać swoje błędy.

Najważniejszą wartością kina Kieślowskiego pozostaje jego głęboki humanizm. Reżyser nie idealizuje człowieka, lecz mimo

wszystko staje po jego stronie. Pokazuje słabość, egoizm, okrucieństwo i zagubienie, ale jednocześnie dostrzega potrzebę bliskości, zdolność do współczucia oraz pragnienie dobra. Jego filmy przypominają, że człowiek nigdy nie istnieje całkowicie osobno, a jego decyzje wpływają na innych. Zmuszają do refleksji, nie narzucając jednoznacznych odpowiedzi. Właśnie dlatego, mimo upływu czasu, twórczość Krzysztofa Kieślowskiego nadal pozostaje aktualna. Dotyczy bowiem pytań, których nie rozwiąże żadna przemiana polityczna ani technologiczna: jak kochać, jak zachować wolność, jak ponosić odpowiedzialność, jak radzić sobie ze stratą i w jaki sposób odnaleźć sens własnego życia.

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.

Przedstaw postawę werterowską na przestrzeni wieków. Odwołaj się do wybranych przykładów z literatury i filmu

Postawa werterowska, nazwana tak od tytułowego bohatera powieści „**Cierpienia młodego Wertera**” Johanna Wolfganga Goethego, odgrywała kluczową rolę w literaturze i kulturze epoki romantyzmu. Jednak na przestrzeni wieków motywy związane z postawą werterowską, takie jak skrajna emocjonalność, nieodwzajemniona miłość, poczucie wyobcowania czy tragizm życia, pojawiały się w licznych dziełach literackich i

filmowych, zarówno w romantyzmie, jak i w późniejszych epokach. Postawa ta, choć wywodzi się z romantycznej tradycji, jest uniwersalna i adaptowana przez twórców do nowych kontekstów i realiów społecznych, co pozwalała na jej współczesne interpretacje.

„Cierpienia młodego Wertera” Johanna Wolfganga Goethego

W swojej powieści Goethe kreśli postać **Wertera**, młodego, wrażliwego mężczyzny, który przeżywa niezwykle intensywnie wszystkie emocje, jakie niesie ze sobą życie. Werter jest zakochany w Lotcie, jednak jego miłość nie może być spełniona, gdyż Lotte jest zaręczona z Albertem. Przepełniony bólem, Werter nie znajduje ukojenia ani w miłości, ani w relacjach z otoczeniem. W jego przypadku miłość jest źródłem cierpienia, a nie spełnienia, co ostatecznie prowadzi go do samobójstwa.

Postać Wertera symbolizuje wyobcowanie, skrajność emocji oraz niemożność znalezienia miejsca w świecie, w którym mógłby doświadczyć szczęścia. W ten sposób staje się uosobieniem romantycznego bohatera, dla którego życie bez spełnionej miłości i duchowej pełni traci sens. W literaturze późniejszej epoki romantyzmu, postawa werterowska stała się archetypem nieszczęśliwego kochanka, który w skrajnej rozpaczce dokonuje aktu autodestrukcji.

Romantyzm i postawa werterowska w literaturze polskiej

Postawa werterowska miała duży wpływ na literaturę polskiego romantyzmu, szczególnie na twórczość **Adama Mickiewicza**. W jego dziełach, takich jak „**Dziady**” cz. **IV** czy „**Konrad Wallenrod**”, widoczne są silne nawiązania do werterowskich emocji i nastrojów. Bohaterowie Mickiewicza, zwłaszcza Gustaw z IV części „**Dziadów**”, są pełni tragicznego buntu wobec świata, którego nie potrafią zaakceptować. Gustaw, podobnie jak Werter, przeżywa intensywną, nieszczęśliwą miłość, która prowadzi go do emocjonalnej destrukcji i skrajnych aktów rozpaczce. Jego monologi miłosne pełne są skarg na okrucieństwo

łosu, odrzucenie i samotność, co wpisuje się w werterowską wizję nieszczęścia spowodowanego niemożliwą miłością.

Mickiewicz w „Dziadach” zbudował postać romantycznego kochanka, który podobnie jak Werter, nie może poradzić sobie z cierpieniem spowodowanym utratą ukochanej. Gustaw również kończy tragicznie, choć jego śmierć nie jest tak dosłowna jak w przypadku Wertera – jego duchowe rozdarcie staje się wstępem do przemiany w Konrada, nowego bohatera, który również nosi w sobie werterowską melancholię.

„Cierpienia młodego Wertera” w literaturze modernistycznej

Pod koniec XIX wieku motyw postawy werterowskiej odżył w literaturze modernistycznej, gdzie często bohaterowie byli przedstawiani jako jednostki nadwrażliwe, niezrozumiane i cierpiące z powodu wewnętrznego rozdarcia. W twórczości **Stanisława Przybyszewskiego**, na przykład w dramacie **„Dla szczęścia”**, pojawiają się postaci, które przeżywają skrajne emocje i doświadczają głębokiego cierpienia związanego z niemożnością osiągnięcia szczęścia i spełnienia. Przybyszewski, podobnie jak romantycy, kreował bohaterów o duszach rozdartych między pragnieniem szczęścia a poczuciem egzystencjalnej pustki.

W literaturze modernistycznej postać werterowska jest jeszcze bardziej złożona i pogrążona w melancholii oraz rozczarowaniu światem. W modernizmie, podobnie jak w romantyzmie, niemożność zrealizowania miłości staje się kluczowym motywem, ale bohaterowie modernistyczni, jak u Przybyszewskiego, są jeszcze bardziej świadomi własnej wewnętrznej pustki i rozczarowania życiem.

Postawa werterowska w literaturze XX wieku

Postać werterowska, choć powstała w epoce romantyzmu, miała również swoje odbicie w literaturze XX wieku, szczególnie w dziełach egzystencjalistycznych. W powieści **„Obcy”** Alberta Camusa główny bohater, **Meursault**, w pewnym sensie również może

być interpretowany jako współczesny Werter. Choć Meursault nie przeżywa skrajnej miłości, jak Werter, to jego wyobcowanie i nieumiejętność odnalezienia sensu życia wpisują się w romantyczną melancholię i tragizm. Meursault, podobnie jak Werter, jest jednostką wyobcowaną, która nie może odnaleźć się w społeczeństwie i ostatecznie akceptuje własną śmierć jako nieuniknioną.

Egzystencjalna pustka, z którą zмага się Meursault, jest odpowiedzią na romantyczną melancholię Wertera. Obaj bohaterowie, choć pochodzą z różnych epok, borykają się z poczuciem niezrozumienia i niemożnością odnalezienia sensu życia, co prowadzi ich do śmierci.

Postawa werterowska w filmie

Postawa werterowska zyskała również nowe odzwierciedlenie w kinematografii, gdzie bohaterowie tragiczni, przeżywający skrajne emocje i wyobcowanie, są częstym motywem. Jednym z przykładów współczesnej postawy werterowskiej w filmie jest postać **Travis Bickle** z filmu „**Taksówkarz**” w reżyserii Martina Scorsese. Travis to samotny mężczyzna, który nie potrafi odnaleźć się w brutalnej rzeczywistości Nowego Jorku. Podobnie jak Werter, Travis przeżywa silne emocje, jednak jego frustracja i gniew znajdują swoje ujście w aktach przemocy. Jego wyobcowanie i niemożność nawiązania głębszych relacji z innymi ludźmi przypomina werterowską samotność, choć Travis reaguje na swoje cierpienie inaczej niż Werter.

Innym przykładem postaci werterowskiej w kinie jest **Jim Stark**, grany przez Jamesa Deana w filmie „**Buntownik bez powodu**”. Jim jest młodym mężczyzną, który buntuje się przeciwko rzeczywistości, w której się znalazł. Jego skrajne emocje, buntownicza postawa oraz pragnienie znalezienia sensu w życiu są bliskie werterowskiej melancholii i rozczarowaniu. Podobnie jak Werter, Jim jest jednostką nieprzystosowaną do rzeczywistości, a jego bunt wynika z wewnętrznej frustracji i niezrozumienia.

Postawa werterowska we współczesnej kulturze

Postać werterowska przetrwała do czasów współczesnych i odnajduje swoje odbicie w licznych dziełach literatury i filmu. We współczesnym świecie, gdzie coraz większy nacisk kładzie się na indywidualizm, alienację i problemy związane z tożsamością, bohaterowie o cechach werterowskich są często przedstawiani jako jednostki wrażliwe, które nie potrafią odnaleźć swojego miejsca w społeczeństwie. Przykładem może być film „**Mechaniczna pomarańcza**” Stanleya Kubricka, w którym główny bohater, **Alex DeLarge**, choć bardziej agresywny i destrukcyjny niż Werter, również przejawia cechy wyobcowania i buntu wobec świata.

Postawa werterowska, zrodzona z romantycznego ideału nieszczęśliwej miłości, przeobraziła się w literaturze i filmie, zyskując nowe, bardziej uniwersalne znaczenie. Współcześni bohaterowie werterowscy to jednostki borykające się z poczuciem bezsensu, wyobcowania i niemożności odnalezienia spełnienia – ich tragizm jest często bardziej związany z egzystencjalnym pytaniem o sens życia niż z nieszczęśliwą miłością, choć ta nadal odgrywa istotną rolę w budowaniu ich postaci.

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.

Poetyka lingwistów – różnice między Mironem Białoszewskim

a Nową Fałą

Po wydarzeniach październikowych 1956 roku, po okresie stalinizmu, socrealizmu i politycznego zniewolenia kultury, w literaturze polskiej zaczęły pojawiać się nowe głosy, nowe debiuty i nowe sposoby mówienia o rzeczywistości. Odwilż przyniosła nie tylko większą swobodę wypowiedzi artystycznej, ale także potrzebę zrewidowania dotychczasowych języków poezji. Twórcy debiutujący lub rozwijający swoją twórczość po 1956 roku zaczęli poszukiwać nowych środków wyrazu, które pozwoliłyby opisać doświadczenie współczesnego człowieka, jego codzienność, uwikłanie w język, a także kryzys zaufania do wielkich słów i oficjalnych formuł. W tym kontekście szczególnie ważnym zjawiskiem stała się poezja lingwistyczna, reprezentowana między innymi przez Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Karpowicza, Edwarda Bałcerzana czy Zbigniewa Bieńkowskiego. Nieco później pojawili się poeci Nowej Fali, tacy jak Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki czy Julian Kornhauser, których twórczość również bardzo mocno koncentrowała się na języku. Często określano ich nawet mianem neolingwistów. Mimo pewnych podobieństw między poezją lingwistyczną Białoszewskiego a twórczością Nowej Fali, są to zjawiska wyraźnie odmienne. Różni je zarówno sposób traktowania języka, jak i cel, jaki poeci chcieli osiągnąć za pomocą eksperymentów słownych.

Poezja lingwistyczna to nurt, w którym język przestaje być jedynie narzędziem opisu rzeczywistości, a staje się samodzielny tworzywem poetyckim, podstawowym przedmiotem zainteresowania autora. Sama nazwa wywodzi się od łacińskiego słowa *lingua*, czyli „język”, i dobrze oddaje istotę tego zjawiska. Poeci lingwiści „biorą” język w swoje ręce, rozbijają utarte formy wypowiedzi, demaskują mechanizmy mowy, wydobywają ukryte sensy słów, bawią się ich brzmieniem, znaczeniem, etymologią, skojarzeniami i zestawieniami. W ich twórczości ważne są kalambury, neologizmy, deformacje

językowe, zaskakujące połączenia wyrazów i rozchwianie składni. Nie chodzi jednak o zabawę pustą, czysto formalną. Eksperyment językowy ma prowadzić do odkrycia prawdy o rzeczywistości, ale także prawdy o samym języku, który nie jest niewinnym narzędziem komunikacji, lecz nośnikiem kultury, schematów myślenia i sposobów wartościowania świata. Poezja lingwistyczna pokazuje więc, że język nie tylko opisuje świat, ale także go współtworzy.

W obrębie tego zjawiska bardzo ważne miejsce zajmuje Miron Białoszewski, ale jego poetyka jest szczególna i nie daje się łatwo utożsamić z późniejszą postawą poetów Nowej Fali. Białoszewski uczynił bohaterem swojej poezji codzienność, rzeczy zwyczajne, banalne, często pomijane przez tradycyjną literaturę. W jego wierszach pojawiają się piec, podłoga, sufit, łyżka durszłakowa, kartofel, burak, rupiecie, przedmioty z mieszkania, zaułki miasta, przedmieścia, kolejki, bary mleczne, drobne sytuacje z życia codziennego. Z tego powodu nazywano go czasem „poetą rupieci”, ale określenie to nie miało charakteru pejoratywnego. Chodziło raczej o podkreślenie, że Białoszewski potrafił dostrzec poetyckość tam, gdzie inni widzieli tylko zwykłość, tandetę lub śmieci. Artur Sandauer nazwał go nawet „poetą świętej powszedniości”, ponieważ to właśnie codzienność stała się dla niego przestrzenią odkrywania sensu, zdziwienia i zachwytu.

Białoszewski nie szukał wielkich tematów historycznych ani wzniosłych bohaterów. Interesował go świat najbliższy, oswojony, pozornie nieistotny. W wierszu **Szare eminencje zachwytu** składa hołd przedmiotom drobnym i niepozornym, wynosząc je do rangi bohaterów poezji. To gest bardzo charakterystyczny dla jego twórczości: uwznioślenie codzienności, ale bez patosu, raczej poprzez czułość, uważność i językową pomysłowość. Białoszewski pokazuje, że sens może ukrywać się w rzeczach małych, w tym, co z pozoru niewarte uwagi. Jego poezja jest więc próbą odzyskania świata najbliższego, przeżywanego bezpośrednio, świata zmysłowego,

maturalnego, namacalnego.

Z tą fascynacją codziennością wiąże się także jego sposób operowania językiem. Białoszewski rozsądza tradycyjną mowę od środka. Tworzy neologizmy, skleja wyrazy, deformuje składnię, wyzyskuje brzmienie słów, potoczność, niedbałość, lapsus, mowę mówioną, półzdania, urwane frazy. Jego eksperyment nie jest jednak chłodnym zabiegiem intelektualnym. Ma w sobie żywioł mowy, humor, autoironię, spontaniczność i ogromną czułość wobec języka codziennego. W **Mironczarni** pojawiają się słowa takie jak „niepotraf” czy „cozrobień”, które są czymś więcej niż tylko zabawną zbitką wyrazową. Zawierają doświadczenie bezradności twórczej, rozpacz tworzenia, ale zarazem dystans wobec samego siebie i poczucie humoru. Białoszewski nie rozbiera języka po to, by go oskarżyć, lecz po to, by usłyszeć jego żywiołowość, odkryć jego możliwości, dotrzeć do samego „dna mowy”, do momentu, w którym słowo jeszcze nie zastygło w schemat.

Bardzo wyraźnie widać to w wierszu **Podłogo, pobłogosław**, który można uznać za utwór programowy, a nawet metaliteracki. Jest to tekst mówiący nie tylko o codzienności, ale też o samej literaturze i o potrzebie odrzucenia starych, zużytych, „lakierowanych” modeli poetyckich. Białoszewski przeciwstawia tradycyjnemu, wzniosłemu językowi poezji mowę zwykłą, potoczną, związaną z doświadczeniem powszednim. Podłoga, kartofel czy burak zostają tutaj w pewien sposób uświęcone, ale nie przez patos, lecz przez sam akt uważnego nazwania. To swoiste misterium codzienności. Powszedniość okazuje się sferą godną poezji, a język codzienny – przestrzenią twórczych poszukiwań.

Innym ważnym przykładem jest **Karuzela z Madonnami**, gdzie Białoszewski łączy elementy kultury wysokiej i niskiej, sacrum i jarmarcznej tandety, religijności i odpustowej estetyki. To również znamieny rys jego twórczości. Poeta wprowadza do literatury przestrzenie dotąd uznawane za gorsze, prowincjonalne, kiczowate czy niegodne poezji. Dokonuje w ten

sposób swoistej desakralizacji sacrum, ale nie po to, by je ośmieszyć, lecz by pokazać, że kultura żyje także na swoich obrzeżach, że doświadczenie religijne, estetyczne czy egzystencjalne może ujawniać się w miejscach nieoczywistych, w jarmarku, w odpustowej figurce, w przedmiocie codziennym. Właśnie dlatego poetyka Białoszewskiego jest tak trudna do jednoznacznego sklasyfikowania. Łączy lingwistyczny eksperyment z fascynacją mową potoczną, codziennością, peryferiami kultury, a także z osobnym rodzajem metafizyki ukrytej w rzeczach najzwyklejszych.

Inaczej wygląda poezja Nowej Fali, choć również ona bardzo mocno koncentruje się na języku. Poeci tego pokolenia – przede wszystkim Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki i Julian Kornhauser – debiutowali w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych, a ich doświadczenie historyczne było inne niż doświadczenie Białoszewskiego. Żyli w rzeczywistości Polski Ludowej, w państwie opartym na propagandzie, nowomowie, manipulacji językowej i fałszu oficjalnego przekazu. Dlatego język stał się dla nich nie tyle żywiołem twórczej zabawy, ile polem walki o prawdę. Nowa Fala dostrzegła, że władza nie tylko kontroluje życie społeczne, ale także zawłaszcza słowa, zmienia znaczenia pojęć, produkuje frazesy, za pomocą których maskuje przemoc, zakłamanie i pustkę. Poeci tego nurtu postanowili zdemaskować mechanizmy języka publicznego, obnażyć jego fałsz i przywrócić słowom ich właściwy sens.

Właśnie tutaj ujawnia się zasadnicza różnica między Białoszewskim a Nową Falą. Dla Białoszewskiego język jest przede wszystkim materią życia codziennego, przestrzenią twórczego odkrywania świata i samego siebie. Jego eksperymenty wynikają z zachwyty nad mową, z potrzeby zbliżenia literatury do żywej polszczyzny, do codzienności, do doświadczenia konkretności. Natomiast dla poetów Nowej Fali język jest obszarem podejrzenia. To narzędzie ideologii, manipulacji i przemocy symbolicznej. Neolingwiści nie tyle celebrowali mowę, ile

poddają ją nieustannej krytyce. Rozbijają utarte formuły nie po to, by wydobyć ich urok czy żywiołowość, lecz by pokazać, jak słowa mogą kłamać, zaciemniać obraz świata, służyć zakłamaniu.

Można więc powiedzieć, że u Białoszewskiego poezja lingwistyczna ma charakter bardziej egzystencjalny i ontologiczny: służy odkrywaniu świata, codzienności, przedmiotów, doświadczenia bycia w rzeczywistości. U poetów Nowej Fali ma natomiast charakter bardziej etyczny i polityczny: służy obronie prawdy, walce z fałszem języka publicznego, demaskowaniu nowomowy. Białoszewski pochyla się nad podłogą, piecem, odpustem, śmietnikiem, potoczną mową i codziennym zdziwieniem. Barańczak czy Krynicki pochylają się nad gazetowym sloganem, urzędową formułą, pustym hasłem ideologicznym, oficjalnym komunikatem, który trzeba rozbroić i odczytać na nowo.

Różnica dotyczy także tonu tej poezji. Białoszewski bywa ironiczny, ale jego ironia ma często charakter ciepły, autoironiczny, ludyczny. Jest w niej humor, zabawa, zachwyty, czasem groteska, ale nie dominuje gniew wobec języka. Tymczasem poezja Nowej Fali jest znacznie bardziej napięta, krytyczna, zdyscyplinowana intelektualnie. To poezja podejrzliwości wobec słów, poezja nieufności, poezja rozrachunku z oficjalnym dyskursem epoki. Jeśli Białoszewski słuca języka, to Barańczak czy Krynicki język przesłuchują. Jeśli Białoszewski próbuje wydobyć z mowy jej żywioł i materialność, to Nowa Fala bada jej skażenie, kompromitację, uwikłanie w kłamstwo.

Nie oznacza to oczywiście, że między tymi zjawiskami nie ma punktów wspólnych. Zarówno Białoszewski, jak i poeci Nowej Fali odrzucają tradycyjne, wzniosłe modele poezji, nie ufają gotowym formułom, unikają patosu i wykorzystują eksperyment językowy jako podstawowe narzędzie twórcze. Obie formacje są także świadome tego, że język nie jest przezroczysty, że nie da się po prostu „opisać świata” bez namysłu nad samą mową. W

obu przypadkach wiersz staje się miejscem refleksji nad słowem. Różnica polega jednak na tym, jaki jest punkt wyjścia tej refleksji i czemu ma ona służyć.

Warto też zauważyć, że Białoszewski nie wyrósł z próżni. Jego deformacje językowe i eksperymenty miały swoich poprzedników w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, zwłaszcza wśród futurystów i awangardzistów. Można tu wskazać choćby Juliana Przybosa, Tadeusza Peipera, Anatola Sterna, Stanisława Młodożeńca czy Tytusa Czyżewskiego. To oni wcześniej rozbijali składnię, eksperymentowali z metaforą, brzmieniem słów, układem wersów, ortografią i interpunkcją. Białoszewski przejmuje od nich odwagę formalną, ale kieruje ją w inną stronę. Nie fascynuje go nowoczesne miasto, maszyna, pęd cywilizacji czy program artystycznej rewolucji. Jego żywiołem jest raczej zwykłość, codzienność, mowa potoczna, prywatne doświadczenie człowieka zanurzonego w banalnym świecie rzeczy. To właśnie odróżnia go zarówno od awangardy międzywojennej, jak i od późniejszych neolingwistów Nowej Fali.

Podsumowując, poetyka lingwistyczna Mirona Białoszewskiego i poetyka Nowej Fali łączy się w przekonaniu, że język jest podstawowym tworzywem poezji i że trzeba go poddawać twórczej obróbce, analizie, deformacji, a nawet demaskacji. Jednak podobieństwo to nie powinno przesłaniać zasadniczych różnic. Białoszewski wykorzystuje język, by wydobyć niezwykłość codzienności, oswoić świat rzeczy zwykłych, odnaleźć poezję w mowie potocznej i w powszednim doświadczeniu. Jego twórczość ma charakter bardziej prywatny, egzystencjalny, zmysłowy, nasycony humorem, autoironią i czułością wobec rzeczywistości. Poeci Nowej Fali z kolei traktują język jako teren walki o prawdę, jako narzędzie demaskowania fałszu życia publicznego, propagandy i nowomowy. Ich poezja jest bardziej krytyczna, intelektualna i polityczna. Dlatego choć Białoszewskiego i Nową Falę łączy lingwistyczna świadomość języka, to dzieli ich sposób patrzenia na mowę i funkcja, jaką przypisują poezji. U Białoszewskiego język jest przestrzenią odkrywania

codziennosci i istnienia, u poetów Nowej Fali – narzędziem obrony sensu słów i odzyskiwania prawdy o świecie.

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.

Grupy poetyckie dwudziestolecia międzywojennego

Dwudziestolecie międzywojenne było w literaturze polskiej epoką niezwykle dynamiczną, różnorodną i bogatą w zjawiska artystyczne. Wpływ na taki stan rzeczy miały zarówno przemiany polityczne, jak i społeczne oraz kulturowe. Szczególne znaczenie miało odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Po ponad stu latach zaborów literatura przestała pełnić przede wszystkim funkcję służebną wobec sprawy narodowej, a twórcy mogli wreszcie zadać pytanie o to, czym ma być sztuka w wolnym państwie. Zmieniły się więc nie tylko tematy utworów, ale również język poezji, jej bohater, stosunek do tradycji, codzienności, miasta, techniki czy historii. W odrodzonym państwie pojawiły się naturalne warunki do rozwoju nauki, kultury i życia literackiego. Powstawały nowe czasopisma, kawiarnie artystyczne, grupy literackie i programy poetyckie, które bardzo często były wobec siebie polemiczne.

Ważną rolę w literaturze tego czasu odgrywali jeszcze pisarze ukształtowani przez modernizm, tacy jak Stefan Żeromski, Wacław Berent, Gabriela Zapolska, Stanisław Przybyszewski, Zofia Nałkowska, Jan Kasprówicz, Leopold Staff czy Bolesław Leśmian. Jednak największy wpływ na kształt poezji

dwudziestolecia mieli ludzie młodzi, którzy wchodzili do literatury już w niepodległej Polsce i chcieli odpowiedzieć na pytanie, jak korzystać z odzyskanej wolności. Jedni odrzucali tradycję romantyczno-patriotyczną i zwracali się ku codzienności, biologii życia oraz językowi potocznemu, inni fascynowali się techniką, miastem i nowoczesnością, jeszcze inni tworzyli katastroficzne wizje przyszłości albo poezję zaangażowaną społecznie. Wśród najważniejszych zjawisk poetyckich dwudziestolecia międzywojennego należy wymienić grupę Skamander, futuryzm, Awangardę Krakowską, tzw. Drugą Awangardę, twórczość rewolucyjną Władysława Broniewskiego oraz osobne, niepowtarzalne zjawisko, jakim była poezja Bolesława Leśmiana.

Skamander

Najbardziej znaną grupą poetycką dwudziestolecia był niewątpliwie Skamander. Jego początki wiążą się ze spotkaniami młodych poetów w warszawskiej kawiarni Pod Pikadorem w latach 1916–1918. W tym czasie ukazywały się również pierwsze związane z nimi pisma, takie jak „Pro Arte et Studio”, „Pro Arte”, a następnie „Skamander”, od którego grupa wzięła nazwę. Sama nazwa miała charakter literackiej aluzji – nawiązywała zarówno do rzeki Skamander w Azji Mniejszej, jak i do dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Akropolis*, gdzie pojawia się obraz Skamandra połykającego niczym Wisła.

Do najważniejszych przedstawicieli grupy należeli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz i Jan Lechoń. Z kręgiem Skamandra związana była także Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Poeci ci nie stworzyli zwanego, szczegółowego manifestu, dlatego często mówi się o nich, że byli „programowo bezprogramowi”. W rzeczywistości jednak łączyło ich kilka bardzo wyraźnych postulatów. Przede wszystkim chcieli zerwać z obowiązkiem służenia wielkim sprawom narodowym i politycznym. Uważali, że po odzyskaniu niepodległości poezja może zająć się zwykłym życiem,

codziennością, radością istnienia, miłością, miastem, ulicą, zabawą, ciałem i człowiekiem przeciętnym. Z tego powodu jedną z cech ich twórczości był swoisty apatriotyzm, rozumiany nie jako brak miłości do ojczyzny, lecz jako odejście od romantycznego modelu poezji tyrtejskiej.

Dobrze pokazuje to Antoni Słonimski w wierszu *Czarna wiosna*, gdy pisze: „Ojczyzna moja wolna, wolna / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”. Słowa te są symbolicznym odrzuceniem romantycznej roli poety-wieszczka, który przemawia w imieniu narodu i nieustannie nosi na barkach obowiązek walki o wolność. Podobnie Jan Lechoń w wierszu *Herostrates* w sposób ironiczny rozprawia się z romantycznymi mitami i formułuje prowokacyjne hasło: „A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Skamandryci chcieli bowiem, by poezja odzyskała kontakt z życiem i nie była skazana wyłącznie na narodową martyrologię.

Drugim ważnym elementem programu Skamandra był witalizm, czyli afirmacja życia, biologicznej energii, młodości, ruchu i radości istnienia. W poezji Kazimierza Wierzyńskiego bardzo wyraźnie pobrzmiewa entuzjazm wobec świata, ciała, sportu i aktywności. Wiersze takie jak *Jestem jak szampan* czy *Zielono mam w głowie* wyrażają zachwyt nad życiem, jego intensywnością i urodą. Podobne tony odnaleźć można również u Tuwima, który chętnie sięgał po język potoczny, rubaszny, żywiołowy, czasem wręcz uliczny. W utworach takich jak *Sokrates tańczący* czy *Ranyjulek* widać dionizyjskość tej poezji – zamiłowanie do zabawy, ruchu, śmiechu, energii tłumu, święta codzienności.

Skamandryci świadomie uczynili bohaterem swojej poezji „everymana”, czyli zwykłego człowieka. Nie interesował ich już wyłącznie bohater wielki, tragiczny i historyczny. Zamiast tego opiewali urzędnika, przechodnia, mieszkańca miasta, zakochanego człowieka, bywalca kawiarni, tłum uliczny, codzienny rytm Warszawy. W ich poezji pojawił się język codzienny, kolokwializmy, humor, a nawet elementy gwary i języka ulicy. Jedno z najważniejszych haseł Skamandra można

streścić w zdaniu: „Nie chcemy wielkich słów, chcemy wielkiej poezji”. Oznaczało to, że poezja nie musi mówić o sprawach podniosłych i narodowych, aby była ważna i wartościowa.

Futuryzm

Zupełnie inny program reprezentowali futuryści. Futuryzm narodził się we Włoszech i był związany z postacią Filippa Tommasa Marinettiego. Był to kierunek radykalnie nowoczesny, zafascynowany cywilizacją techniczną, szybkością, ruchem, energią miasta, maszyną i gwałtowną zmianą. W Polsce futuryzm rozwinął się przede wszystkim w Krakowie i Warszawie, a jego najważniejszymi przedstawicielami byli Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, Aleksander Wat, a w pewnym sensie także Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Futuryści głosili totalną negację dziedzictwa kulturowego. Tradycja była dla nich balastem, czymś, co hamuje swobodę twórczą i rozwój nowoczesnej cywilizacji. Ich prowokacyjne hasła nawoływały do zburzenia muzeów, bibliotek, pomników przeszłości i zerwania z kultem dawnych arcydzieł. Uważali, że świat po I wojnie światowej wymaga nowego języka sztuki, odpowiadającego tempu współczesnego życia. Stąd brała się ich fascynacja techniką, samochodem, ruchem ulicznym, kinem, reklamą, hałasem miasta i tłumem. Symbolem nowego piękna stawał się nie klasyczny posąg, lecz maszyna, pęd, motor i nowoczesność.

Jednym z najważniejszych elementów programu futurystów była agresywność i aktywizm. Chcieli oni szokować odbiorcę, łamać przyzwyczajenia, prowokować do myślenia i odrzucać wszelkie konwencje. Cenili intuicję, spontaniczność i bezpośredni zapis energii życia. Z tego wynikały również ich eksperymenty językowe. Futuryści głosili hasło „słów na wolności”, co oznaczało rozbijanie tradycyjnej składni, zestawianie słów pozornie przypadkowo, rezygnację z logicznych związków między wyrazami, a także odrzucenie interpunkcji i ortografii. Często eliminowali przymiotniki, ponieważ uznawali je za „watę

słowną”, czyli zbędny ornament.

W polskim futuryzmie pojawiały się również zjawiska takie jak kontaminacja słowna, paronomazja czy zabawy etymologiczne. Twórcy eksperymentowali z brzmieniem słowa, jego zapisem i skojarzeniami. Ważna była też symultaniczność, czyli próba oddania jednoczesności zjawisk, ruchu i chaosu współczesnego świata. W poezji futurystycznej świat nie jest spokojny i uporządkowany – przeciwnie, pędzi, zderza się, pulsuje, rozbija tradycyjny porządek.

Bruno Jasieński w utworach takich jak *But w butonierce* czy w działalności związanej z pismem „Nuż w bżuhu” wyraźnie realizował futurystyczny bunt przeciw kulturze mieszczańskiej, tradycji i skostniałej formie. Futuryści chcieli być „wykrzyknikiem ulicy”, głosem nowoczesnej epoki, poezją gwałtowną, hałaśliwą, bezkompromisową. Choć ich działalność nie trwała długo, odegrali ogromną rolę w przełamywaniu dawnych konwencji literackich i otwieraniu poezji na eksperyment.

Awangarda Krakowska

Kolejnym bardzo ważnym zjawiskiem była Awangarda Krakowska, skupiona wokół Tadeusza Peipera i czasopisma „Zwrotnica”. Sama nazwa „awangarda” oznacza „przednią straż”, a więc grupę torującą nowe drogi. Poeci Awangardy Krakowskiej świadomie przeciwstawiali się zarówno romantycznej tradycji, jak i żywiołowej, spontanicznej poetyce Skamandra. Ich program był bardziej intelektualny, zdyscyplinowany i konstruktywistyczny.

Najważniejszym hasłem Peipera stała się formuła „Miasto, Masa, Maszyna”. Oznaczała ona zwrot ku nowoczesnej cywilizacji, wielkomięskiemu rytmowi życia, technice, zbiorowości i dynamice współczesności. Awangardziści fascynowali się przemianami cywilizacyjnymi, ale nie w sposób chaotyczny i agresywny jak futuryści. Chcieli raczej znaleźć dla nich nowoczesny, precyzyjny język poetycki.

Poeci Awangardy Krakowskiej odrzucali mit natchnienia. Uważali, że poezja nie jest wyłącznie spontanicznym wybuchem uczuć, lecz efektem świadomej pracy artystycznej. Wiersz miał być konstrukcją, dziełem intelektu, a nie swobodnym strumieniem emocji. Dlatego tak ważna była dla nich kondensacja znaczeń, skrót, precyzja, metafora i dyscyplina językowa. W poezji tej unika się przegadania, rozwlekłości i sentymentalizmu. Emocje nie są wyrażane wprost, lecz zostają zobiektywizowane za pomocą obrazów i metafor. Tę zasadę nazywa się ekwiwalentyzacją uczuć.

Jednym z najważniejszych poetów Awangardy Krakowskiej był Julian Przyboś. W jego utworach, takich jak *Z Tatr* czy *Lipiec*, widoczna jest poetyka skrótu, zagęszczenia znaczeń i niezwyklej metaforyki. Karol Irzykowski trafnie zauważył, że wiersze Przybosia są jak „tabliczki bulionu” – tak bardzo są skoncentrowane i gęste. Poeci Awangardy zrywali z tradycyjnym wierszem sylabotonicznym i regularnym rymem, a zamiast melodyjności wybierali logiczną, konstrukcyjną organizację utworu.

Awangardziści byli racjonalistami. Cenili umysł, porządek, świadome budowanie tekstu, a także nowoczesność rozumianą jako wyzwanie cywilizacyjne. W odróżnieniu od skamandrytów nie interesowała ich spontaniczna biologiczna radość życia. Bardziej fascynowała ich nowa organizacja rzeczywistości, przemysł, urbanizacja, technika i możliwości nowoczesnego języka poetyckiego. Ich program był trudniejszy w odbiorze, ale zarazem niezwykle ważny dla rozwoju nowoczesnej poezji polskiej.

Druga Awangarda

Obok Awangardy Krakowskiej rozwijała się także tzw. Druga Awangarda, nazywana niekiedy Awangardą Lubelską. Nie była to grupa jednolita programowo, dlatego trudniej wskazać jeden wspólny manifest. Łączył ją raczej pewien klimat intelektualny i podobny sposób odczuwania świata niż precyzyjny program

poetycki. Jej przedstawicielami byli między innymi Józef Czechowicz, Adam Ważyk i Mieczysław Jastrun.

Twórczość poetów Drugiej Awangardy była na ogół bardziej niepokojąca, katastroficzna i pełna poczucia zagrożenia niż poezja Skamandra czy Awangardy Krakowskiej. Poeci ci przeczuwali kryzys cywilizacji, nadciągającą katastrofę dziejową, wojnę, rozpad dotychczasowego świata. Ich poezja była często złożona, niejednorodna formalnie, nastrojowa, symboliczna, pełna oniryzmu i niejasnych obrazów. Nie da się jej podporządkować jednej poetyce – jedni poeci sięgali po rytm i melodię, inni po wiersz wolny, jeszcze inni po eksperyment.

Szczególne miejsce zajmuje tu Józef Czechowicz. W jego twórczości spotykają się dwa żywioły: arkadyjskość i katastrofizm. Z jednej strony poeta przywołuje pejzaże prowincji, wiejskie obrazy, dzieciństwo, senność i liryzm, z drugiej – stale obecne jest przeczucie zniszczenia, wojny, śmierci i zagłady. Wiersze takie jak *Żal*, *Na wsi* czy *Ballada z tamtej strony* pokazują niezwykłą delikatność obrazowania, a zarazem niepokój i poczucie końca. Druga Awangarda zapowiadała więc wiele tonów, które rozwinęły się już po II wojnie światowej.

Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna

Ważnym zjawiskiem poetyckim dwudziestolecia była również poezja rewolucyjna, której najwyrazistszym przedstawicielem był Władysław Broniewski. Jej narodziny wiążą się z napiętą sytuacją polityczną i społeczną pierwszych lat niepodległości: kryzysem gospodarczym, inflacją, sporami politycznymi, zabójstwem prezydenta Gabriela Narutowicza, radykalizacją młodzieży inteligenckiej oraz problemami wielonarodowościowego państwa. W takiej atmosferze pojawiały się hasła walki o nowy ład społeczny i o prawa klas niższych.

Broniewski był poetą silnie zaangażowanym politycznie, ale

jednocześnie mocno zakorzenionym w polskiej tradycji. Jego twórczość łączyła rewolucyjny bunt z poczuciem polskości, a poezję społeczną z tradycyjną formą wiersza. W przeciwieństwie do futurystów czy awangardzistów nie eksperymentował gwałtownie z językiem i budową utworu. Posługiwał się najczęściej klasycznym, rytmicznym, stroficznym wierszem, opartym na rymach i wyraźnym toku retorycznym.

W swoich utworach Broniewski przedstawiał poetę jako „robotnika słowa”, którego zadaniem jest udział w walce społecznej i historycznej. Poezja miała być bronią, miała „paść jak salwa w ulice śródmieścia”, budzić do działania, mobilizować i formować wspólnotę. Jednocześnie Broniewski pisał także o wojnie, śmierci, rozpacz i doświadczeniu pokolenia. W utworach takich jak *Bagnet na broń*, *Soldat inconnu*, *Mannlicher*, *Młodość* czy *Do towarzyszy broni* wyraźnie słychać zarówno ton zaangażowania, jak i tragiczne doświadczenie historii.

Bolesław Leśmian – zjawisko osobne

Na tle wszystkich wymienionych grup poetyckich zupełnie osobne miejsce zajmuje Bolesław Leśmian. Nie należał on do żadnej grupy w ścisłym sensie, ale jego twórczość jest jednym z najważniejszych zjawisk poetyckich dwudziestolecia. Leśmian stworzył własny, niepowtarzalny świat poetycki, oparty na niezwyklej wyobraźni językowej, metafizyce, fantastyce, ludowości i filozoficznej refleksji nad istnieniem.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego poezji są eksperymenty językowe, zwłaszcza liczne neologizmy. Leśmian tworzył nowe słowa, przekształcał wyrazy już istniejące, tworzył rzeczowniki od czasowników i czasowniki od rzeczowników, bawił się słowotwórstwem, rytmem i brzmieniem języka. Dzięki temu jego poezja zyskiwała niezwykle świeżość i sugestywność. Leśmian tworzył własny język do opisywania zjawisk granicznych: życia i śmierci, cielesności i ducha, natury i nicości, istnienia i nieistnienia.

W jego twórczości bardzo ważna jest przyroda, ale nie jako dekoracja. To żywioł, w którym zanurzony jest człowiek, przestrzeń kontaktu z tajemnicą bytu, z Bogiem, z losem i z własną egzystencją. W poezji Leśmiana obecne są elementy ludowe, baśniowe, balladowe, a także symboliczne i filozoficzne. Sięgał po wzory metryczne pieśni ludowej i ballady, ale nadawał im własny, oryginalny charakter. Jego utwory często rozgrywają się na granicy świata realnego i nadprzyrodzonego, gdzie obok człowieka pojawiają się fantastyczne stwory, zjawy, demony i byty nie do końca określone.

W wierszach takich jak *Dusiołek*, *Topielec*, *Urszula Kochanowska*, *Dziewczyna* czy *Dwoje ludzińków* widać wszystkie najważniejsze cechy tej poezji: niezwykły język, metafizyczny niepokój, ludowość, refleksję nad sensem istnienia oraz przekonanie, że człowiek nieustannie zмага się z granicami własnego losu. Szczególnie ważna jest *Dziewczyna*, w której sens ludzkiego życia ujawnia się nie w osiągnięciu celu, lecz w samym dążeniu, wysiłku, uporze i działaniu. To właśnie postawa człowieka wobec tajemnicy istnienia okazuje się najistotniejsza.

Zakończenie

Grupy poetyckie dwudziestolecia międzywojennego pokazują, jak niezwykle różnorodna była literatura tego okresu. Odzyskanie niepodległości stworzyło warunki do rozwoju sztuki wolnej od bezpośredniego obowiązku służby narodowej, ale nie oznaczało jednolitości postaw. Skamandryci zwrócili się ku codzienności, zwykłemu człowiekowi, radości życia i językowi potocznemu. Futuryści chcieli radykalnie zerwać z tradycją i stworzyć poezję odpowiadającą tempu nowoczesnej cywilizacji. Awangarda Krakowska budowała program poezji intelektualnej, zdyscyplinowanej, opartej na skrótach, metaforze i nowoczesnej wizji miasta, masy oraz maszyny. Druga Awangarda wyrażała niepokój, katastroficzne przeczucia i poczucie zagrożenia.

Broniewski z kolei uczynił z poezji narzędzie walki społecznej i historycznej, zachowując przy tym klasyczną formę wiersza. Leśmian natomiast stworzył osobny, nieporównywalny świat poetycki, w którym spotykają się ludowość, metafizyka, fantastyka i filozoficzna refleksja nad losem człowieka.

Dwudziestolecie międzywojenne nie było więc epoką jednego stylu, jednej poetyki czy jednej wizji poezji. Był to czas ścierania się programów, sporów o kształt sztuki, poszukiwania nowego języka i nowych tematów. Właśnie dlatego literatura tego okresu pozostaje tak fascynująca – pokazuje, że wolność artystyczna może prowadzić zarówno do afirmacji życia i codzienności, jak i do eksperymentu, katastroficznego lęku, zaangażowania społecznego czy metafizycznego namysłu nad istnieniem.

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 wieku i początku XX wieku. Zagubienie i kryzys wartości w literaturze Młodej Polski i współczesnej oraz poszukiwanie sensu życia

Pytanie o sens życia, cel ludzkiej egzystencji i sposób właściwego przeżywania własnego losu należy do najstarszych

pytań stawianych przez człowieka. Niezależnie od epoki, światopoglądu czy doświadczeń historycznych ludzie zastanawiali się, po co żyją, czemu ma służyć ich wysiłek, jak odnaleźć szczęście i czy w ogóle jest ono możliwe. Szczególnie silnie pytania te powracają w literaturze, ponieważ pisarze i poeci z wyjątkową wrażliwością rejestrują kryzysy epoki, przemiany obyczajowe, lęki społeczne oraz rozpad dawnych systemów wartości. O ile w różnych okresach literackich proponowano odmienne odpowiedzi na pytanie o sens życia, o tyle przełom XIX i XX wieku oraz wiek XX przyniosły szczególne nasilenie nastrojów niepokoju, zagubienia i zwątpienia. Literatura Młodej Polski, a później twórczość dwudziestolecia międzywojennego i współczesności, ukazuje człowieka osamotnionego, pozbawionego pewności metafizycznej, doświadczającego kryzysu wartości i poszukującego ratunku w sztuce, pracy, aktywności moralnej, religii albo w drugim człowieku.

Już wcześniejsze epoki próbowały odpowiedzieć na pytanie o sens życia. Jan Kochanowski we fraszkach ukazywał życie jako grę, żart, przemijającą zabawę, w której człowiek powinien zachować umiar i dystans. Wolter, bliski późniejszym pozytywistom, wskazywał na pracę jako sposób oswojenia egzystencji i ucieczki przed rozpaczą. W zakończeniu Kandyda formułuje słynną myśl, że „trzeba uprawiać swój ogródek”, a więc skupić się na konkretnym działaniu, które nadaje życiu porządek i sens. Z kolei romantycy, tacy jak Mickiewicz czy Słowacki, widzieli sens istnienia często w wielkiej idei, w miłości, w poświęceniu dla ojczyzny albo w intensywnym przeżywaniu własnego „ja”. Bohaterowie romantyczni, jak Faust czy Kordian, są jednak także ludźmi wewnątrznie rozdartymi, poszukującymi celu i niezdolnymi do odnalezienia trwałego spełnienia. To właśnie z tej tradycji wyrasta późniejsza literatura modernistyczna, która przejmując pytania romantyków, ale odpowiada na nie już w tonie znacznie bardziej pesymistycznym.

Druga połowa XIX wieku przyniosła gwałtowne przemiany cywilizacyjne i społeczne. Rozwijał się przemysł, kapitalizm, miasta, technika, środki transportu i komunikacji. Człowiek coraz częściej doświadczał życia w tłumie, anonimowości i pośpiechu. Osiągnięcia nauki osłabiały dawny obraz świata, a rozpad tradycyjnych więzi oraz kryzys religii prowadziły do poczucia zagubienia. Koniec wieku dodatkowo wzmacniał atmosferę lęku, niepewności i przeczucia katastrofy. W takich warunkach rodzi się dekadentyzm – charakterystyczna dla Młodej Polski postawa znużenia życiem, niewiary w postęp, przekonania o schyłku kultury i bezsilności człowieka wobec świata.

Na sposób myślenia twórców przełomu XIX i XX wieku ogromny wpływ wywarły nowe koncepcje filozoficzne. Szczególne znaczenie miała filozofia Artura Schopenhauera, który postrzegał życie jako pasmo cierpień. Człowiek, według niego, nieustannie czegoś pragnie, ale nigdy nie osiąga pełnego spełnienia, ponieważ zaspokojenie jednego pragnienia rodzi kolejne. Egzystencja jest więc skazana na ból, niespełnienie i ostatecznie śmierć. Ratunku Schopenhauer upatrywał w wyciszeniu pragnień, w kontemplacji sztuki i w dążeniu do stanu przypominającego nirwanę. Zupełnie odmienną wizję przedstawiał Fryderyk Nietzsche, głoszący kult siły, energii, aktywności i wolnej jednostki, która sama tworzy wartości. Jego idea nadczłowieka była próbą przewyciężenia dekadentckiej słabości i nihilizmu. Trzeci ważny nurt stanowił bergsonizm, akcentujący intuicję, pęd życiowy i dynamiczne przeżywanie świata. Wszystkie te koncepcje pozostawiły wyraźny ślad w literaturze Młodej Polski.

Wyjątkowo wyrazistym zapisem dekadentckiego kryzysu jest twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W wierszu Koniec wieku XIX poeta stawia pytanie o to, jaką postawę powinien przyjąć człowiek końca stulecia. Rozważa kolejno przekleństwo, ironię, wzgardę, rozpacz, walkę, rezygnację, użycie i odwołanie do wartości metafizycznych. Każda z tych możliwości zostaje jednak zanegowana. Podmiot liryczny nie wierzy ani w

romantyczny bunt, ani w pozytywistyczną pracę, ani w hedonistyczne korzystanie z życia. Najbardziej wymowne są słowa: „Walka?... Ale czy mrówka wrzucona na szyny / może walczyć z pociągiem nadchodzącym w pędzie?”. Człowiek zostaje tu ukazany jako istota bezradna wobec ogromu świata i historii, pozbawiona skutecznych narzędzi działania. Ostateczna odpowiedź brzmi: „Głowę zwiesił niemy”. To obraz całkowitej rezygnacji, klęski duchowej i niemożności odnalezienia sensu istnienia.

Jeszcze dalej w stronę nihilizmu idzie Tetmajer w utworze Nie wierzę w nic. Podmiot liryczny odrzuca wszelkie wartości, ideały, marzenia i dążenia. Nie wierzy ani w sens działania, ani w sens cierpienia, ani w możliwość spełnienia. Świat jawi się jako pusty i pozbawiony znaczenia, a jedynym pragnieniem staje się uwolnienie od istnienia. W Hymnie do Nirwany poeta rozwija tę samą postawę, błagając tytułową Nirwanę o wybawienie od bólu życia, od świadomości, od ciężaru istnienia. Nirwana oznacza tu nie tylko wyciszenie, ale wręcz pragnienie niebytu, zaniku cierpienia i unicestwienia własnego „ja”. Również w wierszu Anioł Pański życie przedstawione zostaje jako smutne, bezcelowe przemijanie, wędrówka przez obcy, zimny i nieprzyjazny świat. Człowiek nie znajduje w nim oparcia ani nadziei.

Podobne nastroje obecne są w twórczości Jana Kasprowicza, zwłaszcza w jego katastroficznych hymnach. W Dies irae podmiot liryczny przemawia w imieniu całej ludzkości i stawia dramatyczne pytania o źródła zła. Skoro wszystko zostało stworzone przez Boga, to czy człowiek może ponosić wyłączną odpowiedzialność za zło obecne w świecie? Wizja końca świata, Sądu Ostatecznego, powszechnej zagłady i powszechnego lęku odzwierciedla nie tylko religijną wyobraźnię poety, ale także kryzys przełomu wieków. Katastrofizm Kasprowicza jest wyrazem przekonania, że cywilizacja, moralność i porządek świata chwieją się w posadach. W hymnie Święty Boże, Święty Mocny kryzys ten sięga nawet sfery religijnej. Bóg nie jawi się już

jako wszechmocny opiekun człowieka, lecz jako byt odległy, wobec którego człowiek odczuwa ból, bunt i rozczarowanie. Dopiero późniejsza twórczość Kasprowicza przynosi wyciszenie i próbę odbudowy ładu duchowego. W Mojej pieśni wieczornej czy w Hymnie świętego Franciszka z Asyżu poeta odnajduje ukojenie w religii, pokorze i harmonii z naturą. Jest to ważna przemiana: od buntu i rozpacz do zgody na świat oraz do chrześcijańskiej afirmacji istnienia.

Odmienną odpowiedź na kryzys końca wieku przynosi Leopold Staff. W sonecie Kowal widoczne są wpływy Nietzschego. Człowiek nie ma poddać się słabości ani melancholii, lecz samodzielnie „wykuwać” własny charakter, hartować duszę i przewycięzać własne ograniczenia. Metafora kowala oznacza twórcę samego siebie, człowieka aktywnego, świadomie kształtującego własne wnętrze. Staff nie godzi się na dekadencją bierność, przeciwnie – proponuje etos siły, odwagi i pracy nad sobą. Z kolei w późniejszym Sonecie szalonym poeta odchodzi od nastrojów smutku i wybiera radość życia, afirmację świata, energię i spontaniczność. Widać więc, że literatura Młodej Polski nie ograniczała się wyłącznie do pesymizmu, lecz próbowała także wskazać drogi wyjścia z kryzysu.

Poszukiwanie sensu życia w epoce Młodej Polski widoczne jest również w prozie Stefana Żeromskiego. Tomasz Judym, bohater Ludzi bezdomnych, nie znajduje sensu w prywatnym szczęściu, karierze czy wygodzie. Jako człowiek wywodzący się z biedoty i boleśnie świadomy społecznych nierówności postanawia poświęcić się pracy lekarza-społecznika. Chce pomagać najuboższym, walczyć z nędzą, chorobą i krzywdą. Jego wybór jest dramatyczny, ponieważ wymaga rezygnacji z życia osobistego i miłości do Joasi. Judym szuka celu życia w służbie innym, w etycznym obowiązku i w odpowiedzialności za słabszych. Jego los pokazuje, że lekarstwem na kryzys sensu może być aktywność moralna i bezinteresowne działanie, choć okupione samotnością.

Dwudziestolecie międzywojenne nie przyniosło ukojenia. Człowiek, mimo imponującego rozwoju nauki i techniki, nie

odzyskał poczucia bezpieczeństwa. Odkrycia Einsteina, rozwój psychologii Freuda, przemiany obyczajowe i polityczne, a także doświadczenie I wojny światowej podważyły dawne wyobrażenia o świecie. Freud ukazał człowieka jako istotę wewnętrznie rozdartą, rządzoną nie tylko rozumem, ale również nieświadomymi popędami i konfliktami między id, ego i superego. Z kolei egzystencjaliści, tacy jak Heidegger, Sartre czy Camus, zwracali uwagę na samotność człowieka, jego wolność, lęk i odpowiedzialność za własne wybory. Człowiek został ukazany jako istota „wrzucona” w świat, pozbawiona gotowych odpowiedzi i zmuszona samodzielnie nadać sens własnemu istnieniu.

Wpływ takiego myślenia można dostrzec w Procesie Franza Kafki. Józef K. zostaje oskarżony, choć nie wie, o co, przez kogo i na jakiej podstawie. Zostaje uwikłany w absurdalny mechanizm, którego nie rozumie i nad którym nie ma żadnej kontroli. Powieść ukazuje człowieka zagubionego w bezosobowym świecie, podporządkowanego niejasnym prawom i skazanego na lęk. W tym ujęciu życie jawi się jako sytuacja graniczna, jako egzystencjalna pułapka. Nie ma pewności, nie ma jasnego systemu wartości, nie ma też prostych odpowiedzi na pytanie o sens.

Jednocześnie literatura międzywojnia nie jest wyłącznie zapisem rozpacz. Jarosław Iwaszkiewicz w utworze Szczęście sugeruje, że sens i spełnienie można odnaleźć w chwili twórczej, w kontakcie ze sztuką i w skupieniu na pięknie świata. Podobnie Julian Tuwim w wierszu Życie wyraża radość z samego faktu istnienia. To afirmacja biologicznej energii, jedności człowieka z naturą, zachwyty nad światem i nad własną siłą. W ten sposób literatura dwudziestolecia pokazuje dwie przeciwstawne postawy: z jednej strony lęk, absurd i kryzys, z drugiej próbę ocalenia sensu w twórczości, zachwycie, codziennym doświadczeniu życia.

Najgłębszy kryzys wartości przyniosła jednak współczesność naznaczona doświadczeniem II wojny światowej. Wojna, obozy

koncentracyjne, łagry, Holocaust i totalitaryzmy zachwiały podstawami europejskiej kultury. W takich warunkach podstawowym celem człowieka stało się przeżycie. Godność, moralność, marzenia czy plany schodziły na dalszy plan albo wchodziły w dramatyczny konflikt z instynktem samozachowawczym. Literatura wojenna pokazuje, że dawne pojęcia dobra i zła zostały brutalnie zrelatywizowane przez rzeczywistość obozową.

W Medalionach Zofii Nałkowskiej oglądamy świat, w którym moralność została zdeptana, a człowiek sprowadzony do biologii. Podobnie w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego czy w Innym świecie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego walka o chleb, o miejsce do spania, o chwilę odpoczynku staje się najważniejszym celem istnienia. Wojna niszczy człowieczeństwo, ale równocześnie rodzi pytanie, czy mimo wszystko możliwe jest zachowanie godności. Dlatego tak ważne są utwory takie jak Zdążyć przed Panem Bogiem Hanny Krall, Rozmowy z katem Kazimierza Moczarskiego czy Pamiętnik z powstania warszawskiego Mirona Białoszewskiego. Pokazują one ludzi walczących niekoniecznie o zwycięstwo militarne, lecz o zwycięstwo moralne – o prawo do zachowania człowieczeństwa, pamięci i wolności wyboru nawet w sytuacji beznadziejnej.

Po wojnie pytanie o sens życia powraca ze zdwojoną siłą. Tadeusz Różewicz w wierszu Ocalony przedstawia człowieka, który ocalał biologicznie, ale utracił wewnętrzny ład. Wojna doprowadziła do rozpadu pojęć moralnych, dlatego podmiot liryczny szuka nauczyciela i mistrza, który na nowo nazwie dobro i zło, przywróci znaczenie podstawowym wartościom. To jeden z najważniejszych głosów o kryzysie aksjologicznym XX wieku. Różewicz pokazuje, że po doświadczeniu Zagłady i masowego mordu nie da się po prostu wrócić do dawnych definicji człowieczeństwa.

Jednocześnie literatura współczesna szuka dróg odbudowy sensu. W Dżumie Alberta Camusa lekarstwem na absurd świata staje się konsekwentne działanie, solidarność z drugim człowiekiem i

odpowiedzialność. Doktor Rieux nie łądzi się, że zło można raz na zawsze pokonać, ale mimo to uważa, że należy z nim walczyć. Sens życia rodzi się więc nie z wielkich metafizycznych pewników, lecz z uczciwości, pracy, pomocy słabszym i wierności własnym zasadom.

Podobną próbę odbudowy wartości odnajdujemy w twórczości Czesława Miłosza. W Traktacie moralnym poeta wzywa do aktywności, do odpowiedzialności za własne życie i do wpływania na rzeczywistość, nawet jeśli człowiek wydaje się mały wobec historii. Słowa o tym, że „lawina biegnie od tego zmienia, po jakich toczy się kamieniach”, podkreślają, że jednostka nie jest całkowicie bezsilna. Miłosz, podobnie jak Herbert, sprzeciwia się powojennemu nihilizmowi. W Przesłaniu Pana Cogito Zbigniew Herbert formułuje etyczny kodeks człowieka, który ma pozostać wierny dobru, odwadze, godności i prawdzie, nawet jeśli grozi mu klęska, wygnanie lub śmierć. Sens życia zostaje tu odnaleziony w moralnej postawie, w „wyprostowaniu”, w niezgodzie na obojętność i przemoc.

Jeszcze inną odpowiedź daje poezja księdza Jana Twardowskiego. W jego twórczości lekarstwem na współczesny chaos staje się wiara, ale nie oparta na lęku i surowości, lecz na prostocie, czułości i zaufaniu. Bóg Twardowskiego jest bliski człowiekowi, obecny w codzienności, w przyrodzie, w drugim człowieku, w uśmiechu i słabości. Wiara nie odbiera tu radości życia, lecz przeciwnie – pomaga ją odnaleźć. Człowiek może odzyskać sens istnienia poprzez miłość, zachwyty nad światem, akceptację własnej niedoskonałości i zaufanie wobec Boga.

Literatura Młodej Polski i współczesności pokazuje więc wyraźnie, że kryzys wartości i zagubienie człowieka są doświadczeniami powracającymi w chwilach przełomu historycznego i cywilizacyjnego. Koniec XIX wieku przyniósł dekadentyzm, poczucie schyłku kultury, nihilizm i zwątpienie w sens jakiegokolwiek działania. Wiek XX pogłębił ten kryzys przez wojny, totalitaryzmy i doświadczenie absurdu nowoczesnego świata. Jednocześnie jednak literatura nie

ogranicza się do samego opisu rozpacz. Wskazuje również możliwe drogi ratunku: sztukę, pracę nad sobą, działalność społeczną, solidarność z innymi, wierność zasadom, aktywność moralną, a także religię i afirmację świata. Człowiek pozostaje istotą zagubioną, ale nie całkowicie bezradną. Sens życia nie jest mu dany raz na zawsze – musi go nieustannie odnajdywać, budować i potwierdzać własnymi wyborami. Właśnie dlatego literatura przełomu wieków i współczesności pozostaje tak ważna: nie daje prostych odpowiedzi, ale pokazuje dramat ludzkiego poszukiwania, które samo w sobie staje się jedną z najgłębszych prawd o człowieku.

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.

Zagubienie, kryzys wartości oraz poszukiwanie celu i sensu życia w literaturze Młodej Polski i współczesności

Pytanie o sens życia należy do najstarszych i najbardziej uniwersalnych pytań, jakie człowiek stawia samemu sobie. Niezależnie od epoki, systemu wartości, wyznawanej religii czy światopoglądu ludzie zastanawiali się, po co istnieją, jaki jest cel ich obecności na świecie i jak należy żyć, aby żyć właściwie. Szczególnie mocno problem ten powraca w literaturze, ponieważ właśnie pisarze i poeci najczęściej próbują nazwać ludzkie lęki, niepokoje i tęsknoty. Literatura

staje się więc nie tylko zapisem przeżyć jednostki, ale także świadectwem duchowej kondycji całych pokoleń.

Kryzys sensu życia, zagubienie oraz rozpad dawnych systemów wartości szczególnie wyraźnie ujawniły się pod koniec XIX wieku, czyli w epoce Młodej Polski. Był to czas gwałtownych przemian cywilizacyjnych, społecznych i obyczajowych, które przyniosły człowiekowi z jednej strony postęp, a z drugiej poczucie niepewności, osamotnienia i duchowej pustki. Podobne nastroje powracały także w literaturze XX wieku, zwłaszcza po doświadczeniach wojen, totalitaryzmów i kryzysów ideowych. Zarówno twórcy młodopolscy, jak i pisarze współcześni stawiali pytania o sens istnienia, wartość ludzkiego życia, możliwość odnalezienia oparcia w świecie, który wydaje się chaotyczny i pozbawiony trwałych fundamentów. Literatura tych epok pokazuje, że w sytuacji kryzysu człowiek szuka ratunku w sztuce, miłości, naturze, pracy, aktywności społecznej, religii albo w buncie, ale nie zawsze odnajduje odpowiedź, która dawałaby mu trwałe ukojenie.

Już wcześniejsze epoki podejmowały problem sensu życia, choć ujmowały go w odmienny sposób. Jan Kochanowski w swoich fraszkach i pieśniach przedstawiał życie jako rzeczywistość zmienną, niepewną, a zarazem godną przyjęcia z pogodą ducha. Z jednej strony dostrzegał jego ulotność i kruchość, z drugiej szukał harmonii, umiaru i ładu. Człowiek renesansu wierzył jeszcze, że można osiągnąć równowagę dzięki rozumowi, cnocie i zgodzie z naturą. Z kolei oświecenie, reprezentowane między innymi przez Woltera, skłaniało się ku przekonaniu, że sposobem na oswojenie ludzkiego losu jest praca i działanie. Słynne zalecenie, by „uprawiać swój ogródek”, oznaczało konieczność skupienia się na tym, co realne, konkretne i możliwe do naprawy. Romantyzm natomiast silnie związał pytanie o sens życia z doświadczeniem jednostki zbuntowanej, nieszczęśliwej i samotnej. Bohaterowie tacy jak Faust czy Kordian przeżywają głęboki kryzys, szukają absolutu, celu, wielkiej idei, ale często nie potrafią odnaleźć miejsca w

świecie. Te wcześniejsze doświadczenia stanowią ważne tło dla Młodej Polski, która przejęła część romantycznych niepokojów, lecz nadała im nowy, bardziej pesymistyczny i dekadentcki charakter.

Druga połowa XIX wieku przyniosła Europie dynamiczny rozwój nauki, techniki i przemysłu. Powstawały wielkie miasta, rozwijał się kapitalizm, przybywało fabryk, kolei, nowych środków komunikacji i wynalazków zmieniających codzienne życie. Teoretycznie człowiek powinien czuć się coraz pewniej w świecie, skoro cywilizacja tak szybko się rozwijała. Tymczasem wielu artystów i intelektualistów odczuwało coś przeciwnego. Postęp techniczny nie dawał odpowiedzi na pytania o sens życia, a masowość nowoczesnej cywilizacji budziła lęk przed utratą indywidualności. Jednostka zaczynała postrzegać siebie jako drobny element ogromnego mechanizmu społecznego i ekonomicznego. Tłum, anonimowość, pośpiech, standaryzacja życia, podporządkowanie człowieka pracy i pieniądzwowi rodziły poczucie obcości. Dodatkowo zbliżający się koniec wieku wywoływał nastroje katastroficzne. W kulturze pojawiło się przekonanie, że dotychczasowy porządek się wyczerpał, a człowiek stoi wobec pustki i rozpadu dawnych ideałów. Właśnie z tej atmosfery wyrósł dekadentyzm, czyli postawa nacechowana pesymizmem, znużeniem, poczuciem schyłku, biernością i niewiarą w możliwość zmiany świata.

Ogromny wpływ na literaturę i światopogląd końca XIX wieku wywarły także współczesne prądy filozoficzne. Jednym z najważniejszych myślicieli tego czasu był Artur Schopenhauer, twórca filozofii skrajnie pesymistycznej. Według niego życie człowieka jest pasmem cierpień, ponieważ rządzi nim ślepa, irracjonalna wola istnienia. Człowiek nieustannie czegoś pragnie, dąży do spełnienia, ale nigdy nie osiąga trwałego szczęścia. Gdy zrealizuje jedno pragnienie, natychmiast pojawia się następne, a więc życie staje się niekończącym się łańcuchem niespełnienia. Jedynym sposobem chwilowego wyzwolenia z tego stanu może być kontemplacja sztuki,

współczucie wobec innych istot oraz dążenie do wyciszenia własnych pragnień, czyli stan zbliżony do nirwany. Schopenhauerowski pesymizm bardzo silnie oddziaływał na twórców Młodej Polski, którzy odnajdywali w nim filozoficzne uzasadnienie własnego znużenia i poczucia bezsensu.

Odmiennej odpowiedź dawał Fryderyk Nietzsche, który odrzucał bierność i słabość, głosząc pochwałę siły, energii życiowej i aktywnego kształtowania własnego losu. Według niego człowiek powinien przewyciężyć moralność niewolników, uwolnić się od ograniczeń narzuconych przez tradycję i tworzyć własny system wartości. Idea nadczłowieka, choć później wypaczona przez ideologie totalitarne, dla wielu twórców przełomu wieków była wezwaniem do afirmacji życia, do czynu, do twórczego przekraczania własnych granic. W ten sposób literatura Młodej Polski znalazła się pomiędzy dwiema skrajnościami: schopenhauerowskim zwątpieniem i nietzscheańskim kultem siły. To napięcie doskonale widać w poezji i dramacie epoki.

Jednym z najważniejszych tekstów ukazujących kryzys końca wieku jest wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera Koniec wieku XIX. Utwór ten można uznać za manifest dekadentckiego pokolenia, ponieważ podmiot liryczny zadaje w nim serię pytań o to, jaką postawę powinien przyjąć człowiek wobec zła, cierpienia i chaosu świata. Rozważane są różne możliwości: przekleństwo, ironia, wzgarda, rozpacz, walka, rezygnacja, wiara w byt przyszły, użycie. Żadna z nich jednak nie zostaje uznana za skuteczną. Każda okazuje się nieskuteczna, śmieszna albo bezradna wobec potęgi zła. Szczególnie wymowny jest obraz człowieka jako mrówki rzuconej na tory przed pędzący pociąg. Metafora ta unaocznia dramatyczną nierówność sił: jednostka jest zbyt słaba, aby przeciwstawić się światu, historii, cierpieniu czy losowi. Finałowy obraz „człowieka z końca wieku”, który „głowę zwiesił niemy”, wyraża całkowitą rezygnację. Człowiek nie tylko nie znajduje odpowiedzi, ale wręcz traci zdolność działania. Wiersz Tetmajera pokazuje więc, że kryzys wartości w Młodej Polsce polegał nie tylko na

odrzucaeniu dawnych ideałów, lecz także na niemożności stworzenia nowych.

Podobne nastroje odnajdujemy w innych utworach Tetmajera, zwłaszcza w liryce wyrażającej znużenie, melancholię i poczucie pustki. Poeta wielokrotnie ukazuje człowieka jako istotę zmęczoną, rozdartą pomiędzy pragnieniem intensywnego życia a przekonaniem, że wszelki wysiłek jest daremny. W tej sytuacji jedną z dróg ucieczki staje się sztuka, kontemplacja piękna, a także miłość i zmysłowość. Jednak nawet one mają często charakter chwilowego ukojenia, a nie trwałego rozwiązania. Młodopolscy artyści nierzadko traktowali sztukę jako najwyższą wartość, rodzaj azylu przed brzydotą codzienności i mieszczańskim pragmatyzmem. Nie była to jednak ucieczka pewna, ponieważ także sztuka nie potrafiła usunąć świadomości przemijania i śmierci.

Szczególnym przykładem młodopolskiego kryzysu sensu życia jest twórczość Jana Kasprowicza. W jego Hymnach człowiek ukazany zostaje jako istota zagubiona wobec potęgi zła i cierpienia obecnego w świecie. Podmiot liryczny buntuje się przeciwko rzeczywistości, oskarża Boga o dopuszczenie do ludzkiej krzywdy, doświadcza wewnętrznego rozdarcia. To już nie spokojna refleksja filozoficzna, ale gwałtowny krzyk człowieka, który nie potrafi pogodzić się z istnieniem zła. Kasprowicz pokazuje, że kryzys wartości może prowadzić do buntu metafizycznego, do zachwiania wiary, do poczucia opuszczenia przez Boga. Jednocześnie w późniejszej twórczości poety pojawia się dążenie do wyciszenia, harmonii i prostoty. Oznacza to, że jedną z możliwych odpowiedzi na kryzys może być zwrot ku naturze, ku pokorze wobec świata i ku prostemu doświadczeniu istnienia.

Młoda Polska szukała także lekarstwa na poczucie bezsensu w fascynacji sztuką, symbolizmem i nastrojem tajemnicy. Doskonałym przykładem jest twórczość Stanisława Przybyszewskiego, który głosił kult artysty jako jednostki wyjątkowej, wyobcowanej, stojącej ponad mieszczańskim

społeczeństwem. W jego ujęciu artysta ma prawo żyć według własnych reguł, bo tylko on dociera do głębi ludzkiej psychiki i odsłania ukryte obszary duszy. Taki sposób myślenia był formą ucieczki od świata mieszczańskich norm i banalnej codzienności. Zarazem jednak pogłębiał izolację jednostki, ponieważ artysta stawał się kimś oddzielonym od społeczeństwa, skazanym na samotność i niezrozumienie.

Problem zagubienia i kryzysu wartości bardzo mocno wybrzmiewa również w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego. Choć dramat ten dotyczy przede wszystkim kondycji społeczeństwa polskiego i niemożności podjęcia wspólnego działania narodowego, to zarazem ukazuje głębszy kryzys duchowy. Bohaterowie dramatu są pogrążeni w marazmie, rozdarci między pragnieniem czynu a niemożnością działania. Inteligencja fascynuje się ludem, ale nie potrafi go naprawdę zrozumieć ani poprowadzić. Chłopi mają energię, lecz brak im świadomości politycznej i przywództwa. Wszyscy pozostają uwięzieni w świecie pozorów, mitów, niespełnionych pragnień i wzajemnych uprzedzeń. Symboliczny chocholi taniec staje się znakiem duchowego uśpienia i bezwładu. Człowiek końca XIX wieku nie tylko nie wie, jak działać, ale traci zdolność realnej przemiany rzeczywistości. Ucieczką okazuje się sen, fantazja, mit, ale żadna z tych dróg nie prowadzi do odrodzenia.

Literatura współczesna, choć powstawała w zupełnie innych realiach historycznych, również bardzo często ukazuje człowieka zagubionego, pozbawionego oparcia i próbującego odnaleźć sens życia w świecie po katastrofach XX wieku. Dwie wojny światowe, doświadczenie totalitaryzmów, Zagłady, kryzys religii i rozpad dawnych autorytetów sprawiły, że pytanie o sens egzystencji nabrało jeszcze bardziej dramatycznego wymiaru. Współczesny bohater literacki często nie jest już dekadentem w młodopolskim stylu, lecz człowiekiem poranionym przez historię, zdegradowanym przez rzeczywistość, zmagającym się z pustką, absurdem i rozpadem własnej tożsamości.

Przykładem takiego utworu może być *Kartoteka* Tadeusza

Różewicza. Bohater dramatu jest człowiekiem wewnątrznie rozbitym, niezdolnym do działania, pogrążonym w chaosie wspomnień i doświadczeń. Jego życie nie układa się w spójną opowieść, lecz przypomina zbiór luźnych kart, fragmentów, urwanych relacji i niespełnionych ról. Różewicz pokazuje człowieka po wojnie, po utracie dawnych wartości, po doświadczeniu zła, które zniszczyło wiarę w wielkie idee. Taki bohater nie podejmuje heroicznego decyzji, nie wierzy w patos, nie ma poczucia misji. Jest zmęczony, bierny, rozbity. Kryzys sensu życia przybiera tu formę rozpadu języka, rozkładu akcji i zaniku tradycyjnej tożsamości. Jeśli Młoda Polska wyrażała lęk przed schyłkiem kultury, to Różewicz pokazuje już świat po katastrofie, w którym człowiek musi na nowo szukać podstaw istnienia.

Podobny problem pojawia się w Tangu Sławomira Mrożka. Artur, główny bohater dramatu, buntuje się przeciwko chaosowi, anarchii i rozkładowi wszelkich norm panujących w jego rodzinie. Paradoks polega na tym, że buntuje się nie przeciw tradycji, lecz przeciw jej brakowi. W świecie, w którym wszystko wolno, nic nie ma znaczenia, a dawny porządek został ośmieszony, młody człowiek próbuje przywrócić zasady, formę i sens. Jego klęska pokazuje jednak, że współczesny człowiek nie potrafi łatwo odbudować utraconego ładu. W miejsce idei pojawia się brutalna siła, reprezentowana przez Edka. Mroźek stawia więc gorzką diagnozę: tam, gdzie upadają wartości, a człowiek nie znajduje trwałych punktów oparcia, zwycięża prymitywizm i przemoc.

Współczesna literatura pokazuje, że ucieczki od kryzysu sensu życia bywają bardzo różne. Dla jednych ratunkiem staje się sztuka, dla innych miłość, pamięć, praca, religia albo powrót do prostych doświadczeń codzienności. Czasem człowiek szuka schronienia w prywatności, w relacjach z drugim człowiekiem, w rodzinie, w naturze. Czasem ucieka w ironię, dystans, bunt albo milczenie. Nie zawsze jednak te próby kończą się powodzeniem. Literatura nowoczesna i współczesna często

podkreśla, że człowiek nie otrzymuje gotowej odpowiedzi na pytanie o sens życia, lecz musi sam ją tworzyć, mimo świadomości cierpienia, przemijania i niepewności.

Można więc stwierdzić, że zarówno Młoda Polska, jak i literatura współczesna są epokami szczególnie wyczulonymi na doświadczenie zagubienia i kryzysu wartości. W obu przypadkach źródłem niepokoju jest poczucie rozpadu dawnego porządku: w Młodej Polsce wywołanego przez przemiany cywilizacyjne, kryzys wiary w postęp i nastroje dekadencjne, a w XX wieku pogłębianego przez wojny, totalitaryzmy i rozczarowanie kulturą. Twórcy obu epok ukazują człowieka jako istotę poszukującą sensu, ale często niezdolną do jego odnalezienia w prosty sposób. W obliczu kryzysu człowiek szuka ucieczki w sztuce, naturze, miłości, filozofii, religii, pracy, aktywności społecznej lub buncie, lecz każda z tych dróg okazuje się tylko częściową odpowiedzią.

Literatura nie daje jednej recepty na sens życia, ale pokazuje, że samo stawianie pytań jest nieodłączną częścią ludzkiej egzystencji. Człowiek końca XIX wieku i człowiek współczesny różnią się historycznym doświadczeniem, lecz łączy ich podobny niepokój: świadomość kruchości istnienia, lęk przed pustką i pragnienie odnalezienia trwałego punktu oparcia. To właśnie dlatego utwory Młodej Polski i współczesności pozostają tak aktualne. Mówią bowiem o doświadczeniu, które nie należy wyłącznie do jednej epoki, lecz powraca zawsze wtedy, gdy człowiek traci pewność, że świat ma porządek, a jego życie posiada oczywisty sens.

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.