

POSTSCRIPTUM

KWARTALNIK SZKOŁY JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ • UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

<http://www.us.edu.pl/~sjikp>

W NUMERZE:

<i>W Polsce, czyli tu i ówdzie</i>	str. 2
<i>Prescriptum</i>	str. 3
<i>Tadeusz Miczka, „... żyjemy na świecie, który nie ma na siebie pomysłu...”</i> <i>O twórczości filmowej Krzysztofa Kieślowskiego (1941-1996)</i>	str. 4
<i>Filmografia Krzysztofa Kieślowskiego</i>	str. 26
<i>Prof. Jacques Derrida doktorem honoris causa Uniwersytetu Śląskiego</i>	str. 27
<i>Wizyta na Waszym Uniwersytecie jest dla mnie ogromnie budująca –</i> <i>Prof. Jacques Derrida dla Postscriptum</i>	str. 31
<i>Wileńska polonistyka się rozwija. Wywiad z prof. Algisem Kaledą</i> <i>z Uniwersytetu Wileńskiego (Litwa)</i>	str. 33
<i>Nasze polonistyki</i>	str. 38
<i>Kronika</i>	str. 43

Owoce tej wizyty są dla mnie już teraz radosne i mam nadzieję, że współpraca z Waszym Uniwersytem będzie w przyszłości jeszcze bardziej intensywna.

Prof. Jacques Derrida w wywiadzie dla Postscriptum

NR 23 • JESIEŃ 1997

W POLSCE, CZYLI TU I ÓWDZIE

→ W okresie od roku 1990 do 1996 przeciętna długość życia Polaków wydłużyła się z 66,5 do 68,1 roku, a Polek nieco mniej – z 75,5 do 76,6 roku. Mimo wzrostu jest to jeden z najniższych wskaźników w Europie.

→ Maibork i Toruń znalazły się na ustalonej przez UNESCO liście Światowego Dziedzictwa Ludzkości.

→ Do końca roku 1997 w rejestrze Sądu Wojewódzkiego w Warszawie zapisanych było 370 partii politycznych, ponieważ aby założyć partię wystarczyło zebrać 15 podpisów. Zgodnie z nową ustawą o partiach politycznych minimalna liczba podpisów wynosi tysiąc. Tym sposobem liczba partii zmniejszyła się do 40, gdyż tylko tyle wniosków o rejestrację wpłynęło do sądu.

→ Zgodnie z nową ustawą o zapobieganiu narkomanii w Polsce obowiązuje zakaz posiadania narkotyków z wyjątkiem „nieznacznych ilości na własny użytek”.

→ Polacy pytani przez ankieterów CBOS (instytucja zajmująca się badaniem opinii publicznej) o najważniejsze dla Polski wydarzenie roku 1997 wymieniali przede wszystkim: wybory parlamentarne (40 proc.), powódź (15 proc.) i utworzenie nowego rządu (12 proc.). Wzięcie papieża za wydarzenie roku uznało 10 proc. ankietowanych, zaproszenie Polski do NATO – 6 proc., a uchwalenie nowej konstytucji załedwie 4 proc.

Powiedzieli (lub im się powiedziało):

„Nie słuchajcie innych. Ważne jest tylko to, co ja mówię” – Marian Krzaklewski (szef „Solidarności”) pytany jeszcze przed wyznaczeniem kandydata na premiera, czy to prawda, co wszyscy mówią, że największe szanse ma Jerzy Buzek.

Lech Wałęsa po powołaniu Józego Buzka na premiera: „Wydaje się, że premier ma wymiar Krzaklewskiego... Gdybym to ja ustawiał sprawę, to na pewno wziąłbym kogoś, kto już był w dotychczasowych pięciu rządach. Szkoda, że nie wykorzystujemy doświadczenia i wciąż eksperymentujemy”.

Arcebiskup Tadeusz Gocłowski w wywiadzie radiowym: „Moim zdaniem rządzie powinien człowiek, dla którego najważniejszy jest Bóg i Ojczyzna. Nie zawsze osoba popularna w mediach jest najlepsza. Nie uważam też, że na stanowisko premiera nadają się tylko ci, którzy już rządzili”.

PRESCRIPTUM

Drogi Czytelniku,

bohaterami tego numeru są przede wszystkim dwie osoby dla Ciebie. Bohaterem pierwszym jest znakomity polski reżyser, Krzysztof Kieślowski, autor m.in. *Dekalogu*, *Trzech kolorów*, *Przypadku*, *Bez końca*, zmarły przedwcześnie nie w marcu 1996 r. Jemu poświęca nie Tadeusz Miciński poecię szkic, który publikujemy w niniejszym numerze. Natomiast drugim bohaterem jest Jacques Derrida. Nie trzeba pewnie przypominać, że Jacques Derrida to światowej sławy filozof i teoretyk literatury, twórca metody dekonstrukcji jako sposobu lektury tekstu filozoficznego i literackiego. W numerze naszego kwartalnika pojawia się także jako doktor honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego. Uroczystość nadania Derridzie tego tytułu odbyła się w grudniu 1997 r., a w PS drukujemy fragment uroczystego wykładu doktorskiego o jego roli i o wywiad, jakiego udzielił Prof. Derrida naszemu kwartalnikowi.

Oprócz tego w numerze jak zwykle – porcja informacji o zagranicznych polonistykach i o naszej Szkole.

O czym informujemy, w celu przyjemnej lektury –

Jola Tambor, Romuald Cudak

ROZPRAWY

Tadeusz Miczka

„...żyjemy na świecie,
który nie ma na siebie pomysłu...”

O twórczości filmowej
Krzysztofa Kieślowskiego (1941-1996)

Nasza mała stabilizacja – ten ironiczny termin poety i dramaturga Tadeusza Ró ewicza trafnie charakteryzuje niski poziom ycia Polaków i stan u pienia wiadomo ci społecze stwa w latach 60. wietnie przystaje te do kultury narodowej, która w tym okresie poddana została szczególnie mocnej presji politycznej, i – poza nielicznymi wyj tkami – pogr ała si w tworzeniu półprawd oraz neutralizuj cej prawd i fałsz nowomowy. Najlepiej ilustruje chyba jednak ówczesny dorobek polskiego kina, ponieważ wła nie ono było oczkiem w głowie działaczy partii robotniczej, gorliwie buduj cej pa stwo „realnego socjalizmu”.

Władza – po okresie politycznej odwil y, która zaowocowała mi dzy innymi odwa nymi dziełami „polskiej szkoły filmowej” – przyznała sobie znowu wł czne prawo do formowania pogl dów obywateli, ich stylu ycia i mo liwo ci działania. Tylko w niewielkim stopniu film mógł zaspokaja potrzeby widowni. Przede wszystkim miał je kształtowa , a wi c musiał by instrumentem słu cym indoktrynacji społecze stwa. Niewielu re yserów potrafiło wyzwoli si ze sztywnego gorsetu ideologicznego i skutecznie walczy z cenzur o jak najwi ksz twórcz swobod . Dzi ki ró -nym sposobom udało si to Andrzejowi Wajdzie (*Popioły* – 1965 i *Wszystko na sprzeda* – 1968), Wojciechowi Hassowi (*Jak by kochan* – 1962, *R -kopis znaleziony w Saragossie* – 1964, *Szyfry* – 1966 i *Lalka* – 1968), Jerzemu Kawalerowiczowi (*Matka Joanna od Aniołów* – 1961 i *Faraon* – 1966),

Tadeuszowi Konwickiemu (*Zaduszki* – 1961 i *Salto* – 1965) i kilku innym realizatorom filmowym. Utalentowani debiutanci, tacy jak Roman Polański (*Nó w wodzie* – 1961) i Jerzy Skolimowski (*Rysopis* – 1964, *Walkower* – 1965, *Bariera* – 1966 i *Ręce do góry* – 1967, premiera – 1985), wyjechali za granicę. Skurczyły się ambicje artystyczne i w kinie dominowały wtedy tematy zastępcze. Powstawały przede wszystkim obrazy nieatrakcyjne i tendencyjne¹. Dopiero po 1968 roku, gdy politycy aktywnie zaangażowali się w rozgrywkę wewnątrzpartyjną, a niedostatek stał się powszechny, nastąpiło ożywienie w kinie fabularnym. Mistrzowie zaczęli tworzyć filmy nowatorskie i dojrzale (np. Wajda adaptował na ekran utwory literackie J. Głowackiego – *Polowanie na muchy*, 1969; J. Iwaszkiewicza – *Brzezina*, 1970 i T. Borowskiego – *Krajobraz po bitwie*, 1970). Przełomu dokonali jednak przedstawiciele tzw. nurtu „młodej kultury”, którzy „najczęściej mówili wprost” o codziennej rzeczywistości (jak Krzysztof Zanussi w *Strukturze kryształu*, 1969), ale czasami w krzywym zwierciadle ukazywali również pozy i hasła oficjalnej kultury (m.in. *Rejs* Marka Piwowskiego, 1970).

W latach 60., z tych samych powodów nastąpiła stagnacja w kinie dokumentalnym. W zasadzie jedynym oryginalnym zjawiskiem był wówczas tzw. nurt socjologiczny, który współtworzył z niewielkimi grupami entuzjastów *cinéma-vérité* Kazimierz Karabasz (*Muzykanci i Ludzie w drodze* – 1960 oraz *Rok Franka W.* – 1967), cieszący się dużym autorytetem zawodowym wykładowca w łódzkiej szkole filmowej. Jego studenci znakomicie opanowali umiejętność „oswajania” zwykłych ludzi z kamerą i odczuwali potrzebę aktywnego włączania się w życie społeczne. To właśnie ich filmy od połowy tej dekady zaczęły ukazywać nagie prawdy o polskiej rzeczywistości i wkrótce stały się ważnym źródłem inspiracji dla twórców „młodej kultury”.

Do grona uczniów Karabasza należał Krzysztof Kiełowski, a jego ekranowe etudy studenckie (*Tramwaj, Urząd, Koncert wycieczki, Zdjecia i Zmiana miasta Łodzi*, 1966-1969) świadczyły o tym, że mocno swojego pedagoga podziwiał i podążał drogą, którą ten mu wskazał. W czasie realizacji pierwszych filmów rygorystycznie przestrzegał reguły głoszonej, że aby dotrzeć z kamerą do istoty zjawiska lub faktu trzeba mówić jak najbardziej lapidarnie przedstawić konkretną sytuację. Ale jednocześnie nie wyraził w nich własny stosunek do rzeczywistości i sztuki, która je rejestrowała i interpretowała.

¹ Zob. *Syndrom konformizmu? Kinematografia polska lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka i A. Madej, Katowice 1994, passim.

Twórca nie ukrywał swojego poznawczego sceptycyzmu, czemu dał wyraz przede wszystkim w *Zdj ciu*, w którym sam grał rolę reżysera (nigdy tego później nie powtórzył) poszukującego chłopca trzymającego w rękach karabin, postaci z fotografii, zrobionej przez kogoś w dniu wyzwolenia Warszawy spod okupacji niemieckiej. Gdy wraz z ekipą filmową udało się Kiełowskiemu odnaleźć młodego bohatera, ten – ku zaskoczeniu reżysera i widzów – ogłosił, że zdziwił się, ponieważ pierwszy dzień wolno ci był dniem, w którym zmarła jego matka, o czym on nie wiedział, pozując do fotografii. Ten film mówił już bardzo wiele o dystansie, jaki zachowywał twórca wobec realizmu i wiarygodności wiata przedstawianego na fotografii i obrazie ekranowym. Zdarzenie filmowe potwierdzało jego przekonanie o tym, że między „prawdą” emanującą z obrazu reproduktowanego a „prawdą” przeżywaną wewnątrz trzyna fotografowanej lub filmowanej postaci istnieje bariery nie do przekroczenia.

Natomiast inny element programu artystycznego i osobowości Kiełowskiego ujawniała krótka opowieść filmowa o Łodzi, w której ujawniając przedstawił cym rozsypując się budynki i inne obiekty miejskie towarzyszył bardzo optymistyczny komentarz. Reżyser postawił się w tym przypadku ironicznie, a jej łwi pazur stał się odtąd stał się cech jego autorskiego stylu. Tego typu subiektywna wypowiedź ekranowa była pod koniec lat 60. głosem odosobnionym w polskim kinie dokumentalnym.

K. Kiełowski: ...Pomyślałem sobie, że jak skończę reżyserię filmową, to bym może co o teatrze i reżyserii teatralnej bym wiedział... To nie był mój cel, szkoła filmowa to był etap, a mój cel to mi się do czegoś przyda. I wtedy poszedłem do tej szkoły, to znaczy próbowałem tam zdawać... i nie dostałem się zresztą.

K. Wierzbicki: Ile razy zdawałeś?

K. K.: Trzy.

K. W.: No, ale to już wtedy się uparłem, że zdasz, tak?

K. K.: Wtedy się uparłem, tak, to była ambicja, jak mnie skurwysyni nie chcą, to ja tam w końcu nie się dostanę!

K. W.: No i skończyłeś szkołę filmową i od razu zacząłeś robić takie smutne czarno-białe filmy.

K. K.: Bo wiesz, wiata dokoła był bardzo smutny, nawet nie był czarno-biały, tylko czarny, może szary w końcu był. To się w dużym stopniu wiąże z miejscem, w którym była szkoła filmowa, i jest do dzisiaj, czyli z Łodzi. Łódź, która jest... niesamowicie fotogeniczna, bo jest brudna, odrapana... Takie jest całe miasto, a więc w jakimś sensie cały wiata. Tak samo jak mury wyglądają ludzkie twarze: smutne, z jakimś takim dramatem w oczach, dramatem poczucia bezsensu, poczucia dreptania, z któ-

rego nic nie wynika... My l , e pewnie po raz pierwszy po wojnie, my [...] spróbowali my opisa wiat, z grubsza bior c, tak jak on wygl da. Oczywi cie, to były malutkie wiaty, właciwie wiaty w kropli wody, nawet takie były tytuły: szkoła podstawowa albo fabryka, albo szpital, albo urz d. Opisywali my takie malutkie wiaty z nadzieją , e by mo e one gdzie si razem ł cz , i e by mo e opisujemy co wi cej, opisujemy ycie w Polsce.

K. W.: A po co takie wiaty opisywa ?

K. K.: Trudno jest y w wiecie nie opisanym. Tego nikt nie rozumie, kto nie ył w takim wiecie. To jest troszk tak, jakby y bez to samo ci. Po prostu, wszystko co ci otacza [...] wła ciwie nie ma adnego odbicia, nigdzie. Nie masz poczucia, e mo esz si do czegokolwiek odwoła , bo nic nie jest opisane, nic nie jest nazwane. Wobec tego yjesz sam, wszystko to, co mogłoby słu y do opisu wiata, słu yło propagandzie... idei, które teoretycznie – ...s bardzo pi kne – ale niestety, w praktyce zawsze ko czy si tym samym: to znaczy, przykładaj ci pistolet do głowy. My my yli w ideałach braterstwa, równo ci i sprawiedliwo ci, a nie było ani braterstwa, ani równo ci, a zupełnie nie było sprawiedliwo ci².

W latach 1970-1971 Kie lowski stał si , oprócz Tomasza Zygadły, Krzysztofa Wojciechowskiego, Andrzeja Titkova, Marka Piwowskiego i Grzegorza Królikiewicza, czołowym przedstawicielem nowej fali w kinie dokumentalnym. Nale ał do najmłodszego pokolenia twórców, które uwierzyło, e film mo e sta si skutecznym rodkiem komunikacji społecznej, ale tylko wtedy, gdy b dzie miał charakter interwencyjnej publicystycznej wypowiedzi, wolnej jednak od jednoznacznych opinii. Okazało si to zadaniem niełatwym do wykonania, poniewa trudno by bezstronnym obserwatorem w kraju, w którym władza posiada monopol na wszystko, nie dopuszcza do głosu opozycji i nie rozmawia uczciwie ze społecze stwem, za jego mieszka cy maj niski etos pracy oraz odczuwaj kompleksy wynikaj ce z niemo liwo ci obiektywnego rozliczenia si z przeszło ci i z ogromnych trudów ycia codziennego. Dlatego nast pne filmy Kie lowskiego, a wi c jego pierwsze obrazy ekranowe adresowane do szerokiej widowni, mocno nasycone były niejednoznaczno ci .

² Fragmenty wypowiedzi re ysera z filmu dokumentalnego pt. *Krzysztof Kie lowski – I'm so-so* (*Krzysztof Kie lowski – jest mi tak sobie*) zrealizowanego w 1995 roku przez Krzysztofa Wierzbickiego dla telewizji du skiej.

W *Byłem otwierem* (1970) polemizował twórca z popularną w polskim kinie i oficjalnej propagandzie wizją łatwego zwycięstwa, ukazując weterana II wojny światowej jako zwykłego człowieka, ale ociemniałego, zdanego na pomoc otoczenia. Zderzenie heroizmu z siłami niszczenia ludzkie marzenia i nadzieje odsłaniało skomplikowane pokłady jednostkowego losu. W *Fabryce* (1970) przeciwstawił sobie dwie warstwy fabularne: jedna była sprawozdaniem z burzliwej narady kierownictwa zakładu produkującego traktory, a druga przedstawiała trudne warunki pracy odlewników. W rezultacie niejasna dla widzów była stawka, o jaką toczyła się gra prowadzona przez dyskutantów, ale postać dyrektora próbującego bezskutecznie walczyć z absurdalnymi prawami i sytuacjami oraz portrety zgorzkniałych robotników tworzyły przygnębiający obraz socjalistycznego państwa. Pesymizm dominował również w filmie o tematyce sportowej (*Przed rajdem*, 1971), będącym relacją z przygotowań polskiego kierowcy do udziału w rajdzie Monte Carlo. Problematyka sportowa stała się dla niego pretekstem do zastanowienia nad barierami i niemożnościami utrudniającymi ludziom rozwiązywanie najprostszych problemów. Ale łwi pazur jego ironicznego stosunku do polskiej rzeczywistości mogli widzowie poznać dopiero w *Refrenie* (1972). Takim – wywołującym raczej pogodny skojarzenia – tytułem, opatrzył reżyser opowieść o biurokracji panującej wszechwładnie w zakładzie pogrzebowym.

Przyglądając się szarej polskiej codzienności lat 70., unikał Kiełowski wielkich i patetycznych słów, znanych postaci i narodowych mitów. Pokazywał po prostu to, co było ważne dla zwykłych ludzi i również dla niego samego. Jego pierwsze filmy przyniosły mu pewien rozgłos w kraju, ale krytycy i widzowie cenili je za to, że ich prawdopodobnie nie była manifestacją odwagi politycznej, lecz przede wszystkim przejawem niepokoju, jaki odczuwał twórca odrzucający rolę artysty, kreatora, moralizatora i nauczyciela. On stwarzał widzom okazje do stawiania pytania: jak żyć? (jednak



tylko jeden z jego bohaterów wypowiedział te słowa) – i nie udzielał na nie odpowiedzi. Powracał do tego pytania zainspirowany zjawiskami społecznymi i czysto przezyciami osobistymi. Na przykład *Prze wietlenie* (1974), zbiorowy portret psychologiczny pacjentów chorych na gruźlicę, powstał na podstawie obserwacji, jakie poczynił reżyser w czasie spotkania z umierającym ojcem.

Czego bym chciał? Spokoju. I tego osiągnąć nie można. Natomiast można do tego dążyć. Ciekawa jest droga. [...] Ja bardzo czułem w czasie robienia filmów miałem ochotę, aby ich nie skończyć. [...] Ja we wszystkich filmach, które robię, to – prawdę mówię – kieruję kamerę na siebie. Nie bez przemyślenia, ale czułem to w taki sposób, aby nikt tego nie zauważył. [...] Ja mam jedną bardzo dobrą cechę charakteru, która polega na tym, że jestem pesymistą. Wobec tego wszystko sobie wyobrażam jak najgorzej. Wszystko. Przyszłość to jest w ogóle dla mnie... tak naprawdę, taka czarna dziura. Jeżeli się w ogóle czegośkolwiek boję..., to boję się przyszłości... Miejsce, w którym jestem, jest trochę lepsze od tego, które mi się należało. Dostałem lepsze miejsce od życiowe, siedzę w lepszym rzędzie, niż tak naprawdę na to zasługuję³.

Jednak dokumentalne filmy Kiełowskiego rzadko docierały do szerokiej rzeszy widzów, ponieważ politykom i cenzorom nie podobały się konstatacje w nich zawarte. Opowieści byłego działacza partyjnego o tworzeniu („budowaniu” – tak się wówczas mówiło) ustroju socjalistycznego i wydarzeniach 1956 roku (starciach milicji z protestującymi tłumami i zmianach zachodzących na najwyższych szczeblach władzy) tak bardzo różniły się od wersji oficjalnej, że utwór pt. *Murarz* (1973), który powstał przeciwko w okresie „łagodnych” rządów Edwarda Gierki, miał swój premier dopiero w 1981 roku, a w tym czasie, gdy działał już w Polsce Niezależny Związek Zawodowy „Solidarność”. Jeszcze gorszy los spotkał wcześniejszy film zatytułowany *Robotnicy ’71: Nic o nas bez nas* (1972) zrealizowany na zamówienie nowej ekipy politycznej. Wbrew jej oczekiwaniom nie powstał dokument ukazujący „trosk robotników o przyszłość kraju” i „powszechne poparcie dla działań partii”, bowiem Kiełowski i Zygałdo „tylko” zarejestrowali zdarzenia, a udało im się sfilmować m.in. działacza fałszu-

³ Fragmenty ostatniego wywiadu, który Krzysztof Kiełowski udzielił 9 marca 1996 roku, czyli cztery dni przed swoją śmiercią, uczniom liceum ogólnokształcącego z Katowic, redaktorom szkolnego pisma „Incipit”.

jego wyniki wyborów do Rad Robotniczych i bunt pracowników stoczni z powodu manipulacji wyborczej, jaka miała miejsce w zakładzie. Mimo sprzeciwu twórców film został przemontowany i jego „wła ciwa” pod wzgl dem ideologicznym wersja, zatytułowana *Gospodarze*, została wywietlona w telewizji.

Kiełowski był człowiekiem bardzo konsekwentnym i nie zamierzał, mimo cz stych potyczek z władz , rezygnowa z własnych wyborów artystycznych i szybko stworzył lini obrony dla swoich uczciwych i niepokornych dokumentów społeczno-politycznych. Postanowił omin przeszkody i utworowa im drog do rozpowszechniania. Zaproponował pa stwemu producentowi realizacj filmów instrukta owych, które mogłyby by wykorzystywane jako pomoce dydaktyczne na kursach partyjnych. Z pewno ci troch słu ył tej sprawie obraz pt. *Podstawy BHP w kopalni miedzi* (1972), ale z kolei *yciorys* (1975), przygotowany dla zamkni tych kr gów partyjnych, okazał si „przera aj cym zapisem procederu sprowadzania człowieka do moralnego parteru, ale i wiadectwem jego godno ci”⁴. Sprawozdanie z posiedzenia Wojewódzkiej Komisji Kontroli Partyjnej, na którym rozpatrywano odwołanie robotnika wykluczonego z tej organizacji (zarzucano mu m.in. zawarcie zwi zku mał e skiego w ko cie i ochrzczenie dziecka), obna ało mechanizmy działania ideologii w rzeczywisto ci i niemoralny charakter „kierowniczej roli partii”, polegaj cej na niszczeniu nonkonformistycznych postaw ludzi. *yciorys* napisał „oskar onemu” reżyser, a kwestie zawarte w scenariuszu odegrali członkowie prawdziwej komisji, ale widzowie o tym nie wiedzieli. Film otrzymał nagrod na festiwalu w Krakowie i stał si legend , a w 1976 roku otrzymał „Dro d e”, nagrod tygodnika „Polityka”, za „działalno , która stała si zaczynem mylenia”.

Obraz ekranowy, przewrotny wobec intencji zlecniodawcy, wywołał du e zamieszanie w ród działaczy partyjnych. Ale zrezygnowali oni z usług Kiełowskiego dopiero po zamkni tej projekcji dokumentu pt. *Nie wiem* (1977), który był zapisem wypowiedzi dyrektora huty zdymisjonowanego za rzekomo niewła ciwy stosunek do podwładnych. Bohater przedstawił bardzo ponur wizj gospodarki i stosunków społecznych w Polsce, mówi c na koniec: „Cały yciowy dorobek straciłem. Musz przyzna si , e nie wiem, jak y ” – co zdecydowało o tym, e premiera filmu odbyła si dopiero w czasie zrywu solidarno ciowego.

⁴ Wypowied Macieja Parowskiego za: Stanisław Zawiliński, *Kiełowski bez ko ca*, Warszawa 1994, s. 77.

Bez wątpienia młody dokumentalista podsuwał widzom swoich filmów myślenie o tym, że Polska Zjednoczona Partia Robotnicza nie ma legitymacji do sprawowania władzy w kraju w imieniu robotników i dla ich dobra. Oskarczenia kierowane pod jej adresem dominowały również w tle społeczno-obyczajowym, na którym przedstawieni zostali bardzo ciepło bohaterowie *Pierwszej miłości* (1974) i *Szpitala* (1976). Młoda para kochanków występująca w pierwszym z wymienionych filmów oczekuje dziecka i decyduje się na zawarcie związku małżeńskiego, ale przez różne instytucje i środowiska jest nieustannie wystawiana na trudne próby wytrzymałości. Drugi dokument był relacją z całodobowego ostrego dyżuru na oddziale ortopedyczno-chirurgicznym warszawskiego szpitala, ukazywał ofiarne prace lekarzy i pielęgniarek w warunkach materialnej niedzielnosci i piętował obłudę władz i tych ludzi, którzy nie poczuli się do winy za istniejący stan rzeczy i wyrażali pogląd, że trzeba pogodzić się z niemożliwością rozsądnego działania. Za ten film otrzymał twórca Grand Prix na międzynarodowym festiwalu w Krakowie.

K. Wierzbicki: Czemu tak dużo o polityce było w twoich filmach?

K. Kiełowski: Bo polityka była i... jest do dzisiaj dookoła nas. A w tamtych czasach..., wydawało mi się, że ona ma jeszcze jakiś sens. To znaczy, że od polityki coś zależy, a przede wszystkim, że ta polityka w jakim stopniu zależy od nas. Ogólnie było to związane z nadziejami..., że to się jakoś zmieni na lepsze, że to się jakoś da zreformować, że to się da ułożyć, bo o tym, żeby komunizm się zlikwidował sam z siebie, nikt nie myślał. Myśleliśmy raczej o tym, żeby było lepiej, żeby było trochę wolniej. Ludzie mieli poczucie, patrzcie na ekran, że opowiada się o nich. Myśleliśmy, że to była istotna cecha filmów z lat 70., że ludzie zobaczyli samych siebie na ekranie.

K. W.: Ale wreszcie poczuli się też razem. Zrobili jakiś przewrót, najpierw pierwszy, potem drugi... Potem drugie skończyli się tak, że osiągnęli to, co my chcieli.

K. K.: No, głównie, praktycznie biorąc, osiągnęli to wszystko, czego my chcieli, tylko okazuje się, że to... co my osiągnęli, jest karykaturą tego, co my chcieli.⁵

⁵ Wypowiedź z filmu *Krzysztof Kiełowski – I'm so-so*.

W połowie lat 70., w okresie najlepszej w kraju koniunktury gospodarczej, Kiełowski stał się mniej arbitralny w wyrażaniu swoich poglądów ideologicznych i zaczął się jeszcze głębiej zastanawiać, dlaczego jest coraz więcej zła i głupoty w codziennej rzeczywistości. Szukał przyczyn takiego stanu rzeczy i doszedł do wniosku, że ideologia wywiera największy wpływ na postępowanie człowieka, ale również inne okoliczności – czasami kreowane przez niego, a czasami zupełnie przypadkowe – kształtują jego charakter. W wywiadach prasowych często mówił wówczas o dylematach moralnych, jakie przejawiają się w związku z realizacją utworów interwencyjnych i o konieczności filmowania rzeczywistości z pozycji obserwatora bądź tego przypadkowym przechodniem.

Zdecydowanie odrzucił formułę kina perswazyjnego i uwikłanego przede wszystkim w spory polityczne po 1976 roku, po nakręceniu – jak sam twierdził – swoich dwóch najgorszych filmów: dokumentu pt. *Krótki dzień pracy* i *Blizny*, debiutu fabularnego, przeznaczonego do normalnego rozpowszechniania.

Bohaterem dokumentu (nosił on wcale nie tytuł *Widok z okna*) był sekretarz partii w prowincjonalnym mieście, który samotnie próbował stawić czoło tłumowi obiegającemu gmach komitetu i domagającemu się natychmiastowej poprawy warunków życiowych. Kiełowski wykorzystywał popularny archetyp: samotna jednostka i wrogi, wywołujący chaos, tłum – i wyrzucił go na nice. Najpierw sympatyzował z człowiekiem, który pozostał sam na polu walki o pryncypia ideologiczne, a później zmienił swoje nastawienie kompromitując go jako produkt systemu politycznego. Film został zatrzymany przez cenzurę, ale gdy po roku 1989 dystrybutorzy chcieli pokazać go widzom, reżyser nie wyraził zgody, uznając, że był on nieudany, niepotrzebny i byłoby „moralnie niesmaczne” oceniających, którzy – jak się wtedy wydawało – odeszli w niebyt polityczny.

W filmie fabularnym, który posiadał wiele cech dokumentu, zastosował Kiełowski technikę tej samej gry spojrzenia na postępowanie dyrektora wielkiego zakładu, przeżywającego dramat z powodu jego błędnej lokalizacji. W konflikcie okolicznych mieszkańców i robotników z człowiekiem starającym się godnie reprezentować władzę reżyser zajął stanowisko bardzo dwuznaczne, tłumacząc dziennikarzom, że sam fakt uczestnictwa w życiu kulturalnym PRL-u oznaczał zgodę na obowiązujące wówczas normy. Trudno ten utwór uznać za dzieło udane, ale dowodzi, że prawda wymyka się kamerze filmowej, włączył się polski twórca do tego nurtu w kinie współczesnym, które zapoczątkował Michelangelo Antonioni. Oglądając *Blizny* można powtórzyć za włoskim artystą, że za każdym obrazem kryje się inna, prawdziwsza rzeczywistość, i dlatego absolutnej i tajemniczej

wersji wiata nikt nigdy nie zobaczy. Zdecydowanie wyrazi to przekonanie Kie lowski w swoich nast pnych obrazach fabularnych.

Wbrew przewidywaniom krytyków, po tej pora ce artystycznej, poprzedzonej jednak powszechnym uznaniem dla jego dwóch fabularnych filmów telewizyjnych (*Przej cia podziemnego*, 1973 i *Personelu*, 1975), twórca postanowił po wi ci si kinu fabularnemu. Twierdził, e przedstawiaj c fikcyjne historie, b dzie mógł z szerszej perspektywy patrze na powikłania psychologiczne i socjologiczne ludzkiego losu. Jednak do dłu go egnał si z kinem dokumentalnym, a wszystkie reporta e, które jeszcze pó niej zrealizował, były produktami najwy szej klasy rzemiosła filmowego i przyniosły mu sław w kraju i za granic .

Gł boko poruszał widzów wywiad ze starym portierem (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977), fanatycznym zwolennikiem dyscypliny w pracy i poza ni , który z własnej inicjatywy kontrolował ycie prywatne kolegów, poniewa uwa ał, e „regulamin jest zawsze wa niejszy od człowieka”. Natomiast ich sympati pozyskiwały tancerki z baletu klasycznego (*Siedem kobiet w ró nym wieku*, 1978), kobiety, którym praca zawodowa wypełniała zaledwie niewielk cz ycia. Elementy drapie nej publicystyki społeczno-politycznej pojawiły si znowu w *Dworcu* (1980), relacji ze zdarze zachodz ycych na stacji Warszawa Centralna w czasie emisji wieczornego wydania dziennika telewizyjnego. Dwa odległe wiaty, propagandowy i rzeczywisty, zupełnie ró niły si od siebie.

Ostatnie dokumentalne filmy Kie lowskiego wiadczy o tym, e jego przeciwstawienie si rzeczywisto ci zideologizowanej i zakłamanej szybko uległo znacznemu uspokojeniu. *Gadaj ce głowy* (1980) były beznami tn rejestracj sondy, której uczestnicy – ludzie w ró nym wieku i wykonuj cy ró ne zawody – odpowiadali na pytania o poczucie to samo ci, własne marzenia i oczekiwania wobec innych. Film, pozbawiony efektów artystycznych, konkluzji i idei nadaj cej ład wypowiedziom bohaterów, nawi zywał do bolesnych do wiadcz e egzystencjalnych współczesno ci, do my li o braku jednego punktu oparcia. Natomiast *Siedem dni w tygodniu* (1988) zrealizował twórca jako odcinek mi dzynarodowej serii (prod. City Life z Rotterdamu), prezentuj cej miasta widziane oczami znanych filmowców. Kie lowski sportretował Warszaw , ukazuj c fragmenty z ycia kilku osób, które spotykaj si w ostatniej scenie, s bowie m członkami jednej rodziny.

[...] Robiłem filmy po to, eby porozmawia z lud mi. Oczywi cie, rozmowa zakłada tak e jaki rodzaj odpowiedzialno ci ka dego z rozmówców. Ale znów bez przesady. To tylko rozmowa, wymiana my li, albo wymiana wra e ,

albo wymiana nastroju. Nie wynika z tego nic poza tym, że rozmówcy mogą w trakcie tej rozmowy albo mówić głupie, albo przynajmniej jej nie odczuwam. Wiem, jest takie poczucie, że sztuka i kultura są odpowiedzialne za kondycję narodu czy poziom społeczeństwa. Ale po prostu nie przyjmuję tego do wiadomości, nie zajmuję się takimi stopniami odpowiedzialności. [...] Absolutnie nie mam ochoty na nikogo wpływać, nikogo kształtować, nikogo popychać w jakimkolwiek kierunku. Ale to jest niemożliwe, ponieważ zawsze się na kogo wpływa... I to jest moje jeden z wielu powodów, dla których się kiedy wycofałem z filmu dokumentalnego, a teraz się wycofałem w ogóle z robienia filmów. [...] W dokumencie to jest kwestia odpowiedzialności za wpływ. Kiedy się miało kamerę, szczególnie kiedy, w tamtej rzeczywiście ci politycznej, to się w bardzo poważnym stopniu odpowiadało za życie tego, na kogo kamera była skierowana. [...] A po drugie – to wszystko, co wydaje mi się najwinniejsze w życiu, jest zbyt intymne, żeby można było to sfilmować. Nie wolno tego filmować. I uciekłem z filmu dokumentalnego [...].⁶

Realizując filmy fabularne, Kiełowski pozostał wierny swojej metodzie dokumentalnej, która polegała na obserwowaniu polskiej rzeczywistości w postaci – jak mówił – „kropki wody”, czyli na podstawie zachowania pojedynczego człowieka, dwójki osób połączonych wzajemnie uczuciowymi lub niewielkiej grupy pracowników jakiegoś zakładu czy przedsiębiorstwa. Przedstawianie wymyślonych historii umożliwiło mu skierowanie uwagi na przyczyny powstania psychologicznych postaci, które tkwiły nie tylko w świecie zewnętrznym, ale również w samej ludzkiej naturze. Jego bohaterowie bezskutecznie poszukiwali porozumienia z innymi ludźmi. Byli jednak skazani na klęskę, ponieważ otaczała ich atmosfera kafkowskiej niemożności, a nawet orwellowskiego osaczenia, czyli w czasie peerelowskiego socjalizmu, trafnie nazwanego przez Krzysztofa Piesiewicza „stwardnieniem rozsianym” i zajmowali postawę, którą charakteryzują słowa: „ja wiem najlepiej”⁷.

W takiej sytuacji bez wyjścia znajdowali się bohaterowie pierwszego fabularnego filmu telewizyjnego Kiełowskiego pt. *Przejdźcie podziemie*

⁶Z wywiadu dla pisma „Incipit”.

⁷Zob. *Ponad podziatami. Rozmowa T. Sobolewskiego z K. Piesiewiczem*, „Kino” 1994, nr 6, s. 13.

(1973), który powstał na podstawie literackiego pomysłu Ireneusza Iredy -skiego, pisarza zafascynowanego immoralizmem i autodestrukcyjnymi skłonnościami człowieka. W tym kameralnym dramacie o nieudanym nawrocie miłości była zarówno dramaturgia zdarzenia, jak i to, co działo się obok miejsca akcji. Reżyser filmował nie tylko sceny miłosne, ale ciany, mury, widok z okna (bójka), pognieciony gazety gnany podmuchem wiatru w tunelu i inne fragmenty otoczenia.

Paradokulentalny sposób opowiadania dominował również w *Personelu* (1975), docieklwym i ironicznym portrecie mikroświata środowiska teatralnego, oglądanym oczami absolwenta Liceum Technik Teatralnych (które ukończył tak jak i Kiełowski). Młody, pełen idealistycznego zapału krawiec po objęciu swojej pierwszej posady uwikłany został w konflikt między aktorami a zespołem technicznym i wystawił na siebie próby swojej kariery zawodowej, ponieważ nie zaakceptował układów personalnych dających im wyjątkowe przywileje artystom. W roli młodego człowieka rozpoczynającego karierę zawodową wystąpił Juliusz Machulski, znany w latach późniejszych reżyser filmowy. Sceny przedstawiające oportunistów, lizusów i kabotynów zostały sfotografowane za pomocą długich obiektywów, co wywołało wrażenie, jakby bohater podglądał ich przez szparę w drzwiach. Kamera często zatrzymywała się na twarzach postaci, które tylko przysłuchiwały się wypowiedziom innych pracowników teatru, znajdujących się poza kadrem. Dzięki „opisowemu” charakterowi opowiadania filmowego reżyser o mieszał postawy wszystkich bohaterów, ale te nie ukrywał swojej sympatii do nich.

Niewątpliwie świat ukazany w *Personelu* był przewrotną kopią stosunków panujących między socjalistycznym władzą a polskim społeczeństwem. Zamysł twórcy został trafnie odczytany przez środowiska kształtujące kulturę filmową za granicą (obraz otrzymał Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Mannheim w 1975 roku) i w kraju. Krytycy uznali ten utwór ekranowy za dzieło inicjujące kino społecznego protestu, nazwane później przez młodego reżysera Janusza Kijowskiego „kinem moralnego niepokoju”.

W czasie, gdy powszechne podniecenie wzbudzały filmy A. Wajdy (*Człowiek z marmuru*, 1977) i K. Zanussiego (*Barwy ochronne*, 1977), ukazujące negatywny kierunek rozwoju kraju pod rządami partii komunistycznej i schorzenia współczesnych obyczajów, a realizację swoich pierwszych utworów kończyli m.in. A. Holland (*Zdjęcia próbne*), Feliks Falk (*Wodzirej*) i J. Kijowski (*Indeks*), Kiełowski eksponował swój odrębność w ramach „kina moralnego niepokoju”. W *Bliźni* manifestował swój niechęć do fundamentalnych rozstrzygnięć, wskazywał na niejednoznaczność ról

postaw społecznych i zawodowych oraz analizował wiele aspektów tego samego zagadnienia. W odróżnieniu od swoich kolegów, którzy najczęściej skupiali uwagę na postaciach inteligentów mających do rozwiązania dylemat, czy przyjęcie postaw konformistycznych, czy też otwarcie walczyć o poszanowanie wolności jednostki, on w filmie telewizyjnym, zatytułowanym *Spokój* (1976) znowu obserwował zachowania robotnika zmęczonego pracą, podlegającego różnym presjom zewnętrznym i będącego w konflikcie z otoczeniem. Jego bohater po wyjściu z więzienia był człowiekiem napiętym i przede wszystkim z tego powodu walczył o swoją niezależność i godność. Podobnie jak krawiec z *Personelu* stał się obiektem manipulacji, ale raczej obydwu stron konfliktu, pracodawcy i robotników budowlanych, były złe, nie opierały się na prostym zderzeniu dobra i zła, były trudne do pogodzenia. Zdaniem Kiełowskiego rozstrzygnięcie dylematów nie gwarantuje nikomu spokojnego życia, człowiek tęskni do spokoju, ale osiągnąć go nie może.

Dylematu się nie rozstrzyga, z nim się żyje – o tym właśnie nie przekonywał się nieustannie Filip Mosz, bohater *Amatora* (1979), jednego z najwspanialszych filmów epoki „przedsolidarnościowej”, który był również osobistą wypowiedzią reżysera na temat moralnej odpowiedzialności „człowieka z kamerą”. Niepozorny zaopatrzeniowiec z prowincji kupił amatorską kamerę, aby filmować swoją małą córeczkę, ale gdy otrzymał nagrodę za obraz zrealizowany z okazji jubileuszu przedsiębiorstwa, w którym pracował, całe życie poświęcił kinu. Zaniedbał obowiązki rodzinne, popadł w konflikt z pracodawcą, ale nauczył się patrzeć na życie codzienne z artystycznym i obywatelskim wrażliwością, a w końcu odkrył fałsz istniejącej w samej rzeczywistości i w jej filmowym odbiciu. W ostatniej scenie filmu bohater odwrócił kamerę od świata zewnętrznego, skierował ją na siebie i zaczął mówić do siebie. Kiełowski skomentował ten epizod w wywiadach prasowych słowami: „Nie można inaczej opowiedzieć świata niż przez siebie samego”.

W swojej monografii „kina moralnego niepokoju” Maria Kornatowska (*Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990) napisała, że obnażyło ono całą pozorność kultury socjalistycznej opartej na zakłamaniu, partyjnym karierowiczostwie i języku sloganów, ale jednocześnie nie doprowadziło formułę socjalizmu opisowego do granicy, po przekroczeniu której niewiele więcej dałoby się powiedzieć o rzeczywistości. To przekonanie podzielał Kiełowski, który z tego powodu zajmował się innymi odrębnymi pozycjami w tym nurcie. Akcentował brak wiary w możliwość wiernego odzwierciedlenia świata na ekranie filmowym i zwątpienie w zdolności poznawcze człowieka, o czym świadczyła symbolika pojawiająca się coraz częściej w

jego utworach fabularnych, mająca silne oparcie w rzeczywistości. Analizując postawy indywidualne, dawał wyraz swojej niepewności aksjologicznej i tolerancji wobec subiektywnego spojrzenia na siebie i otaczający go świat, a przede wszystkim podsuwał widzom myśl o tym, że aden ludzki pogląd nie może być jedynym i ostatecznym pomysłem na życie.

K. Kiełowski: [...] życie według jakiego jednego modelu? To robi Kościół katolicki. I to w moim przekonaniu jest wbrew jego własnym interesom, potwornie go osłabia, ponieważ ludzie nie żyją sobie by sterowani. Jestem przekonany, że kaźdy z nas, w sumie, zna i widzi swoją własną drogę [...]”⁸.

Filmowe wiaty Kiełowskiego były coraz bardziej nacechowane ulotnym wiatłem metafizyki i właśnie dzięki temu wyrażał on „prawdę” o przemianach zachodzących w duchowości i wiadomości Polaków w pierwszej połowie lat 80. W *Przypadku* (1981) twórca przedstawił trzy wersje życiorysu młodego człowieka. W pierwszej, bohater pod wpływem starego komunisty, którego poznał w pociągu, wkraczał na drogę kariery politycznej i w związku z tym przeżywał liczne rozterki. Drugi wariant jego losu również rozpoczynał się na dworcu, ale Witkowi nie udało się wskoczyć do odjeżdżającego pociągu. Za udział w bójce ze strażnikiem kolejowym został skazany na wykonywanie robót publicznych i w trakcie pracy poznał ludzi, którzy wciągnęli go do organizacji opozycyjnej działającej w konspiracji. I to do wiadomości przysporzyło mu wielu rozczarowań i goryczy. Natomiast w trzeciej opowieści bohater nie zsiadł na pociąg, ale spotkał koleżankę ze studiów, w której się zakochał. Został szczęśliwym mężem i ojcem, a jego życie zawodowe, pozbawione zaangażowania politycznego, dostarczało mu dużo satysfakcji. Jednak niespodziewanie samolot, w którym znajdował się Witek wyjeżdżający na kontrakt zagraniczny, eksplodował w powietrzu.

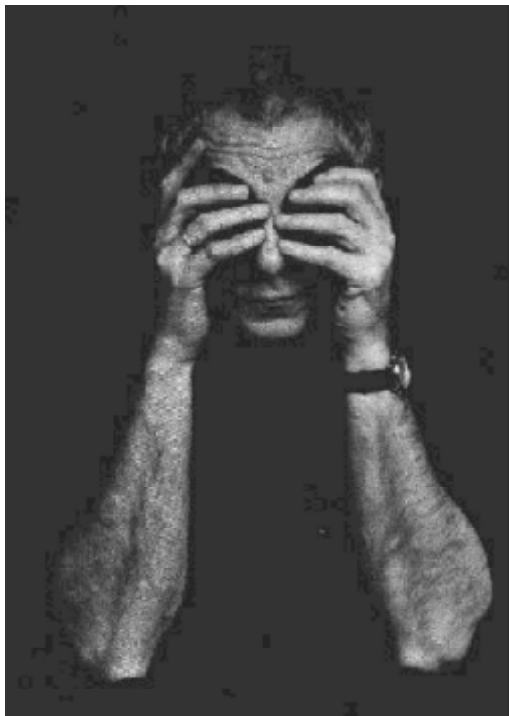
W kolejnych wariantach losu bohatera, uwarunkowanego przypadkami, reżyser odnosił fabułę do społecznej rzeczywistości, ale mimo powszechnego wówczas entuzjazmu Polaków dla idei „solidarnościowej” w centrum jego rozważań znajdował się fatalizm, „jedno z najbardziej niebezpiecznych skażeń stotalizowanej wiadomości, zawsze ugruntowujące totalitarny porządek”⁹. Nic dziwnego, że film prezentujący koncepcję wiatu rozbitego

⁸ Wypowiedź z filmu *Krzysztof Kiełowski – I’m so-so*.

⁹ M. Jankun-Dopartowa, *Człowieczeństwo zawrócone. Trzy przypadki bohatera lat osiemdziesiątych*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej i M. Przyłipiaka, Kraków 1996, s. 170.

na przeciwstawne porz dki, cieraj ce si ze sob niezale nie od działa człowieka, mimo e ujawniał typowe cechy wiadomo ci uwikłanej w totalitaryzm, został przyj ty przez krytyk i widzów w okresie poprzedzaj cym wprowadzenie w kraju stanu wojennego z mieszanymi uczuciami. Odbiorcy oczekiwali wyrazistego przesłania wyptywaj cego z analizy ówczesnych zdarze politycznych, natomiast twórca zach cał ich do zastanowienia si nad losem rozumianym jako suma przypadków, ró nych wyborów, niejednoznaczno ci i ludzkich tajemnic.

Kie lowski nie zmienił swojego punktu widzenia na sztuk filmow i rzeczywiście nawet wtedy, gdy aktualne zdarzenia polityczne determinowały całe ycie kulturalne i bieg prawie wszystkich spraw w Polsce. W połowie lat 80., gdy cz twórców ambitnych i wra liwych na problematyk społeczn „udała si ” na emigracj wewn trzn , czyli przestała realizowa obrazy ekranowe, a cz gwałtownie pi tnowała zło zrodzone przez system ideologiczny, on nadal twierdził, e najwa niejsza jest tajemnica pojedynczego człowieka, czemu dał wyraz w *Bez ko ca* (1985). Akcja tej przypowie ci filmowej rozgrywała si w 1982 roku, a wi c w pocz



tkowym okresie stanu wojennego, ale dyskurs polityczny został w niej przeniesiony na plan psychologiczny i zwi zany z dramatem uczuciowym młodej wdowy po adwokacie. Nazajutrz po własnym pogrzebie mecenas wrócił do rzeczywisto ci i zacz ł wpływa na los młodego robotnika, który został przez rz d wojskowy oskar ony o kierowanie strajkiem i post powaniem jego obro ców. Trzech adwokatów sugerowało mu odmienne linie obrony: pierwszym był duch zmarłego, który namawiał go do wierno ci

wobec warto ci najczystszych, drugi proponował kompromisowe rozwiązanie („fałszywie się u miech i wyj z wi zienia”), trzeci namawiał go do publicznego wyznania nienawi ci do władzy. Dariusz odrzucił gr z s dem, pozostał wierny własnym przekonaniom, które wiadczyły o tym, e nie był ani kunktatorem, ani bohaterem. Wdowa nie anga owała się w t spraw , rozpaczliwie próbowała znaleźć sens własnego ycia, ale w ko cu popełniła samobójstwo. Ostatnia scena filmu przedstawiała spotkanie mał onków po mierci: razem wchodzili na le n polan i oddalali się w gł b lasu.

Film nie został zaakceptowany ani przez krytyk oficjaln , ani podziemn , a mimo to Kie lowski postanowił odkrywa t się , która kryła się w warstwie symbolicznej narracji, tworząc paralel mi dzy wierno ci pojedynczego człowieka wobec swoich bliskich i wobec warto ci podstawowych a wierno ci narodu wobec „sprawy polskiej”. Scenariusz *Bez ko ca* napisał re yser razem z adwokatem Krzysztofem Piesiewiczem, i to zapoczkowało ich prawie dziesięcioletni współprac , która zaowocowała wkrótce *Dekalogiem* (1988-1989), serii dziesięciu obrazów fabularnych (dwa z nich w 1988 roku weszły w poszerzonych wersjach na ekrany kin pod tytułem *Krótki film o...*), nawizujcych do trzech dziesięciu przykaza uznawanych w religii chrześcijańskiej za kodeks nakazów moralnych. *Dekalog* przyniósł twórcom sław mi dzynarodow , ale w Polsce uzyskali oni opini artystów bardzo kontrowersyjnych.

K. Kie lowski: [...] my l , e je li jest kto taki jak Pan Bóg, który stworzył to wszystko, co nas otacza, i nas tak e, to my mu się bardzo cz sto wymykamy z r ki. Jak się patrzy na histori wiata, na nasz histori , to widać przecie , jak my się cz sto wymykamy.”¹⁰

Mo na powiedzie , e Kie lowski szukał Boga, ale znajdował go w ludziach i przedstawiał jako człowieka. Fabuły filmów potraktował jako „przypadki s dowe”, w których zderzały się dwie odmienne postawy wobec yciowych problemów. Nie dzielił bohaterów na pot pionych i zbawionych. Przewrotnie transkrybował wi te teksty i zdarzenia filmowe. Z trudem mo na je kojarzy z naukami Kościoła, głoszącymi, e ludzki los jest cz ci nieodgadnionego boskiego zamiaru.

W pierwszym obrazie (*Dekalog, jeden*: „Nie b dziesz miał bogów cudzych przede mn !”) kl sk yciow ponosił skrajny racjonalista, nie-

¹⁰ Z wywiadu dla pisma „Incepit”.

zdolny do przewidywania zdarzeń przypadkowych. Był przekonany, że obliczenia dokonane przez niego na komputerze dotyczące trwałego ciąża powierzchni zamarzniętego jeziora są niepodważalne, a jednak dziecko urodziło się w tym miejscu. W *Dekalogu, dwa* („Nie bdziesz brał imienia Pana Boga swego nadaremno!”) młoda artystka zdecydowała się na urodzenie dziecka po tym z kochankiem pod wpływem kłamstwa lekarza, który zapewnił jej o nieuniknionej miłości. Bohaterem następnego filmu (*Dekalog, trzy*: „Pamiętaj, aby dziećmi ty się nie stał!”), był morderca, który rozstał się ze swoją kochanką w noc wigilijną, ponieważ dopiero wtedy poznał motyw jej postępowania. Bohaterką *Dekalogu, cztery* („Czcij ojca swego i matkę swoją!”) była studentka, która dowiedziawszy się, że ojciec nie jest jej prawdziwym rodzicem, razem z nim poszukiwała prawdy o wzajemnych uczuciach i pragnieniach. W *Dekalogu, pięć* („Nie zabijaj!”) przypomniał twórca widzom, że ich stosunek do kary śmierci decyduje o tym, czy tworzą społeczeństwo cywilizowane, czy nie. *Dekalog, sześć* („Nie cudzołóż!”) był opowieścią o miłosnym spotkaniu niepełnoletniego nastolatka i prowadzącej swobodny tryb życia kobiety, które odmieniło bohaterów: chłopak przestał wierzyć w miłość, a dziewczyna uświadomiła sobie jej wartość. Nakaz: „Nie kradnij!” (*Dekalog, siedem*) zilustrowany został walką babci i matki o prawo do wychowywania dziecka. Bohaterką *Dekalogu, osiem* („Nie mów fałszywego wiadectwa przeciw bliźniemu swemu!”), profesor etyki i dydaktyk, próbując rozplatać splątane zdarzenia z czasów okupacji i wyjaśnić przyczyny, dla których Polka odmówiła dziecku pomocy, nie podpisując fałszywego aktu chrztu. *Dekalog, dziewięć* („Nie po daj ony bliźniemu swego...”) ukazywał dramat zazdrości o uczucie kobiety romansującej z młodym mężczyzną, przeżywany przez kardiologa cierpiącego na impotencję. W ostatnim odcinku cyklu (*Dekalog, dziesięć* : „...ani jednej rzeczy, która jego jest!”) przedstawione zostało zdarzenie, którego bohaterami byli bracia pragnący zwikszywszy odziedziczony majątek. W zamian za brakujący w serii bezcenny znaczek jeden z nich poświęcił własną nerkę. Jednak chciwość bohaterów została okupiona przez przewrotny los, ponieważ w czasie transplantacji złodzieje zrabowali im spadek.

Kiełowski rzadko ilustrował przykazania (np. w odcinku pierwszym i piątym), raczej zakreślał ich kontekst interpretacyjny (w odcinku trzecim), ale najczęściej odwracał i poprawiał ich treść (np. w odcinku drugim i ósmym). Nadal nie ukrywał swojego sceptycyzmu poznawczego. Na zdarzenia przedstawione w każdym odcinku patrzył „innymi oczami”. Sugerował widzom istnienie jednolitej linii koncepcyjnej w serialu za pomocą powracających w każdym filmie nie nazwanej postaci, kreowanej przez tego

samego aktora, ale zawsze inaczej (m.in. grał człowieka z drabin , walizkami, łódki) oraz jednego miejsca akcji (osiedla nowoczesnych bloków). Racj ma jednak Gianni Buttafara, gdy pisze, e „[...] pokusa narzucenia jedno ci została uczciwie odrzucona: nie ma najwy szej woli, która rz dzi wydarzeniami, a mo e jest, lecz niech ka dy znajduje j sam, zgodnie z własn wiar ”¹¹.

Formuła moralitetu unikaj cego tez i postaw religijnych nie przypadła do gustu Polakom, przyzwyczajonych do kontaktów z zagadnieniami wiary w postaci homilii lub listu pasterskiego, chocia na ogół aprobowano decyzj jurorów festiwalu w Gda sku, którzy dwóm wersjom kinowym przyznali nagrody, ale wywołała wi ksze zainteresowanie w ród krytyków i widzów zagranicznych. Za odwa ne szukanie odpowiedzi na najwa niejsze pytania i drogowskazu moralnego w wiecie współczesnym jury MFF w Cannes przyznało Nagrod Specjaln *Krótkiemu filmowi o zabijaniu*. Członkowie Europejskiej Akademii Filmu uhonorowali go presti owym Feliksem.

Mimo sławy i powszechnego uznania re yser wielokrotnie powtarzał w swoich publicznych wypowiedziach, e nie jest artyst („Artysta to kto , kto wie”), tylko wykonuje prac rzemie lnicz po to, aby dzieli si z widzami własnymi w tpliwo ciami na temat sensu ycia i sztuki¹². Z cał pewno ci nie udało mu si o tym przekona wielu entuzjastów własnej twórczo ci na całym wiecie, zwłaszcza po kasowym sukcesie *Podwójnego ycia Weroniki* (1991), filmu, który fascynował prawie wszystkich odbiorców elegancj formy i nowym sposobem ekranowego przedstawiania metafizycznej strony ludzkiej natury.

Półowa akcji filmu rozgrywała si w Polsce (i mówiona była po polsku), druga połowa – we Francji. W obydwu krajach yły dwie identyczne dziewczyny, Véronique i Weronika, utalentowane muzycznie i nie znaj ce si , ale n kane przecuciami, e gdzie istnieje bardzo bliska im osoba. Weronika zmarła w czasie swojego pierwszego wyst pu w filharmonii. Po jej mierci Véronique dowiedziała si o swojej chorobie serca i postanowiła zrezygnowa z kariery piewaczki. Jedna bohaterka odrzuciła miło dla muzyki i przypłaciła swój wybór mierci , druga z konieczno ci odeszła od muzyki i niespodziewanie odnalazła miło . Kie lowski przedstawiał

¹¹ G. Buttafara, *Fai, che cosa puoi*, w: *Cinema di Kie lowski*, ed. di M. Furdal i R. Turigliatto, Torino 1989. Przedruk pt. *Zrób, co mo esz*, „Kino” 1990, nr 2, s. 4.

¹² Zob. *Kie lowski on Kie lowski*, London-Boston 1993, passim.

zdarzenia sytuuje się na granicy dwu kultur i poprzez odmienne losy bohaterki próbował dokonać konfrontacji i porównania ich postaw. Obydwie Weroniki były w wiecie zarażonymi różnorodnie wyglądów. Metafizyczny klimat filmu nie powstawał bowiem jako rezultat rozwinięcia zdarzeń fabularnych lub powtarzania motywów (np. kościota na skale), ale przede wszystkim w wyniku intensywnego relatywizowania wizualnej warstwy opowieści. Bohaterki oglądały pejzaż „do góry nogami” i patrzyły na świat przez różne pryzmaty (m.in. przez witraże, deformujące szyby, lustra, okulary, szklane kule i szkła powiększające).

Kiełowski nie był jednak zadowolony z własnego dzieła i w trakcie przygotowania do realizacji francusko-polsko-szwajcarskiej trylogii, zatytułowanej *Trzy kolory: Biały, Niebieski, Czerwony* (1993/1994), inspirowanej barwami flagi francuskiej symbolizującymi idee Wolności, Równości i Braterstwa, często mówił o swoich rozterkach twórczych. Odczuwał coraz mniejszą potrzebę wypowiadania się za pośrednictwem obrazów ekranowych.

Kiełowski: „Filmu nie ma bez odbiorcy. Odbiorca jest najważniejszy. Sztuka dla sztuki, forma dla formy, porażenie swoją przenikliwością czy talentem w ogóle mnie nie interesuje. Moim celem jest opowiedzenie historii zajmującej ludzi. Zajmujcie dlatego, jest im bliska. [...] Zaczynam robić filmy fabularne – zdawało mi się, że w sensie odpowiedzialności to jest dużo prostsze, bo włączyłem ciwie co robi? Wynajmuję aktorów, ludzi, którzy mają swój zawód. Tak sobie wiele lat robiłem te filmy, a potem nagle zobaczyłem, że włączyłem zupełnie się odsunąłem od normalnego życia, w którym co jest ważne, bo od tego zależy życie jutrzejsze, bo od tego zależy, jaki stosunek do nas będą mieli ludzie, którzy nas otaczają. Ja odszedłem od tego i włączyłem ciwie wybrałem sobie bardzo wygodne miejsce, gdzie wszystko jest wymyślone, gdzie wydaje się, że pieniądze są na coś, co jest fikcyjnym życiem, światem nie istniejącym, gdzie są wielkie emocje, ale to wszystko są emocje nieprawdziwe. I zacząłem poczuć, że zabrnąłem w jakiś kompletny kretyzm, że zaczynam żyć życiem, które nie jest prawdziwe. [...] e ja w ogóle nie mam normalnego życia... [...] Nie ma już życia. Jest tylko fikcja. [...]”¹³

Zdaniem Kiełowskiego wolność i równość nie ma na świecie, ale człowiek powinien starać się o to, aby te idee nie zostały zapomniane,

¹³ Z wywiadu dla pisma „Incpit”.

wi tej nawet, sam powinien poszukiwać do nich drogi. Dlatego filmy inspirowane myśleniem europejskim wynikają z hasła Rewolucji Francuskiej odzwierciedlały rzeczywistość, w której panuje chaos aksjologiczny i w której nowe jako ciśnienie na tworzy tylko na gruncie postaw indywidualnych. Dlatego te tytułowa symbolika barw zawierała w sobie ambiwalencję: biały kit dopełniała zieleń, biel – czerwienie, a czerwienie – szarość. Biały kit stał się synonimem muzyki i wspomnień o zmarłych, biel charakteryzowała świat pozbawiony głębszych sensów, ale czerwienie w niej zała się z nienawiścią i miłością.

Julia, bohaterka *Niebieskiego*, po utracie matki i córeczki, którzy zginęli w wypadku samochodowym, próbowała zapomnieć o wszystkim, co ją czło j z przeszłości, ale formuła „wolno ci” okazała się złudzeniem i egzystencjalnym pułapką. Wybrała więc „wolno do”, prawdopodobnie do miłości, bo do niej odnosiły się słowa hymnu, który zaczął komponować jej mąż. Karol, bohater *Białego*, został oszukany przez swoją żonę Francuzkę i postanowił podstępnie ukarać ją za doznane upokorzenia. Zaaranżował własny śmierć, a po jej przybyciu do Polski na jego pogrzeb, małżonkowie spędzili wspólnie noc, przeżywając nawrót miłości. Ale czy można zbudować prawdziwe uczucie na równości oznaczającej prawo każdej ze stron do rewansu? Valentine, bohaterka *Czerwonego*, przypadkowo poznała emerytowanego, zgorzkniałego szpiega, który spędzał wolny czas na podsłuchiwanie rozmów telefonicznych prowadzonych przez szpiegów i niepostrzeżenie uwiadomiła mu, że można zyczyć ci patrzenia wiat na ludzi.

„Krótki film o telefonach” – jak niektórzy krytycy nazwali ostatni odcinek trylogii, w którym bohaterowie najczęściej porozumiewali się za pośrednictwem telefonu – wielokrotnie próbowano interpretować jako summę Kiełowskiego. Jeszcze przed jego premierą twórca oświadczył, że nie będzie już realizował filmów i to wyznanie rzeczywistości zawarł w swoim ostatnim dziele, bowiem „*Czerwony* – jest być może, jak zauważyła Maria Kornatowska – najdojrzałym i najciekawszym artystycznie filmem Kiełowskiego. Filmem o filmie, refleksją o tworzeniu, o dialogu między artystą a twórcami jego wyobrażeń. Wybitny dokumentalista doszedł drogą artystycznej ewolucji do wniosku, że rzeczywistość ekranowa jest tworem całkowicie arbitralnym i subiektywnym. Czysta kreacja”¹⁴. Ale jednocześnie własnemu pesymizmowi przeciwstawił twórca optymistyczne przesłanie zawarte w fabule filmu: nie ma wolności i nie ma równości, ale można być

¹⁴ M. Kornatowska, *Kreacja w czerwieni*, „Kino” 1994, nr 7-8, s. 29.

braterstwo, ponieważ w życiu każdego człowieka może pojawić się ktoś, kto otworzy mu okno zamknięte na wiat.

J. Tischner: „, wiatłem i cieniem wydobywał na jaw prawdy o człowieku. [...] Wydobywał z mroku głównych spraw naszego wiatu – spraw człowieczeństwa człowieka. Gdy jedni artyści ci pokazywali dramat polskiej nadziei, gdy inni strzegli pamięci o polskich cierpieniach, jeszcze inni niepokoił się o władzę i o chleb, On szedł głębiej i pokazywał po prostu cię w głębi człowieka. Człowiek przetrwał w swoim rodku. I stoi wobec niewykonalnego zadania: pojednania siebie ze sobą. [...] artysta i znawca ludzkich tajemnic, wpuszczał wiatło życia w rodek ludzkich przetrwania i opowiadał o możliwości pojednania. Tym sposobem pojednał – pojednał w drodze człowieka do samego siebie. Gdy inni artyści pojednali w drodze człowieka do wiatu, on pojednał w drodze człowieka do samego siebie. [...] pokazał przetrwanie tym ludziom, że gdzieś niedaleko, w zasięgu ręki, istnieje siła, dzięki której mogą się pojednać ze sobą. Jest gdzieś jakiś Dekalog... Ktoś gdzieś śpiewa Hymn o miłości... Mówi się, że Polska nie rozumiała Krzysztofa Kiełowskiego. Ale, co to jest Polska? Nie rozumieli go politycy, bo był za mało politykiem. Nie rozumieli go doktrynerzy, bo wcale nie był doktrynerem. Ale czy Polska, która nie rozumie, naprawdę jest Polską?”¹⁴

Twórca ignorujący style, mody, fasony, snobizmy i gatunki dramatu i jednocześnie nie fascynował wielu widzów. Jego filmy zawsze zdecydowanie wymykały się wszystkim schematom interpretacyjnym. Krytycy uparcie próbowali wskazać tradycję, którą kontynuował Kiełowski. Porównywano go z Andrzejem Munkiem, ponieważ obydwaj twórcy rozpoczęli działalność artystyczną w kinie dokumentalnym, angażowali się w polityczne problemy swojego kraju i dokonali zwrotu w kierunku kina intymnego, metafizycznego¹⁵. Wskazywano na podobieństwo jego obrazów ekranowych z filmami społeczno-politycznymi Kena Loacha i ekranowymi traktatami filozoficznymi Krzysztofa Zanussiego. Ale wszelkie pokrewieństwo zawsze w końcu przesłaniały różnice potwierdzające oryginalność i odrębność kina

¹⁴ Fragmenty homilii wygłoszonej 20 marca 1996 roku w czasie pogrzebu Krzysztofa Kiełowskiego przez filozofa i teologa, księdza prof. Józefa Tischnera.

¹⁵ Zob. M. Przyłipiak, *Kiełowski – kontynuator Munka*, „Kino” 1994, nr 6, s. 14-15

Kiełowski. W latach 70. pytania filozoficzne, które stawiał reżyser odczytywano w sposób polityczny, w latach 80. i 90. – religijny. Jednak jego filmów nie udało się zamknąć w takich interpretacjach, nie można bowiem znaleźć w nich jednoznacznych odpowiedzi¹⁶. Ukazywały przecież wiat, „który nie ma na siebie pomysłu”¹⁷.

Po nagłej śmierci Kiełowskiego, która nastąpiła w marcu 1996 roku, krytycy ponownie próbowali dokonać syntetyzacji jego dorobku twórczego, ale zwykle kończyli swoje rozważania stwierdzeniem, że *Czerwony* był zgodnie z jego intencją filmem ostatnim i skupiającym w sobie podstawowe elementy jego myślenia, poetyki i stylu. Nie był jednak „dziełem ostatnim”, to znaczy zamykającym dyskurs filozoficzny Kiełowskiego, ponieważ ten przemawiał zawsze „językiem zwątpienia”. Twórca, który z uporem poszukiwał prawdy, formułując wciąż nowe hipotezy na ten temat, nie chciał i nie mógł zamknąć swojej myśli, mógł tylko przerwać opowiadanie historii o ludziach, ich życiu i o sztuce.

Tadeusz Miczka

¹⁶ Zob. T. Sobolewski, *Peace and Rebellion. Some Remarks on the Creative Output of Krzysztof Kiełowski*, w: *Polish Cinema in Ten Takes*, ed. by E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1995, s. 123-138.

¹⁷ Wypowiedź twórcy zamieszczona w książce Stanisława Zawilińskiego pt. *Kiełowski bez końca*, s. 31.

ródło ilustracji: Internet (<http://www.netwiz.net/~rdef>, <http://www.i-lo.tarnow.pl/~matyjek/kieslowski.html> (red.).

FILMOGRAFIA

KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO

ETIUDY STUDENCKIE

1966 – *Tramwaj* (fabularny), *Urząd* (dokumentalny); 1967 – *Koncert yczy* (dokumentalny); 1968 – *Zdjęcie* (dla TV); 1969 – *Z miasta Łodzi* (film dyplomowy).

FILMY DOKUMENTALNE

1970 – *Byłem otnierzem, Fabryka*; 1971 – *Przed rajdem*; 1972 – *Robotnicy '71: Nic o nas bez nas* (razem z Tomaszem Zygadł, Wojciechem Wiszniewskim, Pawłem Kdzierskim i Tadeuszem Walendowskim), *Refren, Między Wrocławiem a Zieloną Górą, Podstawy BHP w kopalni miedzi*; 1973 – *Murarz*; 1974 – *Prześwietlenie, Pierwsza miłość*; 1975 – *Yczyorys*; 1976 – *Klasy, Szpital, Krótki dzień pracy* (fabularyzowany dokument dla TV); 1977 – *Nie wiem* (długometrażowy); *Z punktu widzenia nocnego portiera*; 1978 – *Siedem kobiet w różnym wieku*; 1980 – *Dworzec, Gadajcie głębiej*; 1988 – *Siedem dni w tygodniu*.

FILMY FABULARNE

1973 – *Przejdźcie podziemne* (krótkometrażowy dla TV); 1975 – *Personel* (dla TV); 1976 – *Blizna, Spokój* (dla TV); 1979 – *Amator*; 1981 – *Przypadek*; 1985 – *Bez końca*; 1988 – *Krótki film o zabijaniu, Krótki film o miłości*; 1989 – *Dekalog* (10 filmów średniometrażowych produkcji polsko-zachodniobermberskiej); 1991 – *La double vie de Véronique* (Podwójne życie Weroniki, produkcja francusko-polska); 1993/94 – *Trois couleurs: Blue, Blanc, Rouge* (Trzy kolory: Biały, Niebieski, Czerwony – seria filmów produkcji francusko-polskiej).

Opracował Tadeusz Miczka

WYDARZENIA

Prof. Jacques Derrida

doktorem honoris causa Uniwersytetu Śląskiego

W dniach 11 i 12 grudnia 1997 na Uniwersytecie Śląskim gościł profesor Jacques Derrida, twórca koncepcji dekonstrukcji myśli metafizycznej oraz dekonstruktywistycznej metody badań literackich – teorii uznawanych za jedno z najwybitniejszych przedsięwzięć humanistyki XX wieku. Profesor Jacques Derrida, obecnie wykładowca paryskiej École des Hautes Études en Sciences Sociales, myśliciel stawiany przez niektórych w jednym rzędzie z tej miary filozofami, co Max Scheler i Karl Jaspers, przybył do Katowic na uroczystość związane z przyznaniem mu przez nasz Uniwersytet tytułu doktora *honoris causa*. Promotorem w przewodzie doktorskim był Jego Magnificencja Rektor Uniwersytetu Śląskiego prof. dr hab. Tadeusz Sławek, a recenzentami byli prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska, prof. dr hab. Stefan Morawski, prof. dr hab. Józef Bańka oraz dr hab. prof. U Tadeusz Rachwał.

W *Laudatio* wygłoszonym podczas uroczystości prof. Tadeusz Sławek podkreślił, że tytuł honoris causa przyznany francuskiemu filozofowi jest nie tylko wyrazem hołdu dla Jego naukowych osiągnięć, ale także sposobem solidaryzowania się ze stworzonym przez niego etykiem.

„Dekonstrukcja, czyli sztuka odczytywania palimpsestu znaczeń ledwie artykułowanych [...], przemawia głosami obcych, bezdomnych zamieszkujejących dworce emigrantów pozbawionych prawa azylu, tych wszystkich, których akademicki dyskurs zwykł był nazywać »barbarzykami«, którzy napłynęli z prowincji, spoza granicy i mówią o szczegółach geografii swojego kraju. Oto jak rozumiem – mówił profesor Tadeusz Sławek – etyczne działanie mechanizmu *differance* jako zasady przyjaźni [...].

Filozofia Derridy jest formułą ekonomii, w której to, co »moje« i »własne«, to, co »domowe« i co automatycznie zostaje wzbronione wszelkiemu Obcemu, i czego tak agresywnie bronimy przed Drugim – zostaje nagle otwarte na przestrzał. Cytuj c Hölderlina, powiedzmy, i *differance* »go cinnie otwiera / Drzwi / Nawet całkiem ubogiego domu.«.”

Z wykładu Profesora Jacques’a Derridy

Brak mi słów, jak si to czasem mówi.

Brak mi słów.

W chwili, gdy chciałbym wyrazić całą moją wdzięk, muszę zacząć od tego wyznania, proszę Was o wybaczenie: nie znajduję słów na miarę mojej wdzięk ci za zaufanie, które mi Państwo okazali.

Nie znajduję słów, jeszcze nie. Ale przecie wyznanie to **wypowiedziałem**. Używając języka zwierzęcego, zwróciłem się do Państwa, wypowiedziawszy już w tej chwili jedno słowo. Wykraczając poza przyjętą konwencję i bez żadnej figury retorycznej, nie tylko **wyznałem**, ale mojemu mi zabrakło słów, ale jednocześnie nie wyraziłem ten niedostatek jako winę, za którą pokornie poprosiłem Państwa o wybaczenie.

Albowiem – jak się powiada – o wybaczenie **si prosi**.

Zastanawiam się, czy niejako wbrew sobie nie nazwałem już z wyprzedzeniem, w pewnym sensie go przed-tytułem, tematu tej skromnej przemowy, a mianowicie **wybaczenia**.

Czy przybyłem tu tylko po to, by mówić Państwu o wybaczeniu? To trochę tak, jakbym proszę Was na tysiąc sposobów o wybaczenie, jednocześnie nie zastanawiał się publicznie (a więc od razu również politycznie) w Państwa obecności, co to jest przebaczenie, co oznacza *słowo* „wybacza”, a także, czym jest ta tak enigmatyczna, ale mojemu wręcz mistyczna, tak stara, a zarazem tak nowa rzecz, jak **akt** „wybaczenia”. [...] W krótkim wystąpieniu na uroczystości przyznania doktoratu *honoris causa* nie mogę ani prosić o wybaczenie, ani go udzielić, nie usiłuję **poj**, nie próbuję wyjaśnić, co się chce **wyrazić**, kiedy się mówi o „wybaczeniu” i co „przebaczyć”, mojemu na **uczyni**.

To dokładnie **tak samo** jak z doktoratem *honoris causa*: nie powinniśmy mieć ani go przyznawać, ani go odbierać bez zastanowienia i nie odpowiadając – przynajmniej implicytnie – na pytanie: „Co to takiego doktorat *honoris causa*? Dlaczego, w jakim celu od tak dawna a po dziś dzień hołduje się takim rytuałom? [...] Na czym polega przykładowo (egzemplarycznie) tego tytułu? W jakim stopniu obciąża odpowie-

działno ci tych, którzy go przyznaj , ale i tych, którzy go przyjmuj , w tym, co dotyczy ich osobi cie i w tym, co poza ich osob wykracza?”

Spłotłem oto w jednym pytaniu kilka problemów, a w istocie **dwa** trudne **zagadnienia**: wybaczenie (w aspekcie historycznym, publicznym lub politycznym) i doktorat *honoris causa*.

[...] Co si robi, kiedy si przyznaje albo otrzymuje doktorat *honoris causa*? Oznacza to, e wykraczaj c poza własn osob , za jej po rednictwem daje si w sposób przykładowy wiadectwo istnienia pewnej istoty (esencji), powołania i tradycji uniwersytetu, i zada , jakie wyznaczaj one wszystkim tym, którzy – jak ja – uczynili sobie z nich na całe ycie profesj („zawód”) i „wyznanie” [wiary]). Poprzez to wła nie wiadectwo pragnie si raz jeszcze potwierdzi przyszło uniwersytetu [...].



Chciałbym podkre li tutaj przynajmniej dwa aspekty tego zagadnienia, dwa spo ród wymiarów i misji uniwersytetu, które z jednej strony symbolizuje doktorat *honoris causa*, a które z drugiej strony odsyłaj do dwoistej wierno ci wobec pami ci tradycji i wymogów obietnicy, jak niesie ze sob przyszło .

Pierwsza cecha to transnarodowy poniek d, zarazem europejski i mi dzynarodowy, charakter uniwersytetu. W symboliczny sposób przyjmuj c do swego grona jako koleg i jednego z Was profesora z obcego kraju, uniwersytet angazuje si [...] w wiatowy podział pyta , wiedzy, my li i dzieł.

Doktorat *honoris causa* jest szlachetnym symbolem owego przekraczania granic i owego prawa do azylu, o które walczyliśmy w Europie i poza naszym kontynentem [...].

Chciałbym podkre li tu i teraz drug cech europejskiej *universitas*: bezwarunkow niezale no , któr współczesny uniwersytet musi – albo powinien – wykazywa . Nigdy nie powiem, e uniwersytet jest faktycznie niezale ny od politycznej, ekonomicznej czy wr cz ideologicznej władzy pa stwa albo społecze stwa. Mówi jedynie, e powinien by niezale ny w tym, co stanowi o jego istocie. [...] Uniwersytet mo e pozosta ostatnim miejscem niezale no ci i nieugi tego oporu przeciwko wszelkim formom

władzy i dogmatyzmu: politycznym, etnicznym, religijnym i ideologicznym, przejawiaj cym si zarówno w formach najbardziej archaicznych, jak i najnowszych [...].

„Opór” nie oznacza zamkni cia si w strachu czy negatywno ci, która chroni si za murami obl onej fortecy tradycji. Wr cz odwrotnie! Wspomniałem przed chwil j zyk narodowy, a co za tym idzie – równie hegemoni cz sto sprawowan nad nim poprzez o rodki pa stwowe albo kapitalistyczno-medialne. Otó podwójny obowi zek uniwersytetu, jego pozornie sprzeczne zadanie polega na stawieniu czoła i zdominowaniu nowej władzy tele-technomedialnej. Przystosowa si do niej, nie daj c si jej zniewoli . Uniwersytet potrzebuje jej, podobnie jak demokracja. Bez mediów i techniki jako takiej nie ma ju , jak zreszt nigdy nie było, nauczania, bada ani nawet publicznej przestrzeni. Ta władza przenikn ła ju **do wewn trz** uniwersytetu, podobnie jak uniwersytet ju znalazł si **wewn trz niej**. Jednak trzeba by szczególnie czujnym, a jednocze nie tworzy now kultur krytyczn , skierowan **przeciwno** niebezpiecze stwom, jakie nios ze sob te o rodki władzy nawet w społecze stwach dumnych ze swej demokracji. Dobrze znamy te zagro enia: narastaj ce uproszczenia, manipulacja, ujednorodnienie, podporz dkowanie bada kryterium bezpo redniej rentowno ci, rachunek intelektualnego **marketingu**, dyktat wska nika ogl dalno ci w radiofonii i telewizji, zniszczenie kultury literackiej lub pisanej [...] gwałt zadawany j zykowi, a nawet policyjna, czasem wr cz pretotalitarna, interwencja, mo liwa dzi ki post powi w dziedzinie mikroinformatyki i zapisu cyfrowego.

Z pewno ci jest rzecz trudn , by mo e nawet niemo liw , ogarn te radykalnie zmieniaj ce nasz cywilizacj technologie, wymy laj c jednocze nie now strategi krytyczn , uprawiaj c j , a tak e ucz c niezbdnych rodków, najlepszych metod i praw niezbdnych, a eby przeciwstawi si tym zagro eniom. Jednak je eli przed studentami, badaczami i nauczycielami stoi jakie zadanie, to czy nie polega ono na tym, eby próbowa wymy li co , czego wynalezienie wydaje si niemo liwe [...]? Czy nie powinni my studiowa , maj c na uwadze tak odpowiedzialno i przygotowa si do niej w ka dej z uprawianych przez nas dyscyplin? (...) I nawet je li niemo liwe pozostanie niewykonalne, nawet je li takie wezwanie miałoby pozosta bez wymiernej odpowiedzi, nie znam dzisiaj miejsca wła ciwszego ni uniwersytet, by oceni i podj ten apel [...].”

Jacques Derrida

Wg Jacques Derrida, *Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Katowice 1997.

WYWIADY

Wizyta na Waszym Uniwersytecie jest dla mnie ogromnie budująca – Prof. Jacques Derrida dla „Postscriptum”

W dniu wręczenia doktoratu *honoris causa* poprosili my profesora Derrida o odpowiedź na kilka pytań. Oto fragment tej rozmowy:

Postscriptum — W dzisiejszym wykładzie skierował Pan do nas prośbę o wybaczenie. Czy Pańska postawa człowieka przeprasza i tego ma ródła religijne?

Jacques Derrida — Jest to kwestia, nad którą się dopiero zastanawiam. Stawiam to pytanie jako jeden z problemów seminarium, jakie aktualnie prowadzę w Paryżu. Dopiero próbuję badać, czy akt przeprosin i prośba o wybaczenie jest dziedzictwem na wskroś religijnym (chrześcijańskim, żydowskim lub muzułmańskim), czy też nie. Zwracam uwagę na to, że akt przeprosin ma tak naprawdę istotne znaczenie w kulturze greckiej. Wielu badaczy to kwestionuje. Uważają, że akt prośby o wybaczenie, tak silnie związany z religią żydowsko-chrześcijańską, był zupełnie nieobecny w kulturze antycznej. Jak wspominałem, sprawy te właściwie nie rozważałem na moim seminarium i nie mam jeszcze łatwej, gotowej odpowiedzi.

Jak na razie, staram się wykazać, że w tym sposobie, w jakim przeprosiny są pojmowane w kulturze chrześcijańskiej, istnieje pewna wewnętrzna sprzeczność. Otóż w znaczeniu religijnym wybaczenie jest możliwe tylko wtedy, gdy się o nie prosi oraz gdy tej prośbie towarzyszy poczucie winy i żal, a następnie zadośćuczynienie. Jednocześnie nie – i to jest dla mnie ważne – z prośbą o przebaczenie nieodłącznie związana jest nadzieja na odkupienie i zbawienie. Jest więc tu zauważalny rodzaj „duchowej ekonomii”, wymiany dóbr. Zastanawiam się, czy nie można odnaleźć innej drogi: takiej, która by z tą „ekonomią” zrywała. Szukam takiego sposobu pojmowania

przeprosin, który byłby czysty – wolny od nadziei na zapłatę, a tym samym wyzwolony z motywacji religijnej. Jeszcze nie wiem, czy jest to możliwe.

PS — Wspomniał Pan, że przyjął tytuł doktora honoris causa. Jakie konsekwencje to ma dla Pana przyjęcie tytułu doktora Uniwersytetu Warszawskiego?

JD — Chciałbym zastrzec, że nie sugerowałem, jakoby fakt przyjęcia przeze mnie tytułu doktora *honoris causa* Waszej Uczelni musiał mieć bardzo poważne konsekwencje w ogóle. Mogę tylko mieć nadzieję, że wynik z tego dobre rzeczy przede wszystkim dla mnie. Już teraz mogę powiedzieć, że przybycie tutaj pozwoliło mi nieco bliżej zapoznać się z polską kulturą i z polskim uniwersytetem. Nie miałem pojęcia o tym, jak szeroka jest recepcja moich koncepcji i jak wielu polskich intelektualistów nawiał z nimi dialog. Podczas mojej wizyty dowiedziałem się o publikacjach, których dotąd nie znałem; i odkrywam przekłady, o których nie wiedziałem. Tak więc owoce tej wizyty są dla mnie już teraz radosne i mam nadzieję, że współpraca z Waszym Uniwersytetem będzie w przyszłości jeszcze bardziej intensywna.

Natomiast nie potrafię powiedzieć, czy moja wizyta będzie miała takie konsekwencje innego rodzaju. Nie wiem.

PS — Od jak dawna wie Pan o tym, że na Uniwersytecie Warszawskim w Katowicach istnieje grupa badaczy szczególnie zainteresowanych Pańskimi koncepcjami i metodami?

JD — Muszę wyznać, że do niedawna nie zdawałem sobie z tego sprawy. Oczywiście, gdy się o tym dowiedziałem, było to dla mnie źródłem radości i satysfakcji. Muszę jednak podkreślić, że zupełnie nie miałem pojęcia o rozmiarach tutejszego zainteresowania moimi koncepcjami. Dlatego wizyta na Waszym Uniwersytecie jest dla mnie ogromnie budująca.



Rozmawiała i z francuskiego przełożyła Anna Synoradzka

WYWIADY

Wileńska polonistyka się rozwija. Wywiad z prof. Algisem Kaledą z Uniwersytetu Wileńskiego (Litwa)

Postscriptum — Panie Profesorze, jaka jest polonistyka wileńska?

Prof. Algis Kaleda — Niestety, polonistyka na dzisiejszym uniwersytecie (dawnej Akademii Wileńskiej, później Uniwersytecie Stefana Batorego) powstała dopiero w 1993 roku. Nie wiem, jakie były przyczyny, ale wiążę to przede wszystkim z zarządzeniami wysyłanymi z Moskwy. Aby utworzyć jakkolwiek nowe placówki naukowe, była potrzebna zgoda władz najwyższych. Dochodziło do sytuacji paradoksalnych i komicznych. Na przykład na Uniwersytecie Wileńskim funkcjonowały aż trzy katedry języka rosyjskiego, później powstała skandynawistyka i orientalistyka, ale polonistyki nie było. Decyzją o wstrzymaniu jej utworzenia motywowano faktem, jakoby polonistyka istniała już na wileńskim Uniwersytecie Pedagogicznym i wobec tego nie było potrzeby tworzenia kolejnej...

Przyjmujemy studentów do dwóch grup według następującego kryterium: do pierwszej grupy trafiają osoby, które mają studia z nauk w szkołach polskich, do drugiej ci, którzy kształcili się w szkołach innych niż polskie. Studenci z drugiej grupy są dla nas bardzo interesujący z tego powodu, że najczęściej wywodzą się z polskich rodzin, w domu mówili po polsku, natomiast kształcili się w instytucjach litewskich lub rosyjskich. Są to również osoby, które trochę znają język polski, bo kiedy w Polsce kilkakrotnie bywali, ale są i takie, które nauki języka polskiego zaczynają od podstaw.

PS — Czy zechciałby Pan Profesor powiedzieć kilka słów o sobie?

AK — Studiowałem na Uniwersytecie Wileńskim filologię litewską. Na trzecim roku, w ramach międzynarodowej wymiany, wyjechałem do Krakowa. Początkowo chciałem być językoznawcą, ale poznałem wspa-

niałych poetów i literatów i to wpłynęło na moje zainteresowania. Wybrałem teorię literatury i pisałem pracę magisterską u profesora Henryka Markiewicza. Doktoratu broniłem już w Wilnie, tam też zrobiłem habilitację.

Po powrocie miałem trudno ci ze znalezieniem miejsca zatrudnienia. Po co w Wilnie polonista z Krakowa, z obcymi ideami? Przygarnął mnie wtedy Instytut Badań Literackich w Litewskiej Akademii Nauk. Pracowałem tam przez dłuższy okres, ucząc jednocześnie nie na Uniwersytecie Pedagogicznym. Potem pracowałem przez dwa lata na Uniwersytecie Warszawskim.

PS — Panie Profesorze, jak funkcjonuje polonistyka na Uniwersytecie w Wilnie? Jaki jest system nauczania, organizacja studiów?

AK — Trudno to opisać. Studia odbywają się w systemie cztery plus dwa: cztery lata licencjatu albo – jak my to nazywamy – „bakałatu”, po którym student może powiedzieć, że ma dyplom i może już opuścić uczelnię. Po tym etapie nauki jest jeszcze możliwość uczestniczenia w tak zwanych studiach zawodowych, kształcących tłumaczy, nauczycieli, redaktorów. Przedmioty polonistyczne stanowią tam tylko 80% zajęć, natomiast pozostałe 20% jest dobieranych samodzielnie przez studentów, zależnie od ich zainteresowań, np. dziennikarstwo, czy też język angielski lub litewski. Uczestniczą na tych zajęciach studenci już wcześniej, od pierwszego roku studiów, dzięki czemu zbierają tzw. „kredyty”. Jeśli mają ich na swoim koncie wystarczająco dużo, mogą po czterech latach polonistyki pisać pracę magisterską na innym, wybranym przez siebie kierunku, np. na filologii angielskiej lub niemieckiej. Cieszą się one ogromną popularnością. Dostanie się na te kierunki po czterech latach nauki nie jest trudne. O przyjęciu decyduje albo średnia ocen z wcześniejszych studiów, albo dodatkowy egzamin wstępny.

Nasze trudno ci polegać na tym, że podczas czterech pierwszych lat nauki na uniwersytecie przedmioty humanistyczne (w ramach kursów obowiązkowych) mogą zająć tylko 80% zajęć studenta. W tych ramach jest i łacina, i literatura powszechna. Na polonistykę zostaje więc niewiele miejsca, a przeciętnie w ciągu czterech lat musimy wyłożyć nie tylko językoznawstwo, ale i całą historię literatury polskiej. A proszę pamiętać o tym, że spora grupa studentów nie kształciła się wcześniej w polskich szkołach...

PS — Jak sobie radzisz? Maj przed sobą bardzo trudne zadanie.

AK — Właśnie. Przez pierwszy rok muszę nauczyć się rozróżnienia Krasickiego, Krasińskiego i Kraszewskiego...

Prof. Mirosław Skarżyński — Chwileczkę, ja wiem, że ty tego nie powiesz, więc ja ci sprzedam.

AK — Profesor Skar y ski pracował w Wilnie przez cały rok, wi c wie, jak to wygl da...

MS — Polonistyka na Uniwersytecie Wile skim istnieje pi ty rok. Od pocz tku była organizowana przez profesora Kaled i całe pi lat si z nim trzyma.

AK — Przepraszam, ale pomysłodawc był profesor Tadeusz Bujnicki z Uniwersytetu Jagiello skiego i pani El bieta Janus z Warszawy.

MS — Jednak cały ci ar organizacyjny ponosi Algis. Podczas mojego rocznego pobytu zobaczyłem jakich mo na dokonywa cudów, po wi c j c nerwy i zdrowie, eby katedr utrzyma i rozwija , eby zapewni pomoc z polskiej strony. Ta pomoc jest bardzo potrzebna, pocz wszy od zdobywania ksi ek, a sko czywszy na sprowadzaniu kadry z Polski. W wypadku obcej filologii jest to zawsze bardzo potrzebne. Profesor Kaleda to człowiek, który robi tam wielk rzecz. Katedra powstała w wyniku umowy polsko-litewskiej, tzn. panowie z jednej i z drugiej strony podpisali papierki na szczeblu rz dowym. Natomiast cały ci ar organizacyjny spocz ł wła nie na Kaledzie. On to znakomicie poprowadził i b dzie ci gn ł dalej.

AK — Specyfika wile skiej polonistyki polega na tym, e po dwudziestoleciu mi dzywojennym, kiedy przez uniwersytet przewin ło si wiele znakomito ci, nast pił jakby etap pusty. Niestety, przez czterdzie ci lat po wojnie (a do uzyskania przez Litw niepodległo ci) uczelnia si zbytnio nie rozwijała. Mam tu na my li tak e ksi gozbiór. Biblioteka jest wspaniale zaopatrzona w dawne ksi ki i niektóre dzieła z okresu powojennego, do roku 1988. Odk d wykształcił si wolny rynek, o ksi ki jest coraz trudniej. Pewne wydawnicze nowo ci (cho oczywi cie nie na bie co, lecz z niewielkim opó nieniem) udaje nam si ledzi dzi ki pomocy uniwersytetów polskich: Warszawskiego, Jagiello skiego i l skiego. Chciałbym te bardzo mocno podkre li , e je li chodzi o kadr naukow , to jeste my bardzo bogaci w wykładowców z Polski. Ka dego roku pracuje u nas czterech profesorów UJ oraz UW. Czasem profesorowie przyje d aj te na wykłady tygodniowe, bo nie obowi zuj ju teraz ograniczenia wizowe. S to prawdziwe sławy, e wymieni tylko profesor Ann Wierzbick z Australii, profesor Alin Kowalczykow i profesora Tadeusza Bujnickiego, który bywa u nas cz sto. Go cili my tak e profesora Włodzimierza Wójcika ze l ska. Dzi ki tej pomocy jako ro niemy. Na razie prawie wszyscy moi asystenci pisz teraz prace doktorskie. Mo e za dwa, trzy lata b dziemy pełnowarto ciowymi partnerami polskich uczelni.

PS — **Jakie perspektywy ma kto , kto uko czył ten wydział?**

AK — Nasz Rektor mówi, e filolodzy zostaj ... onami z dyplomami. Ale serio: pracuj w szkolnictwie polskim, w gazetach, w radiu, w telewizji.

Przed wszystkim jednak zajmuj się kontaktami między Polską a Litwą. Jest na to teraz szeroka koniunktura polityczna i społeczna. Powstało nawet wspólne polsko-litewskie zgromadzenie parlamentarne. Niektórzy zastanawiają się, czy nie będzie drugiej unii... Nie ma dnia bez jakich kontaktów, delegacji, wizyt.

PS — Czasopisma polskie docierają do Państwa regularnie?

AK — Właśnie dzięki pomocy profesora Skarżyńskiego napisaliśmy do wielu redakcji, które zareagowały pozytywnie. Dostajemy „Tygodnik Powszechny”, „Ruch Literacki”, „Twórczość”, „Dialog”, „Literatura na wiece”. Człoto wykładowcy i studenci, którzy podróżują do Polski, przyniosą różne tygodniki i wydawnictwa uniwersyteckie.

PS — Jak Pan Profesor odpowiada na pytanie: czy Mickiewicz był Polakiem, czy Litwinem?

AK — Co chwilę mnie o to pytają, ale na szczęście nasze pokolenie nie roztrząsa tej kwestii w sposób prymitywny. Jeśli ktoś jest wielkim twórcą, to czy ważne jest narodowość? W końcu istnieje coś takiego, jak kultura wiatowa... Jeśli chodzi o Mickiewicza, wiąższobadaczu uważa, że bez niego literatura litewska byłaby zupełnie inna. Nie wiadomo, jakim poszłaby torem. Jego dzieła wpłynęły na wiadomo Litwinów w nie mniejszym stopniu niż na wiadomo Polaków. W XIX wieku język polski był tu powszechnie znany. Zresztą i teraz polski jest na Litwie bardzo popularny. Organizowane są kursy. Nasi poloniści uczą na historii, na filologii rosyjskiej i litewskiej. Na lektorat z polskiego zapisali się też mnóstwo prawników. Już nawet brakuje nam uczących. Nie ma co ukrywać, a ludzie uczą się przede wszystkim angielskiego, ale jest też ogromne zapotrzebowanie na znajomość języka polskiego. Nie wspominać już o tym, że historykom jest po prostu niezbędnym, gdy wiąższo materiałów ródłowych jest w tym właśnie języku. Wileńska polonistyka się rozwija. W 1994 roku zorganizowali my sesję naukową na temat: „Wileńskie konteksty romantyczne” i mieliśmy na niej czterdzieści cztery (ciekawa liczba!) referaty. Teraz we wrześniu ma się odbyć wielka sesja w związku z rocznicą Mickiewiczowską. Wydaliśmy też ostatnio zbiór *Litwo, matko nasza miła*, antologię polskich pisarzy piszących o Litwie, od Kochanowskiego do Konwickiego.

PS — A jak Mickiewicz jest odbierany w Wilnie? Jakies relacje poezji Miłosza do Mickiewicza?

— Wydaje mi się, że w Wilnie, studiując tutaj, nie sposób nie czuć aury Mickiewiczowskiej, bo jest tu i cęła Konrada, i wiele innych miejsc związanych z Mickiewiczem. Jeśli chodzi o relacje między poezją Miłosza i Mickiewicza, sądzę, że jest to stosunek otwarty, w jakimś

razie w kwestiach narodowych. Mam na myśli to, że obydwaj mają na ten temat szerokie spojrzenie. Rozumiej, że wszyscy jesteście mi najpierw dziećmi Pana Boga, a dopiero później spadkobiercami jakiegoś języka. Łącząc tych dwóch poetów pewien patos moralny, wspólne motywy i litewskie korzenie. Miłosz przecie doskonale rozumie i mówi po litewsku.

MS — Podejrzewam, że po tamtej stronie granicy wy wiecie więcej o polskich sprawach niż my tutaj o litewskich. Chodzi mi o literaturę w ogóle. W twoim referacie mówiłeś, tak mi się wydaje, o sprawach zupełnie nieznanych. Kto z humanistów w Polsce wie o stosunku na Litwie do Mickiewicza, o problemach z jego tłumaczeniem, o tym, co na ten temat publikuje się po litewsku? Dzisiaj, gdy ciebie słuchałem, po raz pierwszy słowałem, że nie uczyłem się litewskiego. Jak cytowałeś fragmenty przekładu, nic z niego nie rozumiałem, łapałem tylko melodię wiersza... Sądzi się, że w Polsce trzeba upowszechniać litewski punkt widzenia na temat Mickiewicza, ale nie tylko. Litwa staje się coraz ważniejszym partnerem dla Polski. Powinniśmy więc ją poznawać i starać się zrozumieć.

AK – Bardzo gorąco proszę, namawiam, żebyście tu przyjeżdżali, badali język i literaturę. Leżą tu rękopisy i mnóstwo innych wariantów ról. Wydaje mi się, że racja bytu litewskiej polonistyki polega między innymi na dokonywaniu badań materiałów związanych z Wilnem. Jak dotychczas na Litwie, ale i w Polsce jest to bardzo niewiele prac bilingwistycznych.

Wywiad przeprowadziły Jagna Malejka i Barbara Morcinek podczas konferencji „Mickiewicz i Kresy” (Kraków, grudzień 1997 r.). Tekst opracowała Anna Synoradzka.

NASZE POLONISTYKI

Swietłana Niekrasowa

Polonistyka na Uniwersytecie Moskiewskim

im. M.W. Łomonosowa (w Katedrze Filologii Słowiańskiej)

Na Uniwersytecie Moskiewskim istnieją dwie katedry uczące języka polskiego.

Pierwsza z nich – Katedra Filologii Słowiańskiej – znajduje się na Wydziale Filologicznym.

Studiowanie języka i literatury polskiej ma w przypadku tej katedry charakter czysto filologiczny. Jest to podstawowa albo dodatkowa specjalizacja studentów-slawistów. Język polski może być jednak wybrany jako jeden z języków słowiańskich także przez studentów-rusycystów.

Język polskiego uczy również katedra języków słowiańskich na Wydziale Języków Obcych. Uczy się go tam jako specjalizacji zawodowej dla studentów-niefilologów, a mianowicie dla ekonomistów, historyków i dziennikarzy.

Polonistyka w Katedrze Filologii Słowiańskiej istnieje od samego powstania katedry w sierpniu 1943 roku. Właśnie wtedy Komitet Wszechzwiązkowy podjął decyzję o utworzeniu katedry i wydziału naukowego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego. Ta decyzja miała przede wszystkim przyczyny praktyczne: konieczność przygotowania wielkiej liczby specjalistów zajmujących się językami słowiańskimi.

Pierwszym wykładowcą języka polskiego była Adel Poswitańska. Wszyscy specjaliści pracujący dzisiaj w katedrze są jej uczniami: docent Tatiana Tichomirowa (w katedrze od 1961 roku), docent Natalia Ananjewna (od 1976) i starszy wykładowca Olga Leszkowa (od 1983 roku).

Dobór studentów do grupy, gdzie język polski stanowi podstawowy kierunek, odbywa się raz na trzy lata. W okresie od 1990 do 1997 odbyły się trzy nabory, w latach: 1991, 1994, 1996.

W grupie jest zwykle od 10-12 osób. Specjalizacja w języku i literaturze polskiej obejmuje lektorat z podstawowego języka (ogólna liczba wiczy wynosi 1024 w ciągu dziewięciu semestrów, 6-8 godzin tygodniowo). Nauka zaczyna się od poziomu „zerowego”. Na egzaminie końcowym student powinien władać zasadami ortografii oraz umieć swobodnie i poprawnie z językowego punktu widzenia zachowywać się w różnego rodzaju sytuacjach komunikacyjnych. Z chwilą ukończenia studiów student powinien rozumieć

teksty o ró nej tematyce, zna gł boko i wszechstronnie struktur j zyka polskiego i umie zastosowa w praktyce swoj wiedz . Powinien równie umie tworzy teksty w ró nych gatunkach (wypracowanie, referat, streszczenie).

Ju od kilku lat w nauczaniu j zyka polskiego bior udział lektorzy z Polski. Dzi ki ich wysiłkom udaje si zachowa kontakt z ywym j zykiem polskim, co jest szczególnie wa ne w sytuacji, kiedy wyjazdy studentów na praktyk j zykow stały si do rzadkie.

Oprócz zaj praktycznych obowi zkowy program przygotowania polonistów obejmuje kurs teoretyczny gramatyki opisowej j zyka polskiego. Trwa trzy semestry (na drugim i trzecim roku) i obejmuje 172 godziny. Wykłada si na nim system podstawowych płaszczyzn j zykowych: fonetyk i fonologii , podstawow wiedz z zakresu słowotwórstwa i fleksji. Problematyka składniowa nie jest traktowana na tym kursie jako osobny przedmiot. Poszczególne jej elementy s omawiane przy opisie funkcjonowania kategorii gramatycznych. Szczegółowo ta problematyka jest rozpatrywana w ramach kursów specjalistycznych dla polonistów-lingwistów. Osobny akcent w kursie gramatyki opisowej kładzie si na scharakteryzowanie specyfiki j zyka polskiego na tle innych j zyków słowia skich. Studenci poznaj podstawowe tendencje i osi gni cia lingwistyki polskiej, co sprzyja rozszerzeniu ich horyzontu naukowego jako filologów-polonistów.

Trzeci podstawowy element przygotowania polonistów (razem z zaj - ciami praktycznymi z głównego j zyka i kursem gramatyki opisowej) to kurs historii i dialektologii j zyka polskiego. Trwa dwa semestry na trzecim roku (136 godzin). Obejmuje zagadnienia gramatyki historycznej (podstawowe procesy fonetyczne, podstawowe tendencje w rozwoju systemu fleksyjnego i kształtowanie si kategorii gramatycznych, diachroniczne procesy słowotwórcze), histori j zyka literackiego i dialektologii.

Wydanie w 1995 roku podr cznika N. Ananjewej *Historia i dialektologia j zyka polskiego* pozwala teraz w ramach kursu wi cej czasu po wi ci czytaniu i komentowaniu tekstów historycznych i dialektalnych, co bez w tpe nia sprzyja pogł bieniu wiedzy studentów i ułatwieniu jej opanowania. Przygotowanie specjalistyczne – lingwistyczne i literaturoznawcze – polonistów dokonuje si w ramach kursów i seminariów specjalistycznych, które s prowadzone przez specjalistów katedry. Seminaia ogłasza si dla studentów 2, 3 i 4 roku (obejmuj 68 godzin w ci gu roku). Ich program przewiduje obo wi zkowe napisanie pracy rocznej z wybranej tematyki. W kursach specjalistycznych mog uczestniczy studenci 3 i 4 roku (68 godzin rocznie albo 32-36 godzin w ci gu semestru).

Oprócz przedmiotów zwi zanych tylko i wył cznie z j zykiem polskim, poloni ci maj nast puj ce kursy lingwistyczne: wst p do filologii słowia - skiej (32 godziny), wst p do j zykoznawstwa (68 godzin), j zykoznawstwo ogólne (68 godzin), gramatyk porównawcz j zyków słowia skich (68 godzin) i metodyk nauczania j zyków słowia skich (32 godziny).

Jednocześnie nie z praktycznym opanowaniem języka polskiego, począwszy od trzeciego roku (od V do IX semestru włącznie), studenci słuchają kursu historii literatury polskiej od czasów starożytnych do współczesności. Ten kurs obejmuje 172 godziny i jest obowiązkowy dla polonistów oraz wszystkich filologów-slawistów (40 godzin).

Przygotowanie studentów-polonistów w dziedzinie literatury realizują: profesor Jelena Cybienko i starszy wykładowca Siergiej Klementiew. Oprócz wykładowców z katedry, wykłady z niektórych działów prowadzi także ich koleżka z Rosyjskiej Akademii Nauk, w szczególności zaś doktor nauk filologicznych Aleksander Lipatow.

Razem z kursem historii literatury polskiej studenci mają w IX semestrze kurs historii polskiej krytyki literackiej (24 godziny), historii Polski (36 godzin), polskiej kultury (36 godzin), kurs folkloru narodów słowiańskich (36 godzin).

Sladana Karović, Nikoleta Danković

Katedra Polonistyki w Belgradzie (Jugosławia)

Katedra Języka i Kultury Polskiej została założona sto lat temu i jej tradycja jest bardzo bogata. Założycielem był Radwan Kašuti, który napisał pierwszy gramatyk języka polskiego w Jugosławii.

Oprócz Kašuticia jednym z najlepszych fachowców w badaniu języka polskiego był profesor dr Djordje Živanović, który zmarł w ubiegłym roku. Napisał gramatyk i podręcznik języka polskiego. Dla studentów był ulubionym wykładowcą. Lubili go także inni profesorowie.

Współczesny język polski i historia języka polskiego wykładają pani profesor Gordana Jovanović, która obroniła doktorat na Uniwersytecie w Krakowie. Jest członkinią Akademii Nauk i Sztuk w Belgradzie. Zajmuje się głównie historią języka polskiego. Jest autorką wielu księzek na temat lingwistyki polskiej i serbskiej. Kulturę języka polskiego wykładają profesor dr Vera Mitrović, biblistka. Lektorką tego przedmiotu jest pani Renata Lebda, kiedyś wykładowca na Uniwersytecie Belgradzkim. Asystentką w Katedrze Polonistyki, a jednocześnie tłumaczką jest pani Mirjana Kostić-Golibić. Zajmuje się „międzyjęzykowym” badaniem homonimów.

Jeśli chodzi o literaturę, profesor dr Miroslav Topić zajmuje się wersyfikacją, tłumaczy polską poezję na język serbski, a także intensywnie zajmuje się sonetami oraz balladami i podaniami ludowymi. Ma na ten temat wiele własnych spostrzeżeń. Jest w swej dziedzinie wielkim ekspertem. Pracuje tu u nas profesor dr Petar Bunjak, tłumacz i wykładowca literatury polskiej, bardzo kochający poezję Wisławy Szymborskiej.

Wszyscy wykładowcy są dobrymi specjalistami i bardzo lubią to, co robią.

W tym roku mieliśmy wieczór poezji Szyborskiej. Jednym z gości był wtedy ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Belgradzie. Stosunki pomiędzy Katedrą Polonistyki i Ambasadą RP są bardzo zażyłe.

W Katedrze Polonistyki każdego roku jest coraz większa liczba studentów i mamy nadzieję, że kontakt Uniwersytetu Belgradzkiego z uniwersytetami w Polsce będzie jeszcze mocniejszy.

Daliborka Banjac, Milica Prijic

Uniwersytet w Nowym Sadzie (Jugosławia)

W Nowym Sadzie katedra polonistyki w istocie nie istnieje. W katedrze języka rosyjskiego można się uczyć języka polskiego przez pierwsze dwa lata studiów jako drugiego języka słowiańskiego. Na pierwszym roku pracujemy nad gramatyką, potem uczymy się także literatury i kultury.

Dzięki lektorce Teresie Sikorskiej przez cały rok prowadzone są wieczory literackie, na których czytamy wiersze, śpiewamy, tańczymy i rozmawiamy po polsku. Te wieczory są bardzo popularne. Od czasu do czasu jeździmy do Ambasady RP w Belgradzie. Tam, razem ze studentami polonistyki belgradzkiej prowadzimy piękne i pouczające wieczory literackie.

W Nowym Sadzie cały czas rośnie popularność języka polskiego. Mając do wyboru polski, słowacki i rosyjski, studenci bardzo chętnie decydują się na naukę języka polskiego.

Dana Džubalova, Nada Župova

Uniwersytet Preszowski (Słowacja)

W Preszowie na Słowacji znajduje się Uniwersytet Preszowski, który ma w sobie kilka fakultetów. Jesteśmy studentkami Wydziału Filozoficznego. Studiujemy slawistykę, a specjalizujemy się w języku polskim. Uczymy się go od dwóch lat.

Katedra Slawistyki jest młoda, istnieje pięć lat. Na początku studiów można wybrać jeden z kilku języków słowiańskich. Zajmujemy się nim następnie przez cały okres studiów. Język polski jest u nas prowadzony na wysokim poziomie. Język, literatura i kultura polska wykłada lektorka, która pochodzi z Łodzi. Spotykamy się z nią cztery razy w tygodniu. W najbliższej przyszłości planuje się u nas otwarcie studiów polonistycznych.

KRONIKA

Grudzień 1997 – styczeń 1998

1-2 grudnia 1997 – Szkoła Języka i Kultury Polskiej zorganizowała III międzynarodową konferencję „Multimedia w nauczaniu języka polskiego jako obcego”. Podczas konferencji mieliśmy zaszczyt gościć referentów z zagranicznych i polskich placówek naukowych, zajmujących się nie tylko kształceniem obcokrajowców, ale także tworzeniem programów komputerowych.

Szkoła przedstawiła w ramach konferencji komputerowy program do nauki języka polskiego „Grampol” i program wideofoniczny „Głoski polskie”. Konferencja wzbudziła duże zainteresowanie wśród studentów polonistyki. Odnotowałyśmy również rodki masowego przekazu. Teksty z konferencji zostaną opublikowane w kolejnym numerze „Postscriptum”.

4-6 grudnia 1997 – Jagna Malejka i Barbara Morcinek uczestniczyły w międzynarodowej konferencji naukowej „Mickiewicz i Kresy”, która odbyła się w Krakowie z okazji 200-lecia urodzin Poety. Podczas konferencji studentki przeprowadziły wywiad z profesorem Algisem Kaled, kierownikiem Katedry Polonistyki Uniwersytetu Wileńskiego – wywiad publikujemy.

4-7 grudnia 1997 – dr Jolanta Tambor i mgr Mirosława Ciupka uczestniczyły w konferencji naukowej zatytułowanej „Promocja języka i kultury polskiej w świecie”. Podczas konferencji, zorganizowanej w Kazimierzu Dolnym przez Centrum Języka i Kultury Polskiej dla Polonii i Cudzoziemców Uniwer-

sytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Jolanta Tambor wygłosiła referat na temat sytuacji języka polskiego na Zalogiu.

16 grudnia 1997 – tradycyjnie współpracownicy Szkoły zaprosili studentów kursu semestralnego na wieczór wigilijny. Przygotowania lektorzy rozpoczęły się na długo przed biesiadą. Każdego przygotowywał wigilijny potraw. Stoły na wigilijnym stole znalazły się: zupa grzybowa, karp – smażony w galarecie, kapusta z grzybami, wiązane ciasteczki, pierniki i ciasteczki, makówki, kutia.

Podczas wieczoru dr Romuald Cudak, jako gospodarz, złożył wszystkim życzenia i śpiewał opłatek. Następnie dr Jolanta Tambor przybliżyła wszystkim historii poszczególnych potraw i polskie wigilijne tradycje. Nasi studenci śpiewali za polskie kolędy oraz dzielili się opowieściami o własnych narodowych tradycjach związanych z wigilią.

styczeń 1998 – zakończył się kurs semestralny Szkoły Języka i Kultury Polskiej. Kurs ukończyli m.in.: Frederic Roueille z Francji, Gord Nickerson z Kanady, Tomislav Matovi z Chorwacji, Galina Pikula z Ukrainy, Cecylia Gloria Sánchez z Argentyny, Wanda Biesold i Klaus-Jürgen Gentsch z Niemiec i Witalij Maszenas z Litwy. Jednak uczenie kursu semestralnego dla niektórych ze studentów nie jest zakończeniem nauki w Szkole. Kilku z nich będzie się uczyć nadal w semestrze letnim.

Styczeń upłynął pod znakiem rozsyłania informatorów dotyczących letniej szkoły języka, literatury i kultury polskiej – Cieszyn 1998.