

gdańskie
wydawnictwo
oświatowe



JĘZYK POLSKI

SZTUKA WYRAZU

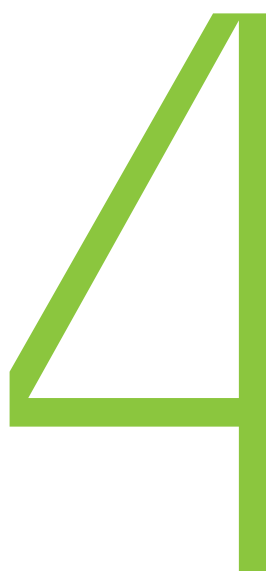
podręcznik do liceum i technikum

zakres podstawowy i rozszerzony

współczesność

wersja dla nauczyciela

Dorota Dąbrowska
Ewa Prylińska
Cecylia Ratajczak
Adam Regiewicz



JĘZYK POLSKI

SZTUKA WYRAZU

podręcznik do liceum i technikum

zakres podstawowy i rozszerzony

współczesność

wersja dla nauczyciela

Joanna Rześniowiecka
Barbara Smutek
Katarzyna Tomaszek
Dagmara Zawistowska-Toczek



Redaktorka prowadząca: Izabela Pałasz-Alwasiak
Współautorka: Katarzyna Tomaszek (tematy na stronach: 275–278, 297, 425–427)
Konsultacja merytoryczna: prof. dr hab. Edward Łuczyński
Redakcja merytoryczna: Lidia Minkiewicz, Barbara Pałasz
Redakcja: Hanna Negowska, Izabela Pałasz-Alwasiak, Jolanta Stecewicz
Projekt okładki, projekt typograficzny, infografiki: Iwona Duczmal
Fotoedycja: Joanna Głębocka, Ilona Krasnopiórko
Ilustracje: Bartłomiej Brosz, Sławomir Kilian
Skład: Lech Chańko
Kolajonowanie tekstów: Aleksandra Golecka-Mazur, Anna Maria Sarmiento
Na okładce: Ruth Addinall, *Man Writing*, 2004, olej na płótnie, 107 × 76 cm, własność prywatna

Podręcznik dopuszczony do użytku szkolnego przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania i wpisany do wykazu podręczników przeznaczonych do kształcenia ogólnego do nauczania języka polskiego na poziomie klasy trzeciej liceum ogólnokształcącego i technikum, na podstawie opinii rzeczoznawców: prof. dr hab. Bogusława Doparta, mgr Ewy Chołojczyk, prof. dr hab. Marka Ruszkowskiego.

Etap edukacyjny: III.

Typ szkoły: liceum ogólnokształcące i technikum, kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym.

Rok dopuszczenia: 2022.

Numer dopuszczenia: 1022/7/2022.

Podręcznik jest dostosowany do obowiązującej podstawy programowej z 2018 r. i zgodny z programem *Sztuka wyrazu*.

ISBN 978-83-8118-522-6

© Copyright by Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe

Wydawca: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, 80-309 Gdańsk, al. Grunwaldzka 413

Gdańsk 2022. Wydanie pierwsze

Druk i oprawa: Interak, Czarnków

Podręcznik został wyprodukowany na papierze z certyfikatami FSC, PEFC, EU-Ecolabel oraz Blue Angel.

Niniejsza publikacja podlega ochronie przewidzianej w przepisach Ustawy z dnia 4.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Każdy przypadek kopiowania lub zwielokrotniania fragmentu lub całości publikacji stanowi nie-
dozwolone naruszenie praw twórcy lub wydawcy, o ile nie odbywa się zgodnie z przepisami wyżej wymienionej ustawy.

Wszystkie książki Wydawnictwa są dostępne w sprzedaży wysyłkowej. Zamówienia można składać w księgarni internetowej www.ksiegarnia.gwo.pl lub nadsyłać listownie pod adresem:

Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe

80-305 Gdańsk 5, skrytka pocztowa 80

tel. 801 643 917, 58 340 63 63

fax 58 340 63 61, 58 340 63 66

www.gwo.pl e-mail: handel@gwo.pl

Sztuka wyrazu. Klasa 4. Wersja dla nauczyciela

Opracowanie metodyczne lekcji: Joanna Rzeźniowiecka (30–32, 122–123, 156–157, 275–285, 297–301, 332–333, 413, 425–427), Barbara Smutek (149–155, 201, 237–244, 342–349, 412), Katarzyna Tomaszek (10–29, 33–64, 75–121, 130–142, 158–176, 202–214, 221–236, 245–274, 295–296, 302–331, 334–341, 350–352, 361–394, 414–424, 428–429), Dagmara Zawistowska-Toczek (65–74, 124–129, 143–148, 177–200, 215–220, 286–294, 353–360, 395–411)

Konsultacja merytoryczna: Lidia Minkiewicz, Barbara Pałasz, Teresa S. Renk, Danuta Rzeczowska

Redaktor prowadzący: Aleksandra Golecka-Mazur

Redakcja językowa: Aleksandra Golecka-Mazur, Jolanta Stecewicz

Projekt graficzny: Iwona Duczmal

Skład: Kamila Kwiek

Rysunki i schematy: Kamila Kwiek

ISBN 978-83-8118-523-3

© Copyright by Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe

Wydawca: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe

80-309 Gdańsk, al. Grunwaldzka 413

Gdańsk 2022. Wydanie pierwsze

Druk i oprawa: Interak, Czarnków

Spis treści

WSPÓŁCZESNOŚĆ

Tablica chronologiczna	10
O epoce	12
• Zbigniew Jarosiński <i>Literatura lat 1945–1975 czytanie ze zrozumieniem</i>	28
Człowiek w trybach kultury masowej. <i>Dyptyk Marilyn</i> Andy'ego Warhola	30
„Człowiek jest tylko tym, czym siebie czyni”. Egzystencjalna filozofia wyboru	33 R
• Albert Camus <i>Człowiek zbuntowany</i>	33 R
• Jean-Paul Sartre <i>Egzystencjalizm jest humanizmem</i>	36 R
• Emmanuel Mounier <i>Co to jest personalizm?</i>	38 R
Albert Camus <i>Dżuma</i>	40
• Albert Camus <i>Dżuma</i>	41
• Swietłana Aleksijewicz <i>Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości</i>	44
„Czym jest poezja, która nie ocala”? Czesława Miłosza koncepcja sztuki poetyckiej	65
• Czesław Miłosz <i>W Warszawie</i>	66
• Czesław Miłosz <i>Przedmowa</i>	68
„Zapomnijcie o nas...”. O pokoleniu porażonym wojną w poezji Tadeusza Różewicza	70
• Tadeusz Różewicz <i>Ocalony</i>	71
• Tadeusz Różewicz <i>Lament</i>	72
• Tadeusz Różewicz <i>Zostawcie nas</i>	73
„A ocalenie tylko w tobie”. Rozważania o przesłaniu <i>Traktatu moralnego</i> Czesława Miłosza	75
• Czesław Miłosz <i>Traktat moralny</i>	76
George Orwell <i>Rok 1984</i>	80
• George Orwell <i>Rok 1984</i>	82
• Ewa Lipska <i>Z cyklu: Wielkie awarie (I)</i>	106
Los Polaków pod sowiecką okupacją. <i>Droga donikąd</i> Józefa Mackiewicza	106
• Józef Mackiewicz <i>Droga donikąd</i>	109
• Wisława Szymborska <i>Jacyś ludzie</i>	121
Socrealizm infografika	122

Wersja podręcznika dla nauczyciela to propozycja przygotowana przez osoby z dużym doświadczeniem i praktyką szkolną. Autorki proponują treści i zadania, które można wykonywać tak, jak zostały opisane w podręczniku, lub się nimi inspirować i twórczo przekształcać. Podobnie należy się odnosić do tematów lekcji i planów ich przebiegu.

Oznaczenia, których używamy w książce:



symbol godziny lekcyjnej; podpowiadamy, ile czasu warto naszym zdaniem przeznaczyć na dany temat



tak oznaczyliśmy w podręczniku miejsce, do którego się odnosi bezpośredni komentarz



to znak, że na internetowej stronie GWO zamieściliśmy dodatkowe materiały do lekcji: reprodukcje obrazów, wiersze, schematy, tabele, karty pracy



propozycja wymagająca skorzystania z internetu



ta ikona oznacza, że zaproponowano wprowadzenie lub odniesienie się do tekstu literackiego spoza podręcznika



to znak SłuchApki, aplikacji dla uczniów i nauczycieli, którą można pobrać ze strony www.sluchapka.gwo.pl. Cyfry w nawiasie informują, na której stronie zaczyna się (s. 205) czytany przez aktora tekst


W świecie zniewolonego umysłu	124
• Leopold Tyrmand <i>Dziennik 1954</i>	125
• Czesław Miłosz <i>Zniewolony umysł</i>	127
Literatura polska na emigracji	130
• Stanisław Baliński <i>Polska Podziemna</i>	131
• Stanisław Baliński <i>Modlitwa polska</i>	132
• Kazimierz Wierzyński <i>Nie ma dla nas ucieczki</i>	132
• Kazimierz Wierzyński <i>Kufer</i>	133
• Czesław Miłosz <i>Dolina Issy</i>	134
• Jerzy Stempowski <i>Esej berdyczewski</i>	138 R
• Witold Gombrowicz <i>Trans-Atlantyk</i>	143
• Jacek Kaczmarski <i>Nasza klasa</i>	145
• Radek Knapp <i>Lekcje pana Kuki</i>	146
Współczesna eseistyka polska	149 R
• Zygmunt Kubiak <i>Tradycja klasyczna</i>	150 R
Esej sztuka pisania	154 R
Odwilż w latach 50. infografika	156
Tadeusz Różewicz <i>Kartoteka</i>	158
• Tadeusz Różewicz <i>Kartoteka</i>	159
Gustaw Herling-Grudziński <i>Wieża</i>	177 R
• Gustaw Herling-Grudziński <i>Wieża</i>	179 R
Różne oblicza współczesnego klasycyzmu. Poezja Zbigniewa Herberta	
i Jarosława Marka Rymkiewicza	191
• Zbigniew Herbert <i>Dlaczego klasycy</i>	192
• Zbigniew Herbert <i>Potęga smaku</i>	193
• Joanna Szczepkowska <i>Rozpad potęgi smaku</i>	195
• Zbigniew Herbert <i>Pan Cogito o cnocie</i>	196
• Zbigniew Herbert <i>Przesłanie Pana Cogito</i>	198
• Michelangelo Pistoletto <i>Wenus wśród szmat</i>	201
• Jarosław Marek Rymkiewicz <i>Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie</i>	202 R
• Jarosław Marek Rymkiewicz <i>Epitafium dla Rzymu</i>	203
• Jarosław Marek Rymkiewicz <i>Na różę</i>	204
Jorge Luis Borges <i>Biblioteka Babel</i>	206 R
• Jorge Luis Borges <i>Biblioteka Babel</i>	207 R
• Umberto Eco <i>Imię róży</i>	212 R
„i komentuję wciąż żywoty otoczenia” – poezja Mirona Białoszewskiego	215
• Miron Białoszewski <i>Namuzowywanie</i>	216
• Miron Białoszewski <i>„Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...”</i> <i>Moja niewyczerpana oda do radości</i>	217
• Miron Białoszewski <i>Oto garść mowy wiązanej przez BABĘ Z MOSTU</i> <i>z okresu Zawichostu. Sonet zawichostski</i>	218
• Miron Białoszewski <i>O mojej pustelni z nawoływaniem</i>	219



„Jestem, kim jestem...”. O człowieku i świecie w poezji Wisławy Szymborskiej . . .	221
• Wisława Szymborska <i>Psalm</i>	222
• Wisława Szymborska <i>W zatrzęsieniu</i>	224
• Wisława Szymborska <i>Mapa</i>	225
Eros i Tanatos w poezji Haliny Poświatowskiej	227
• Halina Poświatowska * * * [Halina Poświatowska to...]	228
• Halina Poświatowska * * * [Jestem z upływającej...]	228
• Halina Poświatowska <i>Wiersz o miłości</i>	229
• Halina Poświatowska * * * [chciałabym cię zobaczyć...]	230
• Andrew Wyeth <i>Świat Christiny</i>	231
Przeciwko pięknu – turpizm w poezji Grochowiaka i Bursy	232 R
• Stanisław Grochowiak <i>Czyści</i>	232 R
• Stanisław Grochowiak <i>Płonąca żyrafa</i>	233 R
• Andrzej Bursa <i>Sylogizm prostacki</i>	235 R
• Andrzej Bursa <i>Wisielec</i>	236 R
Absurdy PRL-u. Opowiadania Sławomira Mrożka	237 R
• Sławomir Mrożek <i>Słoń</i>	237 R
• Sławomir Mrożek <i>Ostatni husarz</i>	239 R
Pytania i odpowiedzi. Które służą komunikacji, a które ją zakłócają?	243
Sławomir Mrożek <i>Tango</i>	245
• Sławomir Mrożek <i>Tango</i>	246
Etyka i etykieta językowa	275
„Piosenka jest dobra na wszystko...”. Polska powojenna piosenka literacka	279
• Jeremi Przybora <i>Przeprowadzka</i>	280
• Wojciech Młynarski <i>A wójta się nie bójtą</i>	281
• Agnieszka Osiecka <i>Mówiłam żartem</i>	282
Protesty w latach 60. i 70. infografika	284
Poezja Nowej Fali	286
• Stanisław Barańczak <i>Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej</i>	286
• Ryszard Krynicki <i>I naprawdę nie wiedzieliśmy</i>	288
• Adam Zagajewski <i>Prawda</i>	290
• Adam Zagajewski <i>Mała piosenka o cenzurze</i>	291
• Stanisław Barańczak <i>Określona epoka</i>	291
• Stanisław Barańczak <i>8.2.80: I nikt mnie nie uprzedził</i>	292
• Julian Kornhauser <i>Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu</i>	293
• Julian Kornhauser <i>Zabójstwo</i>	294
• Cezary Łazarewicz <i>Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka</i>	295
Językowy obraz świata	297 R
Rejs po PRL-u	298
Tadeusz Konwicki <i>Mała apokalipsa</i>	302 R
• Tadeusz Konwicki <i>Mała apokalipsa</i>	303 R

Antoni Libera <i>Madame</i>	314
• Antoni Libera <i>Madame</i>	315
„Solidarność” i stan wojenny infografika	332
Marek Nowakowski <i>Raport o stanie wojennym</i>	334
• Marek Nowakowski <i>Opowieści taksówkarza</i>	334
• Marek Nowakowski <i>Wiosenny spacer</i>	337
• Zbylut Grzywacz <i>Siatka</i>	341
Olga Tokarczuk <i>Profesor Andrews w Warszawie</i>	342
• Olga Tokarczuk <i>Profesor Andrews w Warszawie</i>	342
• Dominik Szczęśniak, Grzegorz Pawlak <i>Profesor Andrews</i>	350
Poezja stanu wojennego	353
• Zbigniew Herbert <i>Raport z oblężonego Miasta</i>	354
• Jan Polkowski <i>Hymn</i>	356
• Jan Polkowski <i>Przestanie pana X</i>	357
• Jacek Kaczmarski <i>Górnicy</i>	358
• Adam Zagajewski <i>Kłęska</i>	360
Janusz Głowacki <i>Antygona w Nowym Jorku</i>	361 R
• Janusz Głowacki <i>Antygona w Nowym Jorku</i>	362 R
Marek Nowakowski <i>Górą Edek</i>	381
• Marek Nowakowski <i>Górą Edek</i>	381
Andrzej Stasiuk <i>Miejsce</i>	383
• Andrzej Stasiuk <i>Miejsce</i>	384
W stronę nowej poezji	390
• Wojciech Wencel <i>Oda na dzień św. Cecylii</i>	391
• Jacek Podsiadło <i>Konfesata</i>	392
• Anna Adamowicz <i>tworzywo</i>	394
Spotkanie dwóch reportażyistów. Ryszard Kapuściński <i>Podróże z Herodotem</i> ..	395
• Ryszard Kapuściński <i>Podróże z Herodotem</i>	396
• Paulina Wilk <i>Lalki w ogniu. Opowieści z Indii</i>	407
• Gustaw Herling-Grudziński <i>Sztuka podróżowania (Essay pisany w polu)</i>	409 R
Reportaż sztuka pisania	412 R
Moda językowa	413
Jacek Dukaj <i>Katedra</i>	414
• Jacek Dukaj <i>Katedra</i>	415
• Tomasz Bagiński <i>Katedra</i>	424
Język w sieci	425
Podsumowanie	428
Wybrane motywy w literaturze	433
Słowniczek pojęć	442
Indeks osób	457






Kolorem pomarańczowym oznaczono wprowadzenia oraz podsumowania.

Kolorem oliwkowym oznaczono nawiązania.

Kolorem zielonym oznaczono tematy z nauki o języku.

hasło ► patrz s. XX – odnośnik do innych stron w podręczniku

R – treści z zakresu rozszerzonego 

P – praca pisemna

Znak ■■■■■■■■■■ wskazuje, które rozwiązania należy zapisać w zeszytcie.

Uwaga. W podręczniku nie wolno zapisywać żadnych odpowiedzi, podkreślać ani zaznaczać rozwiązań zadań.





WSPÓŁCZESNOŚĆ

PLAN LEKCJI



1. Analiza osi czasu.
2. Rozwiązanie quizu.

Quiz – praca w grupach

Nauczyciel dzieli klasę na 6 grup. Każda z nich otrzymuje kartkę z zdaniami odnoszącymi się do informacji zamieszczonych na osi czasu. Zadaniem grupy jest stwierdzenie, które wypowiedzi są fałszywe, a które – prawdziwe. Czas na wykonanie zadania to 5–7 minut.

Następnie nauczyciel zbiera kartki i przydziela każdą z nich innej grupie niż poprzednio. Teraz zadaniem uczniów jest sprawdzenie poprawności odpowiedzi udzielonych przez inny zespół. Dopiero po tej fazie odpowiedzi są sprawdzane na forum klasy.

Zdania prawda – fałsz można wydrukować z załącznika: Oś czasu.

Quiz dla grup.



EUROPA I ŚWIAT
FILOZOFIA I LITERATURA
WAZNE WYDARZENIA
SZTUKA

Jorge Luis Borges (1899–1986)
George Orwell (1903–1950)
Emmanuel Mounier (1905–1950)
Jean-Paul Sartre (1905–1980)
Albert Camus (1913–1960)

1941 – wydanie *Biblioteki Babel* Jorge Luisa Borgesa
wydanie *Dżumy* Alberta Camusa – 1947 ● ● 1949 – wydanie *Roku 1984* George'a Orwella

Andy Warhol (1927–1987)
Elvis Presley (1935–1977)
francuska filmowa Nowa Fala – 1959–1965

koniec II wojny światowej – 1945 ●
śmierć Józefa Stalina – 1953 ●
Praska Wiosna; zamieszki w Paryżu – 1968 ●



LITERATURA
POLSKA

Czesław Miłosz (1911–2004)
Tadeusz Różewicz (1921–2014)
Miron Białoszewski (1922–1983)
Wisława Szymborska (1923–2012)
Zbigniew Herbert (1924–1998)
Tadeusz Konwicki (1926–2015)
Sławomir Mrożek (1930–2013)
Ryszard Kapuściński (1932–2007)
Halina Poświatowska (1935–1967)
Marek Nowakowski (1935–2014)
Janusz Głowacki (1938–2017)

publikacja *Ocalenia* Czesława Miłosza – 1945 ● Stanisław Barańczak (1946–2014)
wydanie *Niepokoju* Tadeusza Różewicza – 1947 ●
wydanie *Drugi donikąd* Józefa Mackiewicza – 1955 ●
wydanie *Kartoteki* Tadeusza Różewicza – 1960 ●
wydanie *Tanga* Sławomira Mrożka – 1964 ●

Tadeusz Kantor (1915–1990)
Jerzy Nowosielski (1923–2011)
Andrzej Wajda (1926–2016)
Krzysztof Penderecki (1933–2020)
Krzysztof Kieślowski (1941–1996)

inauguracja Festiwalu „Warszawska Jesień” – 1956 ●
powstanie PZPR z Bolesławem Bierutem jako I sekretarzem – 1948 ●
protesty robotników w Poznaniu – 1956 ●
krwawe stłumienie manifestacji
Przypadek, rez. K. Kieślowski, 1987

Marzec '68; fala emigracji Polaków pochodzenia żydowskiego – 1968 ●

Grupa 1.

- George Orwell mógł przeczytać w gazecie o wydarzeniach tzw. praskiej wiosny.
- Andy Warhol nie mógł obejrzeć I części *Gwiezdnych wojen*.
- *Dżuma* Alberta Camusa została wydana w okresie tzw. zimnej wojny.
- Miron Białoszewski mógł korespondować z Jeanem-Paulem Sartre'em.
- Tom wierszy Zbigniewa Herberta pt. *Raport z obłąkanego Miasta* odnosił się do tzw. wydarzeń grudniowych w Polsce.

Grupa 2.

- Albert Camus mógł śledzić ceremonię wręczenia Czesławowi Miłoszowi Literackiej Nagrody Nobla.
- Papież Jan Paweł II w czasie swojej wizyty w Polsce w 1979 r. nie mógł się spotkać z zarządem NSZZ „Solidarność”.
- *Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego została wydana w okresie działalności grupy poetyckiej Nowa Fala.
- Czesław Miłosz dostał Literacką Nagrodę Nobla wtedy, gdy w Polsce obowiązywał stan wojenny.
- Wisława Szymborska mogła być czytelniczką *Katedry* Jacka Dukaja.

Grupa 3.

- *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego wydano, zanim w Polsce powstała „Solidarność”.
- *Antygonę w Nowym Jorku* Janusz Głowacki napisał wtedy, kiedy Polska była już krajem demokratycznym.
- Jorge Luis Borges mógł śledzić ceremonię wręczenia Czesławowi Miłoszowi Literackiej Nagrody Nobla.
- Z racji na rok urodzenia Tadeusza Różewicza można zaliczyć do generacji Kolumbów.
- Sławomir Mrożek mógł być czytelnikiem powieści *Madame Antoniego Libery*.

Albert Camus, 1952



Elvis Presley, 1957



Kadr z filmu *Pulp fiction*, reż. Q. Tarantino, 1994

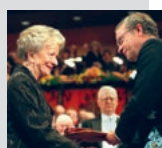
- 1977 – premiera 1. części cyklu *Gwiezdne wojny* (cz. IV, *Nowa nadzieja*), reż. G. Lucas
- 1989 – obalenie rządów komunistycznych w Polsce, Bułgarii, Czechosłowacji i Rumunii
- 1989 – zburzenie muru berlińskiego
- 1994 – *Pulp fiction*, reż. Q. Tarantino
- 2001 – zamach na WTC
- powstanie Unii Europejskiej – 1993

XXI w.

1971–1980 1981–1990 1991–2000 2001–2010 2011–2020

- 1992 – wydanie *Antygony w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego

- 1983 – wydanie *Raportu z obłożonego Miasta* Zbigniewa Herberta



Wisława Szymborska odbiera Literacką Nagrodę Nobla, 1996

- 1968–1976 – działalność formacji poetyckiej Nowa Fala
- wydanie – 1979 *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego
- 1980 – Literacka Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza
- 1996 – Literacka Nagroda Nobla dla Wisławy Szymborskiej
- wydanie *Madame Antoniego Libery* – 1998
- 2000 – wydanie *Katedry* Jacka Dukaja
- wydanie *Podróży z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego – 2004
- Literacka Nagroda Nobla dla Olgi Tokarczuk – 2018

- 1970 – *Rejs*, reż. M. Piwowski

Człowiek z żelaza, reż. A. Wajda, 1981



- 1970 – Grudzień '70; Edward Gierek I sekretarzem KC PZPR
- 1976 – (czerwiec) ogólnopolskie protesty; powstanie Komitetu Obrony Robotników
- 1979 – pierwsza wizyta Jana Pawła II w Polsce
- 1980 – powstanie NSZZ „Solidarność”
- 1981–1983 – stan wojenny
- 1989 – obrady Okrągłego Stołu; pierwsze częściowo wolne wybory
- 1989 – powstanie III Rzeczypospolitej
- 1999 – przyjęcie Polski do NATO
- 2004 – Polska członkiem Unii Europejskiej

Grupa 4.

- Zbigniew Herbert mógł być czytelnikiem *Podróży z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego.
- Jean-Paul Sartre mógł śledzić ceremonię wręczenia Literackiej Nagrody Nobla Wisławie Szymborskiej.
- Albert Camus mógł brać udział w protestach studenckich, do których doszło w Paryżu w 1968 r.
- Józef Stalin mógł być czytelnikiem *Drogi donikąd* Józefa Mackiewicza.
- Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego została wydana w okresie zimnej wojny.

Grupa 5.

- Poetka Halina Poświatowska mogła oglądać filmy francuskiej Nowej Fali.
- Miron Białoszewski mógł korespondować z Emmanuelem Mounierem.
- Stanisław Barańczak urodził się w okresie zimnej wojny.
- Wisława Szymborska mogła śledzić ceremonię wręczenia Literackiej Nagrody Nobla Oldze Tokarczuk.
- Andrzej Wajda mógł brać udział w inauguracji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Pojęcia i wydarzenia

Warto sprawdzić, czy uczniowie znają wszystkie pojęcia pojawiające się na osi czasu, np. zimna wojna, stan wojenny, „Solidarność”, NATO, Unia Europejska. Można także zapytać uczniów, jaki w ich opinii wpływ mógł mieć burzliwy okres po zakończeniu II wojny światowej na rozwój literatury i sztuki – jakie tematy mogły interesować artystów, jakie gatunki mogły się rozwijać w związku z tym, co się działo w Europie i na świecie.


Wiele wcieleń współczesności.

PLAN LEKCJI



1. Gra sprawdzająca zdobytą wiedzę.
2. Rozmowa o pracach malarskich oddających charakter współczesności.

15 zagadek o epoce

Uczniowie pracują samodzielnie, w parach lub w niewielkich grupach. Ich zadaniem jest odnalezienie odpowiedzi na piętnaście zagadek dotyczących współczesności – załącznik:  O epoce. Zagadki. Odpowiedzi należy szukać w tekście dotyczącym epoki. Wygrywa osoba, para lub zespół, który jako pierwszy poprawnie rozwiąże wszystkie zagadki.

O epoce

NAZWA I CHRONOLOGIA EPOKI

Lata od zakończenia II wojny światowej do czasów dzisiejszych określa się mianem **współczesności**. Dla kultury i literatury europejskiej tego okresu ważne są dwie daty: 1968 i 1989 r.

Rok 1968 był w Europie czasem masowych protestów, podczas których domagano się spełnienia postulatów politycznych oraz liberalizacji obyczajów. Wynikiem tego były m.in. rewolucja obyczajowa i rozwój ruchów kontrkulturowych¹. Na kształt ówczesnej kultury wywarły wpływ powstające od połowy lat 60. XX w. koncepcje kulturowo-światopoglądowe proponujące inny sposób myślenia o człowieku i jego miejscu w świecie. Najważniejszą z nich był postmodernizm, podważający możliwości poznawcze człowieka i stworzenie spójnego obrazu świata.

Z kolei rok 1989 to początek wielkich zmian na arenie geopolitycznej, których widocznymi znakami były obrady Okrągłego Stołu w Polsce, zburzenie muru berlińskiego, Jesień Narodów² oraz rozpad Związku Radzieckiego.

TŁO EPOKI

Powojenną Europę ukształtowały decyzje polityczne podjęte jeszcze w trakcie wojny na konferencji w Jałcie (luty 1945). W ich wyniku nastąpił podział na dwie strefy wpływów: blok państw zachodnich z zachodnią częścią Niemiec (NRF³), będący pod silną dominacją Stanów Zjednoczonych, oraz blok wschodni, czyli Czechosłowacja, Węgry, Bułgaria, Rumunia, Polska oraz wschodnia część Niemiec (NRD⁴), podporządkowane ZSRR. Litwa, Łotwa oraz Estonia w 1940 r. zostały zaanektowane przez Związek Radziecki i straciły niepodległość (odzyskały ją dopiero na początku lat 90.).

Barierę między Wschodem a Zachodem stanowiła tzw. żelazna kurtyna⁵. Jej symbolem stał się mur berliński, który dzielił stolicę NRD na dwie części: prozachodnią (Berlin Zachodni) i proradziecką (Berlin Wschodni).

¹ kontrkultura – ruch społeczny, który pojawił się w USA w latach 60.; postulował swobodę obyczajową, odrzucał wszelkie formy przemocy
² Jesień Narodów (Jesień Ludów) – rozpad rządów komunistycznych w środkowej i południowo-wschodniej Europie
³ NRF – Niemiecka Republika Federalna
⁴ NRD – Niemiecka Republika Demokratyczna
⁵ żelazna kurtyna – nazwa określająca umowną granicę między państwami bloku socjalistycznego, pozostającymi pod wpływami Związku Radzieckiego, a kapitalistycznymi krajami Europy Zachodniej



Fragment muru berlińskiego, 1989

Nazwa nurtu obowiązującego w krajach komunistycznych, w którym twórczość artystyczna była bezwzględnie podporządkowana ideologii i propagandzie. odp. SOCREALIZM	Imię i nazwisko pisarza kolumbijskiego, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu magicznego, autora <i>Stu lat samotności</i> . odp. GABRIEL GARCIA MARQUEZ
Nazwa nurtu, którego teoretycy podważali możliwości poznawcze człowieka, kwestionowali istnienie spójnego obrazu świata. odp. POSTMODERNIZM	Umowne określenie stanu stosunków między krajami bloku wschodniego a państwami tzw. demokracji zachodniej. odp. ZIMNA WOJNA
Tytuł jednego z najsłynniejszych angielskich cykli powieściowych, który powstawał w latach 1954–1955. odp. WŁADCA PIERŚCIENI	Forma teatralna bez tekstu dramatycznego, tworzona na żywo w obecności widzów. odp. PERFORMANCE
Wydarzenie, do którego doszło w Polsce 13 grudnia 1981 r. odp. WYBUCH STANU WOJENNEGO	Główna teza Zjazdu Literatów Polskich w Szczecinie w 1949 r. odp. WPROWADZENIE REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO
Pisarz, prozaik, kontestator szarej komunistycznej rzeczywistości, określany mianem jednego z pisarzy wyklętych (kaskaderów literatury). odp. ANDRZEJ BURSA	Nazwa nurtu w sztuce, w którym artysta operuje przypadkowym układem barwnych plam rozpryskiwanych lub rozlewanych przez artystę. odp. TASZYZM

Podział Europy miał daleko idące konsekwencje polityczne i gospodarcze. Z biegiem lat coraz wyraźniej rysował się rozdział między bogatszym i bardziej rozwiniętym kapitalistycznym Zachodem a zmagającym się z kolejnymi kryzysami socjalistycznym Wschodem. Animozje między blokami były podsycane przez propagandę i niebezpiecznie wzmocnione przez wyścig zbrojeń. Zjawisko to nasiliło się już pod koniec lat 40. XX w. i zostało określone mianem **zimnej wojny**¹. Wrogość i rywalizacja występowały nie tylko na terenie Europy. O wpływy walczono także na świecie, m.in. na Kubie czy w Wietnamie.

Pod koniec lat 60. nastąpiła widoczna odwilż w stosunkach między Zachodem a krajami bloku wschodniego. Po dwudziestu latach od zakończenia wojny żadna ze stron nie chciała podsycić konfliktu. Co więcej, każda z nich przeżywała wewnętrzne trudności. Państwa zachodnie borykały się z rewolucją światopoglądową zwróconą przeciwko kapitalistycznemu i mieszczańskiemu sposobowi myślenia. Między innymi w USA odbywały się antywojenne i antyamerykańskie wiece przeciw działaniom militarnym w Wietnamie (1965–1973), a we Francji – protesty wywołane przez tamtejsze środowiska lewicowe (1968). W tym samym czasie doszło też do buntów w państwach bloku wschodniego, m.in. w Czechosłowacji, gdzie otwarcie domagano się reform. Praska Wiosna² została szybko stłumiona przez wojska Układu Warszawskiego.

Powolna agonia bloku wschodniego zaczęła się wraz z narastającym kryzysem gospodarczym. Wieloletni wyścig zbrojeń, próba dorównania państwom zachodnim na wszystkich polach rozwoju cywilizacyjnego doprowadziły do poważnych trudności w państwach demokracji ludowej, czego wyrazem były rosnąca inflacja, braki w zaopatrzeniu oraz reglamentacja żywności i innych produktów. Kryzys gospodarczy zbiegł się z wyborem polskiego kardynała Karola Wojtyły na papieża w 1978 r. Jego poglądy i działania były nie tylko wsparciem dla społeczeństw uciskanych przez Związek Radziecki, ale także ponownym otwarciem dyskusji na temat społecznej niesprawiedliwości i zniewolenia państw bloku wschodniego.

Wydarzenia w Polsce w 1989 r. (obrady Okrągłego Stołu, pierwsze częściowo wolne wybory) utorowały jej drogę do uniezależnienia się od wpływów ZSRR oraz zainicjowały Jesień Narodów. Blok wschodni przestał istnieć, czego symbolem było zburzenie 9 listopada 1989 r. muru berlińskiego. Dwa lata później rozpadł się Związek Radziecki. Niepodległość odzyskały państwa nadbałtyckie, a także powstały m.in. Białoruś oraz Ukraina.

Na okres od lat 90. do dziś przypadają nowe wyzwania związane z dynamicznie zmieniającą się sytuacją geopolityczną oraz szybkim rozwojem technologii cyfrowej. Dotychczasowy układ Wschód – Zachód pozostał, ale pojęcie Wschodu dotyczy obecnie Bliskiego Wschodu oraz państw arabskich, a miejsce ideologicznego sporu dotyczącego ustroju (kapitalizm – socjalizm) zajęły kwestie wartości, sposobu myślenia i stylu życia.

¹ zimna wojna – określenie wrogich stosunków oraz rywalizacji politycznej i ideologicznej między krajami bloku socjalistycznego a krajami Europy Zachodniej, czemu towarzyszyły walka o wpływy w różnych regionach świata oraz wyścig zbrojeń

² Praska Wiosna – przemiany polityczne w Czechosłowacji w 1968 r.



Zamieszki w Paryżu, 1968

Tworzenie infografik/map myśli

Nauczyciel może też podzielić uczniów na zespoły i poprosić o stworzenie infografik lub map myśli dotyczących najważniejszych zjawisk i wydarzeń współczesności. Na koniec uczniowie omawiają i uzupełniają swoje prace oraz robią im zdjęcia, dzięki czemu zyskają gotowy materiał do powtórki.

Powszechne określenie lat sześćdziesiątych w Polsce.

odp. OKRES MAŁEJ STABILIZACJI

Teoria podkreślająca wpływ uwarunkowań społeczno-kulturowych na role społeczne odgrywane przez człowieka w wieku dorosłym.

odp. PSYCHOANALIZA SPOŁECZNA

Kierunek w sztuce współczesnej, którego podstawowym założeniem było wierne odtwarzanie rzeczywistości, podejmowanie tematyki codzienności.

odp. HIPERREALIZM

Nazwa pokolenia literackiego, którego reprezentantami byli Halina Poświatowska i Edward Stachura.

odp. POKOLENIE WSPÓŁCZESNOŚCI

Problemy podejmowane przez twórców kina moralnego niepokoju.

odp. LUDZIE UWIKŁANI W HISTORIĘ,
STOJĄCY PRZED DRAMATYCZNYMI WYBORAMI

Pojawił się terroryzm wynikający z fundamentalizmu religijnego wymierzony w cywilizację Zachodu. W 2001 r. światem wstrząsnął atak islamistów na nowojorskie World Trade Center (czyt. 11 World Trade Center). Choć w kolejnych latach dochodziło do innych aktów terroru, których celem stali się m.in. mieszkańcy Madrytu, Paryża, Londynu czy Frankfurtu, to zamach z 11 września urosł do rangi symbolu początku wojny z terroryzmem.

Jednocześnie dzięki rozwojowi technologii cyfrowej świat cywilizacyjnie przyspieszył. Powszechna dostępność internetu zmieniła sposób komunikacji społecznej. Wirtualne kontakty zaczęły zastępować te rzeczywiste. Urządzenia mobilne umożliwiły człowiekowi dostęp do ogromnej ilości danych w każdym miejscu i czasie.



Atak na World Trade Center, Nowy Jork, 2001

FILOZOFIA

Wydarzenia II wojny światowej zachwiały nie tylko podstawami racjonalnego myślenia, ale też elementarnymi zasadami etycznymi. Zbrodnie wojenne i użycie broni masowego rażenia sprawiły, że zakwestionowano dotychczasowe kryteria dobra i zła. W powojennym świecie trzeba było odbudować nie tylko zniszczone miasta, gospodarkę, naukę i kulturę, ale przede wszystkim normy społeczne i moralne. Po 1945 r. filozofowie próbowali wskrzesić dawne podstawy etyczne lub znaleźć nowe. Jednocześnie uciekano od uniwersalnych rozwiązań poznawczych na rzecz indywidualnych doświadczeń egzystencjalnych.

idee/filozofowie	założenia
<p>egzystencjalizm Martin Heidegger (czyt. hajdeger; 1889–1976) Jean-Paul Sartre (czyt. żan pol sartr; 1905–1980) Karl Jaspers (1883–1969) Gabriel Marcel (czyt. Marsel; 1889–1973) Albert Camus (czyt. kami; 1913–1960)</p>	<p>Kierunek filozoficzny, u którego podstaw leży przekonanie, że to człowiek w swoim jednostkowym istnieniu nadaje życiu sens. W obrębie egzystencjalizmu wyróżnia się nurty ateistyczny i chrześcijański.</p> <p>W myśl egzystencjalizmu ateistycznego (m.in. Sartre) człowiek pozbawiony przyczyny i celu swego istnienia kształtuje siebie w świecie bez Boga. Podstawą jego wyborów jest wolność, która pociąga za sobą całkowitą odpowiedzialność za własne życie. Skutki decyzji i zachowań zależą wyłącznie od człowieka i są nieprzewidywalne, co z kolei rodzi poczucie samotności, beznadziei i lęku – głównie przed śmiercią.</p> <p>Reprezentanci egzystencjalizmu chrześcijańskiego (m.in. Marcel) głosili, że dzięki wierze człowiek może skierować swą uwagę nie na siebie, lecz na tajemnicę bytu.</p>
<p>psychoanaliza społeczna Erich Fromm (1900–1980) Karen Horney (czyt. hornej; 1885–1952)</p>	<p>Kierunek wywodzący się z psychoanalizy Freuda. Psychoanaliza społeczna podkreślała wpływ uwarunkowań społeczno-kulturowych na rozwój człowieka oraz na role społeczne odgrywane w wieku dorosłym. Odchodzono zaś od koncepcji determinizmu biologicznego (libido).</p>

<p>personalizm Emmanuel Mounier (czyt. emaniuel muńje; 1905–1950) Jacques Maritain (czyt. żak marite; 1882–1973) Karol Wojtyła (1920–2005)</p>	<p>Kierunek filozoficzny, który ukształtował się na przełomie XIX i XX w., badał przede wszystkim człowieka – doświadczenie przez niego świata, jego podmiotowość i świadomość. Założeniem personalizmu jest przekonanie o wartości i godności osoby ludzkiej, która jest autonomiczna i nadrzędna wobec społeczeństwa. Człowiek to byt duchowy, świadomy i wolny, dążący ku wyższym wartościom. Ma możliwość intelektualnego poznania i twórczego wyrażania siebie. Sprzyjającą przestrzenią rozwoju jest kontakt z drugą osobą, co pozwala na poznawanie siebie i ciągłe doskonalenie. Jednym z nurtów tego kierunku był personalizm chrześcijański, który ukazywał osobę w kontekście jej relacji z Bogiem. Samorealizacja człowieka jest możliwa tylko wtedy, gdy jest zwrócona ku Bogu.</p>
<p>postmodernizm Jacques Derrida (czyt. żak derida; 1930–2004) Gilles Deleuze (czyt. żil delez; 1925–1995) Jean Baudrillard (czyt. żan bodrijar; 1929–2007) Michel Foucault (czyt. miszel fuko; 1926–1984) Roland Barthes (czyt. bart; 1915–1980)</p>	<p>Nurt myślowy, który narodził się w 2. poł. XX w. Jego koncepcja wynikała ze zwątpienia w dotychczasowe (tradycyjne) konstrukcje filozoficzne i społeczne. Postmoderniści podważali możliwości poznawcze człowieka, co oznaczało niemożność stworzenia pełnej i spójnej wiedzy o świecie. Konsekwencją zwątpienia w kompetencje rozumu było odrzucenie idei prawdy i obiektywności, rozczarowanie postępem, zanegowanie idei jedności i ładu. Wszystko pozostaje względne, a człowiek jest skazany na częściowość poznania i zmuszony do tworzenia własnego obrazu rzeczywistości. W kontekście kultury postmoderniści mówią o wyczerpaniu tradycyjnych i nowoczesnych koncepcji człowieka, sztuki, wartości.</p>

LITERATURA EUROPEJSKA

W powojennej literaturze europejskiej dominował temat rozliczeń z wydarzeniami wojny. Charakter rozrachunkowy miała przede wszystkim **literatura niemiecka**: z jednej strony skupiano się na opisie zniszczeń i krzywd, z drugiej zaś – próbowano się rozliczyć z nazistowską przeszłością. W tym kontekście warto wymienić Heinricha Bölla (czyt. hajnricha bela; *Gdzie byłeś, Adamie?*, 1951) i Güntera Grassa (czyt. gintera grasa; *Błaszany bębenek*, 1959), którzy podejmowali wątek moralnej odpowiedzialności niemieckiego społeczeństwa za bierność wobec zła. Analizę mechanizmu fascynacji nazizmem przeprowadził Tomasz Mann w wydanej w 1947 r. powieści *Doktor Faustus*.

Kolejne pokolenie twórców także zmagало się z powojenną traumą, dokonując próby analizy sposobu myślenia swoich rodziców. Przykładem takiej literatury jest twórczość Bernharda Schlinka (czyt. szlinka; *Lektor*, 1995). Ważny nurt we współczesnej literaturze niemieckiej stanowią utwory zaangażowane w problemy globalizacji i konsumpcji (Juli Zeh, czyt. cej; *Orły i anioły*, 2001).



Kadr z filmu *Blaszany bębenek* na podstawie powieści Güntera Grassa, reż. Volker Schlöndorff (czyt. folker szlendorf), 1979

O konsekwencjach wojny pisali także twórcy **literatury francuskiej**. Skupiali się przede wszystkim na duchowych, moralnych i intelektualnych niepokojach człowieka wrzuconego w absurdalną rzeczywistość. Nawiązywała do tego twórczość spod znaku egzystencjalizmu: Jeana-Paula Sartre'a (*Brudne ręce*, 1948), Jeana Geneta (czyt. żana żeneta; *Pokojówki*, 1947), Alberta Camusa (*Dżuma*, 1947). Tematem sztuk francuskiego dramatopisarza rumuńskiego pochodzenia Eugène'a Ionesco (czyt. eżena jonesko; *Lekcja*, 1951; *Krzesła*, 1952) jest konfrontacja jednostki ze światem rządzoneym przez absurd i jej próby mierzenia się z nieuniknionym.

Współcześnie jednym z ważnych głosów literatury francuskiej jest Michel Houellebecq (czyt. miszel łelbek; *Cząstki elementarne*, 1998), który każe swoim bohaterom rozstrzygać egzystencjalne dylematy współczesności.

W **literaturze angielskiej** na obecne po wojnie mechanizmy totalitarne oparte na propagandzie i cenzurze zwracał uwagę George Orwell (czyt. dżordż orłel) w powieściach *Folwark zwierzęcy* (1945) i *Rok 1984* (1949).

Powojenna literatura brytyjska położyła podwaliny pod popularny dziś nurt *fantasy*. Warto w tym kontekście wymienić trylogię *Władca Pierścieni* (1954–1955) Johna Ronalda Reuela Tolkiena (czyt. dżona ronolda rułela tolkina) oraz cykl *Opowieści z Narnii* (1950–1956) Clive'a Staplesa Lewisa (czyt. klajwa stejplsa luisa). Obaj twórcy odwoływali się do mitu jako podstawy opowieści o sprawach uniwersalnych.

Jeden z ważnych nurtów powieści brytyjskiej stanowią utwory zaangażowane w sprawy obyczajowe, badanie relacji między jednostką a społeczeństwem w zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej. Trzeba tu wymienić Williama (czyt. tyljama) Goldinga (*Władca much*, 1954), Grahama Greene'a (czyt. grejema grina; *Spokojny Amerykanin*, 1956), Salmana Rushdiego (czyt. raszdiego; *Szatańskie wersety*, 1988) czy Zadie Smith (czyt. zadi smis; *Białe zęby*, 2000).

Literatura radziecka pozostawała pod silnym wpływem ideologicznym, czego wyrazem była odgórnie narzucona twórcom konwencja **realizmu socjalistycznego**. W tym duchu powstawały propagandowe utwory podejmujące tematykę rewolucyjną, wojenną, ukazujące bohaterstwo Armii Czerwonej.

Inny charakter miała twórczość Borysa Pasternaka, uhonorowanego w 1958 r. Literacką Nagrodą Nobla za powieść *Doktor Żywago* (wyd. zagraniczne – 1957, wyd. w ZSRR – 1988). Utwór ukazujący losy moskiewskiego inteligenta zderzonego z siłą bolszewickiej rewolucji nie przypadł do gustu władzom, które zakazały autorowi odbioru nagrody. Ważnym pisarzem był także Aleksander Sołżenicyn, również laureat Literackiej Nagrody Nobla. Za swoją twórczość został wydalony z kraju (1970), a jego *Archipelag Gułag* (wyd. zagraniczne – 1973–1975, wyd. w ZSRR – 1989) o sowieckich obozach pracy stał się przede wszystkim wydarzeniem politycznym, ponieważ książka obnażała prawdę o „wolności” w Związku Radzieckim.



Zadie Smith

realizm socjalistyczny (sorealizm)

nurt w literaturze i sztuce stworzony w ZSRR w 1934 r., a po II wojnie światowej obowiązujący w krajach bloku wschodniego. Treść dzieła była podporządkowana ideologii komunistycznej. Sorealizm służył przede wszystkim propagandzie, skupiał się na kulcie jednostki, walce z wrogiem klasowym, wyidealizowanym ukazaniu środowisk robotniczych i chłopskich. Podstawowym tematem sorealizmu było tzw. budownictwo socjalistyczne, tzn. industrializacja, wysiłek przedstawicieli klasy robotniczej, przewyższanie trudności (burżuazyjne przeżytki, anachroniczna mentalność, dywersanci itp.). Funkcji propagandowej podporządkowano konstrukcję bohaterów: jednoznacznie pozytywnych albo negatywnych, których działania były opatrywane oceniającym komentarzem narratora. Pochwale ideologii miały służyć schematyczna kompozycja i konwencja realistyczna w ukazywaniu świata przedstawionego

W latach 70. i 80. w ZSRR rozwijała się literatura *science fiction*. Przykładem jest twórczość braci Arkadija i Borisa Strugackich (*Piknik na skraju drogi*, 1972) oraz Kira Bułyczowa (*Miasto na górze*, 1983). Kontynuatorem tego nurtu jest we współczesnej rosyjskiej literaturze m.in. Dmitrij Głuchowski (seria *Metro*; wyd. od 2005), ukazujący w swych utworach wizję rzeczywistości postapokaliptycznej.

LITERATURA AMERYKAŃSKA

Na powstającą zaraz po wojnie literaturę amerykańską mieli wpływ głównie dwaj pisarze – obaj uhonorowani Literacką Nagrodą Nobla: William Faulkner (czyt. ʃyljam fokner; *Przypowieść*, 1954; *Koniokrady*, 1961) i Ernest Hemingway (czyt. hemingʃej; *Za rzekę, w cień drzew*, 1950; *Stary człowiek i morze*, 1952). Faulkner tworzył prozę psychologiczną w technice strumienia świadomości (rodzaj monologu wewnętrznego będącego zapisem niekontrolowanego ciągu skojarzeń), opisywał jednostkę konfrontowaną z własną psychiką czy z zewnętrznym światem. Hemingway z kolei skupiał się wyłącznie na zewnętrznych oznakach działań człowieka.

W literaturze amerykańskiej również podejmowano temat rozliczeń wojennych. Irwin Shaw (czyt. ertin szoʃ) w *Młodych lwach* (1948) piętnował przejawy faszystowskiej i rasistowskiej mentalności, James Jones (czyt. dʒejms dʒons) w *Stąd do wieczności* (1951) konfrontował człowieka z sytuacją konieczności zabijania w imię wyższych celów, wreszcie Joseph Heller (czyt. dʒosef heler), który w *Paragrafie 22* (1961) mówi o wojnie w poetyce czarnego humoru, ale to mocny przekaz ukazujący jej zło i absurd.

Ważna była również socjologiczna analiza społeczeństwa, zawierająca krytyczne spojrzenie na amerykańskie mity. Celował w tym dramat (Arthur Miller, *Śmierć komiwojżera*, 1949; *Czarownice z Salem*, 1953; Tennessee Williams, czyt. tenes-i ʃyliams, *Tramwaj zwany pożądaniem*, 1947; *Kotka na gorącym blaszanym dachu*, 1955). Warto również wymienić powieść *Buszujący w zbożu* Jerome'a Salingera (czyt. dʒeroma salindʒera; 1951), której bohaterem jest nadwrażliwy młody człowiek, niegodzący się na dorobkiewiczowski styl życia amerykańskiego społeczeństwa.

Lata 60. to początek prozy postmodernistycznej, reprezentowanej przez Thomasa Pynchona (czyt. tomasa pynczona; *49 idzie pod młotek*, 1966), Johna Bartha (czyt. dʒona barta; *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, 1968) czy Kurta Vonneguta (czyt. kerta wonegata; *Rzeźnia nr 5*, 1969), którzy operowali typowymi dla tego nurtu rozwiązaniami: grą z konwencją, przetwarzaniem starych schematów, groteską i czarnym humorem.

Ważnymi nurtami literackimi pozostają: *science fiction* (Philip Dick, czyt. filip dik; *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*, 1968; Frank Herbert, cykl *Diuna*, 1965–1985), *fantasy* (Ursula Le Guin, cykl *Ziemiomorze*, 1968–2001), literatura sensacyjna (Mario Puzo, *Ojciec chrzestny*, 1969). Obecnie niezwykle ważną jest twórczość prozatorska podejmująca tematykę mechanizmów społecznych i wielokulturowości (m.in. twórczość Toni Morrison czy Colsona Whiteheada, czyt. kolsona ʃajtheda).



Kadr z filmu *Ojciec chrzestny*, reż. Francis Ford Coppola (czyt. fransis ford kopol'a), 1972

LITERATURA IBEROAMERYKAŃSKA

Odrębnym zjawiskiem jest nurt prozy iberoamerykańskiej, reprezentowany m.in. przez Gabriela Garcíę Márqueza (czyt. gars-iję markesa; *Sto lat samotności*, 1967), Julia Cortázarą (czyt. kortasara; *Gra w klasy*, 1963), Maria Vargasa Llosę (czyt. wargasa ljosę; *Rozmowa w „Katedrze”*, 1969) i Jorge Luisa Borgesa (czyt. horhe luisa borhesa, *Alef*, 1949). Do najbardziej wyrazistych osiągnięć tej literatury należy poetyka realizmu magicznego, która łączy to, co nadprzyrodzone i magiczne, z codzienną rzeczywistością.

LITERATURA INNYCH KRĘGÓW KULTUROWYCH

Procesy społeczno-cywilizacyjne, które nastąpiły w powojennym świecie, tj. dekolonizacja, demokratyzacja, globalizacja, przyniosły szerszy dostęp do dóbr kultury wykluczonych wcześniej społeczeństw i przyczyniły się do swobodniejszego przepływu kulturowego pomiędzy różnymi rejonami świata. W efekcie tych zjawisk mogła wejść do szerokiego obiegu literatura innych kręgów kulturowych. Międzynarodowe uznanie zdobyła literatura japońska (twórczość m.in. Harukiego Murakamiego, *Kronika ptaka nakręcacza*, 1995). Wysoko cenione są też dzieła twórców pochodzących z RPA: Nadine Gordimer (czyt. nadin **g**ordiner; *Zrozumieć życie*, 2005), Johna Maxwella Coetzee (czyt. dżona maksstela kuts-i; *Hańba*, 1999) czy tanzańskiego pisarza Abdulrazaka Gurnaha. Wszyscy oni otrzymali Literacką Nagrodę Nobla (1991, 2003, 2021).

SZTUKA

W sztuce powojennej dominowały podobne tendencje, jak w literaturze. W krajach demokracji ludowej obowiązywał realizm socjalistyczny. Z kolei w państwach gospodarki rynkowej i liberalnej w kręgu zainteresowań artystycznych znalazło się to, co użytkowe, popularne i konsumpcyjne. W ówczesnej sztuce można wyróżnić dwie sprzeczne tendencje. Jedną była kontynuacja przedwojennej myśli awangardowej i rozwój takich dziedzin aktywności artystycznej, jak body art¹, happening² czy performance³. Nurt ten dominował w Europie. Drugą tendencją był hiperrealizm, któremu patronowali twórcy amerykańscy.



Ralph (czyt. ralf) Goings, *Griddle Inn*, 1978, serigrafia, 76,2 × 115,6 cm, Muzeum Narodowe, Kraków

- 1 body art – kierunek w sztuce, dla którego przestrzenią działań twórczych jest nie płótno, ale ludzkie ciało poddawane zabiegom artystycznym
- 2 happening – działania artystyczne na ogół w przestrzeni otwartej, nastawione na przypadek i improvisację, dążące do zaangażowania widza i uczynienia z niego współtwórcy wydarzenia
- 3 performance – zbiór przypadkowych i incydentalnych działań artystycznych, obejmujących występ przed publicznością, która pozostaje biernym obserwatorem wydarzenia

Do najważniejszych kierunków w sztuce współczesnej zaliczamy:

- **pop-art** (ang. *popular art* 'sztuka popularna') – ukształtował się w USA i Wielkiej Brytanii w latach 50. XX w.; łączył sztukę z życiem codziennym. Estetyka tego nurtu polegała na operowaniu czytelnymi dla masowego odbiorcy środkami: prostą kompozycją, nasyconymi barwami i kontrastem. Jego krzykliwa, przyciągająca wzrok forma wpisywała się w zapotrzebowanie na kulturę popularną. Czołowymi twórcami pop-artu byli Andy Warhol (czyt. endy łorhol), który łączył sztukę wysoką z reklamą, oraz Roy Lichtenstein, wykorzystujący w swym malarstwie konwencję komiksu;
- **akcjonizm** – przejawiał się działaniami prowadzonymi w przestrzeni publicznej, mającymi – przez prowokowanie i szokowanie publiczności – zwracać uwagę na określone idee i wartości. Przekaz akcjonistów odwoływał się do teorii podświadomości. Artyści chcieli pokonać kulturowy opór panującego porządku obyczajowego. Do najgłośniejszych akcjonistów zaliczamy Hermanna Nitscha (czyt. nicza). Jedną z odmian akcjonizmu jest **body art**, którego najbardziej znaną współczesną przedstawicielką jest Marina Abramović;
- **konceptualizm** – nurt artystyczny powstały w latach 60. w USA przenoszący uwagę odbiorcy z obiektu na sam proces tworzenia. W centrum zainteresowania pozostaje koncept, idea dzieła. Sztuka konceptualna ma charakter intelektualny, a jej celem jest prowokowanie odbiorcy do przemyśleń. Najwybitniejsi przedstawiciele tego kierunku: Joseph Kosuth (czyt. dżozef kesut), Joseph Beuys (czyt. jozef bojs), Lawrence Weiner (czyt. lorens winer);
- **hiperrealizm (fotorealizm, superrealizm)** – powstał i rozwijał się przede wszystkim w USA w latach 60. i 70.; polegał na wiernym odtwarzaniu rzeczywistości. Tematyka prac odnosiła się do codzienności, a podstawą obrazu była fotografia; artystyczne opracowanie kompozycji malarskiej zastępował wybór kadru fotograficznego. Przedstawiciele tego nurtu to m.in. Ralph Goings (czyt. ralf goings), Richard Estes (czyt. riczard estis);
- **postmodernizm** – nurt obejmujący malarstwo, rzeźbę i architekturę. Opiera się na przekonaniu, że kultura wyczerpała swoje możliwości, a artystom pozostaje tylko cytowanie, wykorzystywanie istniejących już motywów, stylów i konwencji lub przetwarzanie gotowych dzieł. Dzięki twórczo wykorzystanym narzędziom, takim jak: pastisz, nawiązanie czy cytat, powstaje nowa jakość artystyczna. Do artystów postmodernistycznych zalicza się m.in. Jeffa Koonsa (czyt. dżefa kunsza) czy Davida Hockneya (czyt. dejwid hokneja).



© Estate of Roy Lichtenstein

Roy Lichtenstein, *Placząca dziewczyna*, 1963, litografia, 40,6 × 61 cm, National Gallery of Art, Waszyngton



Marina Abramović pozuje w trakcie wystawy retrospektywnej *Do czysta / The cleaner*, Belgrad, Serbia



© Jeff Koons. Photo: © Courtesy Qatar Museums, 2022

Jeff Koons, wystawa *Lost in America*, Doha, Katar 2021

TEATR

Twórcy współczesnego teatru przede wszystkim mierzą się z tematyką dotyczącą kondycji człowieka i jego egzystencjalnych problemów. Oprócz tradycyjnego teatru dramatycznego znaczącą rolę odgrywa **teatr eksperymentalny** (alternatywny, offowy), w którym przekracza się granice między sztukami (np. teatr plastyczny, teatr tańca) oraz między teatrem a życiem codziennym (spektakle odgrywane na ulicy). Ma to wytrącić widza z wygodnej pozycji obserwatora i prowokować do działania. Nowymi formami działalności teatralnej lub z pogranicza teatru są performance, happening i flash mob¹.

Przykładem takiego teatru był już The Living Theatre, założony w 1947 r. w Nowym Jorku przez Juliana Becka (czyt. dżuliana beka) i Judith (czyt. dżudith) Malinę. Artyści podejmowali aktualne tematy, prezentowali pacyfistyczną i coraz bardziej anarchistyczną postawę. Według nich teatr powinien być reakcją na to, co się dzieje w społeczeństwie, i prowadzić do przemiany. Włączali widzów do akcji scenicznych. Służyła temu przestrzeń spektaklu, rozgrywanego na przykład na ulicy czy w więzieniu.

Dzięki teatrom usytuowanym przy nowojorskiej ulicy Broadway (czyt. brodfej) upowszechnił się **musical** jako gatunek dramatu muzycznego. Stał się znakiem rozpoznawczym wysokiej jakości kultury popularnej. Widowiskowe przedstawienia wystawiane na Broadwayu weszły do repertuarów teatrów muzycznych na całym świecie. Przykładem jest *West Side Story* (1957) z muzyką Leonarda Bernsteina (czyt. bernstajna) i scenariuszem Arthura Laurentsa (czyt. artura lałrentsa).

Od lat 70. XX w. działał też Międzynarodowy Ośrodek Poszukiwań Teatralnych, założony przez brytyjskiego reżysera Petera Brooka (czyt. pitera bruka), propagatora teatru wielokulturowego. Reżyser wielokrotnie sięgał po klasyczne sztuki (np. Williama Szekspira), dokonując w nich radykalnych zmian.

FILM

Okres powojenny przyniósł rozkwit kinematografii zarówno w Europie, jak i Stanach Zjednoczonych. W Ameryce w latach 40. i 50. rozwijało się głównie kino rozrywkowe i jego gatunkowe odmiany: musical (np. *Deszczowa piosenka*, 1952, reż. S. Donen i G. Kelly), film *noir*² (np. *Nieznajomy z pociągu*, 1951, reż. A. Hitchcock, czyt. hiczkok) i western (np. *W samo południe*, 1952, reż. F. Zinnemann, czyt. z-ineman). Z kolei w kinie radzieckim eksplorowano temat II wojny światowej, budując wizerunki niezłomnych bohaterów, walczących za ojczyznę, rodzinę i towarzyszy (np. *Lecą żurawie*, 1957, reż. M. Kałatozow; *Los człowieka*, 1959, reż. S. Bondarczuk). W Europie Zachodniej był to głównie czas włoskiego **neorealizmu** (np. *Rzym, miasto otwarte*, 1945, reż. Roberto Rossellini; *Złodzieje rowerów*, 1948, reż. Vittorio De Sica, czyt. s-ika), który operował prostotą i surowością obrazu. Neorealizm, mimo ukazywania biedy, głodu czy ludzkiego nieszczęścia, zawierał spory ładunek afirmacji i miłości życia.

¹ flash mob – sztuczny tłum ludzi, gromadzący się w określonym miejscu o określonym czasie w celu przeprowadzenia jednorazowego zorganizowanego wydarzenia, zazwyczaj zaskakującego dla przypadkowych świadków

² film *noir* (czyt. nuar) – gatunek filmu z lat 30. i 40. XX w., przede wszystkim gangsterskiego, ukazujący pesymistyczną wizję społeczeństwa



Plakat do przedstawienia *West Side Story* (czyt. łest sajd story), reż. Jerome Robbins (czyt. dżerom robins), 1957

Na przełomie lat 50. i 60. XX w. we Francji i w Wielkiej Brytanii dominowała **Nowa Fala**. Młodzi twórcy francuscy, m.in. Claude Chabrol (czyt. kłod szabrol; *Kuzyni*, 1959), François Truffaut (czyt. fransua trufo; *Czteryście batów*, 1959) i Jean-Luc Godard (czyt. żan luk godar; *Do utraty tchu*, 1960), zaproponowali nowy, osobisty styl realizacji, oparty głównie na improwizacji, zdjęciach w plenerze i autentycznych wnętrzach. Angielska Nowa Fala, zwana kinem młodych gniewnych, była z kolei wyrazem sprzeciwu wobec obowiązujących norm życia, tradycyjnych instytucji i obyczajów (Kościoła, miłości, małżeństwa itp.). Do najwybitniejszych dzieł tego nurtu można zaliczyć filmy Tony'ego Richardsona (czyt. toniego riczardsona; *Samotność długodystansowca*, 1962).



Kadr z filmu *Samotność długodystansowca*, reż. Tony Richardson, 1962

Kolejne lata przyniosły dalszy podział w kinie gatunków, przede wszystkim w kinematografii amerykańskiej (np. film sensacyjny i *science fiction*). Rozwinęło się też kino autorskie, reprezentowane głównie przez wybitnych przedstawicieli filmu europejskiego, m.in. Ingmara Bergmana, Wenera Herzoga, Andrieja Tarkowskiego czy Federica Felliniego.

W kinie lat 90. XX w. dał się zaobserwować zwrot postmodernistyczny, którego przedstawicielami są m.in. Quentin (czyt. kłentin) Tarantino (*Pulp fiction*, 1994), Joel i Ethan Cohen (czyt. dżoel i itan koen; *Fargo*, 1996) czy Luc Besson (czyt. luk besa; *Piąty element*, 1997). Kino postmodernistyczne skupia się na grze konwencjami zarówno w odniesieniu do formy, jak i treści, miesza style i gatunki.

Współczesny rozwój technologii cyfrowych pozwala na częstsze wprowadzanie do filmu efektów specjalnych, dzięki czemu powstaje coraz więcej widowiskowych produkcji komercyjnych (np. George Lucas, czyt. dżordż lukas, cykl *Gwiezdne wojny*; Peter Jackson, czyt. piter dżekson, cykl *Władca pierścieni*; Steven Spielberg, czyt. stiwen spilberg, cykl *Indiana Jones*).

MUZYKA

W powojennej muzyce kontynuowano poszukiwania artystyczne modernizmu i awangardy. Szczególną rolę odegrał Arnold Schönberg (czyt. szenberg), który dał początek **muzyce dodekafonicznej**, odrzucającej tradycyjnie pojmowaną melodyjność i tonalność. Do grona wielkich XX-wiecznych awangardzistów zaliczają się też Igor Strawiński, Béla Bartók czy Witold Lutosławski.

Innym wyrazem poszukiwań artystycznych w muzyce była działalność Karlheinz Stockhausen (czyt. karlhajнца sztokhałzena), który rozwinął koncepcję **punktualizmu**, polegającą na tworzeniu kompozycji opartej na zbiorze pojedynczych dźwięków o różnej wysokości, dynamice i artykulacji. W efekcie słuchacz, zamiast ciągu melodycznego układającego się w tradycyjną frazę, otrzymuje zestaw pozornie niepowiązanych dźwięków.

Równie ważnym zjawiskiem w muzyce współczesnej jest **muzyka konkretna**, będąca efektem rozwijającej się technologii elektronicznej i nagraniowej. Patronowali jej Pierre Schaeffer (czyt. pier szefer) oraz Karlheinz Stockhausen. Do dźwięków instrumentu czy śpiewu dołączano odgłosy przyrody lub cywilizacji, nagrane i przetworzone przez urządzenia elektroniczne.

Kolejnym nurtem jest **minimalizm**, zainicjowany w latach 60. i 70. XX w. Estetyka minimalistyczna, oparta na prostej melodii i przejrzystej harmonii, redukuje materiał muzyczny do minimum. Przedstawiciele tego nurtu to m.in. Philip Glass, Steve Reich (czyt. sti w rajch) oraz Arvo Pärt.

Jednak powojenną przestrzeń muzyczną zdominowała **muzyka popularna** (blues, jazz, rock'n'roll, rock, punk, heavy metal, hip-hop, techno), która silnie oddziałując na szerokie rzesze odbiorców, określa tożsamość, buduje poczucie wspólnoty i przynależności, narzuca sposoby wypowiedzi artystycznej, a także pełni typową dla popkultury funkcję rozrywkową.

SYTUACJA W POLSCE

Po zakończeniu II wojny światowej Polska (od 1952 Polska Rzeczpospolita Ludowa) stała się państwem socjalistycznym i weszła w skład bloku wschodniego, w wyniku czego (do 1989) była podporządkowana władzy sowieckiej. Nominalnie rządy w kraju sprawował jednoizbowy Sejm oraz (do 1952 r.) prezydent, ale faktycznie rządziła Polska Zjednoczona Partia Robotnicza z I sekretarzem na czele. W pierwszych latach powojennej Polski państwem kierował Bolesław Bierut – w latach 1947–1952 jako prezydent, a od 1954 do 1956 r. jako I sekretarz Komitetu Centralnego PZPR. Był to okres represji wymierzonych przede wszystkim w tych, którzy brali udział w walkach Polskiego Państwa Podziemnego, oraz tych, którzy się nie pogodzili z radziecką dominacją. Przeciwnicy nowego ustroju byli więzieni i prześladowani przez Urząd Bezpieczeństwa¹. Szykanowano też przedstawicieli Kościoła katolickiego, w tym jego zwierzchnika prymasa Stefana Wyszyńskiego. Był to także czas silnej indoktrynacji ideologicznej. Nawet śmierć Józefa Stalina w 1953 r. i potępienie w 1956 r. przez nowego przywódcę ZSRR Nikitę Chruszczowa największych zbrodni i nadużyć władzy stalinowskiej² nie wywołały w Polsce żadnych zmian.

Doszło do nich dopiero w 1956 r., kiedy na fali społecznych protestów Poznańskiego Czerwca władzę objął Władysław Gomułka. Pierwsze lata jego rządów upłynęły pod znakiem łagodzenia restrykcyjnej polityki partii rządzącej oraz cenzury. Lata 60. określa się mianem **małej stabilizacji**, skupiono się bowiem na poprawie warunków życia. Jednak towarzyszyła temu antyinteligentka, antykościelna i nacjonalistyczna kampania propagandowa. W 1968 r. doszło do studenckich wystąpień przeciwko rządzącym (Marzec '68). W odpowiedzi na zamieszki władza rozpętała antyżydowską nagonkę, w związku z czym do grudnia 1968 r. z Polski wyemigrowało dobrowolnie lub zostało do tego zmuszonych ok. 12 tys. osób pochodzenia żydowskiego.

Zaczął narastać kryzys gospodarczy, który w grudniu 1970 r. wywołał falę strajków (Grudzień '70, „wydarzenia grudniowe”). Zostały one krwawo stłumione, ale doprowadziły do zmiany I sekretarza partii rządzącej. Nowy przywódca Edward Gierek mocno zadłużył Polskę w krajach kapitalistycznych. Większość pożyczki została „przejedzona”, czyli wykorzystana głównie na zakup artykułów żywnościowych, gdyż krajowa produkcja nie nadążała za wzrostem konsumpcji.

Gdy pod koniec lat 70. doszło do kolejnego kryzysu gospodarczego, zarzewiem buntu przeciwko władzy stały się środowiska robotnicze. Niezadowolone społeczne wybuchło w sierpniu 1980 r. (Sierpień '80). Na Wybrzeżu i Śląsku doszło do strajków, które szybko objęły także inne regiony Polski. Twarzą zmian został gdański stoczniowiec Lech Wałęsa, który w 1980 r. w imieniu robotników podpisał tzw. porozumienia sierpniowe, zezwalające m.in. na zrzeszanie się robotników, a w konsekwencji na powstanie i działanie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „**Solidarność**”.

13 grudnia 1981 r. wprowadzono **stan wojenny**. Aresztowani i internowani zostali najważniejsi działacze opozycji, pacyfikowano wystąpienia robotnicze, ograniczono możliwość przemieszczania się, kontrolowano rozmowy telefoniczne oraz korespondencję, na ulicach pojawiło się wojsko



Bolesław Bierut w otoczeniu przodowników pracy, ok. 1950

¹ Urząd Bezpieczeństwa (UB, 1944–1956) – urząd powołany przez władze komunistycznej Polski w celu pilnowania nienaruszalności ustroju oraz likwidacji wszelkich form oporu wobec władzy.

² Potępienie zbrodni systemu stalinowskiego nastąpiło w tajnym referacie Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR (14–25 II 1956).



Filmy o Polsce tamtych czasów

Omawiając sytuację w Polsce po 1945 r., nauczyciel może wykorzystać wybrane filmiki przygotowane przez Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu dotyczące najważniejszych zjawisk i wydarzeń w historii współczesnej Polski, m.in. partii komunistycznej, Radia Wolna Europa, kultury PRL-u, karnawału Solidarności. Aby je obejrzeć, w wyszukiwarce należy wpisać: Muzeum Pana Tadeusza, historia Polski XX–XXI wiek.

i oddziały ZOMO¹. Po dwóch latach stan wojenny został zniesiony. Pogłębiający się kryzys gospodarczy oraz demokratyczne przemiany zachodzące w ZSRR spowodowały aktywizację opozycji, której naciski doprowadziły do ustępstw rządzących i obrad Okrągłego Stołu². Ich wynikiem były m.in. przeprowadzone w czerwcu 1989 r. pierwsze częściowo wolne wybory, które zapoczątkowały przemiany polityczne. Dzięki nim Polska stała się w pełni demokratycznym państwem o przywróconej nazwie: Rzeczpospolita Polska.

Był to początek kolejnych zmian zarówno w sferze gospodarczej, jak i w stosunkach międzynarodowych. Bliskie relacje ze Stanami Zjednoczonymi zaowocowały w 1999 r. przyjęciem Polski do NATO, a w 2004 r. nasz kraj stał się członkiem Unii Europejskiej.

LITERATURA W POLSCE

Literatura w powojennej Polsce była silnie związana z wydarzeniami politycznymi i społecznymi. W pierwszych latach po zakończeniu wojny twórczość prozatorska i poetycka koncentrowały się wokół tematyki wojennej (Tadeusz Borowski, *Pożegnanie z Marią*, 1947; Czesław Miłosz, *Ocalenie*, 1945; Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, 1947). Wobec niepewnej sytuacji politycznej w kraju część przedstawicieli środowiska literackiego pozostała na emigracji (m.in. Witold Gombrowicz, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Stanisław Baliński, Gustaw Herling-Grudziński).

W Polsce na literaturę coraz silniej wpływała ideologia marksizmu i komunizmu. Najbardziej aktywne w tym zakresie były środowiska skupione wokół czasopism „Odrodzenie” i „Kuźnica”. Umocnienie tych tendencji doprowadziło do uchwalenia w 1949 r. podczas zjazdu Związku Literatów Polskich (ZLP) w Szczecinie zasad realizmu socjalistycznego. Zgodnie z nimi literatura miała opisywać dokonania nowego ustroju, wspierać walkę o postęp i utwierdzać zdobycze socjalizmu. Do nowej rzeczywistości władzom udało się przekonać przedwojenne autorytety, m.in. Marię Dąbrowską i Zofię Nałkowską.

Niezależność starała się zachowywać powstały w Krakowie „Tygodnik Powszechny”, pismo związane ze środowiskiem inteligencji katolickiej (redaktor naczelny – Jerzy Turowicz). Autorzy, którzy nie zgadzali się z narzuconymi przez władzę zasadami życia społecznego oraz wartościami, pisali „do szuflady” (np. Zbigniew Herbert) lub publikowali za granicą (np. Marek Hłasko).

Kiedy w **1955 r.** zakończył się okres socrealizmu w literaturze, nastąpiła gwałtowna aktywizacja życia literackiego. Mimo że nadal obowiązywała cenzura, w zakresie estetyki pozwolono na daleko posuniętą swobodę. Widać to przede wszystkim w poezji, w której można wyróżnić nurty: klasyczny (Zbigniew Herbert, Jarosław Marek Rymkiewicz), lingwistyczny (Miron Białoszewski), turpistyczny (Stanisław Grochowiak). Pokolenie debiutujące w **1956 r.** określa się mianem **pokolenia „Współczesności”** – od tytułu czasopisma, w którym publikowali jego reprezentanci (inna nazwa: **pokolenie '56**). Byli to zarówno twórcy urodzeni w latach 30. (np. Halina Poświatowska, Edward Stachura), jak i starsi (np. Białoszewski i Herbert), dla których był to spóźniony debiut. Pojawili się poeci i pisarze jawnie kontestujący socjalistyczną



Jacek Fedorowicz, bez tytułu, lata 80., sitodruk, 31 × 24 cm, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk

¹ ZOMO – Zmotoryzowane Oddziały Milicji Obywatelskiej

² obrady Okrągłego Stołu – negocjacje i porozumienia między władzą PRL-u a opozycją prowadzone od lutego do kwietnia 1989 r.

rzeczywistość, przyjmujący rolę prowokatorów, jak Andrzej Bursa czy Marek Hłasko. Przedwczesna śmierć tych pisarzy ugruntowała ich literacką legendę i włączyła do grona tzw. **kaskaderów literatury**. Wśród innych młodych twórców warto wymienić Marka Nowakowskiego (*Ten stary złodziej*, 1958), opisującego świat miejskich peryferii, Juliana Kawalca (*Ziemi przywrócony*, 1962; *Tańczący jastrząb*, 1963) oraz Tadeusza Nowaka (*Obcoplemienna ballada*, 1963; *A jak królem, a jak katem będziesz*, 1968), reprezentujących nurt chłopski. Rozwija się literatura *science fiction*, której najwybitniejszym przedstawicielem był Stanisław Lem (*Obłok Magellana*, 1955; *Solaris*, 1961; *Cyberiada* 1965).

kaskaderzy literatury ► patrz s. 447

Ważną przestrzenią wolności słowa stała się twórczość eseistyczna. Już sam gatunek, wyrażający subiektywną wizję świata, pozwalał autorom na przekazywanie indywidualnych poglądów. Proza eseistyczna koncentrowała się wokół kilku tematów: krytycznoliterackich (Artur Sandauer, Kazimierz Wyka, Jan Kott); dziedzictwa kulturowego oraz kondycji współczesnej kultury europejskiej (Zbigniew Herbert, Zygmunt Kubiak, Jerzy Stempowski); kulturowej pamięci (Stanisław Vincenz, czyt. wincenz), odpowiedzialności moralnej (Henryk Grynberg), problematyki filozoficznej (Leszek Kołakowski, Czesław Miłosz) oraz historycznej (Paweł Jasienica).

Lata **50. i 60.** to czas rozwoju dramatu. Jego głównymi reprezentantami byli Witold Gombrowicz (*Ślub*, 1953; *Operetka*, 1966), Tadeusz Różewicz (*Kartoteka*, 1960; *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, 1964) i Sławomir Mrożek (*Policja*, 1958; *Tango*, 1964). Ówczesny dramat w Polsce nawiązywał do popularnego w Europie **teatru absurdu** (twórczość dramatyczna Ionesco, Becketta i Geneta) łączącego groteskę z ironicznym dystansem.

teatr absurdu ► patrz s. 158

Studenckie protesty w **1968 r.** były ważnym doświadczeniem generacyjnym czasów małej stabilizacji i wpłynęły na pojawienie się w literaturze formacji poetyckiej **Nowa Fala**, zwanej też **pokoleniem '68**. Jej twórcy wyrażali głęboką nieufność wobec języka manipulacji i propagandy i obnażali zakłamanie partyjnej **nowomowy**. Najwybitniejsi przedstawiciele tego ugrupowania to: Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser, Ewa Lipska.

nowomowa ► patrz s. 81

Swoistą ucieczką przed uwikłaniem się w język propagandy stała się twórczość reporterska. Mistrzem powojennego reportażu był Ryszard Kapuściński, którego *Cesarz* (1978), opisujący dwór etiopskiego monarchy Haile Sellasie i sposób sprawowania przez niego władzy, stał się dla ówczesnego czytelnika przejrzystą metaforą mechanizmów totalitarnych.

Stan wojenny (1981–1983) i związane z nim represje sprawiły, że w literaturze pojawiły się tematy niepodległościowe, a także romantyczna estetyka. Większość twórców wycofała się z życia literackiego i kulturalnego, manifestując swoje poparcie dla opozycji. Powstał **drugi obieg wydawniczy**: utwory odbijano na powielaczach, recytowano w kościołach lub podczas spotkań w prywatnych mieszkaniach. Świadectwem tamtych wydarzeń są m.in. wiersze z tomu *Raport z obłożonego Miasta* Herberta (1983) oraz zbiór opowiadań Nowakowskiego *Raport o stanie wojennym* (1982). Przeżycia stanu wojennego stały się zbiorowym doświadczeniem nowego pokolenia, do którego należeli Jan Polkowski czy Bronisław Maj. W ich twórczości pojawiają się znane z poezji Herberta i Miłosza pytania o prawdę i konieczność dawania świadectwa zdegradowanej (także moralnie) rzeczywistości. Pod koniec lat 80. wyrosło nowe środowisko związane z niezależnym czasopiśmie „bruLion”, którego redaktorem naczelnym był Robert Tekieli. Tworzyli je poeci (Marcin Świetlicki, Marcin Baran, Jacek Podsiadło, Krzysztof Koehler) i pisarze (Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Piotr Siemion). Twórcy ci odcinali się od dotychczasowych inspiracji na rzecz osobistych doświadczeń egzystencjalnych, zwrócili swe zainteresowania ku postmodernizmowi, wyrażali nieufność wobec jakichkolwiek konstrukcji ideologicznych.

drugi obieg wydawniczy

produkcja i obieg czytelnicy publikacji wydawanych poza kontrolą władzy i znajdujących odbiorców przez niezależne kanały dystrybucji

Po transformacji ustrojowej w 1989 r. uwolniona od cenzury literatura w Polsce musiała odnaleźć własny język i tematykę. Nadal tworzyli Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, ale na rynku literackim pojawiła się też duża grupa pisarzy późno debiutujących (Stefan Chwin, Jerzy Pilch, Janusz Rudnicki, Magdalena Tulli, Paweł Huelle) oraz nie mniejsza – młodszych (Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Krzysztof Varga, Joanna Bator). Najnowsza literatura zdecydowanie odcina się od przeszłości, poszukuje nowych sposobów opowiadania w relacji z kulturą popularną i medialną (Dorota Masłowska, Jakub Żulczyk). Warto również zwrócić uwagę na wpisującą się w społeczne debaty prozę feministyczną (Sylvia Chutnik), etniczną (Szczepan Twardoch) czy wiejską (Maciej Płaza).

SZTUKA

Twórcy sztuki pierwszych powojennych lat w Polsce realizowali przede wszystkim założenia socrealizmu, dotyczące ścisłego powiązania działań artystycznych z dziejową rolą ideologii komunistycznej. Przedstawicielem tego kierunku był m.in. Aleksander Kobzdej.

Po 1956 r. nastąpił zwrot ku abstrakcjonizmowi. W jego obrębie można wyróżnić kilka nurtów: **informel**, w którym obrazy przedstawiały barwne plamy i linie niepodporządkowane jakimkolwiek regułom kompozycyjnym, oraz **taszyzm**, operujący przypadkowym układem barwnych plam rozpryskiwanych lub rozlewanych przez artystę. Wielkim propagatorem obu tych nurtów był Tadeusz Kantor, który dowodził, że materia jest wyrazem gwałtowności, jaka ujawnia się za pomocą przypadku. Odrębnym kierunkiem był **koloryzm**, skupiony na kolorystycznym ukształtowaniu dzieła i relacjach między barwami. Reprezentantami tego kierunku byli Jan Cybis i Artur Nacht-Samborski.

W połowie lat 60. popularność zyskała **nowa figuracja**. Głównym tematem tego nurtu był człowiek i jego świat emocji, przede wszystkim lęku, pesymizmu i niepokoju związanych z dramatem istnienia. Sztuka ta w sposobie przedstawiania posługiwała się silnie zsubiektywizowanym spojrzeniem, aluzją i symbolem. Jej reprezentantami byli m.in. Teresa Pągowska, Zbysław Grzywacz i Janusz Przybylski.

Polska sztuka lat 70. odzwierciedlała światowe tendencje do przełamywania czystości gatunkowej. Przenoszono uwagę z dzieła na sam akt twórczy oraz sposób jego odbioru, czego efektem były takie formy twórczego działania, jak happeningi i performance.

Charakterystyczną cechą sztuki współczesnej jest tworzenie na pograniczu malarstwa, rzeźby, architektury i rzemiosła artystycznego. Przykładem są asamblaże, czyli trójwymiarowe kolaże Władysława Hasióra. Coraz bardziej widoczne staje



Artur Nacht-Samborski, *Martwa natura z fikusem*, 1958, olej na płótnie, Muzeum Narodowe, Warszawa



Janusz Przybylski, *Błędne koło 13 - List do Goi*, 1978, akryl, węgiel na płótnie, 135 x 160,3 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa



Rozmowa o sztuce wizualnej – podsumowanie lekcji

Nauczyciel prezentuje klasie trzy prace plastyczne (do znalezienia w internecie):

- Joseph Kosuth, *Neon* (1965),
- Zdzisław Beksiński, obraz *Y* (2005),
- Banksy, *Shop Until You Drop* (2011).

Prosi uczniów o wybranie spośród nich tej, która – w opinii uczniów – najlepiej oddaje charakter epoki określanej mianem współczesności. Uczniowie muszą uzasadnić swój wybór.

się również przenikanie do działań twórczych nowych **technik medialnych** (video-art). Dzieło sztuki jest połączeniem filmu eksperymentalnego, instalacji i happeningu. Do najbardziej znanych przedstawicieli tego nurtu zaliczamy Katarzynę Kozyrę, Artura Żmijewskiego, Krzysztofa Wodiczkę.

W polskiej sztuce współczesnej ważne miejsce zajmują wybitne indywidualności: malarze Jerzy Nowosielski, Jerzy Duda-Grac i Zdzisław Beksiński czy rzeźbiarka Magdalena Abakanowicz.

TEATR

Teatr po wojnie, podobnie jak inne dziedziny sztuki, podlegał centralnemu zarządzaniu. O repertuarze i obsadach kadrowych decydowano na szczeblu partyjnym. Głównym zadaniem teatru było upowszechnianie haseł propagandowych. Okres odwilży po 1956 r. zaowocował zgodą na wystawianie dzieł autorów romantycznych oraz odkryciem dramaturgii światowej (Ionesco, Beckett) i rozwojem polskiej (Różewicz, Gombrowicz, Mrożek). Powstały też wówczas niezależne teatry, kabarety i kluby studenckie (Piwnica pod Baranami, Bim-Bom, STS).

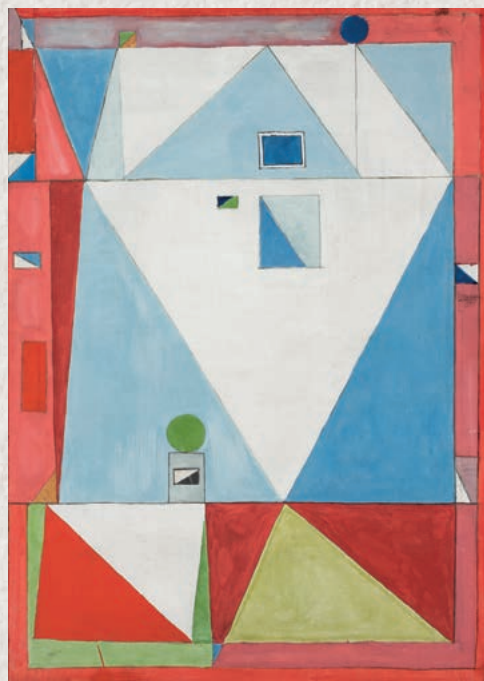
Oprócz tradycyjnego nurtu rozwijał się tzw. teatr autorski, tworzony przez wybitnych inscenizatorów, m.in. Tadeusza Kantora, Józefa Szajnę czy Jerzego Grotowskiego. Warto też wymienić inne znaczące nieformalne ośrodki teatralne, m.in. Scenę Plastyczną KUL Leszka Mądzika, Teatr Ósmego Dnia czy Teatr Wiejski Węgajty.

Polski teatr współczesny to przede wszystkim grono wybitnych reżyserów, od Konrada Swinarskiego, Kazimierza Dejmka, Jerzego Grzegorzewskiego, Adama Hanuszkiewicza czy Jerzego Jarockiego po tworzących obecnie (również poza granicami naszego kraju) Krystiana Lupe, Krzysztofa Warlikowskiego, Jana Klatę i Grzegorza Jarzynę.

FILM

Po okresie socrealizmu w polskim kinie ukształtował się nowy kierunek, nazwany z czasem **polską szkołą filmową**. W reprezentujących ją dziełach pojawiła się refleksja nad charakterem narodowym Polaków. W obrębie tego nurtu wyróżniamy dwie tendencje: heroiczną (m.in. *Pokolenie*, 1954 i *Kanał*, 1956 Andrzeja Wajdy) oraz polemiczną, prześmiewczą, demitologizującą narodowe mity (*Eroica*, 1957 i *Zezowate szczęście*, 1960 Andrzeja Munka). Wśród reżyserów tego pokolenia warto wymienić także Jerzego Kawalerowicza, Wojciecha Jerzego Hasa czy Kazimierza Kutza.

W latach 70. zrodziło się **kino moralnego niepokoju**, ukazujące historie ludzi uwikłanych w trudne wybory, co niosło ze sobą konsekwencje dla tożsamości tych osób. Przedstawicielami kina moralnego niepokoju są m.in. Krzysztof Zanussi (*Barwy ochronne*, 1976), Agnieszka Holland (*Aktorzy prowincjonalni*, 1978) i Krzysztof Kieślowski (*Przypadek*, 1981).



Jerzy Nowosielski, *Trójkąty duże*, 1958, olej na płótnie, 99 x 70 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa

Na przełomie lat 70. i 80. popularne stały się filmy ukazujące absurdy życia codziennego PRL-u, np. komedie Stanisława Barei (*Miś*, 1980) czy Sylwestra Chęcińskiego (*Rozmowy kontrolowane*, 1991). Z kolei od lat 80. zaczęły się pojawiać produkcje filmowe próbujące uchwycić rytm życia poza miastem. Do grona twórców tego nurtu należy zaliczyć Andrzeja Barańskiego (*Dwa księżyce*, 1993), Andrzeja Kondratiuka (*Gwiazdny pył*, 1982) i Jana Jakuba Kolskiego (*Jańcio Wodnik*, 1993).

Po 1989 r. zarysowały się wyraźnie dwie tendencje: kino gangsterskie (Władysław Pasikowski *Psy*, 1992; Olaf Lubaszenko *Sztos*, 1997) oraz silna potrzeba określenia swojej tożsamości, czego wyrazem były megaprodukcje historyczne (m.in. Andrzej Wajda *Pan Tadeusz*, 1999; Jerzy Kawalerowicz *Quo vadis*, 2001). We współczesnej polskiej kinematografii oprócz produkcji czysto rozrywkowych i komercyjnych pojawiają się dzieła społecznie zaangażowane, jak: *Dług* Krzysztofa Krauzego (1999), *Komornik* Feliksa Falka (2005), *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego (dwa filmy: 2004, 2021), oraz kino egzystencjalne, jak *33 sceny z życia* Małgorzaty Szumowskiej (2008), *Chrzest* Marcina Wrony (2010).



Kadr z filmu *Jańcio Wodnik*, reż. Jan Jakub Kolski, 1993

MUZYKA

W okresie powojennym, silnie naznaczonym indoktrynacją polityczną, z jednej strony akcentowano przywiązanie do tradycji muzycznej, z drugiej zaś – doceniano **folklor** jako źródło inspiracji (promowanie ludowych zespołów pieśni i tańca). W muzyce klasycznej ukształtowała się polska szkoła kompozytorska. Jej przedstawicielami byli przede wszystkim Witold Lutosławski (*Muzyka żałobna*, 1954–1958), Krzysztof Penderecki (*Pasja według świętego Łukasza*, 1963–1965) oraz Henryk Mikołaj Górecki (*Symfonia pieśni żałobnych*, 1976). Przestrzenią wypowiedzi artystycznej stał się powołany w 1956 r. festiwal „Warszawska Jesień”, podczas którego do głosu doszły nowatorskie rozwiązania i tendencje, np. technika dodekafoniczna.

W Polsce rozwijały się także inne nurty muzyczne. Jednym z nich był **jazz**. Ponieważ początkowo został oficjalnie zakazany, grano go m.in. w prywatnych mieszkaniach. Po roku 1955 ten gatunek stał się polskim znakiem rozpoznawczym. Szczególnie ceniono twórczość Krzysztofa Komedy, Jana Ptaszyna Wróblewskiego, Tomasza Stańki czy Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza.

Oprócz jazzu rozwijał się nurt **piosenki popularnej**. Na scenie muzycznej wyróżniły się takie wybitne osobowości artystyczne, jak Ewa Demarczyk, Czesław Niemen czy Anna German, koncertujący zarówno w Polsce, jak i na świecie. Ewa Demarczyk zastąpiła oryginalną interpretacją tekstów poetyckich (m.in. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Mirona Białoszewskiego). Jej emocjonalne występy niejednokrotnie wzruszały publikę. Czesław Niemen dzięki swojej charyzmie i oryginalnemu głosowi był jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich muzyków XX w. Śpiewał i komponował piosenki rockowe, wykorzystywał brzmienia jazzowe, a także elektroniczne. Zastąpił piosenką *Dziwny jest ten świat*. Warto też wymienić Annę German, której piosenka *Tańczące Eurudyki* okazała się hitem. Artystka śpiewała w siedmiu językach, m.in. polskim, rosyjskim, niemieckim. Jako pierwsza polska piosenkarka

wystąpiła na festiwalu w San Remo. Wielką popularnością cieszyły się też takie zespoły, jak: Skaldowie, Czerwono-Czarni czy Czerwone Gitary trafiały na sceny festiwalowe (m.in. w Sopocie, Opolu), a ich utwory – do rozgłośni radiowych. Rytmiczna, melodyjna i wpadająca w ucho muzyka stała się symbolem małej stabilizacji lat 60. Znaczącą zmianę przyniósł przełom lat 70. i 80. Wprowadzenie stanu wojennego wywołało silną reakcję środowiska artystycznego. Ważną rolę w buncie przeciwko systemowi odegrały muzyka rockowa i punkowa. Szczególne znaczenie w latach 80. miał niezależny festiwal w Jarocinie. Pomimo aktywności cenzury ze sceny wyśpiewywano utwory zaangażowane, jak *Hej, czy nie wiecie* Kultu. W rzeczywistości ustrojowej po 1989 r. muzycznym głosem pokolenia w Polsce stał się hip-hop.



Występ zespołu Czerwone Gitary na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, 1969

TEMAT

Epoka wymykająca się prostym definicjom – czytanie ze zrozumieniem tekstu teoretycznoliterackiego.

PLAN LEKCJI



1. Wspólna lektura tekstu Zbigniewa Jarosińskiego.
2. Omówienie najważniejszych treści w tekście – praca w grupach.
3. Wykonanie zadań sprawdzających umiejętność czytania ze zrozumieniem.
4. Poszukiwanie podobieństw między epokami literackimi – burza mózgów.

CZYTANIE ZE ZROZUMIENIEM

Literatura lat 1945–1975 (fragment)

Zbigniew Jarosiński

■ Okres w historii literatury, który rozpoczyna się z końcem wojny, nie ma własnej nazwy. Czasami używano określenia „literatura Polski Ludowej”, lecz było ono wybitnie niefortunne. Raz dlatego, że usuwało z pola widzenia całą twórczość literacką, która równoległe powstawała na emigracji, po wtóre, ponieważ periodyzacji¹ historycznoliterackiej nie podporządkowuje się jednoznacznie pojęciom z dziedziny historii polityczno-ustrojowej. Dalej będziemy więc używać określenia „literatura powojenna”, które jest co prawda zupełnie neutralne, ale też zawiera treść bardzo ubogą: wskazuje na chronologiczny początek zakresu zjawisk, jaki jest omawiany, nie zaś na jakąkolwiek jego cechę wyróżniającą.

■ Nie przypadkiem. Okres powojenny bowiem nie stanowi epoki historycznoliterackiej w tym sensie, w jakim epokami takimi były na przykład barok czy pozytywizm. Nie ma w nim jakiegos prądu literackiego czy ogólniej – kulturalnego, który by dominował i decydował o jego generalnym stylu. Przeciwnie, występuje różnorodność prądów, tendencji, dążeń – często o bardzo krótkiej żywotności, wielokierunko-

wość przemian stylowych, skłonność do ciągłej odnowy. Być może okaże się kiedyś, że tylko z powodu zbyt krótkiej perspektywy nie potrafiliśmy dostrzec w kulturalnej współczesności jej nurtu przewodniego i dominującej tonacji; na razie mamy jednak powody sądzić, że ich brak jest raczej rysem swoistym naszej epoki, a nawet że z biegiem czasu ujawnia się w niej coraz wyraźniej.

■ Na literaturę powojenną składa się dorobek paru formacji pisarskich. Nie licząc pisarzy czynnych już w dwudziestoleciu, można wyróżnić w niej parę – cztery albo sześć – pokoleń, które kolejno wstępowały w życie twórcze, przynosząc własne widzenie świata, wyraźnie inne niż poprzedników. Potem pokolenia te żyły obok siebie: częściowo ich odrębności zanikały, częściowo jednak utrzymywały się dalej w ich twórczości, przejawiając się zwłaszcza w różnicach społecznego i moralnego doświadczenia, do którego się ona odwoływała.

■ Ponadto po wojnie literatura podzielona była na krajową i emigracyjną, przy czym obie te jej gałęzie w niewielu miejscach stykały się ze sobą. Nie ma

¹ periodyzacja – podział na okresy, fazy, epoki

powodu uważać, że istnieją dwie odrębne powojenne literatury, jak czasem twierdzono – i w kraju, i na obczyźnie. Literatura polska jest jedna, bo w obu wypadkach wyrasta z tego samego pnia tradycji kulturalnej, pobudzana jest przez te same idee dotyczące posłannictwa i obowiązków pisarza, a wreszcie – niezależnie od przeszkód faktycznych – powstawała z myślą, aby przemawiać do całej polskiej społeczności kulturalnej. Ale też i nie ma powodu, aby pomniejszać różnice między jej gałęzią krajową i emigracyjną. Bycie pisarzem w kraju prawie zawsze prowadziło do jakiejś ugody z krajową rzeczywistością, wybór emigracji miał prawie zawsze przyczynę ideową, protest przeciw tej rzeczywistości. A poza tym rozmaite życiowe uwarunkowania i upływ czasu w naturalny sposób pogłębiały odmienności.

5 Zauważyć też trzeba, że literatura jest współczesnie obfitsza, niż była kiedykolwiek. Działa więcej pisarzy, ukazuje się więcej utworów, bo też zapotrzebowania czytelnicze są silniej zróżnicowane. Nie jest to obfitość czysto ilościowa. Wykształciły się nowe

gatunki i formy pisarskie: powieść kryminalna i fantastycznonaukowa, nowela filmowa, dramat radiowy i telewizyjny. Trudno uchwycić granicę między reportażem dziennikarskim a literackim. Nastąpił awans pamiętnika, który kiedyś należał do dziedziny paraliterackiego dokumentu... Być może tradycyjne wyobrażenie literatury jako „literatury pięknej” powoli staje się anachroniczne.

6 Wszystkie te okoliczności sprawiają, że wykład historii literatury współczesnej przynieść może ustalenia jedynie prowizoryczne¹. Trudno oczekiwać, aby miał walory naukowej syntezy, zarysowywał całościowy proces literacki w jego dynamice. Poprzez stać musi na śledzeniu poszczególnych jego wątków: przemian tematów stale w literaturze obecnych, przeobrażeń, jakim podlegają najważniejsze z literackich gatunków, pojawiania się kolejnych orientacji pisarskich; **układać będzie fakty literackie w obrazy mozaikowe, luźne konstelacje utworów i problemów.**

Z. Jarośniński, *Literatura lat 1945–1975*, Warszawa 1997, s. 5–7.

Zadania

1. Wymień analizowane w 1. akapicie określenia nazywające literaturę powstałą po 1945 r. Jak autor je ocenia? Uwzględnij zastosowane słownictwo wartościujące.
2. Ustal, na jakich zasadach współistniały różne pokolenia tworzące literaturę powojenną.
3. Wskaż podobieństwa i różnice między literaturą powstającą w kraju i na emigracji.
4. Nazwij środek językowy, za pomocą którego autor tekstu podkreślił obfitość literatury powojennej (5. akapit).
5. Jakie zjawiska mogą – według autora – zmienić tradycyjny sposób rozumienia pojęcia „literatura piękna”?
6. Ustal, jaką funkcję w kontekście całego 6. akapitu pełni fragment zaznaczony na niebiesko. Uzasadnij odpowiedź, uwzględniając treść tego fragmentu oraz zastosowane w nim metafory.
7. Na podstawie tekstu sformułuj trzy argumenty potwierdzające słuszność tezy, że literatura powojenna jest trudna do usystematyzowania.
8. W jaki sposób autor uzyskał spójność pomiędzy kolejnymi akapitami tekstu? Wskaż odpowiednie przykłady.

¹ prowizoryczny – mający trwać tylko przez pewien czas, tymczasowy

1

Karta pracy dla uczniów i odpowiedzi do zadań są w załączniku: Czytanie ze zrozumieniem.

Konteksty

Nauczyciel może poprosić uczniów o wskazanie epok, w których – podobnie jak w literaturze powojennej – występowały podane w tabeli tendencje. Warto, aby uczniowie poza wskazaniem nazwy epoki rozwinęli swoje wypowiedzi, odnosząc się do przyczyn czy kształtu tych zjawisk we wskazanych epokach (tabela znajduje się w załączniku: Literatura różnych epok).

To zadanie dobrze sprawdza wiedzę uczniów z zakresu historii literatury, a także umiejętność wyszukiwania kontekstów (podobieństw). Klasę można także podzielić na grupy – każdy zespół otrzymuje wówczas wydruk tabeli, następnie ją uzupełnia, pracując metodą burzy mózgów. Odpowiedzi zespołów są odczytywane i porównywane na forum klasy.

Przykładowe uzupełnienie tabeli:

Literatura powojenna	Inna epoka
literatura krajowa i zagraniczna (na ziemiach polskich i poza granicami kraju)	romantyzm – <i>Wielka Emigracja po powstaniu listopadowym</i> – na ziemiach polskich obowiązywała cenzura (posługiwano się tzw. językiem ezo-powym), wielu pisarzy tworzyło poza granicami kraju na emigracji, np. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki
kilka generacji pisarzy tworzących równocześnie	pozytywizm – <i>pisarze tworzący jeszcze w epoce romantyzmu, niepotrafiący zrozumieć idei pozytywistycznych</i> dwudziestolecie międzywojenne – np. Leopold Staff, który był autorytetem, „mistrzem” skamandrytów

PLAN LEKCJI



1. Rozmowa na temat kryteriów określających arcydzieło i kicz.
2. Zapoznanie się z biografią Andy'ego Warhola.
3. Analiza i interpretacja dzieła *Dyptyk Marilyn*.
4. Podanie cech kultury masowej i wprowadzenie pojęcia „homogenizacja kultury”.

1

Nauczyciel poleca uczniom zwrócić uwagę na pierwszą część tytułu rozdziału i prosi o jego interpretację. Następnie wyświetla fragment filmu *Dzisiejsze czasy* z Charliem Chaplinem, w którym bohater pracujący przy taśmie montażowej zostaje wciągnięty w maszynę pełną kół zębatach. Uczniowie – każdy indywidualnie – mają napisać w kilku zdaniach refleksję na temat:

- Czy zarówno Chaplin w 1936, jak i Warhol w 1962 próbują nas przestrzegać przed czasami, w których żyjemy?

albo:

- Czy głos Chaplina dotyczący nowoczesności jest taki sam jak głos Warhola około 30 lat później?

Po kilku minutach pracy (ok. 5–7) uczniowie odczytują na głos zapisane refleksje, a następnie razem z nauczycielem próbują wspólnie sformułować podsumowanie odczytywanych refleksji.

Film jest dostępny po wpisaniu w wyszukiwarce: Chaplin factory scene; oglądamy od 50 s do 1 min 20 s.

1 Człowiek w trybach kultury masowej. *Dyptyk¹ Marilyn Andy'ego Warhola*



Andy Warhol, *Dyptyk Marilyn*, 1962, sitodruk², tusz i otówek na płótnie, każdy panel 205,74 × 144,78 cm, Tate Gallery, Londyn

Sztuka XX w. zaskakuje różnorodnością rozwiązań artystycznych. Jedną z jej oryginalnych wizytówek jest pop-art – kierunek, który najpełniej oddaje konsumpcyjny charakter zachodniego społeczeństwa. Inspiracją dla twórców tego nurtu stała się kultura masowa i jej wytwory (komiksy, zdjęcia, reklamy, filmy) oraz przedmioty codziennego użytku: banknoty, kosmetyki, żywność. Jednym z najbardziej znanych reprezentantów pop-artu był Andy Warhol, który utrwał rzeczywistość za pomocą techniki sitodruku (często wykorzystywał wielokrotnie kopiowane zdjęcia). Artysta tworzył portrety wielkich gwiazd: Marilyn Monroe (czyt. merlin monroi), Micka Jaggera (czyt. dżegera), Elvisa Presleya (czyt. elwisa presleja), Michaela Jacksona (majkela dżeksona), ale też przedstawienia mydła, butów, puszek: zupy Campbell's (czyt. kembls) i Coca-Coli.

pop-art ► patrz s. 19

¹ dyptyk – dzieło literackie, plastyczne lub filmowe składające się z dwóch połączonych tematycznie części; w średniowieczu na dyptykach przedstawiano ludzi modlących się do świętych

² sitodruk – technika graficzna, w której matrycą jest rama z naciągniętą tkaniną pokrytą warstwą stanowiącą szablon; farba przeciskana przez miejsca niezakryte szablonem tworzy wzór; też: odbitka wykonana tą techniką



Praca Warhola jako nawiązanie do dyptyku Piera della Francesca

Nauczyciel wyświetla z internetu reprodukcję XV-wiecznego dyptyku pędzla Piera della Francesca *Portret księcia Montefeltro i jego żony Battisty Sforzy*. Wyjaśnia uczniom, że na obrazach przedstawiono małżeństwo florenckich arystokratów. Gdy powstawał dyptyk, żona księcia już nie żyła. Jest to więc niejako wystawca, gdy księżkę „przygląda się” swojej zmarłej żonie. Następnie klasa ogląda pracę Andy'ego Warhola *Dyptyk Marilyn*. Nauczyciel pyta, jak współgrają ze sobą obie części XV-wiecznego dzieła i dzieła XX-wiecznego. Uczniowie w 8–10 zdaniach mają wyjaśnić następujące kwestie:

- Czy istnieje myśl łącząca oba dyptyki?
- Czy taka podwójność w portrecie może mieć znaczenie symboliczne?

Po ukończeniu pracy ochotnicy lub wybrani uczniowie przedstawiają na forum swoje wypowiedzi. W podsumowaniu nauczyciel powinien zwrócić uwagę na ciągłość sztuki i jej niezmiennie motywy wykorzystywane przez artystów niezależnie od epoki, w której tworzą.

Dyptyk Marilyn to jedno z wielu dzieł, w którym Warhol wykorzystał wizerunek słynnej aktorki – ikony swoich czasów. Wkrótce po jej tragicznej śmierci zaczął na różne sposoby powielać zdjęcie Monroe reklamujące film *Niagara* (1953) w reżyserii Henry'ego Hathaway'a (czyt. henriego hetetejeja), wykonane przez znanego fotografa Gene'a (czyt. dzina) Kormana. W ciągu kilku miesięcy Warhol stworzył 23 warianty portretów aktorki. Fotografia Kormana funkcjonowała w dwóch wersjach: kolorowej i czarno-białej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w dyptyku. Fotos został przez Warhola wykadrowany – ograniczony do twarzy Marilyn – i powielony w 25 kolorowych kopiach, w których dominują jaskrawe, wyraziste barwy, i w 25 wersjach czarno-białych (w większości rozmazanych, sprawiających wrażenie błędów drukarskich). W efekcie, korzystając z jednego zdjęcia, Warhol stworzył pięćdziesiąt wizerunków twarzy Marilyn Monroe. Dzieło z jednej strony ukazuje typowy dla konsumpcyjnego świata mechanizm seryjnej produkcji, z drugiej zaś – jest dramatycznym komentarzem do tragicznej śmierci aktorki.

Warhol z jednej strony uchodził za osobę małomówną i skromną, z drugiej zaś – złośliwą, kontrolującą innych i manipulującą nimi, dlatego był przez znajomych nazywany Drella (połączenie wyrazów: Dracula i Cinderella [czyt. s-indirela, ang. 'Kopciuszek']). W Fabryce – jego pracowni słynącej z ekstrawagancji i skandali – spotykali się znani artyści: aktorka Jane (czyt. dzejn) Fonda, muzycy Bob Dylan, Jim Morrison (czyt. dżim morison), John (czyt. dżon) Lennon, członkowie zespołu The Rolling Stones (czyt. stonz). Zaprawione ironią dyskusje, żarty, ale też poważne filozoficzne rozważania składały się na specyficzną atmosferę tego środowiska. Życie Warhola było świadomą, skandalizującą kreacją. Tworzenie własnego wizerunku umożliwiły artyście media: do 1969 r. wydawał pismo „Interview” (czyt. interwju), w latach 80. występował w audycji *Andy Warhol's TV* i prowadził program *15 minut sławy* w stacji MTV. W wypowiedziach był zdawkowy, wyrażał kontrowersyjne sądy, prowokował i bulwersował opinię publiczną. Zażyczył sobie, by na jego nagrobku umieszczono napis „Figment” (ang. 'wymysł, fikcja').



Andy Warhol w Fabryce, Nowy Jork, 1966

1 undergroundowy (czyt. andergradowy) – w odniesieniu do działalności artystycznej: pozostający poza oficjalnym nurtem, niezależny



Andy Warhol (1928–1987)

amerykański malarz, fotografik, ilustrator, twórca reklam, filmowiec, producent undergroundowej muzyki. Ukończył projektowanie użytkowe w Carnegie Institute of Technology w Pittsburghu (czyt. karnegi instytut of technolodzi w picburgu). Debiutował jako grafik reklamowy i autor ilustracji do pism, projektant wystaw sklepowych. Był twórcą i animatorem niezależnego środowiska artystycznego Nowego Jorku. Dążył do umasowienia sztuki. W swych pracach ukazywał osobowość i produkty typowe dla amerykańskiej tożsamości kulturowej XX w. Wśród licznych dzieł plastycznych, które wyszły spod ręki Warhola i jego asystentów, najbardziej reprezentatywne dla twórczości artysty są: *Złote buty* (1956), *Puszka zupy Campbell* (1962), *Biały pływający samochód III* (1963), *Najbardziej poszukiwany człowiek nr 12, Frank B.* (1964), *Mao* (1972), *Czarny nosorożec* z cyklu *Zagrożone gatunki* (1983).

Ciekawostka: film Warhola *Empire*

Andy Warhol był pomysłodawcą 8-godzinnego filmu *Empire* (1964), który przedstawia wyłącznie fragment kultowego nowojorskiego Empire State Building z niebem w tle. Nieruchoma kamera całymi godzinami filmuje budynek. W kontekście tej projekcji nauczyciel podsuwa uczniom pod rozważę refleksję, czy dłuższe przypatrywanie się jednej rzeczy wywołuje znużenie, czy przeciwnie – inspiruje do zainteresowania się tym przedmiotem czy obiektem.



Czy to, co trudne, może być łatwe

Nawiązując do tematu lekcji, zaproponujemy klasie zadanie, które zachęci do refleksji o sensie i funkcji pop-artu. Nauczyciel dzieli uczniów na 2 grupy. Jedna grupa to odbiorcy sztuki, druga – klienci marketu. Zadanie składa się z trzech faz. Obie grupy podczas fazy 1. ćwiczenia nie mają ze sobą kontaktu.

Faza 1. Obie grupy oglądają w internecie pracę Warhola *Puszka zupy Campbell* (w wyszukiwarce należy wpisać: Warhol zupa). Grupa klientów ma za zadanie napisać na kartkach, jak traktują puszkę zupy jako klienci sklepu, czym ona dla nich jest, na co zwracają uwagę. Grupa odbiorców sztuki musi napisać krótką interpretację pracy Warhola, traktując ją jako dzieło sztuki.

Faza 2. Uczniowie dobierają się w pary klient – odbiorca sztuki. Obie strony krótko przedstawiają sobie nawzajem swój punkt widzenia na tę samą rzecz (czyli puszkę).

Faza 3. Wszyscy rozważają następujące kwestie:

- Czy w przypadku dzieła Warhola tak w sklepie, jak i w galerii można zobaczyć to samo?
- Czy przed epoką pop-artu takie sytuacje, jak dzieło sztuki w sklepie, też się zdarzały?

Pod koniec ćwiczenia nauczyciel stawia tezę, że od czasów pop-artu klienci zupełnie niezainteresowani sztuką mogli zobaczyć w sklepie to, co koneser sztuki szedł oglądać w prestiżowej galerii.

Tworzenie opisu *Dyptyku Marilyn*

Nauczyciel poleca uczniom, aby się wcieliili w rolę kuratorów wystawy prac Andy'ego Warhola i, pracując w małych grupach, stworzyli opis pracy *Dyptyk Marilyn* zawierający zarówno rzetelne fakty na temat dzieła, jak i autorską interpretację. Opis nie może być dłuższy niż 50–60 słów.

Rozmowa o walorach każdej z części dyptyku

Nauczyciel rysuje na tablicy duży prostokąt odpowiadający proporcjami dyptykowi i pionową linią dzieli go na dwie części. Uczniowie dysponujący żółtymi kartkami samoprzylepnymi mają za zadanie podejść do tablicy i nakleić swoją kartkę po lewej lub prawej stronie – zależnie od tego, która ich zdaniem część dyptyku Warhola jest bardziej intrygująca, ciekawa, niepokojąca. Po zakończeniu naklejania kartek (niezależnie od wyniku tego plebiscytu) nauczyciel inicjuje dyskusję nad indywidualnymi decyzjami uczniów. Dyskusję należy zakończyć adekwatnym do jej przebiegu wnioskiem.



Marilyn Monroe (1926–1962) to pseudonim artystyczny Normy Jeane Mortenson (czyt. dzin mortenson), jednej z najpopularniejszych amerykańskich aktorek filmowych. Była odtwórczynią głównych ról kobiecych m.in. w filmach: *Niagara* Hathaway'a (1953), *Mężczyźni wolą blondynki* Howarda Hawksa (czyt. hołarda hołksa, 1953), *Słomiany wdowiec* Billy'ego Wildera (czyt. biliego fajldera, 1955), *Pół żartem, pół serio* Wildera (1959), *Sklócenie z życiem* Johna Hustona (czyt. dzona hjustona, 1961). Uchodziła za symbol seksu. Wcielała się zarówno w rolę *femme fatale*, jak i bezbronnych, naiwnych kobiet. Jej liczne nieudane związki z mężczyznami, uzależnienie od alkoholu i leków, które ostatecznie doprowadziło do jej śmierci, składają się na wizerunek kobiety zagubionej i nieszczęśliwej.



Gene Korman, *Marilyn Monroe*, ok. 1952

Zadania

- Przyjrzyj się zdjęciu Kormana i porównaj je z *Dyptykiem Marilyn*. Przeanalizuj, jaką rolę w wykreowaniu pop-artowego wizerunku aktorki odegrały:
 - sposób wykadrowania portretu,
 - kolor lub jego brak,
 - dwudzielna kompozycja nawiązująca do form sakralnych.
 - kontrasty,
 - rozmiary dyptyku,
- Ustal, czy przedstawione wizerunki aktorki wyrażają te same czy inne emocje. Tworzą jeden portret artystki czy wiele jej podobizn? Uzasadnij swoją opinię.
- Co dzieło mówi o Marilyn Monroe i o świecie, w którym żyła?
- Przeprowadźcie dyskusję na temat: *Dyptyk Marilyn* to hołd złożony aktorce czy artystyczny obraz jej tragedii? Możecie również zaproponować inną interpretację tego dzieła.
- Przeczytaj, jak Wendy Beckett interpretuje dyptyk. Czy się z nią zgadzasz? Uzasadnij swoje stanowisko.

Dyptyk jest dziełem ciekawym i robiącym wrażenie, a jego źródła należy szukać w głębszych zakamarkach psychiki twórcy. Chciwie śledził on losy sławnych postaci i dobrze wiedział, jak bardzo efemeryczna¹ jest sława. Najbardziej fascynował go problem postawy społeczności amerykańskiej, upatrującej w sławie symbolu czasów. [...] W *Dyptyku* chłodny, zdystansowany styl jest echem jej wyobcowania, zatraty indywidualizmu. Galeria twarzy artystki [...] stawia nas, widzów, wobec ironicznej maski. To niezapomniany widok.

W. Beckett, *Historia malarstwa. Wędrówki po historii sztuki Zachodu*, tłum. H. Andrzejewska, I. Zych, Warszawa 2002, s. 381.

- Dyptyk Marilyn* – arcydzieło czy kicz? Przeprowadźcie klasową dyskusję.

arcydzieło

dzieło sztuki uznane za wyjątkowe, doskonałe i oryginalne artystycznie, zawierające uniwersalną treść, często prekursorskie lub będące wzorcowym dla danego nurtu; status arcydzieła jest uzyskiwany stopniowo w procesie społecznego odbioru

kicz

dzieło o niskiej wartości artystycznej, łatwe w odbiorze, odwołujące się do przeciętnego gustu; utwierdza odbiorców w ich stereotypowych i powierzchownych przekonaniach o świecie; dzieła kiczowate są często powielane w wielu egzemplarzach

¹ efemeryczny – ulotny

„Człowiek jest tylko tym, czym siebie czyni”¹. Egzystencjalna filozofia wyboru

POROZMAWIAMY

egzystencjalizm ► patrz s. 14
personalizm ► patrz s. 15

Czy istnieje jakiś zewnętrzny porządek organizujący nasze życie? A może o jego przebiegu decyduje przypadek?

Doświadczenia II wojny światowej utwierdziły ludzi w przekonaniu, że istnienie jest wypełnione trwogą. Szukanie odpowiedzi na pytanie, kto ponosi odpowiedzialność za obecność zła w świecie, zrodziło frustrację, stawiło bowiem w stan oskarżenia Boga, który albo nie jest wszechmogący, albo nie jest dobry. Konsekwencją takiego myślenia była coraz bardziej popularna koncepcja, że Boga nie ma, a świata nie cechuje ani porządek, ani celowość, ale absurd egzystencji. Poza sobą człowiek nie znajduje nic, co tłumaczyłoby jego postępowanie, dlatego jedynym usprawiedliwieniem jego istnienia jest on sam. To poczucie doprowadziło do refleksji nad odpowiedzialnością etyczną i granicami wolności. Jednocześnie tak dotkliwa wówczas świadomość nieustannego przekraczania tych granic skłaniała do poszukiwań jakiegoś zewnętrznego porządku, oparcia, Absolutu, który pozwoliłby ocalić nadwątlone przez wojnę fundamenty człowieczeństwa.

Człowiek zbuntowany (fragment)

Albert Camus

Bunt metafizyczny jest ruchem, w którym człowiek powstaje przeciwko swemu losowi i całemu światu. Jest on metafizyczny, ponieważ zaprzecza celom człowieka i świata. Niewolnik protestuje przeciw kondycji narzuconej mu przez stan niewolnictwa; buntownik metafizyczny przeciw swojej kondycji jako człowieka. Zbuntowany niewolnik twierdzi, że jest w nim coś, co nie zgadza się na sposób, w jaki pan go traktuje; buntownik metafizyczny oświadcza, że świat go zawiódł. W obu przypadkach nie chodzi tylko o prostą negację. W obu bowiem

¹ J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szezyńska-Maćkowiak, J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 27.

² Fiodor Dostojewski (1821–1881) – pisarz rosyjski

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – filozof niemiecki

⁴ Friedrich Nietzsche (1844–1900) – filozof niemiecki

O tekście

Albert Camus *Człowiek zbuntowany*

- Esej został napisany w 1951 r.
- Przedstawia historię buntu i rewolucji w Europie. Jest też krytyką totalitaryzmu, w tym także komunizmu.
- Pisarz skupił się nie tylko na procesach historycznych i społecznych, lecz również na człowieku, którego istotą jest buntowanie się.
- W eseju zaprezentował też spojrzenie na obecność postawy zbuntowanej w twórczości wielkich pisarzy i myślicieli, m.in. Fiodora Dostojewskiego², Georga Wilhelma Friedricha Hegla³ czy Friedricha Nietzschego⁴.

TEMAT

„Człowiek jest tylko tym, czym siebie czyni”. Egzystencjalna filozofia wyboru.

PLAN LEKCJI




1. Powtórzenie wiadomości na temat podejścia do człowieka w filozofii różnych epok.
2. Prezentacja poglądów dotyczących człowieka w tekstach Camusa, Sartre'a, Mouniera.



Przed lekcją

Doskonałym kontekstem dla treści omawianych na lekcji może stać się animowany film *Życie świadome* (2001, reż. Richard Linklater). Warto poprosić uczniów, aby go obejrzeli (jest dostępny w internecie), a następnie podzielili się swoimi wrażeniami.

Człowiek w filozofii – powtórka do matury

W ramach ćwiczeń przed maturą warto przygotować powtórkę ze znajomości kontekstów filozoficznych. Nauczyciel wyświetla na tablicy nazwy kierunków filozoficznych – załącznik: Egzystencjalizm a inne filozofie. 

- utylitaryzm
- mistycyzm
- stoicyzm
- empiryzm
- epikureizm
- platonizm
- nietzscheanizm
- augustynizm
- schopenhaueryzm

Zadaniem uczniów jest podanie nazwy epoki, w której rozwijała się dana filozofia, oraz krótkie przedstawienie, w jaki sposób wówczas postrzegano los człowieka. Z której z tych filozofii czerpali egzystencjaliści?

znajdujemy sąd wartościujący, w imię którego zbuntowany odmawia zgody na swój los.

Zwróćmy uwagę, że niewolnik, który powstał przeciw panu, nie neguje go jako istoty ludzkiej. Neguje go jako pana. Orzeka, że pan nie ma prawa negocjować jego, niewolnika, jako żądania. Pan zostaje zdegradowany w tej mierze, w jakiej nie odpowiada na żądanie, które lekceważy. Jeśli ludzie nie mogą odwołać się do wspólnej wartości, uznanej przez wszystkich w każdym, człowiek jest niezrozumiały dla człowieka. Zbuntowany domaga się, aby ta wartość była jasno uznana w nim samym, ponieważ podejrzewa albo wie, że bez takiej zasady bezład i zbrodnia rządziłyby światem. Bunt przejawia się w nim jako żądanie jasności i jedności. Najbardziej elementarny bunt wyraża paradoksalne dążenie do porządku.

Ten opis słowo w słowo odpowiada buntowi metafizycznemu. Buntownik metafizyczny powstaje, by domagać się dla rozbitego świata jedności. Przeciwstawia zasadę sprawiedliwości, która jest w nim samym, zasadzie niesprawiedliwości działającej w świecie. Zrazu chce tylko rozwiązać tę sprzeczność, wprowadzić, jeśli może, jednolite panowanie sprawiedliwości lub niesprawiedliwości, jeśli znajdzie się w sytuacji krańcowej. Na razie odsłania sprzeczność. Protestując przeciw kondycji ludzkiej, przeciw temu, co w niej niedokończone przez śmierć i rozbite przez zło, bunt metafizyczny jest uzasadnionym żądaniem szczęśliwej jedności wbrew cierpieniom życia i śmierci. Jeśli powszechna kara śmierci określa los ludzi, bunt w pewnym sensie stanowi jej odpowiedniość. Zbuntowany, nie zgadzając się na swój los śmiertelny, jednocześnie nie uznaje potęgi, która narzuciła mu ten los. Buntownik metafizyczny nie jest więc na pewno ateistą, jak można by myśleć, lecz siłą rzeczy jest bluźniercą. Tyle tylko, że z początku bluźni w imię porządku, widząc w Bogu ojca śmierci i najwyższe zgorzenie.

Powróćmy do zbuntowanego niewolnika, by wyjaśnić ten punkt. Niewolnik swoim protestem utwierdzał istnienie pana, przeciw któremu powstawał. Ale wykazywał zarazem, że władza pana zależy od niego, i utwierdzał własną: nieustannego podawania w wątpliwość potęgi, która górowała nad nim dotychczas. Pod tym względem pan i niewolnik są ze sobą sprzężeni: czasowe panowanie pierwszego jest równie względne jak uległość drugiego. Obie siły potwierdzają się nawzajem w chwili buntu, aż zetkną się w walce, obalającej na pewien czas jedną z nich.

Podobnie, jeśli buntownik metafizyczny powstaje przeciw potędze, której istnienie jednocześnie potwierdza, nie kwestionuje tego istnienia do chwili, kiedy mu zaprzeczy. Wciąga więc tę wyższą



Albert Camus (1913–1960)

francuski filozof, pisarz, eseista i dramaturg, kojarzony z nurtem filozofii egzystencjalnej. Urodził się w Algierze (ówczesna kolonia francuska), w 1940 r. wyjechał do Paryża, a w 1942 r. wstąpił do ruchu oporu. Pracował jako dziennikarz i redaktor wydawniczy. W pierwszym okresie swojej twórczości opisywał absurd związany z ludzką egzystencją. Jego późniejsze pisarstwo jest przesiąknięte głębokim humanizmem, przejawiającym się poczuciem wspólnoty z innymi ludźmi. Swoje poglądy Camus zawarł m.in. w powieściach: *Obcy* (1942), *Dżuma* (1947), *Upadek* (1956) i esejach: *Mit Syzyfa* (1942), *Człowiek zbuntowany* (1951). Laureat Literackiej Nagrody Nobla w 1957 r., którą otrzymał za „ogromny wkład w literaturę, ukazującą znaczenie ludzkiego sumienia”.

Tworzenie map myśli

Dzielimy klasę na 3 grupy. Każda z nich pracuje z tekstem jednego filozofa. Zadaniem uczniów jest przygotowanie mapy myśli, na której pojawiają się najważniejsze tezy dotyczące podanych zagadnień:

- Camus – człowiek i bunt;
- Sartre – człowiek i wolność;
- Mounier – człowiek i jego los.

istotę w upokorzenie, którego sam doświadcza, skoro jej daremna władza tyle samo jest warta co nasz daremny los. Podporządkowuje ją naszej sile odmowy, każe jej z kolei ugiąć się przed tym, co w człowieku nieugięte, włącza siłą do naszej absurdałnej egzystencji, wydziera ją wreszcie z wieczności, by wprowadzić do historii, z dala od owej stałości niewzruszonej, którą mogłaby znaleźć tylko w jednomyślniej zgodzie ludzi. Bunt stwierdza w ten sposób, że na jego poziomie wszelki byt wyższy jest co najmniej sprzeczny.

Historii buntu metafizycznego nie należy więc mieszać z historią ateizmu. Pod pewnym względem wiąże się ona nawet ze współczesnym poczuciem religijnym. Buntownik bardziej wyzywa, niż przeczy. Początkowo przynajmniej nie przekreśla Boga, rozmawia z nim tylko jak równy z równym. Ale nie chodzi tu o kurtuazyjny¹ dialog. Chodzi o polemikę, którą ożywia pragnienie zwycięstwa. Niewolnik zaczyna od żądania sprawiedliwości i kończy na żądaniu królestwa. Musi z kolei być panem. Bunt przeciw losowi staje się ogromną wyprawą przeciwko niebu, aby sprowadzić stamtąd uwięzionego władcę; najpierw ogłosi się jego upadek, potem wyrok śmierci. Bunt ludzki kończy się rewolucją metafizyczną.

A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1993, s. 29–31.

Zadania

- Wyjaśnij, jak rozumiesz sformułowanie „buntownik metafizyczny”. Odwołaj się do znaczenia wyrazu „metafizyka”.

metafizyka – nauka filozoficzna, której przedmiotem są podstawowe kwestie dotyczące istoty i przyczyny bytu

Słownik języka polskiego PWN, www.sjp.pl (dostęp 12.03.2022).

- Na podstawie eseju *Człowiek zbuntowany* wskaż różnice pomiędzy niewolnikiem a buntownikiem metafizycznym. Uzupełnij tabelę.

	niewolnik	buntownik metafizyczny
Przeciwko czemu się buntuje?		
Jaki ma stosunek do obiektu buntu?		
Czego się domaga?		

- Porozmawiajcie o tym, jakiego wyższego porządku dotyczy bunt opisany przez Camusa.
- W kontekście ostatniego akapitu wyjaśnij sens zdania: „Bunt ludzki kończy się rewolucją metafizyczną”.
- Zinterpretuj postawę buntownika w kontekście filozofii egzystencjalnej.

¹ kurtuazyjny – uprzejmy, taktowny, grzeczny

Buntownicy metafizyczni

Sprawdzamy, czy uczniowie zrozumieli sens myśli Camusa. W tym celu dzielimy klasę na 5 grup, którym losowo przydzielamy imię jednego bohatera literackiego: Syzyf, Edyp, Antygon, Kain, Raskolnikow. Zadaniem uczniów jest stwierdzenie, czy można określić go mianem buntownika metafizycznego, czy posiada cechy opisywane przez Alberta Camusa. Grupa musi uzasadnić swoje zdanie, formułując merytoryczne – odwołujące się do historii bohatera oraz treści eseju Camusa – argumenty.

O tekście

Jean-Paul Sartre *Egzystencjalizm jest humanizmem*

- Jest to wykład, który został zaprezentowany przez filozofa w 1945 r. w Paryżu, a wydany w 1946 r.
- Tekst stanowi swoistą odpowiedź na zarzuty krytyków dotyczące wcześniejszej publikacji *Byt i nicość* (1943), w której Sartre ukazywał człowieka „skazanego na wolność” w świecie bez Boga i zasad moralnych.
- W publikacji z 1946 r. filozof pisał, że „nic nie może być dobre, co nie jest dobre dla nas wszystkich”. Było to wyrazem ewolucji jego poglądów.

Egzystencjalizm jest humanizmem (fragmenty)

Jean-Paul Sartre

Co znaczy [...], że egzystencja poprzedza istotę? To znaczy, że człowiek najpierw istnieje, zdarza się, powstaje w świecie, a dopiero później się definiuje. Człowieka w pojęciu egzystencjalisty nie można definiować dlatego, że jest on pierwotnie niczym. Będzie on czymś dopiero później, i to będzie takim, jakim się sam uczyni. A więc nie ma natury ludzkiej, ponieważ nie ma Boga, który by ją w umyśle swym począł. Człowiek jest poza tym nie tylko taki, jakim siebie pojmuje, lecz również taki, jakim chce być, jakim się pojął po zaistnieniu i jakim zapragnął być po tym skoku w istnienie. Człowiek jest tylko tym, czym siebie uczyni. Taka jest pierwsza zasada egzystencjalizmu. [...]

Człowiek jest przede wszystkim projektem przeżywanym subiektywnie miast być pianą, pleśnią czy kalafiozem. Przed tym projektem nic nie istnieje uprzednio, nic nie istnieje innego w sferze poznawalności. Człowiek przede wszystkim będzie tym, co stanowi realizację jego woli. [...]

Tak więc pierwszym krokiem egzystencjalizmu będzie uświadomienie człowiekowi, czym jest on sam, i złożenie na niego całkowitej odpowiedzialności za własne istnienie. Ale mówiąc, że człowiek jest odpowiedzialny za siebie, chcemy powiedzieć, że jest on odpowiedzialny nie tylko za swą własną



Jean-Paul Sartre (1905–1980)

francuski filozof, eseista i pisarz, współtwórca nurtu egzystencjalnego i jego czołowy reprezentant. Ateista, sympatyk ruchu marksistowskiego, w którym widział alternatywę dla kapitalizmu. Zaangażowany politycznie: potępił m.in. francuską politykę kolonialną w Indochinach i Algierii oraz wojnę w Wietnamie, popierał organizacje lewicowe i feministyczne; był jednym z liderów ulicznych wystąpień w Paryżu w 1968 r. W swym najśłynniejszym dziele *Byt i nicość* (1943) Sartre twierdził, że „człowiek jest skazany na wolność”. Przekonanie to wynikało z założenia, że Boga nie ma, zatem nie ma żadnego autorytetu moralnego, do którego można by się odwołać. Zatem to człowiek jest odpowiedzialny za swoje decyzje i działania. Kolejne dzieła Sartre'a świadczą o ewolucji poglądów. W wykładzie *Egzystencjalizm jest humanizmem* (1946) podkreślał, że człowiek w swoich decyzjach powinien się kierować nie tylko dobrem własnym, ale także innych.

Sartre był aktywny zarówno na polu filozofii, jak i literatury, w której łączył swoje założenia filozoficzne z fikcją literacką. Napisał m.in. powieści: *Mdłości* (1938), *Drugi wolności* (t. 1–3, 1945–1949), sztuki teatralne: *Przy drzwiach zamkniętych* (1944), *Ladacznica z zasadami* (1946), *Brudne ręce* (1948). W 1964 r. przyznano mu Literacką Nagrodę Nobla, której nie przyjął.



Film dotyczący poglądów Sartre'a

Nauczyciel może zaprezentować ciekawy filmik, który odnosi się do omawianego eseju Sartre'a. Jest dostępny w internecie po wspinaniu w wyszukiwarce YouTube: Dlaczego możesz liczyć tylko na siebie? Jean Paul Sartre i egzystencjalizm.

indywidualność, ale również za wszystkich innych ludzi. Słowo „subiektywizm” ma dwa znaczenia i nasi przeciwnicy żonglują nim na przemian. Subiektywizm można rozumieć z jednej strony jako określenie jednostkowego podmiotu przez siebie samego, a z drugiej strony jako niemożność wyjścia poza ludzką subiektywność. To drugie znaczenie jest fundamentem egzystencjalizmu. Kiedy mówimy, że człowiek dokonuje wyboru siebie samego, mamy na myśli, że wybiera każdy z nas. Lecz przez to chcemy również powiedzieć, że dokonując wyboru, wybieramy za wszystkich ludzi. W istocie każdy nasz czyn, poprzez który stwarzamy w sobie człowieka według własnej woli, pociąga jednocześnie za sobą stworzenie wzoru człowieka takiego, jakim według nas być powinien. Wybrać byt ten lub inny to znaczy afirmować¹ jednocześnie wartość tego, co wybieramy, gdyż nie możemy nigdy wybrać zła. Wybieramy zawsze dobro, a to, co jest dobre dla nas, musi być także dobre dla wszystkich. [...] W ten sposób jestem odpowiedzialny za siebie samego i za wszystkich ludzi i stwarzam pewien wzór człowieka przez siebie wybrany. Wybierając siebie – wybieram człowieka. [...]

Egzystencjalizm pragnie usilnie wykazać związek, jaki zachodzi między bezwzględnym charakterem swobodnego zaangażowania, przez które każdy człowiek, realizując siebie, realizuje pewien typ ludzkości – i to zaangażowanie jest zrozumiałe zawsze w każdej epoce i przez każdego – a względnością środowiska kulturowego, które może być wynikiem takiego wyboru. [...]

Kiedy stwierdzam, że wolność w każdej konkretnej okoliczności może mieć tylko jeden cel: dopełnienie siebie samej, to wskazuję, że jeżeli człowiek raz pojął, iż to on sam stwarza wartości, może odtąd pragnąć tylko jednego: wolności jako podstawy wszelkich innych wartości. To znaczy, że człowiek pragnie wolności w oderwaniu. Po prostu wszystkie czyny ludzi dobrej wiary oznaczają ostatecznie poszukiwanie wolności jako takiej. [...] Chcemy wolności dla wolności w odniesieniu do każdego poszczególnego przypadku. Pragnąc wolności, odkrywamy, że zależy ona całkowicie od wolności innych ludzi, a wolność innych zależy od naszej. Niewątpliwie wolność rozumiana jako definicja człowieka jest niezależna od nikogo, ale skoro tylko powstaje zaangażowanie, obowiązany jestem pragnąć jednocześnie ze swoją wolnością także wolności innych. Stawiając swoją wolność jako cel, muszę jednocześnie postawić jako cel wolność innych.

J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szezyńska-Mačkowiak, J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 26–31, 64–65, 73–74.

Zadania

1. Jak rozumiesz stwierdzenie: „egzystencja poprzedza istotę”? W odpowiedzi wykorzystaj zdanie: „Człowiek jest tylko tym, czym siebie uczyni”.
2. Co oznacza, że człowiek jest „projektem przeżywanym subiektywnie”?
3. Co – według filozofa – charakteryzuje istnienie człowieka w świecie?
4. Sformułuj definicję wolności według Sartre’a. Odpowiedz na pytania.
 - Dlaczego filozof nazywa ją „podstawą wszelkich innych wartości”?
 - Co jest warunkiem prawdziwej wolności?
5. Jakie – według Sartre’a – konsekwencje wynikają z założenia, że Boga nie ma?

¹ afirmować – uznać coś za dobre, akceptować, aprobować, pochwalać

1

Zapytajmy uczniów, jakie szanse i zagrożenia wiążą się z tym, że „Człowiek jest tylko tym, czym siebie czyni” – burza mózgów (np. szanse – nieograniczone możliwości; zagrożenia – człowiek może wybrać złą drogę). Zwróćmy ich uwagę na fakt, że według Sartre’a odpowiedzialność za to, jak będzie wyglądało życie człowieka, spoczywa na nim samym – los człowieka nie jest zdeterminowany, z góry zaprojektowany. Warto się także zastanowić nad tym, w jaki sposób można nadawać sens życiu, jeśli człowiek przede wszystkim będzie tym, co stanowi realizację jego woli. Na koniec zapytajmy uczniów o sens słów zamykających fragment eseju Sartre’a: „Stawiając swoją wolność jako cel, muszę jednocześnie postawić jako cel wolność innych”. O jakim typie odpowiedzialności jest tu mowa, jakie są powinności człowieka według egzystencjalistów?



O tekście**Emmanuel Mounier *Co to jest personalizm?***

- Tekst został opublikowany w 1947 r. we Francji. Stanowił podsumowanie dotychczasowej dyskusji na temat personalizmu, prowadzonej na łamach miesięcznika „Esprit”, założonego przez Mouniera w 1932 r.
- Filozof czerpał m.in. z teologii chrześcijańskiej, egzystencjalizmu i indywidualizmu; przedstawiał człowieka jako istotę duchową i indywidualną, a jednocześnie spełniającą się we wspólnocie, w kontakcie z innymi ludźmi.



Emmanuel Mounier (1905–1950) francuski filozof katolicki i działacz społeczny o lewicowych poglądach, krytyk literacki i redaktor założonego przez siebie pisma „Esprit”. Współtwórca personalizmu, w którym dążył do połączenia idei chrześcijańskich z socjalistycznymi. Zakładał, że człowiek funkcjonuje w społeczności, wobec której ma zobowiązania moralne. Jego prace zostały zebrane w polskich wydaniach: *Co to jest personalizm* (1960), *Wprowadzenie do egzystencjalizmów* (1964), *Chrześcijaństwo i pojęcie postępu* (1968).

Co to jest personalizm?

(fragmenty)

Emmanuel Mounier

Osoba ludzka nie może być uchwycona inaczej, jak tylko w określonej sytuacji i jako objawiająca się poprzez swe zasadnicze związki z otoczeniem. Nie można wyobrazić jej sobie jako jakiejś zamkniętej treści, którą się da zdefiniować w sposób abstrakcyjny. Nie poddaje się definicjom, ciągle się staje, jest zwrócona na zewnątrz. Stawia czoła sytuacjom. Nie jest substancją daną, istniejącą niezależnie od zjawisk, nie jest „własnym światem”, ale jest egzystencją tworzącą swą egzystencję wśród zjawisk i poprzez nie. [...] Świat afirmacji osoby ludzkiej – to świat odpowiedzialności, obecności, wysiłku i życiowej pełni. Tak więc filozofia osoby nie skłania człowieka do izolacji, do przeżywania własnych problemów, do ucieczki od świata. Przeciwnie, skłania do zacieklej walki i aktywnej służby. [...]

Skoro zasadnicza sytuacja człowieka jest sytuacją otoczenia i powołania, nie zaś sytuacją opuszczenia, w głębi mojego stosunku do świata pojawia się radość egzystencji. Przeciwstawia się ona totalnej rozpaczcy współczesnego człowieka. Ale to pojednanie z życiem i z człowiekiem nie wiedzie nas do łatwego optymizmu. Jeśli nie chcemy się ludzić, czyż możemy zaprzeczyć, że ten świat jest światem rozdartym i ponurym; że w miarę, jak rozum go przenika, wydaje się on sprzysięgać przeciw rozumowi; że wymyka się nam ostateczny sens tego świata; że związki pomiędzy ludźmi wydają się zatracać, a droga, która nas wiedzie do nas samych, piętrzy się coraz to nowymi przeszkodami; że człowiek staje się niewolnikiem swoich własnych odruchów wyzwolenicznych, jest obywatelany przez swoje własne porywy i przesłania sobie to światło, które sam stworzył; że możemy mieć wątpliwości: Niepowodzenie czy też postęp stanowią prawo historii? W tym, czym jesteśmy, i we wszystkim, co robimy, udręka miesza się z radością,

skłonność do zła z dobrą wolą, nicosić z bytem. To poczucie dramatyczności doli ludzkiej odgradza nas z jednej strony od rozwiązań totalistycznych, kierujących się całkowitym zwątpieniem w człowieka, a prowadzących do pogardy tego człowieka; z drugiej strony odgradza nas też od idealistycznych utopii. Najpłodniejsza spośród sił kształtujących postawę rewolucyjną jest ta, która wielkodusznie stawia na człowieka, ale ma w sobie tyle skłonności do wątpienia, aby nie liczyć na automatyczną dobroć rzeczy i ludzi; równocześnie zaś ma w sobie także dostatecznie żywą świadomość wspólnych ludziom zawodów i trudności, aby nie ugiąć się przed pokusą fanatyzmu. [...]

Człowiek jest stworzony, aby przekraczać siebie. Ma przed sobą drogę, która pozwala wyjść poza adaptację, poza indywidualną śmierć, poza to, co już zdobył i co jest przeszłością. Różne tradycje personalistyczne w różny sposób mogą pojmować przekraczanie siebie. Niektóre z nich skierowują je ku transcendencji Absolutu, inne je nastawiają tylko na wyprzedzanie siebie samego tym potężnym odruchem, w którym duchowość objawia się w swych bezpośrednich cechach: życiu wewnętrznym, w wolności, w wielkoduszności. Dążenie do ciągłego postępowania naprzód, które zmusza człowieka do wyjścia poza siebie, zobowiązując go równocześnie do nieustannego odnawiania się – to dążenie stanowi siłę jednoczącą i wciąż na nowo przywraca zachwianą równowagę dialektyczną¹ pomiędzy kierunkiem nastawionym na zewnątrz, a tym, który zwraca się do wewnątrz.

E. Mounier, *Co to jest personalizm?*, tłum. A. Turowicz, Kraków 1960, s. 202–205.

Zadania

1. Porozmawiajcie o tym, jak Mounier charakteryzuje osobę ludzką. Co stanowi o jej statusie?
2. Zinterpretuj słowa: „Świat afirmacji osoby ludzkiej – to świat odpowiedzialności, obecności, wysiłku i życiowej pełni”.
3. Na czym – według filozofa – polega dramatyczność ludzkiego losu? Ustal, czy poczucie dramatyczności służy rozwojowi człowieka.
4. Co oznacza „przekraczanie samego siebie” i z czym się wiąże? Przedstaw zaproponowane przez filozofa możliwe ujęcia. Odnieś je do realnego życia.

Zadania podsumowujące

1. Porównaj personalistyczną tezę o „przekraczaniu siebie” z postawą egzystencjalną wyrażoną przez Jeana-Paula Sartre’a na temat wolności i odpowiedzialności osoby ludzkiej.
2. Na podstawie zamieszczonych tekstów omów przedstawione w nich koncepcje człowieka. Oceń, jakie miejsce i znaczenie przypisuje mu współczesna filozofia.
3. Z zamieszczonych na s. 33–39 tekstów wybierz dwa ważne dla ciebie cytaty i rozwiń je w kilkuzdaniowej wypowiedzi.
4. Na podstawie tekstów Sartre’a i Camusa (weź również pod uwagę poznany w 1. klasie *Mit Syzyfa* Camusa; klasa 1, t. 1, s. 113–114) przedstaw najważniejsze postulaty filozofii egzystencjalnej. Zwróć uwagę na rolę wolności i odpowiedzialności w twórczości obu pisarzy.

¹ dialektyczny – oparty na wewnętrznym napięciu przeciwieństw

Egzystencjalizm Camusa, Sartre'a, Mouniera

Nauczyciel dzieli klasę na kilkuosobowe grupy. Każda z nich otrzymuje zestaw stwierdzeń odnoszących się do trzech tekstów omówionych w czasie lekcji – załącznik: Egzystencjalizm. Zestaw poglądów. Zadaniem uczniów jest dopasowanie danego stwierdzenia do nazwiska właściwego filozofa (niektóre będą pasować do więcej niż jednego).

Człowiek pierwotnie jest niczym, sam się musi zdefiniować i nadać swojemu życiu sens.

SARTRE

Człowiek buntujący się przeciwko swojemu losowi jest bluźniercą w imię porządku.

CAMUS

Dążenie człowieka do rozwoju pozwala mu na przekraczanie siebie.

MOUNIER

Człowieka nie można ostatecznie zdefiniować, charakteryzuje go ciągłe „stawianie się”.

MOUNIER

Człowiek funkcjonuje w świecie bez Boga.

SARTRE

Sprawiedliwość jest w człowieku.

CAMUS

Jedyną osobą odpowiedzialną za istnienie człowieka jest on sam.

SARTRE, CAMUS

Bunt ma na celu przywrócenie porządku świata.

CAMUS

Człowiek odpowiada także za innych ludzi, nie funkcjonuje w próżni.

SARTRE

Egzystencjalizm w literaturze

Nauczyciel prosi o wskazanie postaci literackich, które – w opinii uczniów – mają cechy bohaterów egzystencjalnych. Uczniowie muszą uzasadnić swój wybór.

Warto też porozmawiać z uczniami na temat tego, które z zaprezentowanych poglądów – Camusa, Sartre’a czy Mouniera – wydają im się najbardziej współczesne, odnoszące się do współczesnych realiów. Z którymi się zgadzają i dlaczego? Które z nich odpowiadają ich wizji człowieczeństwa oraz sensu życia?

Książka tylko na czas zarazy? *Dżuma* Alberta Camusa – informacje wstępne.

PLAN LEKCJI



1. Rozmowa na temat odczuć uczniów po przeczytaniu *Dżumy* Alberta Camusa.
2. Refleksje nad tym, dlaczego ta powieść stała się tak popularna w ostatnim czasie.
3. Wskazanie cech *Dżumy* Alberta Camusa odzwierciedlających przemiany zachodzące w XX-wiecznej powieści.

Przed lekcją

Nauczyciel może poprosić klasę (lub jednego chętnego ucznia) o przeczytanie ciekawego artykułu Jakuba Mejera pt. *Jak kultura czerpie z epidemii* („Polityka”, 10.03.2020, s. 76–78) oraz przygotowanie krótkich odpowiedzi na kilka pytań.

- W jakim celu twórcy kultury wykorzystują motyw zarazy?
- Jak się zmieniał sposób prezentowania tego motywu na przestrzeni stuleci?
- Jakie metaforyczne znaczenie może mieć choroba prezentowana w tekstach kultury?

***Dżuma* w czasach Covid-19**

Nauczyciel czyta uczniom krótki fragment artykułu odnoszącego się do pandemii Covid-19.

Maria Anna Potocka, *Słowa na czas zarazy* (fragment)

We Francji wykupiono wszystkie egzemplarze *Dżumy* Alberta Camusa. Wydarzenie niezwykle – w obliczu epidemii ludzie szukają wybawienia, informacji i porady w literaturze. Należy jednak zaufać kulturowemu instynktowi Francuzów. Jediną drogą do zrozumienia rzeczy przekraczających wyobraźnię jest zanurzenie się w ich absurdalności. [...] Zostaliśmy uwięzieni w szczególnej sytuacji, której wymagania wytrąciły nas ze wszystkiego, co tak skutecznie – a często również przyjemnie – zwalniało z pogłębionej refleksji nad sensem i bogactwem istnienia. Nagle wiele pytań wychodzi na światło dzienne. Taki eksperyment egzystencjalny ma swoje wymogi i etapy. Przede wszystkim oczekuje odpowiedzi, która uzasadni cierpienie, lęk i niewygodę. Ale na początku trudno do niej dotrzeć. Pojawia się jedynie uczucie pustki, połączone z desperackimi koncepcjami ucieczki. Niestety epidemia jest więzieniem, z którego jedynym sposobem ucieczki jest wewnętrzne poczucie jakości i wartości.

Cyt. za portalem: bunkier.art.pl

Warto porozmawiać z uczniami na temat tego, czy odnaleźli w powieści Camusa odbicie swoich uczuć i emocji z czasów pandemii Covid-19. Czy – ich zdaniem – to książka tylko na czas zarazy? O czym według nich tak naprawdę opowiada *Dżuma*?

Można także wspomnieć o tym, że w Polsce po *Dżumę* często sięgano w okresie stanu wojennego, głównie ze względu na motyw zamkniętego miasta, odcięcia (np. *Raport z obłąkanego Miasta* Herberta).

Albert Camus *Dżuma*

Albert Camus ► patrz s. 34

CZAS I OKOLICZNOŚCI POWSTANIA UTWORU

Dżuma powstawała sześć lat i była wielokrotnie zmieniana. Pomysł napisania utworu zrodził się w 1941 r. podczas pobytu Camusa w algierskim mieście Oran, gdzie wybuchła epidemia tyfusu. W kwietniu tego roku powstały pierwsze notatki do powieści. Pisarz kontynuował rozpoczętą pracę rok później w Szwajcarii. Wiele napotkanych tam postaci, problemów oraz sytuacji, w których uczestniczył, znalazło swoje odbicie w utworze – podobnie jak realia w okupowanej Francji (godzina policyjna, przerwy w dostawach prądu, kolejki przed sklepami, czarny rynek), w której spędził lata 1942–1943. Camus zaangażował się wówczas w działalność ruchu oporu. Ostateczna wersja *Dżumy* powstała w 1946 r., a książkę wydano rok później.

PROBLEMATYKA

Dżumę określa się mianem **paraboli**. Przedstawione w niej wydarzenia można odczytywać zarówno w wymiarze historycznym, jak i uniwersalnym. W wymiarze historycznym powieść nawiązuje do II wojny światowej. Akcja utworu rozgrywa się w latach 40. XX w. (konkretny rok nie jest określony, to data 194.). W wymiarze uniwersalnym powieść ukazuje postawy ludzi w sytuacji zagrożenia. Camus ujawnia złożoność reakcji na zło: lęk, solidarność, gotowość do poświęceń, walkę o zachowanie godności, ale też egoizm i małość człowieka. Sposób przedstawienia postaci umożliwia ukazanie różnych postaw oraz sytuacji egzystencjalnych. Wśród bohaterów są ateści i wierzący, tchórzliwi i odważni, wahający się i zdecydowani. Sytuacja, w której się znaleźli, pozwoliła ukazać absurdalność ludzkiego życia, samotność człowieka, a także potrzebę przeciwstawienia się złu. Ponadto Camus porusza niezwykle istotne zagadnienia wolności i odpowiedzialności w ujęciu filozofii egzystencjalnej: człowiek „jest skazany na wolność”, ale ta wolność pociąga za sobą ciężar odpowiedzialności za innych.

Powieść zostaje zapowiedziana jako kronika. Narrator wielokrotnie podkreśla dążenie do obiektywizmu swojej relacji. Jednak dopuszcza do głosu również innych bohaterów, co nadaje narracji swoistego dramatyzmu.

NAJWAŻNIEJSI BOHATEROWIE


Bernard Rieux (czyt. rie)	mieszkaniec Oranu, lekarz, który jako pierwszy podjął walkę z zarazą; narrator opowieści
Jean Tarrou (czyt. żan taru)	przybył do Oranu przed wybuchem epidemii, współorganizator formacji sanitarnych, przyjaciel Rieux
ojciec Paneloux (czyt. panelu)	jezuita; pracował w formacjach sanitarnych
Joseph Grand (czyt. żozef gran)	urzędnik merostwa; pracownik formacji sanitarnych; marzył o napisaniu powieści
Raymond Rambert (czyt. rajmą ramber)	dziennikarz z Paryża; próbował się wydostać z miasta ogarniętego epidemią
Cottard (czyt. kotar)	sąsiad Grandy; zadowolony z tego, że dżuma nawiedziła miasto

absurdalność

bezczelowość i brak sensu; w filozofii egzystencjalizmu przypisywana ludzkiemu życiu i wszelkim ludzkim działaniom

parabola ► patrz s. 451
egzystencjalizm ► patrz s. 14

***Dżuma* – klasyczna czy awangardowa?**

Rozmawiamy z uczniami na temat przemian w powieści XX-wiecznej w odniesieniu do *Dżumy*. W jaki sposób Camus zbudował swoją powieść, jakie nowoczesne, a jakie klasyczne rozwiązania wykorzystał? Nauczyciel wyświetla na tablicy kartę haseł z załącznika: 

Zadaniem uczniów jest ustalenie, które z rozwiązań zastosowanych przez Camusa są nowatorskie, ponieważ wcześniej ich nie stosowano, a które są klasyczne, gdyż pojawiały się w literaturze wcześniej. Warto się także zastanowić nad tym, czy niektóre klasyczne rozwiązania nie zostały wykorzystane przez Camusa w sposób nowatorski (burza mózgów).

Miasto pozbawione malowniczości, roślinności i duszy. Dlaczego Oran?

Dżuma (fragmenty)

Albert Camus

Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje.
Daniel Defoe¹

Ciekawe wypadki, które są tematem tej kroniki, zaszły w 194. r. w Oranie. Według powszechnego mniemania nie były one tu na swoim miejscu, wykraczały bowiem nieco poza zwyczajność. W istocie, na pierwszy rzut oka Oran jest zwykłym miastem i niczym więcej jak prefekturą² francuską na wybrzeżu algierskim.

Miasto, trzeba przyznać, jest brzydkie. Wygląda spokojnie i dopiero po pewnym czasie można zauważyć, co je odróżnia od tylu innych miast handlowych pod wszystkimi szerokościami. Jakże wyobrazić sobie na przykład miasto bez gołębi, bez drzew i ogrodów, gdzie nie uderzają skrzydła i nie szeleszczą liście, miejsce nijakie, jeśli już wyznać całą prawdę? Zmiany pór roku czyta się tylko w niebie. Wiosnę oznajmia jedynie jakość powietrza lub koszyki kwiatów, które drobni sprzedawcy przywożą z okolicy: wiosnę sprzedaje się na targach. W lecie słońce zapala zbyt suche domy i pokrywa mury szarym popiołem; wówczas można żyć tylko w cieniu zamkniętych okiennic. Jesienią natomiast potop błota. Pięknie bywa tylko zimą.

Najdogodniej można poznać miasto, starając się dociec, jak się w nim pracuje, jak kocha i jak umiera. W naszym małym mieście, może za przyczyną klimatu, wszystko to robi się razem, z miną jednak szaleńczą i nieobecną. To znaczy, że ludzie tu się nudzą i starają się nabrać przyzwyczajęń. Nasi współobywatele dużo pracują, ale zawsze po to, by się wzbogacić. Interesują się przede wszystkim handlem i zajmują się głównie, jak to sami nazywają, robieniem interesów. Oczywiście mają również upodobania do prostych radości, lubią kobiety, kino i kąpiele morskie. Bardzo jednak rozsądnie zachowują sobie te przyjemności na sobotę wieczór i na niedzielę, usiłując w inne dni tygodnia zarobić dużo pieniędzy. Wieczorem, po wyjściu z biur, spotykają się o umówionej godzinie w kawiarniach, przechadzają po tym samym bulwarze albo siadają na swych balkonach. Pragnienia młodszych są gwałtowne i krótkie, a grzechy starszych nie wykraczają poza związki amatorów kręgli, bankiety stowarzyszeń i zebrania, gdzie gra się grubo w karty.

¹ Motto stanowi fragment *Dziennika roku zarazy* (1722) autorstwa angielskiego pisarza Daniela Defoe (czyt. defo). Tematem utworu jest epidemia dżumy, która nawiedziła Londyn w latach 1665–1666.

² prefektura – jednostka administracyjna w niektórych krajach

TEMAT

„Najdogodniej można poznać miasto, starając się dociec, jak się w nim pracuje, jak kocha i jak umiera” – jaki jest Oran i dlaczego taki jest?

PLAN LEKCJI



1. Powtórzenie wiadomości na temat sposobu prezentacji motywu miasta w tekstach kultury.
2. Interpretacja motto *Dżumy* Alberta Camusa.
3. Porównanie realnego Oranu z obrazem wykreowanym w *Dżumie* przez Alberta Camusa.

Scenariusze do lektur

Albert Camus, *Dżuma*

Testy do lektur (przed omawianiem)

Albert Camus, *Dżuma*



Oran rzeczywisty kontra ten z powieści Camusa

Przed lekturą fragmentu *Dżumy* warto wyświetlić klasie kilka fotografii przedstawiających Oran, np. znajdujących się w Wikipedii lub na portalu commons.wikimedia.org pod hasłem: Oran. Zamiast zdjęć można odtworzyć jeden z filmików dostępnych na portalu YouTube – wówczas w wyszukiwarce wpisujemy: Wahran, Oran Algieria HD.

Pytamy uczniów o to, jaki obraz Oranu wyłania się z tych obrazów i co zwróciło ich uwagę. Dopiero wówczas czytamy tekst. Po przeczytaniu prosimy, aby uczniowie stwierdzili, czy opis miasta zaprezentowany przez Camusa pasuje do wizerunku miasta utrwalonego na fotografiach/w filmie.

1

Przed lekturą fragmentu *Dżumy* warto zinterpretować motto – słowa Daniela Defoe pochodzące z wydanego w 1722 r. *Dziennika roku zarazy* opowiadającego o epidemii, która nawiedziła Londyn w 1665. W jaki sposób należy rozumieć sformułowanie: „ukazać coś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje?”

Można zapewne powiedzieć, że nie są to osobliwości naszego miasta i że, razem wzięwszy, wszyscy nasi współcześni są tacy. Bez wątplenia, nic dziś bardziej naturalnego niż ludzie pracujący od rana do wieczora, którzy potem przy kartach, w kawiarni i na gadaniu tracą czas, jaki pozostał im do życia. Ale są miasta i kraje, gdzie ludzie od czasu do czasu podejrzewają istnienie czegoś innego. Na ogół nie zmienia to ich życia. Ale zaznali podejrzeń, a to zawsze jest wygrana. Natomiast Oran jest wyraźnie miastem bez podejrzeń, to znaczy miastem całkowicie nowoczesnym, a zatem nie jest rzeczą konieczną określać dokładnie, w jaki sposób kochają się u nas. Mężczyźni i kobiety albo łączą się pośpiesznie w tym, co nazywa się aktem miłosnym, albo powoli przyzwyczajają się do siebie. Między tymi krańcami często nie ma środka. To także nie jest oryginalne. W Oranie, jak gdzie indziej, z braku czasu i zastanowienia trzeba kochać, nie wiedząc o tym.

Bardziej oryginalna w naszym mieście jest trudność, z jaką przychodzi tu umierać. Trudność nie jest zresztą właściwym słowem i raczej należałoby mówić o niewygodzie. Nigdy nie jest przyjemnie chorować, ale są miasta i kraje, które podtrzymują nas w chorobie, miasta i kraje, gdzie można w pewien sposób popuścić sobie cugli. Choremu trzeba łagodności, pragnie znaleźć jakieś oparcie, to naturalne. W Oranie jednak klimat, waga załatwianych interesów, błaha dekoracja, szybki zmierzch i jakość rozrywek – wszystko wymaga dobrego zdrowia. Chory czuje się tu bardzo samotny. Pomyślcie więc o kimś, kto ma umrzeć w pułapce, oddzielony od innych setkami ścian trzeszczących od żaru, gdy w tej samej chwili cała ludność rozmawia przez telefon lub w kawiarniach o wekslach¹, frachtach² morskich i dyskонтach³. Zrozumiecie, jak niewygodna jest śmierć, nawet nowoczesna, jeśli zjawi się niespodzianie w skwarnym mieście.

Tych kilka uwag daje może wystarczające pojęcie o Oranie. Zresztą nie należy w niczym przesadzać. Trzeba tylko podkreślić banalny wygląd miasta i życia. Czas jednak mija tu łatwo, skoro tylko nabierze się przyzwyczajai. Z chwilą gdy nasze miasto zacznie sprzyjać przyzwyczajaiom, można powiedzieć, że już wszystko jest dobrze. Pod tym względem życie na pewno nie jest zbyt pasjonujące. Ale przynajmniej nie ma u nas nieporządku. Toteż nasza ludność, szczerza, sympatyczna i aktywna, zawsze budziła w podróżnych rozsądny szacunek. To miasto, pozbawione malowniczości, roślinności i duszy, w końcu staje się odpoczynkiem i człowiek zapada tu wreszcie w sen. Należy jednak dodać, że zaszczepiono je w niezrównanym pejzażu, pośrodku nagiego płaskowzgórza otoczonego świetlistymi dolinami nad zatoką o doskonałym rysunku. Można tylko żałować, że miasto zbudowano tyłem do tej zatoki, niepodobna więc dostrzec morza, którego zawsze trzeba szukać.

Wiedząc już to wszystko, przynacie bez trudu, że nasi współobywatele nie mogli spodziewać się wypadków, które zaszły na wiosnę owego roku; jak zrozumiemy później, były one niejako pierwszymi oznakami w serii poważnych wydarzeń, których kronikę zamierzamy tu spisać. Te fakty wydadzą się jednym naturalne, innym, na odwrót, nieprawdopodobne. Ale kronikarz nie może się liczyć z tymi sprzecznościami. Jego zadaniem

¹ weksel – dokument stanowiący pisemne zobowiązanie do zapłacenia określonej sumy pieniędzy

² fracht – opłata za przewóz towarów

³ dyskонт – potrącenie przez bank pewnej części sumy papierów wartościowych w wypadku ich odkupienia przed terminem płatności

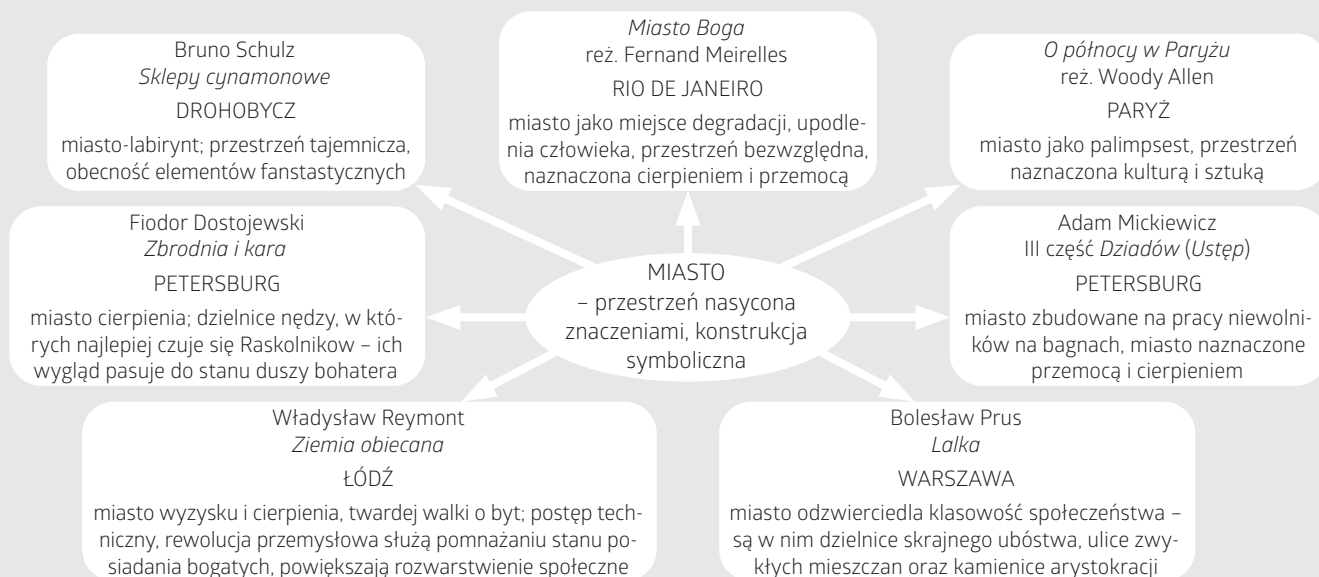
Motyw miasta w literaturze

Lekcję dotyczącą przestrzeni miasta w *Dziumie Alberta Camusa* można rozpocząć od ogólnego powtórzenia informacji na temat tego motywu w kulturze – jest to szczególnie przydatne w kontekście zbierania materiałów na przykład do szkiców krytycznych. Nauczyciel dyktuje uczniom fragment *Mitów przebranych* Michała Głowińskiego:

Miasto nigdy [...] nie jest przestrzenią neutralną, [...] bo samo nasycone jest znaczeniami i stanowi swojego rodzaju symboliczną konstrukcję [...].

Michał Głowiński, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*, Kraków 1990.

Następnie pyta, jak należy rozumieć te słowa (burza mózgów). Prosi uczniów o wskazanie tekstów kultury, które stanowią potwierdzenie słuszności twierdzenia Michała Głowińskiego. Z odpowiedzi i komentarzy można tworzyć na bieżąco mapę myśli, np.:



jest stwierdzić: „To się zdarzyło”, kiedy wie, że rzecz zdarzyła się naprawdę, że wypełniła życie wszystkich i że są tysiące świadków, którzy zważą w swym sercu prawdę tego, co on mówi.

Zresztą narrator, którego czytelnik pozna we właściwej chwili, nie miałby najmniejszego prawa zabierać się do przedsięwzięcia tego rodzaju, gdyby przypadek nie pozwolił mu zgromadzić pewnej liczby zeznań i gdyby siłą rzeczy nie był wmieszany w to wszystko, co opowiedzieć zamierza. To właśnie upoważnia go do dokonania pracy historyka. Rzecz jasna, że historyk, nawet amator, ma zawsze dokumenty. Narrator tej opowieści ma więc swoje: przede wszystkim własne świadectwo, następnie świadectwa innych, skoro dzięki swej roli musiał zebrać zwierzenia wszystkich osób tej kroniki, na koniec teksty, które wpadły mu w ręce. Zamierza czerpać z nich, gdy uzna to za stosowne, i użyć ich, jak mu się spodoba. Zamierza również... Ale może już czas porzucić komentarze i przezorne omówienia, i przejść do samego opowiadania. Opis pierwszych dni wymaga pewnej drobiazgowości.



Kadr z filmu *Dżuma*, reż. Luis Puenzo, 1992

Zadania

- Ustal, jak jest ukazane miasto, w którym się rozgrywa akcja powieści. Odpowiedz na pytania.
 - Jak żyją w nim ludzie?
 - Czy w opisie Oranu i jego mieszkańców narrator podkreśla ich typowość czy raczej odmienność? Uzasadnij swoją opinię.
 - Co oznacza nazwanie Oranu „miastem bez podejrzeń”?
- Czego o narrátorze dowiadujemy się na podstawie tekstu? Przytocz odpowiednie fragmenty.
- Udowodnij, że *Dżumę* można interpretować jako parabolę. Weź pod uwagę:
 - motto powieści;
 - zapis zastosowany w celu określenia czasu akcji;
 - sposób ukazania miasta i jego mieszkańców;
 - wydarzenie historyczne, którego dżuma może być metaforycznym odpowiednikiem.

2

- Czy – według ciebie – obraz miasta stanowi zapowiedź przyszłych wydarzeń? Uzasadnij swoją odpowiedź, odwołując się do fragmentu *Dżumy* i tekstu filozof Anny Grzegorzcyk. Miasto Oran nie istnieje nigdzie, to znaczy jest wszędzie. To „zmyślenie”, na które naprowadza nas motto powieści, uniwersalizuje jej światopoglądowe przesłanie. To miasto jest miejscem, które ma imię własne i gdzie teraz mieszkamy, ale jest równocześnie modelem miasta w ogóle, miasta jego przeszłych i przyszłych mieszkańców, w którym słychać różne „głosy”. Jest ponadto miastem, w którym znajduje się podatny grunt na wylęganie się zła. Wyniszczone słońcem, „skwarne”, pozbawione roślinności, malowniczości, o banalnym wyglądzie, brzydkie ze swej natury. Dotknięte nudą i bezdusnością [...]. Ale Oran jak każde śródziemnomorskie miasto jest niechlujny i wspaniały zarazem. Jest miastem odpychających i przyciągających zapachów, budzących lęki i tęsknoty. Stanowi „tarczę obrotową” dla konwojów rozmaitych nadziei. W jego klimat i przestrzeń jest wpisana również znaczna podatność na zarazę.

A. Grzegorzcyk, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999, s. 89.

Jaki jest powieściowy Oran?

Nauczyciel dzieli klasę na 6 grup. Uczniowie wcielają się w twórców pracujących nad ekranizacją *Dżumy* na przykład dla platformy Netflix. Ich zadaniem będzie przeanalizowanie sposobu prezentacji miasta we fragmencie powieści Camusa w odniesieniu do tego, jak można byłoby oddać intencje pisarza w filmie. Każda grupa otrzymuje jedno zagadnienie do opracowania (kursywą zapisano przykładowe wnioski):

Grupa 1. Osobliwości topografii miasta (*jest odwrócone od zatoki; mieszkańcy miasta nie widzą morza; miasto nie jest malownicze*)

Grupa 2. Natura w Oranie (*w mieście nie ma drzew, roślin, parków – nie ma zieleni*)

Grupa 3. Wpływ klimatu na życie i działania mieszkańców (*brak zmienności pór roku wpływa na to, że ludzie się nudzą, próbują nabrać jakichś przyzwyczajzeń*)

Grupa 4. Tryb życia mieszkańców Oranu (*pracują, wykonują swoje zajęcia, wieczorami spotykają się ze znajomymi w kawiarniach; nie analizują, trwają, skupiając się na teraźniejszości*)

Grupa 5. Mentalność i wartości wyznawane przez mieszkańców miasta

Grupa 6. Samotność w Oranie

Warto porozmawiać z uczniami o tym, czy Oran przedstawiony przez Camusa budzi w nich pozytywne uczucia i emocje, czy wydaje im się dobrym miejscem do życia. Następnie pytamy, w jaki sposób można by oddać ducha opisu Camusa na ekranie – co wyeksponować, w jaki sposób?

2

Nauczyciel daje każdemu uczniowi małą karteczkę i prosi o zapisanie odpowiedzi na pytania.

- Co w Oranie może zapowiadać zarazę?
- Dlaczego dotknęła ona właśnie Oran?

W odpowiedzi uczniowie powinni się odnieść do fragmentu *Dżumy*. Wybrane odpowiedzi są następnie czytane na forum klasy i wspólnie komentowane.

Swietłana Aleksijewicz,
Czarnobylska modlitwa.
Kronika przyszłości.

PLAN LEKCJI



1. Analiza filmu Krzysztofa Gonciarza pt. *Prypeć. Miasto po apokalipsie* w kontekście *Czarnobylskiej modlitwy* S. Aleksijewicz.
2. Rozmowa na temat tego, w jaki sposób miejsce może zdeterminować ludzki los.



Przed lekcją

Dobrym kontekstem dla omawianych treści może być miniseriał HBO pt. *Czarnobyl*. Uczniowie nie muszą oglądać całości – warte uwagi są na przykład odcinki 2., 3. i 4.

1

Te słowa można uznać za przykład uniwersalnej sentencji. Warto zapytać uczniów, w jaki sposób je rozumieją. Można je także wykorzystać jako temat szkicu interpretacyjnego, w którym uczniowie odwołają się na przykład do *Dżumy* Camusa oraz innej lektury szkolnej i wybranych kontekstów.

Ciekawostka: miasta zamknięte

Nauczyciel może powiedzieć uczniom, że na terenie Rosji wciąż funkcjonuje ok. 38 tzw. miast zamkniętych (ZATO – zamknięta struktura administracyjno-terytorialna). Miasta takie zaczęły powstawać na terenie ZSRR w latach czterdziestych XX w. Były to przede wszystkim kompleksy naukowo-badawcze, w których najczęściej pracowano nad bronią atomową. Nie uwzględniano ich na mapach, nie można było do nich swobodnie wjechać ani z nich wyjechać (obowiązywały przepustki). Władze dbały o to, aby ludziom zamieszkującym w miastach zamkniętych niczego nie brakowało – mieli dostęp do deficytowych towarów, opieki zdrowotnej, kultury. Miała być to swoista rekompensata za życie w izolacji.

Czarnobylska modlitwa.
Kronika przyszłości (fragment)

Swietłana Aleksijewicz

Na to, by wydarzenie stało się historią, potrzeba przynajmniej pięćdziesięciu lat. Czy stąpanie po świeżych śladach daje nam pewność? Istnieje przecież niebezpieczeństwo, że coś przeoczymy...

Strefa... To świat odrębny... Odmienny od reszty świata... Najpierw wymyślił ją autorzy fantastyki, ale literatura ustąpiła przed rzeczywistością. Już nie możemy wierzyć jak bohaterowie Czechowa¹, że za sto lat człowiek będzie piękny! Że życie będzie piękne!... Tę przyszłość straciliśmy. Przez te sto lat mieliśmy stalinowskie łagry, Auschwitz... Czarnobyl²... i 11 września w Nowym Jorku... Nie do pojęcia, jak to zdołało się pomieścić w życiu jednego pokolenia! Na przykład w życiu mojego ojca, który ma teraz osiemdziesiąt trzy lata... I człowiek przetrwał?!

1

Los to życie jednego człowieka, historia to życie nas wszystkich. Chcę opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie stracić z oczu losu pojedynczego człowieka. Los bowiem sięga dalej niż jakakolwiek idea.

W Czarnobylu najmocniej zapada w pamięć życie „po wszystkim”: przedmioty bez człowieka, pejzaże bez człowieka. Droga donikąd, druty wiodące donikąd. Sad jabłoniowy zarosnięty młodymi brzoźami. Albo trawa tak wysoka, że zasłania biegnącego jelenia. Jedyną rzeczą, która przypomina o człowieku, są żelazne łóżka stojące na fundamentach zburzonych chat chłopskich i poczerniałe piece, podobne raczej do dziwacznych ptasich gniazd niż do tych z naszych mieszkań. Do śladów człowieka. Tylko patrzeć, jak człowiek zacznie się zastanawiać, co to jest: przeszłość czy przyszłość?

Czasem miałam wrażenie, że robię notatki z przyszłości.

S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. J. Czech, Wołowiec 2012, s. 40–41.

¹ bohaterowie Czechowa – chodzi o bohaterów utworów Antona Czechowa (1860–1904); to ludzie, którzy nie potrafili się odnaleźć w rzeczywistości, ale mają nadzieję na zmiany w przyszłości
² Czarnobyl – miasto w Ukrainie; w którym w nocy z 25 na 26 kwietnia 1986 r. doszło do wybuchu reaktora elektrowni jądrowej, co spowodowało ogromną katastrofę



Swietłana Aleksijewicz (ur. 1948 r.) białoruska dziennikarka i pisarka. Autorka reporterskich książek poświęconych m.in. katastrofie w Czarnobylu (*Czarnobylska modlitwa*, 1997), udziale kobiet w II wojnie światowej (*Wojna nie ma w sobie nic z kobiecy*, 1985), interwencji ZSRR w czasie wojny w Afganistanie (*Cynkowi chłopcy*, 1989). Laureatka licznych nagród, w tym Literackiej Nagrody Nobla w 2015 r.

Zadania

1. Zinterpretuj tytuł utworu.
2. Powiedz, o jakich zniszczeniach pisze autorka.

Zadanie podsumowujące

W jaki sposób problem przedstawiony przez Swietłanę Aleksijewicz łączy się z kwestią poruszaną przez Alberta Camusa?



Polecany film

Świetny kontekst dla tekstu Swietłany Aleksijewicz stanowi film Krzysztofa Gonciarza pt. *Prypeć. Miasto po apokalipsie*, który znajduje się na platformie YouTube. Nauczyciel może rozpocząć lekcję od wyświetlenia tego materiału. Zadaniem uczniów jest zapisanie uczuć i emocji, które wywołują w nich oglądane miejsca. Pytania pomocnicze:

- Co szczególnie porusza w takich miejscach jak *Prypeć*?
- Dlaczego, mimo że to miejsce po katastrofie, ludzie jeżdżą do *Prypeci*, dlaczego fascynują ich takie postapokaliptyczne przestrzenie?
- W jaki sposób dane miejsce może determinować ludzki los?

Na koniec poprośmy o wskazanie fragmentu filmu, który może stanowić kontekst do tekstu Aleksijewicz.

„Ależ ja nie jestem stąd!”. Prawo do szczęścia i wolność wyboru

– Byłem u pana przed tą całą historią – mówił tamten – prosić o informacje o warunkach życia Arabów. Nazywam się Raymond Rambert.

– Ach, tak – rzekł Rieux. – Proszę, ma pan teraz piękny temat do reportażu.

Rambert był zdenerwowany. Powiedział, że nie o to chodzi i że przyszedł prosić doktora Rieux o pomoc.

– Pan wybaczy – dodał – ale nie znam nikogo w tym mieście, a korespondent mojego dziennika na nieszczęście jest głupcem.

Rieux zaproponował mu, by udali się razem do przychodni w centrum miasta, gdzie doktor miał wydać kilka poleceń. [...] Gdy szli wzdłuż spadzistych ulic, pomiędzy niebieskimi, żółtawymi i fioletowymi ścianami mauretańskich¹ domów, Rambert mówił z wielkim wzburzeniem. Zostawił żonę w Paryżu. Prawdę mówiąc, nie jest to żona, ale to wychodzi na jedno. Telegrafował do niej zaraz po zamknięciu miasta. Myślał z początku, że to wypadki przejściowe i próbował tylko porozumieć się z nią. Koledzy z Oranu powiedzieli Rambertowi, że nie mogą mu pomóc, poczta go odprawiła, jakiś sekretarz z prefektury roześmiał mu się w nos. Po dwóch godzinach czekania w ogonku musiał się wreszcie zgodzić na telegram, w którym napisał: „Wszystko w porządku. Do zobaczenia”.

Ale rano, gdy wstawał, przyszło mu nagle na myśl, że w końcu nie wie, jak długo może to potrwać. Postanowił wyjechać. Ponieważ miał rekomendacje (jego zawód daje ułatwienia), mógł dostać się do dyrektora gabinetu prefektury, któremu powiedział, że nic go z Oranem nie łączy, że nie jego rzeczą jest tu zostać, że znalazł się w mieście przypadkiem i że byłoby słuszne, gdyby pozwolono mu wyjechać, nawet jeśli po opuszczeniu miasta musiałby odbyć kwarantannę. Dyrektor odparł, że rozumie to bardzo dobrze, nie może jednak robić wyjątków, że zobaczy. Bo sytuacja jest przecież poważna i nie można nic postanowić.

– Ale ja nie jestem tutejszy – rzekł Rambert.

– Oczywiście, miejmy jednak mimo wszystko nadzieję, że epidemia nie potrwa długo.

Na zakończenie próbował pocieszyć Ramberta, zwracając mu uwagę, że może znaleźć w Oranie materiał do ciekawego reportażu i że wszystko zważywszy, każde wydarzenie ma swoje dobre strony. Rambert wzruszył ramionami. Dochodzili do centrum miasta.

– To idiotyczne, doktorze, rozumie pan. Nie przyszedłem na świat, by pisać reportaża. Ale może przyszedłem na świat, żeby żyć z kobietą. Czy to nie jest naturalne?

Rieux powiedział, że w każdym razie wydaje mu się to rozsądne. [...]

– Rzecz w tym – rzekł nagle Rambert – że ona i ja spotkaliśmy się niedawno i rozumiemy się dobrze.

Rieux milczał.

¹ mauretański – zainspirowany sztuką islamu

TEMAT

„Ależ ja jestem stąd!”. Prawo do szczęścia i wolności wyboru w *Dżumie* A. Camusa.

PLAN LEKCJI



1. Rozważania dotyczące pojęcia szczęścia – geneza, definicja, koncepcje.
2. Dążenie do szczęścia bohatera *Dżumy*, Ramberta. Analiza dwóch jego rozmów z dr. Rieux, w których wykłada swoje argumenty. Klasyfikacja argumentów (logiczne, emocjonalne, rzeczowe).
3. Analiza postaw innych bohaterów literackich, którzy wybierają między szczęściem własnym a szczęściem innych.



Przed lekcją

Nauczyciel może zachęcić uczniów do samodzielnego przeczytania artykułu Pawła Więckowskiego pt. *Historia rozważań nad szczęściem i jego podstawowe rodzaje*. Może on stać się kontekstem w rozważaniach nad postawami bohaterów *Dżumy* Camusa. Artykuł jest dostępny w internecie (w wyszukiwarce należy wpisać jego tytuł).

Różne koncepcje szczęścia

Rozmowa wprowadzająca do tematu lekcji jest doskonałym sposobem na gromadzenie kontekstów przydatnych na przykład w czasie pisania prac argumentacyjnych. Pytamy uczniów o to, czym jest szczęście (burza mózgów). Można także przytoczyć definicję słownikową szczęścia i zapytać o to, czy rzeczywiście odzwierciedla ona zakres znaczeniowy tego pojęcia:

szczęście

1. «powodzenie w jakichś przedsięwzięciach, sytuacjach życiowych itp.»
2. «uczucie zadowolenia, radości; też: to wszystko, co wywołuje ten stan»
3. «zbieg pomyślnych okoliczności»

Następnie nauczyciel pyta uczniów, od czego zależy sposób postrzegania tego, czym jest szczęście (np. osobiste preferencje, moment historyczny, światopogląd i filozofia danej epoki). Warto przypomnieć sobie wybrane koncepcje szczęścia w różnych epokach, prezentowane w tekstach literackich:



– Ale ja pana nudzę – ciągnął Rambert. – Chciałem tylko pana zapytać, czy nie mógłby mi pan wydać zaświadczenia, które by stwierdzało, że nie mam tej przeklętej choroby. Myślę, że mogłoby mi się przydać. [...]

– [...] Nie mogę panu dać tego zaświadczenia, ponieważ nie wiem, czy ma pan tę chorobę, czy nie, a nawet gdybym wiedział, nie mogę zaświadczyć, czy pomiędzy chwilą, kiedy wszedł pan do mego gabinetu, i chwilą, kiedy wejdzie pan do prefektury, nie zostanie pan zarażony. Poza tym zresztą...

– Poza tym zresztą? – rzekł Rambert.

– Poza tym, jeśli nawet dam panu to zaświadczenie, nie przyda się panu na nic.

– Dlaczego?

– Dlatego że w tym mieście tysiące ludzi jest w tym samym położeniu, a mimo to nie można im pozwolić wyjechać.

– Jeśli jednak sami nie są chorzy na dżumę?

– To niewystarczający powód. Głupia historia, wiem o tym dobrze, ale dotyczy nas wszystkich. I nie sposób brać jej inaczej.

– Ależ ja nie jestem stąd!

– Teraz, niestety, będzie pan stąd, jak wszyscy.

Tamten ożywił się:

– Tu chodzi o dobrą wolę, przysięgam panu. Może nie zdaje sobie pan sprawy, co oznacza taka rozłąka dla dwojga ludzi, którzy się dobrze rozumieją.

Rieux nie odpowiedział od razu. Potem rzekł, że chyba zdaje sobie sprawę. Pragnie ze wszystkich sił, żeby Rambert odnalazł swoją żonę i żeby ci wszyscy, którzy się kochają, byli ze sobą, ale są zarządzenia i prawa, jest dżuma, i jego zadaniem jest robić, co należy.

– Nie – rzekł Rambert z goryczą – pan nie może rozumieć. Mówi pan językiem rozsądku, to dla pana abstrakcja.

Doktor podniósł oczy na Republikę¹ i powiedział, że nie wie, czy mówi językiem rozsądku, mówi natomiast językiem oczywistości, a to siłą rzeczy nie jest to samo. Dziennikarz poprawił krawat.

– Więc to oznacza, że mam sobie radzić inaczej? A jednak opuszczę to miasto – ciągnął z rodzajem wyzwania.

Doktor powiedział, że i to rozumie, ale rzecz jego już nie dotyczy.

– Nie, to pana dotyczy – powiedział Rambert z nagłym wybuchem. – Zwróciłem się do pana, ponieważ powiedziano mi, że pański udział w powziętych decyzjach jest znaczny. Pomyślałem więc, że przynajmniej w jednym wypadku mógłby pan uwolnić od tego, co pan narzucił. Ale to panu jest obojętne. Nie pomyślał pan o nikim. Nie wziął pan pod uwagę tych, co zostali rozłączeni.

Rieux przyznał, że w pewnym sensie to prawda, nie chciał ich brać pod uwagę.

– Ach, widzę – rzekł Rambert – zacznie pan mówić o służbie dla ogółu. Ale na dobro publiczne składa się szczęście każdego z nas.

¹ Chodzi o wizerunek Marianny, czyli postaci kobiety w czerwonym czepku frygijskim; Marianna to alegoria Republiki Francuskiej, nie jest oficjalnym symbolem Francji, jednak jej wizerunek jest bardzo popularny w tym kraju (np. widnieje na stronach rządowych, znaczkach pocztowych, w urzędach umieszcza się jej popiersia).

– Cóż – powiedział doktor, który jak gdyby ocknął się z zamyślenia – jest to i jest co innego. Nie trzeba sądzić. Ale pan niesłusznie się gniewa. Gdyby udało się panu wybrnąć z tej historii, byłbym głęboko szczęśliwy. Po prostu moje funkcje zabraniają mi pewnych rzeczy.

Tamten skinął niecierpliwie głową.

– Rzeczywiście, niesłusznie się gniewam. I tak zabrałem panu dość czasu.

Rieux poprosił Ramberta, żeby informował go o swych krokach i nie miał do niego urazy. Na pewno istnieją możliwości porozumienia. Rambert wydał się nagle zakłopotany.

– Wierzę w to – rzekł po chwili milczenia – tak, wierzę, wbrew sobie i temu wszystkiemu, co pan mi powiedział.

Zawahał się.

– Ale nie mogę się z panem zgodzić.

Nasunął kapelusz na czoło i ruszył szybkim krokiem. [...]

– Chciałbym z panem porozmawiać – powiedział Rambert.

– Wyjdziemy razem, jeśli pan zechce. Niech pan poczeka na mnie w gabinecie Tarrou.

W chwilę potem Rambert i Rieux usiedli z tyłu w samochodzie doktora. Prowadził Tarrou.

– Nie ma już benzyny – powiedział Tarrou, ruszając z miejsca. – Jutro pójdziemy pieszo.

– Doktorze – powiedział Rambert – nie wyjeżdżam i chcę zostać z wami.

Tarrou nie poruszył się. Prowadził dalej. Rieux jak gdyby nie mógł wynurzyć się ze swego zmęczenia.

– A ona? – zapytał głuchym głosem.

Rambert powiedział, że się nad tym zastanawiał, że nadal wierzy w to, w co wierzył, ale byłoby mu wstyd, gdyby wyjechał. Przeszkodziłoby mu to kochać kobietę, którą zostawił. Ale Rieux wyprostował się i rzekł pewnym głosem, że to głupie i że nie ma wstydu w wyborze szczęścia.

– Tak – powiedział Rambert – ale może być wstyd, że człowiek jest sam tylko szczęśliwy.

Tarrou, który dotychczas milczał, zauważył, nie odwracając głowy, że jeśli Rambert chce dzielić nieszczęście ludzi, nie będzie miał nigdy czasu na szczęście. Trzeba wybierać.

– Nie chodzi o to – powiedział Rambert. – Zawsze myślałem, że jestem obcy w tym mieście i że nie mam tu z wami nic wspólnego. Ale teraz, kiedy zobaczyłem to, co zobaczyłem, wiem, że jestem stąd, czy chcę tego, czy nie chcę. Ta sprawa dotyczy nas wszystkich.



Kadr z filmu *Dżuma*, reż. Luis Puenzo, 1992

Nikt nie odpowiedział i Rambert zdawał się zniecierpliwiony.
 – Wiecie o tym zresztą dobrze! W przeciwnym razie co robiliście w tym szpitalu? Czy dokonaliście więc wyboru i wyrzekli się szczęścia?

Ani Tarrou, ani Rieux nie odpowiadali. Milczenie trwało długo, dopóki nie zbliżyli się do domu doktora. Rambert powtórzył ostatnie pytanie z jeszcze większą siłą. Tylko Rieux odwrócił się w jego stronę. Podniósł się z trudem.

– Niech mi pan wybaczy – powiedział – ale nie wiem. Niech pan zostanie z nami, jeśli pan tego chce.

Auto skręcało; zamilkł. Potem podjął, patrząc przed siebie:

– Nic w świecie nie jest warte, żeby człowiek odwrócił się od tego, co kocha. A jednak ja także się odwracam, sam nie wiedząc dlaczego.

I opadł na siedzenie.

– To fakt, tylko tyle – rzekł ze zmęczeniem. – Zarejestrujemy go i wyciągniemy wnioski.

– Jakie wnioski? – zapytał Rambert.

– Ach – powiedział Rieux – nie można jednocześnie leczyć i wiedzieć. Leczymy więc jak najszybciej. To pilniejsze.

O północy Tarrou i Rieux robili dla Ramberta plan dzielnicy, którą miał zbudować, kiedy Tarrou rzucił okiem na zegarek. Podnosząc głowę, napotkał spojrzenie Ramberta.

– Czy pan uprzedził?

Dziennikarz odwrócił oczy.

– Posłałem kartkę – powiedział z wysiłkiem – zanim przyszedłem do was.

Zadania

- 1 Dobierzcie się w dwie grupy. Każda analizuje jedną rozmowę Ramberta z doktorem Rieux.
 - a) Odpowiedzcie na pytania. Zacytujcie odpowiednie fragmenty tekstu.
 - W jakiej sytuacji znajduje się Rambert?
 - Czego dotyczy rozmowa bohaterów?
 - Jak Rambert uzasadnia podjętą przez siebie decyzję?
 - b) Przedstawcie na forum klasy wyniki pracy w grupach.
2. Przypomnij sobie, czego Rambert doświadczył w okresie między pierwszą a drugą rozmową. Przeanalizuj zmianę, która zaszła w bohaterze. Wykonaj polecenia.
 - a) Powiedz, jaki wpływ na podjęcie decyzji o pozostaniu w Oranie miała rozmowa Ramberta ze starą Hiszpanką.
 - b) Co – według bohatera – dawało mu prawo do omijania obowiązujących przepisów, a jakie prawo ostatecznie sobie narzucił?
 - c) Omów, jak się zmieniło rozumienie miłości przez bohatera.
3. Porównaj Ramberta z bohaterem romantycznym. Weź pod uwagę jego dylematy, sposób reagowania na rzeczywistość, typ wrażliwości, stosunek do miłości.

1

Dzielimy klasę na parzystą liczbę grup (im mniej liczne zespoły, tym większy komfort pracy). Połowa z nich będzie analizować pierwszą rozmowę Ramberta i Rieux, a reszta – drugą. Każdy z zespołów otrzymuje kartę pracy, w której zanotuje analizę rozmowy – załącznik: Dżuma. Rozmowy. Uczniowie muszą także wziąć pod uwagę to, jakiego typu argumenty wykorzystują rozmówcy.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że rozmowa Ramberta i Rieux przypomina w pewnym sensie dialogi Antygony i Kreona. Rambert odwołuje się do emocji, próbuje manipulować. Rieux jest niezłomny w swoich postanowieniach, nie ugina się wobec manipulacji – próśb i gróźb Ramberta. Można porozmawiać z uczniami na temat tego, czy w ich opinii w sytuacji ekstremalnej prawo do szczęścia jednostki musi zejść na dalszy plan wobec zasad obowiązujących zbiorowość. Przywołajmy zdarzenie z czasów Covid-19, o którym informowały media: w czasie bezwzględnego lockdownu pewna kobieta zorganizowała przyjęcie, a kiedy nałożono na nią karę porządkową, argumentowała, że nikt nie ma prawa zabronić jej spędzać czasu z przyjaciółmi. Zapytajmy uczniów, czy zgadzają się z Tarrou, który mówi: „jeśli Rambert chce dzielić nie-szczęście ludzi, nie będzie miał nigdy czasu na szczęście. Trzeba wybierać”. Czy są w stanie wskazać przykłady bohaterów literackich, których los uzasadnia słuszność tego poglądu? Te słowa mogą także posłużyć jako temat do pisemnej wypowiedzi argumentacyjnej (rozprawki lub szkicu krytycznego).

4. Czy zgadzasz się z opinią filozof Walerii Szydłowskiej, że „w *Dżumie* toczy się poważna dyskusja na temat szczęścia”? W uzasadnieniu odwołaj się do poniższego tekstu oraz innych przykładów z powieści. Śledząc uważnie filozoficzną myśl autora, tak jak ona się rozwija od pierwszych esejów algierskich, zauważymy, że *Dżumę* można też czytać jako swoisty traktat o szczęściu. Są bowiem dobra, z pewnością nie materialne, lecz duchowe, które główni bohaterowie powieści tworzą dla siebie i dla innych w straszliwym czasie zarazy. Nie szukają bohaterstwa; pamiętamy, że doktor Rieux wykonuje po prostu zawód lekarza, najlepiej jak potrafi, a jego formacje sanitarne składają się z ludzi przypadkowych, często słabych, uwikłanych we własne życiowe problemy.
- Urzędnik Grand tęskni do narzeczonej, która porzuciła go dawno temu, Tarrou szuka zapomnienia, uciekając od jakichś ponurych przeżyć z przeszłości, ojciec Paneloux prowadzi teologiczny spór ze swymi wiernymi o usprawiedliwienie zarazy długą listą grzechów jej ofiar, wreszcie Rambert, dziennikarz przypadkowo schwytyany w obcym mieście, gdzie szaleje epidemia, nie chce się wyrzec beztrudnego życia. Trudno tu mówić o szczęściu; narrator relacjonuje każdego dnia przerażający bilans choroby, co dzień ginie coraz więcej ludzi, a jednak w *Dżumie* toczy się poważna dyskusja na temat szczęścia.
- W. Szydłowska, *Camus*, Warszawa 2002, s. 55–56.

- P** 5. Dobro jednostki a dobro zbiorowości. W pracy odwołaj się do *Dżumy* Alberta Camusa, innego utworu literackiego (może to być również wiersz), wybranych kontekstów.

„Miłość do Boga jest trudną miłością”. Poszukiwanie prawdy o Bogu i człowieku

Poprzedniego dnia niebo zaciągnęło się chmurami, padał ulewny deszcz. Ci, którzy stali na zewnątrz, otworzyli parasole. Zapach kadzidła i wilgotnych ubrań unosił się w katedrze, kiedy ojciec Paneloux wszedł na kazalnice¹.

Był średniego wzrostu, ale krępy. Kiedy oparł się na poręczy ambony, ściskając drewno wielkimi rękami, widać było tylko szeroki czarny kształt z dwiema czerwonymi plamami policzków pod stalowymi okularami. Głos miał mocny, namięty, który rozbrzmiewał daleko, i kiedy natarł na audytorium gwałtownym i dobitnie powiedzianym zdaniem: „Bracia moi, dościsnęło was nieszczęście, bracia moi, zasłużyliście na nie” – prąd przebiegł po zebranych aż do kruchty².

Logicznie biorąc, to, co nastąpiło potem, nie łączyło się jakby z tym patetycznym wstępem. Dopiero dalszy ciąg pozwolił zrozumieć naszym współobywatelom, że dzięki zręcznemu chwytowi oratorskiemu ojciec za jednym zamachem, tak jak zadaje się cios, ujął temat całego kazania. Zaraz po tym zdaniu Paneloux rzeczywiście

¹ kazalnica – daw. ambona, miejsce do wygłaszania kazań w kościele

² kruchta – przedsionek kościoła

TEMAT

„Miłość do Boga jest trudną miłością”. Poszukiwanie prawdy o Bogu i człowieku w *Dżumie* A. Camusa.

PLAN LEKCJI



1. Gra wprowadzająca – powtórzenie wiadomości na temat sposobu funkcjonowania motywu cierpienia w literaturze.
2. Analiza dwóch kazań księdza Paneloux.
3. Określenie związków pomiędzy *Dżumą* Alberta Camusa a Księgą Hioba.

zacytował tekst z *Exodusu*¹ dotyczący dżumy w Egipcie i powiedział: „Po raz pierwszy ta plaga zjawiła się w historii, żeby porazić nieprzyjaciół Boga. Faraon sprzeciwił się odwiecznym zamiarom i dżuma zmusiła go, by padł na kolana. Od początku historii plaga boska rzuca do stóp Boga pysznych i ślepych. Rozważcie to i padnijcie na kolana”.

Deszcz padał teraz ze zdwojoną siłą i to ostatnie zdanie, wypowiedziane wśród absolutnej ciszy, pogłębione jeszcze uderzeniami ulewy o witraże, zabrzmiało tak, że kilku słuchaczy po sekundzie wahania ześliznęło się z krzesel na klęczniki. Inni sądzą, że trzeba pójść za tym przykładem, i stopniowo, przy odgłosie poskrzypujących krzesel, całe audytorium znalazło się na kolanach. Wówczas Paneloux wyprostował się, odetchnął głęboko i ciągnął z coraz większym naciskiem: „Jeśli dziś dotknęła was dżuma, to znaczy, że chwila zastanowienia nadeszła. Sprawiedliwi mogą być bez obawy, ale słusznie drżą złości. W ogromnej stodole świata nieubłagany bicz wybije zboże ludzkie, aż słoma zostanie oddzielona od ziarna. Będzie więcej słomy jak ziarna, więcej powołanych niż wybranych i tego nieszczęścia nie chciał Bóg. Zbyt długo ten świat paktował ze złem, zbyt długo liczył na miłosierdzie boskie. Wystarczyła skrucha i wszystko było dozwolone. A do skruchy każdy czuł się mocny. Dozna jej w odpowiedniej chwili. A zatem najłatwiej było popuszczać sobie cugli, miłosierdzie boskie uczyni resztę. Tak! To nie mogło trwać. Bóg, który tak długo pochylał nad ludźmi tego miasta twarz pełną litości, zmęczony czekaniem, zawiedziony w swej wiekustej nadziei, odwrócił oczy. Pozbawieni światła bożego, na długo znaleźliśmy się w ciemnościach dżumy!”.

Ktoś w kościele parsknął jak niecierpliwy koń. Po krótkiej pauzie ojciec ciągnął dalej cichszym głosem: „Czytamy w *Złotej legendzie*², że w czasach króla Humberta Italię spustoszyła dżuma tak gwałtowna, że zaledwie wystarczało żywych, by grzebać umarłych, a dżuma ta srożyła się przede wszystkim w Rzymie i Pawii. I oczom ludzkim ukazał się dobry anioł, który dawał rozkazy złemu aniołowi niosącemu oszczep myśliwski i kazał uderzać mu w domy; a ile razy uderzał w dom, tylu martwych go opuszczało”.

Tu Paneloux wyciągnął krótkie ręce w kierunku kruchty, jak gdyby wskazywał na coś poza ruchomą zasłoną deszczu... „Bracia moi – powiedział z siłą – te same śmiertelne łowy odbywają się dziś na naszych ulicach. Spójrzcie na tego anioła

¹ *Exodus* – tu: biblijna Księga Wyjścia

² *Złota legenda* – średniowieczny zbiór żywotów świętych, opracowany przez Jakuba de Voragine'a (czyt. worazina)



Arnold Böcklin, *Dżuma*, 1898, tempera na desce, 149,5 × 105,1 cm, Muzeum Sztuki, Bazylea

Różne sposoby ujęcia motywu cierpienia

Lekcja rozpoczyna się od powtórzenia wiadomości na temat sposobu funkcjonowania motywu cierpienia w różnych epokach. Uczniowie zostają podzieleni na 4 grupy. Każda z nich otrzymuje dwa zestawy kart – załącznik: Dżuma. Motyw cierpienia. Pierwszy zawiera tytuły tekstów literackich, drugi – informacje na temat sposobu funkcjonowania motywu cierpienia w poszczególnych tekstach. Zadaniem uczniów jest połączenie kart w odpowiednie pary oraz rozwinięcie jednego z opisów i zaprezentowanie go na forum klasy. Dzięki temu, że każda grupa otrzyma inny zestaw kart, teksty się nie zdublują. (Jeśli jednak nauczyciel podzieli klasę na większą liczbę grup, może się tak zdarzyć).

W innej wersji zadania uczniowie otrzymują tylko karty z opisami, a sami muszą odgadnąć i dopisać tytuły utworów literackich.

Grupa 1.

Mitologia mit o Niobe	<i>Cierpienia młodego Wertera</i> Johanna Wolfganga Goethego
Biblia Księga Hioba	II część <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza
Cierpienie stanowi integralny składnik ludzkiej egzystencji. Aby doświadczyć pełni człowieczeństwa, trzeba zaznać cierpienia.	Weltschmerz (niem. 'ból istnienia') – określenie pozwalające oddać ludzkie niepokoje i cierpienia związane z własną egzystencją (świadomość uwięzienia we własnym życiu, próby nawiązania relacji z innym człowiekiem przynoszące cierpienie i rozczarowanie).
Archetyp matki cierpiącej, kobiety, która nie potrafi żyć po stracie własnych dzieci; cierpi tak bardzo, że zostaje zamieniona w kamień.	Niezawinione cierpienie bohatera staje się punktem wyjścia do poruszenia zagadnień teodycei – koncepcji próbującej pogodzić sprzeczności między obrazem Boga jako źródła dobra a istnieniem zła w świecie. Pojawiający się w utworze motyw cierpienia stał się uniwersalnym symbolem ludzkiej kondycji, swoistą zapowiedzią cierpień Jezusa Chrystusa.

dżumy, pięknego jak Lucyfer i ośniewającego jak samo zło; wznosi się nad waszymi dachami, w prawej ręce, na wysokości głowy, trzyma czerwony oszczep, lewą wskazuje na jeden z waszych domów. Może w tej chwili jego palec wyciąga się ku waszym drzewom, oszczep podzwania o drzewo; jeszcze chwila, a dżuma wejdzie do was, zasiądzie w waszym pokoju i będzie czekać na wasz powrót. Jest tam, cierpliwa i czujna, niewzruszona jak porządek świata. Żadna potęga ziemiska, i wiedźcie o tym, nawet próżna wiedza ludzka nie może sprawić, byście się wymknęli tej ręce, którą ku wam wyciąga. Bici krwawym biczem na klepisku cierpienia, zostaniecie odrzuceni wraz ze słomą”.

W tym miejscu ojciec szerzej jeszcze nakreślił patetyczny wizerunek plagi. Przywołał obraz ogromnej maczugi kołującej nad miastem, która uderza jak popadnie i wznosi się zakrwawiona, miotając krew i cierpienie ludzkie „dla siewu, który przygotowuje żniwo prawdy”.

Skończywszy ten długi okres¹, ojciec Paneloux urwał; włosy opadły mu na czoło, ciało przebiegało drżenie, które przez jego ręce udzielało się ambonie, po czym przemówił bardziej głucho, ale oskarżycielskim tonem: „Tak, nadeszła chwila zastanowienia. Sądziliście, że wystarczy wam odwiedzać Boga w niedzielę, abyście byli panami waszych dni. Myśleliście, że kilka razy klękawszy, zapłacicie mu dość za waszą zbrodniczą beztroskę. Ale Bóg nie jest letni. Te nieczęste wizyty nie wystarczały jego pożerającej czułości. Chciał was widywać dłużej, to jego sposób kochania i, prawdę mówiąc, jedyny sposób kochania. Oto dlatego, zmęczony czekaniem na wasze przybycie, kazał pladze przyjść do was, jak przychodzi ona do wszystkich miast grzechu, odkąd istnieje historia ludzka. [...]

Wielu z was, wiem o tym, słusznie zadaje sobie pytanie, dokąd zmierzam. Chcę was przywieść do prawdy i nauczyć was radować się mimo wszystko, co powiedziałem. Minął już czas, kiedy rady i braterska ręka mogły was pchnąć ku dobru. Dziś prawdą jest rozkazem. Drogę zbawienia wskazuje wam czerwony oszczep i on was na nią popycha. Tu, bracia moi, przejawia się wreszcie miłosierdzie Boże, które do wszystkiego wnosi dobro i zło, gniew i litość, dżumę i zbawienie. Nawet ta plaga, która was zabija, uszlachetnia was i wskazuje drogę.

[...] Dziś znowu, poprzez ten pochód śmierci, lęku i krzyku, prowadzi nas ku istocie ciszy i zasadzie całego życia. Oto, bracia moi, ogromne pocieszenie, jakie chciałem wam ofiarować, abyście wynieśli stąd nie tylko słowo, które chłoscze, ale i słowo, które koi”.

Czuło się, że Paneloux skończył. Na zewnątrz deszcz ustał. [...]

Zadania

1. Powiedz, jaką tezę dotyczącą przyczyn zarazy stawia ksiądz Paneloux.
2. Przedstaw argumenty księdza służące uzasadnieniu postawionej tezy. Weź pod uwagę:
 - ocenę zachowania mieszkańców Oranu,
 - biblijny przykład podany w kazaniu,
 - historię zawartą w *Złotej legendzie*.
3. Jaki obraz Boga wyłania się z wywodu księdza? Wskaż odpowiednie fragmenty.
4. Czego kaznodzieja oczekuje od wiernych?

¹ okres – w retoryce rozbudowana konstrukcja składniowa, przejrzysta pod względem logicznym

Grupa 2.

<i>Treny</i> Jana Kochanowskiego	<i>Opowiadania</i> Tadeusza Borowskiego
<i>Lament świętokrzyski</i>	Mitologia mit o Prometeuszu
Cykl utworów stanowiący nie tylko zapis bólu po stracie bliskiej osoby, ale także obronę ludzkiego prawa do cierpienia skierowaną przeciwko doktrynerstwu stoickich filozofów.	Obraz cierpienia jednostki w „niehumanitarnej rzeczywistości” systemu totalitarnego.
Wyraźne inspiracje dolożystyczne (łac. <i>dolor</i> ‘ból, cierpienie’) związane z ideą współcierpienia Marii (łac. <i>compassio Mariae</i>), która znalazła szeroki oddźwięk w późnośredniowiecznej literaturze europejskiej i sztuce związanej z tematyką pasyjną; autorowi udało się uniknąć czułości charakterystycznej dla wielu dzieł tego typu.	Dobrowolne poświęcenie się jednostki dla dobra ogółu, przyjęcie na siebie cierpienia.

Zadanie wprowadzające

Przypomnijcie sobie wydarzenie, którego ojciec Paneloux był świadkiem w czasie między wygłoszeniem obu kazania.

Ojciec Paneloux wygłosił swoje drugie kazanie w dzień, gdy wiał wielki wiatr. [...]

Paneloux mówił tonem łagodniejszym, z większym namysłem niż za pierwszym razem, i zebrani zauważyli kilkakrotnie, że z wahaniem dobiera słowa. Rzecz ciekawsza jeszcze, że nie mówił już „wy”, ale „my”.

Jednakże głos jego stawał się z wolna pewniejszy. Rozpoczął od przypomnienia, że od długich miesięcy dżuma jest pomiędzy nami i teraz, kiedy znamy ją lepiej, ponieważ widzieliśmy tyle razy, jak zasiada przy naszym stole czy przy wezgłowiu¹ tych, których kochamy, jak kroczy obok nas i czeka na nasze przyście w miejscach pracy, może potrafimy lepiej przyjąć to, co mówi nam bez przerwy i czego w pierwszym zaskoczeniu nie usłyszeliśmy dobrze. To, co ojciec Paneloux mówił już z tego samego miejsca, pozostaje prawdą – przynajmniej takie jest jego przekonanie. Ale, jak to zdarza się wszystkim (i dlatego bije się w piersi), może pomyślał i powiedział to bez miłosierdzia. W każdej rzeczy jednak jest jakaś prawda, którą trzeba zachować w pamięci. Najokrutniejsza próba wciąż jest jeszcze dobrodziejstwem dla chrześcijanina. Właśnie chrześcijanin powinien szukać tego, co jest dla niego dobrodziejstwem, poznawać jego istotę i próbować je znaleźć.

W tej chwili ludzie wokół Rieux rozsiedli się i umieścili możliwe najwygodniej na swych ławkach. [...] Ksiądz powiedział mniej więcej tyle, że nie należy wyjaśniać sobie zjawiska dżumy, ale nauczyć się tego, czego można się nauczyć. Rieux zrozumiał niejasno, że według ojca Paneloux nie ma nic do wytłumaczenia. Zainteresowanie doktora wzrosło, kiedy Paneloux powiedział z mocą, że są rzeczy, które można wyjaśnić w stosunku do Boga, i inne, których wyjaśnić nie można. Oczywiście jest dobro i zło, i na ogół można sobie wytłumaczyć łatwo, co je dzieli. Ale trudność rozpoczyna się wewnątrz zła. Na przykład, bywało zło z pozoru konieczne i zło z pozoru bezużyteczne. Don Juan² w piekle i śmierć dziecka. Jeśli jest bowiem sprawiedliwe, że piorun uderza w niedowiarzka, nie można zrozumieć cierpienia dziecka. I doprawdy, nie ma na ziemi nic ważniejszego od cierpienia dziecka, lęku, jakie to cierpienie przynosi, i racji, jakie trzeba dlań znaleźć. Wszystko inne w życiu ułatwia Pan Bóg i zanim dojdziemy do tego punktu, religia nie ma zasług. Natomiast tu przypiera nas do muru. Tak więc jesteśmy pod murami dżumy i w ich śmiertelnym cieniu musimy odnaleźć dla siebie dobrodziejstwo. Ojciec Paneloux odmawia sobie nawet łatwych korzyści płynących z przedostania się przez ten

¹ wezgłowie – miejsce, w którym kładzie się głowę na łóżku

² Don Juan (czyt. zuan) – na wój legendarny szlachcic żyjący w Sewilli w XVI w., słynny uwodziciel, jego hulawcze życie skończyło się w czeluściach piekielnych; bohater m.in. dramatu Moliera i opery Mozarta

Grupa 3.

III część <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza	<i>Zdążyć przed Panem Bogiem</i> Hanny Krall
<i>Nie-Boska komedia</i> Zygmunta Krasińskiego	<i>Inny świat</i> Gustawa Herlinga-Grudzińskiego
Dobrowolne cierpienie, na które decyduje się jednostka, by nie pracować dla systemu, którego nienawidzi.	Obraz cierpienia narodu żydowskiego w czasie II wojny światowej.
Motyw męczeństwa polskiej młodzieży oraz zsyłki na Syberię, która zostaje zaprezentowana jako droga krzyżowa. Analogią umęczenia Chrystusa na krzyżu są rozbiory Polski.	Talent poetycki jako dar od Boga przynoszący cierpienie; poeta – samotnik, ma kontakt ze światem ponadzmysłowym, ale nie przynosi mu to niczego dobrego.

mur. Wygodnie byłoby mu powiedzieć, że rozkosze czekające dziecko mogą wynagrodzić jego cierpienia, ale doprawdy nic o tym nie wie. Któż mógłby bowiem twierdzić, że wieczna radość może wynagrodzić chwilę ludzkiego cierpienia? Na pewno nie byłby to chrześcijanin, którego Pan zazał cierpień na ciele i duszy. Nie, ojciec Paneloux pozostanie u stóp muru, wierny tej męce, której symbolem jest krzyż, twarzą w twarz z cierpieniem dziecka. I powie bez lęku tym, którzy go dziś słuchają: „Bracia moi, chwila nadeszła. Trzeba we wszystko uwierzyć albo wszystkiemu zaprzeczyć. A któż spośród was ośmieliłby się wszystkiemu zaprzeczyć?”

Rieux zaledwie miał czas pomyśleć, że ojciec Paneloux jest bliski herezji, kiedy ksiądz mówił już z mocą, że ten nakaz, że żądanie jest przywilejem chrześcijanina. Jest również jego cnotą. Paneloux wie, że to, co jest ponad zwykłą miarę w nocy (o czym powie za chwilę), wielu ludziom, przyzwyczajonym do bardziej pobłażliwej i klasycznej moralności, wyda się czymś zaskakującym. Ale religia czasu dżumy nie może być religią codzienną i jeśli Bóg mógłby zgodzić się, a nawet pragnąć, by dusza odpoczywała i cieszyła się w czasach szczęścia, chce, żeby się okazała ponad swoją miarę, skoro nieszczęście jest bezimiennie. Bóg udziela dziś łaski istotom przez siebie stworzonym, zsyłając im nieszczęście, jakiego trzeba, by mogły udźwignąć największą cnotę: Wszystko lub Nic. [...]

Paneloux urwał i Rieux usłyszał w tej chwili wyraźniej jęki wiatru pod drzwiami, jak gdyby wiatr przybierał na sile. Ojciec Paneloux powiedział wówczas, że cnota całkowitej zgody, o której mówił, nie powinna być zrozumiana w sensie ograniczonym, jaki się jej zazwyczaj nadaje; nie chodzi o banalną rezygnację ani nawet o trudną pokorę. Chodzi o upokorzenie, ale o upokorzenie, z którym upokorzony byłby w zgodzie. Cierpienie dziecka jest na pewno upokarzające dla umysłu i serca. Ale tego właśnie trzeba zaznać. Dlatego (i Paneloux zapewnił swoich słuchaczy, że ma niełatwą rzecz do powiedzenia) trzeba chcieć cierpienia, ponieważ Bóg go chce. Tylko w ten sposób chrześcijanin nie oszczędzi sobie niczego i mając wszystkie wyjścia zamknięte, dojdzie do samego sedna wyboru. Wybierze wiarę we wszystko, żeby nie musiał wszystkiemu zaprzeczyć. I podobnie jak te zacne kobiety, które dowiedziawszy się, że poprzez formujące się dymienice¹ ciało w naturalny sposób wydała infekcje, mówią w tej chwili w kościołach: „Boże mój, zeslij mu dymienice”, chrześcijanin potrafi oddać się woli Bożej, nawet niepojętej. Nie można powiedzieć: „To rozumiem, ale tamto jest nie do przyjęcia”; trzeba sięgać w głąb tego, co niepojęte i zesłane nam po to, żebyśmy mogli dokonać wyboru. Cierpienie dzieci jest naszym gorzkim chlebem, ale bez tego chleba dusza zginęłaby od głodu duchowego.

[...] Jeśli wierzyć kronikarzowi wielkiej dżumy w Marsylii, na osiemdziesiąciu jeden zakonników klasztoru Miłoszki tylko przeżyło dżumę. Z tych czterech trzech uciekło. Tak mówią kronikarze i nie ich rzeczą jest powiedzieć więcej. Ale kiedy ojciec Paneloux to czytał, myśl jego wybiegała ku temu, który pozostał sam, mimo siedemdziesięciu siedmiu trupów, przede wszystkim zaś mimo przykładu

¹ dymienica – obrzęk węzłów chłonnych pachwiny lub pachy

Grupa 4.

<i>Legenda o świętym Aleksym</i>	IV część <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza
<i>Campo di Fiori</i> Czesława Miłosza	<i>Hymn</i> [Smutno mi, Boże...] Juliusza Słowackiego
Cierpienie emigranta tęskniącego za ojczyzną, do której nie może wrócić, a którą wszystko mu przypomina.	Cierpienie nieszczęśliwego kochanka zdradzonego przez ukochaną; cierpienie człowieka, który uwierzył w ideał miłości opisywany w książkach i nie był w stanie funkcjonować w rzeczywistym świecie.
Dobrowolne cierpienie (np. umartwianie swojego ciała, życie w skrajnej biedzie), na które decyduje się człowiek chcący całe swe życie poświęcić służbie Bogu.	Obraz samotnego cierpienia i śmierci ludzi w getcie zestawiony z historią renesansowego myśliciela Giordana Bruna.

owych trzech braci. I ksiądz, uderzając pięścią w poręcz kazalnicy, zawołał: „Bracia moi, trzeba być tym, który zostaje!”.

Nie chodzi o to, żeby odrzucać wszelką ostrożność, rozumny porządek, który społeczeństwo wprowadza do anarchii zarazy. Nie należy słuchać tych moralistów, którzy powiadają, że trzeba paść na kolana i poniechać wszystkiego. Trzeba tylko iść naprzód w ciemnościach, trochę na oślep, i próbować czynić dobrze. Jeśli zaś idzie o resztę, trwać i zdać się na Boga, nawet wówczas, gdy jest to śmierć dzieci, i nie szukać pomocy dla siebie. [...]

„Bracia moi – rzekł wreszcie Paneloux, oznajmiając, że kończy – miłość do Boga jest trudną miłością. Zakłada całkowite wyrzeczenie się samego siebie i pogardę dla własnej osoby. Ale tylko ta miłość może zmazać cierpienie i śmierć dzieci, tylko ona czyni ich śmierć konieczną, nie można jej bowiem rozumieć, można jej tylko chcieć. Oto trudna nauka, którą chciałem podzielić się z wami. Oto wiara, okrutna w oczach ludzi, rozstrzygająca w oczach Boga, do którego trzeba się zbliżyć. Temu straszliwemu wizerunkowi musimy dorównać. Na tym szczycie wszystko się przemiesza i wyrówna, prawda tryśnie z pozornej niesprawiedliwości. Tak oto w wielu kościołach południa Francji zadżumieni śpią od wieków pod kamiennymi płytami chóru, kapłani przemawiają na ich grobach, a idea, jaką głoszą, wystrzela z tego popiołu, gdzie przecież i dzieci złożyły swą cząstkę”.

Kiedy Rieux wychodził, gwałtowny wiatr wtargnął przez uchylone drzwi i uderzył prosto w twarz wiernych. Wiatr przynosił do kościoła zapach deszczu, woń wilgotnych chodników, która pozwalała domyślać się wyglądu miasta, zanim jeszcze wyszli.

Dżuma Alberta Camusa a Księga Hioba

Warto zapytać uczniów, czy dostrzegają podobieństwa w sposobie prezentacji relacji człowiek – Bóg w Księdze Hioba i *Dżumie* Alberta Camusa.

Zadania

- Powiedz, co ksiądz Paneloux rozumie jako dobrodziejstwo dla chrześcijanina. Podaj odpowiedni fragment tekstu.
- Przeanalizuj rozważania o złu. Odpowiedz na pytania.
 - Jakie przykłady zła podaje duchowny i jak je ocenia?
 - Jaki wniosek wyciąga z tych rozważań?
- Jak ksiądz Paneloux rozumie tajemnicę wiary?
- Dlaczego ksiądz Paneloux nazywa miłość do Boga trudną? Uzasadnij swoją odpowiedź.
- W dowolnej formie graficznej (np. mapa mentalna) przedstaw najważniejsze tezy zawarte w drugim kazaniu.

Zadania podsumowujące

- Porównaj oba kazania księdza Paneloux. Weź pod uwagę:
 - sposób zwracania się do wiernych,
 - tezy dotyczące przyczyn zarazy postawione w pierwszym i drugim kazaniu.
- Jaki pogląd dotyczący pochodzenia i istoty zła jest zawarty w pierwszym kazaniu ojca Paneloux, a jaki – w drugim? Co było powodem zmiany postawy duchownego?
- Określ funkcje zjawisk pogodowych towarzyszących obu kazaniom.

Kazania ojca Paneloux

Omawiając oba kazania ojca Paneloux, warto wziąć pod uwagę kilka kwestii:

- warunki atmosferyczne (symbolika wiatru – pierwsze kazanie; symbolika deszczu – drugie kazanie);
- sposób, w jaki duchowny traktuje dżumę w pierwszym kazaniu (kara za grzechy, za obojętność wobec Boga), a jak mówi o niej w drugim (konieczność przyjęcia dżumy jako trudnego doświadczenia, nie straszy już karą);
- w pierwszym kazaniu ojciec Paneloux używa zaimka „wy”; w drugim mówi „my”.

Ważne są też słowa uczestniczącego w pierwszym kazaniu doktora Rieux, który nie rozumie stanowiska duchownego: „Paneloux jest człowiekiem nauki. Nie dosyć napatrzeć się śmierci i dlatego mówi w imieniu jakiejś prawdy. A najskromniejszy ksiądz wiejski, który zajmuje się swoimi parafianami i słyszał oddech umierającego, myśli jak ja. Będzie próbował leczyć z nie-szczęścia, zanim zechce wykazać jego doskonałość.”

Warto zapytać uczniów, co zarzuca doktor Rieux ojcu Paneloux (teoretyzowanie, oskarżanie ludzi, próbę udowodnienia im winy zamiast niesienia pocieszenia). Analiza tego fragmentu pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego ojciec Paneloux zupełnie inaczej przemawia za drugim razem – doświadczył tego, czego doświadczają „najskromniejsi wiejscy księża” (był świadkiem śmierci małego dziecka).

„W ludziach więcej rzeczy zasługuje na podziw niż na pogardę”. Człowiek wobec zła

Rozległ się dzwonek przy drzwiach. Doktor uśmiechnął się do matki i poszedł otworzyć. W półmroku klatki schodowej Tarrou wyglądał jak wielki, szaro ubrany niedźwiedź. Rieux poprosił gościa, by usiadł przy biurku. Sam stanął za swoim fotelem. Byli rozdzieleni jedyną palącą się w pokoju lampą, która stała na biurku.

- Wiem – powiedział Tarrou bez wstępów – że mogę mówić z panem wprost. Rieux zgodził się w milczeniu.
- Za dwa tygodnie czy za miesiąc nie przyda się pan już na nic, wypadki wezmą górę nad panem.
- To prawda – rzekł Rieux.
- Organizacja służby sanitarnej jest kiepska. Brak panu ludzi i czasu. Rieux znowu przyznał, że to prawda.
- Dowiedziałem się, że prefektura zamierza stworzyć coś w rodzaju służby cywilnej, by ludzie zdrowi wzięli udział w ratowaniu miasta.
- Pan jest dobrze poinformowany. Ale niezadowolone jest wielkie i prefekt waha się.
- Dlaczego nie pomyśli się o ochotnikach?
- Zrobiono to już, ale z niewielkim skutkiem.
- Tak, drogą oficjalną i nie bardzo wierząc w rezultaty. Tym ludziom brak wyobraźni. Nigdy nie są na wysokości zarazy, środki zaś, jakie wymyślają, są zaledwie na miarę kataru. Jeśli pozwolimy im działać, zginą, a my wraz z nimi.
- Prawdopodobnie – rzekł Rieux. – Muszę jednak powiedzieć, że pomyśleli również o więźniach, jeśli idzie o to, co nazwałbym czarną robotą.
- Wolałbym, żeby to byli wolni ludzie.
- Ja również. Ale właściwie dlaczego?
- Mam wstręt do wyroków śmierci.
- Rieux spojrział na Tarrou.
- A więc? – powiedział.
- A więc mam plan organizacji ochotniczych oddziałów sanitarnych. Niech mnie pan upoważni, bym mógł się tym zająć, i zostawmy administrację na boku. Zresztą są i tak przeciętni. Mam wszędzie trochę przyjaciół i od nich zaczniemy. Rzecz prosta, że sam wezmę w tym udział.
- Nie wątpi pan oczywiście, że zgadzam się z radością – powiedział Rieux. – Trzeba pomocy zwłaszcza w naszym zawodzie. Postaram się uzyskać zgodę prefektury. Zresztą, oni nie mają wyboru. Ale...
- Rieux się zamyslił.

Czym jest bohaterstwo?

Uczniowie pracują w kilkusobowych zespołach. Zadaniem każdego z nich jest odpowiedzieć na pytanie: Co – według Alberta Camusa – jest prawdziwym bohaterstwem? Aby to zrobić, uczniowie muszą przeanalizować motywacje postępowania doktora Rieux oraz Tarrou. Każdy zespół otrzymuje kartę pracy do wypełnienia – załącznik: Dżuma. Bohaterstwo.

	Rieux	Tarrou
W jaki sposób postrzega dżumę?		
Co decyduje o jego podejściu do epidemii w Oranie?		
Jaki jest jego stosunek do Boga?		
Jaki jest jego stosunek do śmierci?		

Warto podyskutować z uczniami o tym, czy ich zdaniem bohaterowie stworzeni przez Camusa to postaci tak niezłomne, że aż nieprawdopodobne, czy też bohaterowie uosabiający ludzkie rozterki i lęki. Warto się także zastanowić nad tym, co symbolizuje kąpiel w oceanie.

TEMAT

„W ludziach więcej rzeczy zasługuje na podziw niż na pogardę”. Człowiek wobec zła w *Dżumie* A. Camusa.

PLAN LEKCJI



1. Rozmowa na temat tego, co kształtuje system moralny człowieka.
2. Porównanie postaw Rieux oraz Tarrou wobec zła.

„W ludziach więcej rzeczy zasługuje...” – powtórka do matury

Nauczyciel prosi uczniów, aby się odwołali do tekstów literackich oraz kontekstów uzasadniających słuszność poglądu wyrażonego w temacie lekcji. Którzy bohaterowie literaccy mogą go potwierdzić? Jeśli uczniowie nie będą mieli pomysłu, można podpowiedzieć kilka tytułów, np. *Minuta ciszy* po Ludwice Wawrzyńskiej Wisławy Szymborskiej, *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall, *Lalka* Bolesława Prusa (Rzecki, Wokulski) czy *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza.

Warto porozmawiać z uczniami o tym, co oni sami sądzą na ten temat. Czy wydarzenia we współczesnym świecie rzeczywiście dowodzą, że „w ludziach więcej rzeczy zasługuje na podziw niż na pogardę”? Można porozmawiać o komunizmie, pandemii i wojnie. Ważne są też rozważania, czy prawdziwe bohaterstwo objawia się jedynie w sytuacji ekstremalnej, czy też w codziennym życiu.

– Ale ta praca może skończyć się śmiercią, pan wie o tym dobrze. W każdym razie muszę pana uprzedzić. Czy pan się dobrze zastanowił?

Tarrou patrzył na niego szarymi i spokojnymi oczami.

– Co pan myśli o kazaniu Paneloux, doktorze?

Pytanie było postawione w sposób naturalny i Rieux odpowiedział na nie tak samo:

– Zbyt długo przebywałem w szpitalach, by sympatyzować z ideą kolektywnej kary. Ale pan wie, że chrześcijanie czasem tak mówią, myśląc inaczej. Są lepsi, niż się wydają.

– Jednak uważa pan, jak Paneloux, że dżuma ma swoje dobre strony, że otwiera oczy, że zmusza do myślenia.

Doktor skinął niecierpliwie głową.

– Jak wszystkie choroby na tym świecie. Ale to, co odnosi się do wszelkiego zła na tym świecie, odnosi się również do dżumy. Pozwala urosnąć niektórym. Kiedy się jednak widzi biedę i cierpienie, jakie przynosi, trzeba być szaleńcem, ślepcem lub łajdakiem, żeby się na nią zgodzić.

Rieux ledwie dostrzegalnie podniósł głos. Ale Tarrou zrobił ruch ręką, jakby po to, żeby go uspokoić. Uśmiechnął się.

– Tak – powiedział Rieux, wzruszając ramionami. – Ale pan mi nie odpowiedział. Czy pan się zastanowił?

Tarrou usiadł wygodniej w fotelu i zwrócił głowę w stronę światła.

– Czy pan wierzy w Boga, doktorze?

Pytanie znów było postawione w sposób naturalny. Tym razem jednak Rieux się zawahał.

– Nie, ale cóż to znaczy? Jestem w ciemności i próbuję widzieć jasno. Już od dawna przestałem to uważać za oryginalne.

– Czy nie to dzieli pana od Paneloux?

– Nie sądzę. Paneloux jest człowiekiem nauki. Nie dość napatrzył się śmierci i dlatego mówi w imieniu jakiejś prawdy. Ale najskromniejszy ksiądz wiejski, który zajmuje się swoimi parafianami i słyszał oddech umierającego, myśli jak ja. Będzie próbował leczyć z nieszczęścia, zanim zechce wykazać jego doskonałość.

Rieux wstał, jego twarz była teraz w cieniu.

– Zostawmy to – rzekł – skoro pan nie chce odpowiedzieć.

Tarrou uśmiechnął się, nie ruszając się z fotela.

– Czy mogę odpowiedzieć pytaniem?

Doktor uśmiechnął się z kolei.

– Lubi pan tajemniczość – rzekł. – Proszę.

– A więc – powiedział Tarrou – dlaczego okazuje pan tyle poświęcenia, jeśli nie wierzy pan w Boga? Może dzięki pańskiej odpowiedzi sam potrafię odpowiedzieć.

Nie wychodząc z cienia, doktor odparł, że dał już odpowiedź, że gdyby wierzył we wszechmogącego Boga, przestałby leczyć ludzi, zostawiając Bogu tę troskę. Ale ponieważ nikt na świecie, nawet Paneloux, choć sądzi, że w Boga wierzy, nie wierzy w niego w taki sposób, ponieważ nikt nie poddaje się całkowicie, on, Rieux, myśli, że tu przynajmniej jest na drodze prawdy, skoro walczy przeciw światu takiemu, jaki jest.

– Ach – powiedział Tarrou – więc jest pan lekarzem dla idei?

– Mniej więcej – odparł doktor, powracając do światła.

Tarrou gwizdnął cicho i doktor spojrzął na niego.

– Tak – rzekł – pan sobie powiada, że trzeba do tego pychy. Ale mam tylko tyle pychy, ile jest konieczne, niech mi pan wierzy. Nie wiem, co mnie czeka i co nastąpi po tym wszystkim. Na razie są chorzy i trzeba ich leczyć. Potem oni zastanowią się i ja także. Ale najpilniejszą sprawą jest ich leczyć. Bronię ich, jak mogę, oto wszystko.

– Przeciw czemu?

Rieux odwrócił się ku oknu. Ciemna gęstość horyzontu pozwalała odgadnąć w dali morze. Czuł jedynie zmęczenie i walczył jednocześnie z nagłym i nierozsądnym pragnieniem, by zwierzyć się trochę temu szczególnemu człowiekowi, który wydawał mu się przecież tak bliski.

– Nie wiem, przysięgam panu, że nie wiem. Kiedy wybrałem ten zawód, był to wybór w pewien sposób abstrakcyjny; bo chciałem być lekarzem, bo jest to zawód jak każdy inny, jeden z tych, który wybierają młodzi ludzie. Może także dlatego, że nastęrczał szczególnych trudności dla syna robotnika jak ja. A potem zobaczyłem, jak się umiera. Czy pan wie, że są ludzie, którzy nie zgadzają się na śmierć? Czy słyszał pan kiedy kobietę krzyczącą: „Nigdy!” w chwili śmierci? Ja słyszałem. I zrozumiałem wtedy, że nie będę mógł się do tego przyzwyczaić. Byłem wówczas młody i zdawało mi się, że moja niechęć godzi w porządek świata. Potem stałem się bardziej skromny. Po prostu nie jestem wciąż przyzwyczajony do widoku śmierci. Nie wiem nic więcej. Ale w końcu...

Rieux zamilkł i usiadł. Czuł suchość w ustach.

– Ale w końcu? – powiedział łagodnie Tarrou.

– W końcu... – podjął doktor i zawahał się jeszcze, patrząc na Tarrou z uwagą – jest to sprawa, którą człowiek taki jak pan potrafi zrozumieć; skoro jednak śmierć ustanawia porządek świata, może lepiej jest dla Boga, że nie wierzy się w niego i walczy ze wszystkich sił ze śmiercią, nie wznosząc oczu ku temu niebu, gdzie on milczy.

– Tak – potwierdził Tarrou – rozumiem. Ale pańskie zwycięstwa zawsze będą tymczasowe, tylko tyle.

Rieux jakby się zasepił.

– Zawsze, wiem o tym! Ale to nie powód, żeby zaniechać walki.

– Nie, to nie powód. Ale wyobrażam sobie teraz, czym ta dżuma jest dla pana.

– Tak – powiedział Rieux. – Niekończącą się klęską.

Tarrou patrzył przez chwilę na doktora, potem wstał i ciężko ruszył ku drzwiom. Rieux poszedł za nim. Stał obok niego, kiedy Tarrou, patrząc na swoje nogi, powiedział:

– Kto pana tego wszystkiego nauczył, doktorze?

Odpowiedź padła natychmiast:

– Bieda.

Rieux otworzył drzwi gabinetu i w przedpokoju powiedział do Tarrou, że wybiera się do jednego ze swych chorych na przedmieściu. Tarrou zaproponował, że pójdzie z nim razem, i doktor się zgodził.

Zadania

1. Ustal, jaka jest sytuacja w mieście, kiedy Tarrou przychodzi ze swoją propozycją, i na czym polega jego plan.
2. Przeanalizuj przebieg rozmowy między bohaterami. Odpowiedz na pytania.
 - Czym dla każdego z nich jest dżuma?
 - Jakie są motywy ich działania?
3. Zinterpretuj wypowiedź doktora: „skoro jednak śmierć ustanawia porządek świata, może lepiej jest dla Boga, że nie wierzy się w niego i walczy ze wszystkich sił ze śmiercią, nie wznosząc oczu ku temu niebu, gdzie on milczy”.

Taras był pusty, znajdowały się na nim trzy krzesła. Z jednej strony, jak okiem sięgnąć, widać było tylko płaskie dachy, które u końca opierały się o ciemną i kamienną bryłę: rozpoznali pierwsze wzgórza. Z drugiej strony, nad kilku ulicami i niewidocznym portem, spojrzenie zanurzało się w horyzoncie, gdzie połączone niebo i morze pulsowały niewyraźnie. Nad tym, co było skałami, pojawiło się regularne światelko, którego źródła nie dostrzegali: to latarnia morska od wiosny sygnalizowała statkom, by płynęły ku innym portom. Czyste gwiazdy świeciły na wymiecionym i wygładzonym przez wiatr niebie i dalekie światelko latarni morskiej raz po raz dorzucało do ich blasku przelotny popiół. Ciepły wiatr przynosił zapach korzeni i kamienia. Spokój był zupełny.

– Dobrze tu – rzekł Rieux, siadając. – Jak gdyby dżumy nigdy nie było.

Tarrou stał do niego plecami i patrzył na morze.

– Tak – powiedział po chwili – dobrze tu.

Usiadł obok doktora i patrzył na niego uważnie. Trzy razy światelko pojawiło się na niebie. Brzęk naczyń dochodził do nich z głębi ulicy. W domu trzasnęły drzwi.

– Czy pan nigdy nie próbował dowiedzieć się, kim jestem? – zapytał Tarrou bardzo naturalnym tonem. – Czy czuje pan przyjaźń dla mnie?

– Tak – odparł doktor. – Ale aż dotąd brakło nam czasu.

– Dobrze, to mnie pociesza. Czy chce pan, żeby ta godzina była godziną przyjaźni? Rieux uśmiechnął się tylko w odpowiedzi.

– A zatem...

Kilka ulic dalej jakieś auto ślizgało się długo po wilgotnej jezdni. W końcu odjechało; po chwili pomieszane okrzyki dochodzące z daleka znów przerwały ciszę. Wreszcie cisza spadła na obu mężczyzn całym ciężarem nieba i gwiazd. Tarrou wstał i usiadł na parapecie naprzeciw Rieux siedzącego wciąż w głębi krzesła. Masywny kształt ciała Tarrou odcinał się na tle nieba. Mówił długo i oto mniej więcej jego słowa:

„Żeby uprościć sprawę, powiedzmy, że cierpiałem na dżumę długo przedtem, zanim poznałem to miasto i tę epidemię. Dość powiedzieć, że jestem jak wszyscy. Ale są ludzie, którzy tego nie wiedzą albo czują się dobrze w tej sytuacji, i ludzie, którzy wiedzą i nie chcą jej. Ja nie chciałem nigdy.

[...] Kiedy miałem bowiem siedemnaście lat, ojciec zaproponował mi, żebym poszedł go posłuchać. Chodziło o ważną sprawę w sądzie przysięgłych i myślał na pewno, że ukaże się w najlepszym świetle. Sądzę również, że liczył na tę ceremonię, mogącą podzielać na młodą wyobraźnię, by skierować mnie na drogę, którą sam wybrał. Zgodziłem się, ponieważ sprawiało to przyjemność memu ojcu, a także dlatego, że byłem ciekaw zobaczyć go i usłyszeć w innej roli niż ta, którą grał wśród nas. Nie myślałem o niczym więcej. To, co działo się w sądzie, wydawało mi się zawsze tak samo naturalne i nieuniknione jak defilada na 14 lipca¹ czy rozdanie nagród. Miałem o tym wyobrażenie bardzo abstrakcyjne, które nie robiło mi żadnej różnicy.

Mimo to z owego dnia pozostał mi tylko jeden obraz – winowajcy. Myślę, że był winien rzeczywiście, mniejsza czego. Ale ten mały mężczyzna o rudym i skąpym zarobku, lat około trzydziestu, wydawał się tak zdecydowany, żeby się do wszystkiego przyznać, tak szczerze przerażony tym, co zrobił i co jemu zrobią, że po kilku minutach nie mogłem oderwać od niego oczu. Wyglądał jak sowa spłoszona zbyt żywym światłem. Węzeł jego krawata nie przylegał dokładnie do kołnierzyka. Ogryzał sobie paznokcie u jednej ręki, u prawej... Krótko mówiąc, nie muszę podkreślać; zrozumiał pan, że był to żywy człowiek.

Ale ja zdałem sobie z tego sprawę nagle, dotychczas bowiem patrzyłem na niego, używając wygodnej szufladki «Oskarżony». Nie mogę powiedzieć, żebym zapomniał wówczas o moim ojcu, ale coś ścisnęło mi żołądek, odbierając wszelkie zainteresowanie prócz zainteresowania dla oskarżonego. Nie słyszałem niemal nic, czułem, że chcę zabić tego żywego człowieka, i jakiś straszny instynkt, jak fala, niósł mnie ku niemu z rodzajem upartego zaślepienia. [...]

Tak, nadal czuję wstyd, wiem już, że wszyscy żyjemy w dżumie, i straciłem spokój. Szukam go dziś jeszcze, usiłując zrozumieć wszystkich i nie być śmiertelnym wrogiem nikogo. Pewne jest jedynie, że należy zrobić wszystko, żeby nie być zadżumionym, i to tylko może nam dać nadzieję spokoju lub, w braku spokoju, nadzieję dobrej śmierci. To tylko może ulżyć ludziom i jeśli ich nie uratuje, to przynajmniej przyniesie im mniej zła, a nawet niekiedy trochę dobra. Dlatego postanowiłem odrzucić wszystko, co z bliska czy z daleka, dla dobrych czy złych powodów, powoduje śmierć lub usprawiedliwia zabójstwo.

Dlatego też ta epidemia niczego mnie nie uczy prócz tego, że trzeba z nią walczyć po stronie pana. Wiem na pewno (tak, wiem wszystko o życiu, jak pan widzi), że każdy nosi w sobie dżumę, nikt bowiem, nie, nikt na świecie nie jest od niej wolny. I trzeba czuwać nad sobą nieustannie, żeby w chwili roztargnienia nie tchnąć dżumy w twarz drugiego człowieka i żeby go nie zakazić. Mikrob jest czymś naturalnym. Reszta, zdrowie, nieskazitelność, czystość, jeśli chce pan tak to nazwać, to skutek woli, i to woli, która nie powinna nigdy ustawać. Uczciwy człowiek, który nie zaraża niemal nikogo, to człowiek możliwie najmniej roztargniony. A trzeba woli i napięcia, żeby nie ulec nigdy roztargnieniu! Tak, Rieux, to bardzo męczące być zadżumionym. Ale jeszcze bardziej męczące jest nie chcieć nim być. Stąd zmęczenie wszystkich,

¹ 14 lipca – święto narodowe we Francji, obchodzone w rocznicę szturm na Bastylię, który w 1789 r. rozpoczął Wielką Rewolucję Francuską

ponieważ wszyscy są trochę zadżumieni. Dlatego jednak ci nieliczni, którzy chcą z tym skończyć, znają kres zmęczenia, od którego nic ich nie uwolni prócz śmierci.

Odtąd wiem, że nic nie jestem wart dla tego świata i że począwszy od chwili, kiedy nie zgodziłem się zabijać, skazałem się na ostateczne wygnanie. To inni stworzą historię. [...] Powiadam tylko, że są na tej ziemi zarazy i ofiary i że trzeba, o ile to możliwe, nie zgodzić się na udział w zarazie. Może to wyda się panu nieco naiwne; nie wiem, czy to jest naiwne, ale wiem, że jest prawdziwe. Słyszałem tyle rozumowań, które omal nie zawróciły mi w głowie i które zawróciły w głowach innym w wystarczającym stopniu, by zgodzili się na morderstwo, że zrozumiałem: całe nieszczęście ludzi płynie stąd, że nie mówią jasnym językiem. Postanowiłem tedy mówić i działać jasno, aby wejść na dobrą drogę. A zatem mówię, że są zarazy i ofiary, i nic więcej. Jeśli to mówiąc, staję się sam zarazą, przynajmniej się z nią nie zgadzam. Usiłuję być niewinnym mordercą. Widzi pan, że nie jest to wielka ambicja.

Oczywiście, trzeba jeszcze, żeby była trzecia kategoria, to znaczy prawdziwi lekarze, ale wiadomo, że nie spotka się ich wielu i że to jest trudne. Dlatego postanowiłem stawać po stronie ofiar przy każdej okazji, by umniejszyć spustoszenia. Pośród ofiar mogę przynajmniej szukać drogi do trzeciej kategorii, to znaczy do spokoju”.

Kończąc, Tarrou kiwał nogą i lekko uderzał stopą o dach. Po chwili ciszy doktor wstał i zapytał, czy Tarrou wyobraża sobie, jaką trzeba obrać drogę, by osiągnąć spokój.

– Tak, współczucie.

Dwa dzwonki ambulansów zabrzmiały daleko. Okrzyki, pomieszane przed chwilą, skupiły się na krańcu miasta, w pobliżu kamienistego wzgórza. Jednocześnie usłyszeli coś niby wystrzał. Potem wróciła cisza. Rieux policzył dwa mrugnięcia latarni morskiej. Wiatr przybrał na sile i jednocześnie wiew idący od morza przyniósł zapach soli. Słychać było teraz wyraźnie głuchy oddech fal uderzających o skałę.

– Krótko mówiąc – powiedział Tarrou z prostotą – chciałbym wiedzieć, jak stać się świętym; tylko to mnie interesuje.

– Ale pan nie wierzy w Boga.

– Właśnie. Znam dziś tylko jedno konkretne zagadnienie: czy można być świętym bez Boga.

Nagle wielkie światło buchnęło w stronę, skąd dochodziły krzyki, i dobiegł ich głuchy hałas idący w górę z prądem wiatru. Światło przygasło wkrótce i daleko, na skraju płaskich dachów, został tylko czerwony blask. Gdy wiatr ucichł na chwilę, usłyszeli wyraźne krzyki ludzi, potem trzask ładowanej broni i wrzawę tłumu. Tarrou wstał i nasłuchiwał. Nic już nie było słychać.

– Znowu starcie przy bramach.

– Już się skończyło – rzekł Rieux.

Tarrou szepnął, że to nigdy się nie skończy i że będą jeszcze ofiary, taki jest bowiem porządek rzeczy.

– Możliwe – odparł doktor – ale widzi pan, czuję się bardziej solidarny ze zwyciężonymi niż ze świętymi. Sądzę, że nie mam upodobania do bohaterstwa i świętości. Obchodzi mnie tylko, żeby być człowiekiem.

– Tak, szukamy tego samego, ale ja jestem mniej ambitny. Rieux pomyślał, że Tarrou żartuje, i spojrzał na niego. Ale w niewyraźnym świetle idącym z nieba ujrzał smutną i poważną twarz. Wiatr podniósł się znowu i Rieux poczuł, że ma wilgotną skórę. Tarrou się otrząsnął.

– Czy wie pan – powiedział – co powinniśmy zrobić dla przyjaciół?

– Co pan zechce – odparł Rieux.

– Wykąpać się w morzu. Nawet dla przyszłego świętego jest to godziwa przyjemność.

Rieux uśmiechnął się.

– Z naszymi przepustkami możemy iść na molo. To zbyt głupie w końcu żyć tylko dżumą. Oczywiście, człowiek powinien bić się w obronie ofiar. Ale jeśli przestanie kochać, cóż z tego, że się bije?

– Tak – powiedział Rieux – chodźmy. [...]



Kadr z filmu *Dżuma*, reż. Luis Puenzo, 1992

Zadania

4. Co – według ciebie – oznaczają słowa Tarrou: „Każdy nosi w sobie dżumę”?
5. Przeczytaj fragment zaznaczony na niebiesko, a następnie wykonaj polecenia.
 - a) Wypisz z tekstu zdania, które wyrażają filozofię życiową bohatera. Odtwórz na ich podstawie jego system wartości.
 - b) Zinterpretuj poglądy Tarrou w kontekście założeń filozofii egzystencjalizmu.
6. Przeanalizuj wypowiedź Tarrou: „całe nieszczęście ludzi płynie stąd, że nie mówią jasnym językiem”. Wykonaj polecenia.
 - a) Zinterpretuj te słowa w kontekście funkcji języka jako narzędzia manipulacji.
 - b) Podaj inne przykłady potwierdzające słuszność tej myśli.
7. Wyjaśnij słowa Tarrou: „Usiłuję być niewinnym mordercą”. Jaki postulat dotyczący postawy życiowej człowieka wynika z tych słów?
8. Powiedz, jak rozumiesz pragnienie świętości w świecie bez Boga. Czy Tarrou można uznać za takiego świętego? Uzasadnij swoją odpowiedź.
9. Jak swoją rolę w sytuacji epidemii widzi doktor i jak to uzasadnia?

Z ciemnego portu wlatywały rakiety towarzyszące oficjalnym zabawom. Miasto powitało je długim i głuchym okrzykiem. Cottard, Tarrou, ona, wszyscy, których kochał i stracił, martwi lub winni, byli zapomniani. Stary miał rację, ludzie są zawsze tacy sami. Ale w tym była ich siła i ich niewinność, i mimo całego bólu Rieux czuł, że tu z nimi się łączy. Wśród mocniejszych i dłuższych teraz okrzyków, które echo niesło aż do stóp tarasu, w miarę jak coraz więcej różnokolorowych bukietów pojawiało się na niebie, doktor Rieux postanowił napisać opowiadanie, które tu się kończy, żeby nie

należać do tych, co milczą, żeby świadczyć na korzyść zadżumionych, żeby zostawić przynajmniej wspomnienie niesprawiedliwości i gwałtu, jakich doznali, i powiedzieć po prostu to, czego można się nauczyć, gdy trwa zaraza: że w ludziach więcej rzeczy zasługuje na podziw niż na pogardę.

Wiedział jednak, że ta kronika nie może być kroniką ostatecznego zwycięstwa. Może być tylko świadectwem tego, co należało wypełnić i co niewątpliwie powinni wypełniać nadal, wbrew terrorowi i jego niestrudzonej broni, mimo rozdarcia osobistego, wszyscy ludzie, którzy nie mogą być świętymi i nie chcą zgodzić się na zarazy, starają się jednak być lekarzami.

Słuchając okrzyków radości dochodzących z miasta, Rieux pamiętał, że ta radość jest zawsze zagrożona. Wiedział bowiem to, czego nie wiedział ten radosny tłum i co można przeczytać w książkach: że bakcyl dżumy nigdy nie umiera i nie znika, że może przez dziesiątki lat pozostać uspiiony w meblach i bieliźnie, że czeka cierpliwie w pokojach, w piwnicach, w kufrach, w chustkach i w papierach, i że nadejdzie być może dzień, kiedy na nieszczęście ludzi i dla ich nauki dżuma obudzi swe szczury i pośle je, by umierały w szczęśliwym mieście.

A. Camus, *Dżuma*, tłum. J. Guze, Kraków 2004, s. 7–9, 55–58, 61–64, 79–82, 130–131, 137, 139–143, 152–154, 157–159, 190.

Zadania

10. Powiedz, jak doktor Rieux tłumaczy motyw napisania „kroniki z dni zarazy”.
11. Czy zgadzasz się z opinią doktora, że „w ludziach więcej rzeczy zasługuje na podziw niż na pogardę”? Uzasadnij swoją odpowiedź, odwołując się do postaw bohaterów utworu.
12. Dlaczego Rieux nie mówi o ostatecznym zwycięstwie nad dżumą? Wskaż odpowiedni fragment i go zinterpretuj.

Zadania podsumowujące

1. Czy zgadzasz się z tym, że bohaterów walczących ze złem charakteryzuje postawa solidarności i bezinteresowności? Uzasadnij swoje stanowisko.
2. Jaki motyw łączy pomnik „Solidarności” z *Dżumą* Alberta Camusa? W odpowiedzi uwzględnij napis „Solidarność” oraz fakt, że do wykonania dzieła wykorzystano fragmenty muru berlińskiego.



Pomnik „Solidarności” w Warszawie, odsłonięty 4 czerwca 2021 r., autor projektu: Jerzy Januszewski

Zadania do całej lektury

3. Przeanalizuj kreacje bohaterów. Czemu służy ich indywidualizacja w kontekście problematyki powieści?
4. Opisz miejsce akcji. Jakie możliwości fabularne dało autorowi stworzenie przestrzeni zamkniętej?
5. Prześledź w utworze analogie między dżumą a wojną, potwierdzające paraboliczny charakter utworu.
6. Omów najważniejsze problemy dotyczące ludzkiej egzystencji, podjęte w *Dżumie*. Weź pod uwagę:
 - znaczenie odpowiedzialności,
 - postawy wobec zła,
 - szukanie sensu życia.
7. Powiedz, czym dla wybranych bohaterów *Dżumy* jest wolność. Odwołaj się do wypowiedzi Walerii Szydłowskiej.

Problem filozoficzny rodzi się dokładnie w tym miejscu, w którym przestajemy określać wolność jako wolność do czynienia tego, co nam się podoba. [...] Pytamy raczej: czy naprawdę chcę tego, czego chcę? Czy sam jestem przyczyną swej woli? Pytanie o wolność staje się pytaniem o wolną wolę.

Wolna wola to inaczej idea niezdeterminowanej możliwości chcenia. Wolna wola oznacza możliwość podjęcia decyzji absolutnej bez żadnego ograniczającego motywu, zdolność do czystego rozpoczęcia, poza wszelkim łańcuchem przyczynowo-skutkowym i jakąkolwiek determinacją moich czynów; zdolność do produkowania skutku bez przyczyny, do czynu arbitralnego i pozbawionego wszelkiej konieczności. Szczególnie uprzywilejowanym miejscem kształtowania przekonań o wolnej woli jest doświadczenie wyboru: wybór to zarazem próba tego, jak dalece moja wola jest niezdeterminowana.

W. Szydłowska, *Camus*, Warszawa 2002, s. 82.

8. Przypomnij przesłanie eseju Camusa *Mit Syzyfa* (klasa 1, t. 1, s. 113–114). Zinterpretuj w jego kontekście postawy wybranych bohaterów *Dżumy*.
9. Na podstawie analizy postaw poszczególnych bohaterów udowodnij, że powieść Camusa jest zgodna z założeniami filozofii egzystencjalizmu.
10. Jakie prawdy o człowieku można wywieść z utworu?
11. Jaki wzór bohaterstwa proponuje dr Rieux, uznając Granda za jego przykład: „Jeśli ludziom zależy na tym, by brać za przykład i wzór tych, których nazywają bohaterami, i jeśli trzeba koniecznie, by jakiś bohater znalazł się w tym opowiadaniu, narrator proponuje właśnie tego nieefektownego i skromnego bohatera, który miał tylko dobre serce i pozornie śmieszny ideał”? Czy podzielasz tę opinię? Uzasadnij swoje zdanie.
12. Porozmawiajcie o tym, co – według was – może być współczesnym odpowiednikiem metaforycznej dżumy.
13. Przedstaw, w jaki sposób Camus zrealizował w *Dżumie* deklarowaną przez siebie koncepcję powinności artysty. Odwołaj się do tekstu tłumaczki Joanny Guze.

Pisarz nie może mieć nadziei, że pozostanie na boku, oddając się myślom i obrazom, które są mu drogie. Dotychczas taka powściągliwość w ten czy inny sposób była możliwa. Ktoś, kto się nie zgadzał, często mógł milczeć albo mówić o czym innym. Dziś wszystko się zmieniło i nawet milczenie nabiera niebezpiecznych znaczeń. Odkąd powściągliwość uważana jest za rodzaj wyboru i karana lub chwalona jako wybór, artysta, czy chce tego, czy nie chce, jest powołany. „Powołany” wydaje mi się tu właściwszym słowem niż „zaangażowany”. Nie chodzi bowiem o zaangażowanie dobrowolne, lecz raczej o przymusową służbę wojskową.

J. Guze, *Albert Camus: Los i lekcia*, Warszawa 2004, s. 13.



14. Ustal, jak na strukturę narracji w powieści wpływa koncepcja napisania kroniki i jaką rolę odgrywa wprowadzanie zapisków Tarrou.
15. Powiedz, jaką funkcję w powieści pełnią opisy przyrody.
16. Przeanalizuj dekalog Camusa, a następnie wykonaj polecenia.
„Nie wierzę w Boga i nie jestem ateistą” – to w pełni zrozumiałe, w kontekście tej filozofii, *credo* Camusa. W swym testamencie kreśli ludzkie przykazania:
1. Bądź święty bez Boga.
 2. Bądź panem samego siebie.
 3. Buntuj się przeciw niesprawiedliwości.
 4. Nie zabijaj.
 5. Bądź uczciwy.
 6. Nienawidź nienawiści.
 7. Dąż do prawdy.
 8. Czyń dobrze.
 9. Bądź solidarny.
 10. Pamiętaj, abyś kochał matkę swoją.
- A. Grzegorzczak, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999, s. 82–83.
- a) Porównaj, jaki obraz człowieka i jego powinności wyłania się z powieści Camusa, a jaki – z jego dekalogu.
 - b) Które proponowane przez pisarza zasady mógłbyś uznać za własne? Uzasadnij swoje zdanie.
 - c) Zinterpretuj wyznanie pisarza: „Nie wierzę w Boga i nie jestem ateistą”.
17. Rozważ opinię Czesława Miłosza dotyczącą autora *Dżumy*. Czy się z nią zgadzasz? Uzasadnij swoje zdanie.
Camus nie wierzył w niebo ani w piekło, w nagrodę za dobre czyny, ani w karę za złe. Jego dzieło powstało z wyczulenia na ogrom zła wypełniającego wszechświat.
C. Miłosz, *Diariusz paryski*, [w:] T. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, Bydgoszcz 1996, s. 210.
18. Camus, pytany przez znajomego pisarza o to, co w jego twórczości zostało przeoczone przez badaczy i krytyków, odpowiedział: „Humor”. Dostrzega go w *Dżumie* badacz literatury Ryszard Koziołek, pisząc, że śmiech Camusa: „To śmiech radosny, dionizyjski¹, który afirmuje istnienie przy jasnej, tragicznej świadomości, jak pełne jest bólu i niesprawiedliwości. Zgoda na „wszystko”, które nie jest abstrakcją i nazywa się: wojna, totalitaryzm, absurd, bezsens, zło, śmierć. A te wielkie nazwy miały dla Camusa dziennikarza konkretny wymiar ludzkich dramatów [...]”.
Śmiechem z ludzkiej *hybris*² pulsuje także *Dżuma*, od pierwszych stron określając zdystansowaną perspektywę, z jakiej narrator opisuje «banalny wygląd miasta i życia» przez przeciętnych mieszkańców³.
Porozmawiajcie o tym, czy spojrzenie Ryszarda Koziołka poszerza i wzbogaca możliwości interpretacji utworu. Czy zgadzacie się z takim odczytaniem? Uzasadnijcie swoje stanowiska.
- P** 19. Wielkość i małość człowieka: ludzkie postawy w sytuacji zagrożenia. W pracy odwołaj się do *Dżumy* Alberta Camusa, innego utworu literackiego (może to być również wiersz) i wybranych kontekstów.

¹ dionizyjski – żywiołowy, zmysłowy, dynamiczny

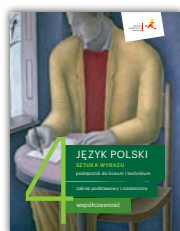
² *hybris* – gr. 'pycha'

³ R. Koziołek, *Uśmiechy Szzyfa*, [w:] tegoż, *Wiele tytułów*, Wołowiec 2019, s. 56, 69.



Podręcznik **Sztuka wyrazu** w wersji dla nauczyciela to praktyczna pomoc ułatwiająca przygotowanie i prowadzenie lekcji. Obok pomniejszonych stron z książki uczniowskiej znajdują się tu między innymi: propozycje tematów i plany poszczególnych lekcji, komentarze do zadań, wskazówki metodyczne, propozycje wykorzystania dodatkowych tekstów kultury (literackich, filmowych, publicystycznych) oraz przykładowe zadania domowe. Autorzy podają adresy stron internetowych, z których można korzystać, pracując na lekcji z komputerem lub smartfonem.

W skład serii **Sztuka wyrazu** dla klasy 4 liceum i technikum wchodzi:



podręcznik



multi**podręcznik**
dla ucznia



podręcznik w wersji
dla nauczyciela



multi**podręcznik** w wersji
dla nauczyciela



pomoce dydaktyczne
na polski.gwo.pl



SłuchApka – aplikacja
do odtwarzania wybranych utworów

Polecamy także:



Toposy w kulturze. Karty edukacyjne
– zobacz na ksiegarnia.gwo.pl