

BIULETYN LETNIEJ SZKOŁY JĘZYKA, LITERATURY I KULTURY POLSKIEJ
UNIwersytet Śląski w Katowicach

Kazimierz Kutz dla Czytelników "PS"

Dla mnie życie jest przygodą i zawód też jest przygodą

Kazimierz Kutz to jeden z najbardziej znanych i cenionych reżyserów polskich. Jest tworcą wielu filmów i widowisk telewizyjnych. Kutz pochodzi ze Śląska. Reżysera spotkaliśmy w Katowicach, kiedy kręcił zdjęcia do najnowszego filmu "Śmierć jak kromka chleba".

W numerze:

ROZPRAWY

Tadeusz Miczka:

Kino pod presją polityki, s.4

ROZMOWY

Kazimierz Kutz:

Dla mnie życie jest przygodą i zawód też jest przygodą, s.1 i 15

VARIA

Tomasz Stępień, Dariusz Chrost:

Polskie graffiti, cz. I, s.19

Krzysztof Unilowski:

Rzut oka na polską prozę współczesną, s.27

Nieboska komedia, s.34

Łászló Nagy:

Co porabia Węgier zimą w Polsce?, s.37

NASZE POLONISTYKI

Sztokholm, Ostrawa, Belgia, Frankfurt nad

Menem, s.40

KRONIKA SZKOŁY, s.51

KONKURS, s.54

PS: W czasie ostatniego letniego kursu Szkoły uczestnicy oglądali kilka Pana filmów. Proponowaliśmy im tłumaczenie, ale stwierdzili, że tego nie potrzebują. A przecież kręci Pan filmy o Śląsku, w których bohaterowie bardzo często mówią gwara śląską. Czy Pan uważa, że te filmy mogą być zrozumiałe na świecie?

Kazimierz Kutz: Tak. Ja myślę, że tak.

*Dla Czytelników
"PostScriptum"*

Kazimierz Kutz

01.10.93

Dla Czytelników "Postscriptum" - Kazimierz Kutz

ciąg dalszy na s. 15



grudzień. 60. rocznicę urodzin obchodził znany polski kompozytor Henryk Mikołaj Górecki. Górecki studiował w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Tam też pracował

pedagogicznie i był rektorem Szkoły. Po 40 latach pracy światowy sukces i sławę przyniosła mu "III Symfonia pieśni żałobnych", która była wiele miesięcy na pierwszym miejscu listy "Classic CD", najpoważniejszego brytyjskiego miesięcznika muzycznego. Nagranie "III Symfonii" w ciągu kilku miesięcy zostało rozprzedane w ilości ponad pół miliona egzemplarzy płyt kompaktowych. W sierpniu '93 na II miejscu listy "Classic CD" znalazła się następna płyta Góreckiego - "Beatus vir", utwór skomponowany na zamówienie kardynała Karola Wojtyły z okazji obchodów 600. rocznicy śmierci św. Stanisława.

grudzień. Rocznice: demonstracji robotniczych na Wybrzeżu, w których zginęło kilkadziesiąt osób (14.-20. XII. 1970), wprowadzenia stanu wojennego w Polsce (13. XII. 1981) i pacyfikacji kopalni "Wujek", podczas której zginęło 7 górników (16. XII. 1981).

luty. Z dniem 1. lutego weszła w życie umowa o stowarzyszeniu Polski ze Wspólnotami Europejskimi.

luty. W Kwaterze Głównej NATO premier Pawlak podpisał dokument o "Partnerstwie dla pokoju".

luty. Zmarł Witold Lutosławski, światowej sławy kompozytor polski.

luty. Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie nagrodę otrzymał film Krzysztofa Kiesłowskiego "Trzy kolory - Niebieski".

pre scriptum

Drogi Czytelniku,
bardzo się cieszymy, jako redaktorzy tego biuletynu, kiedy czytelnicy "Postscriptum" piszą do nas i stają się współredaktorami pisma. Kiedyś, pod nazwą "Co słyhać?", zamieściliśmy listy, jakie nadesłali nam uczestnicy kursu letniego. Napływają korespondencje o ośrodkach, w których uczy się języka polskiego. Ale doczekaliśmy się również artykułów, które napisali nasi Czytelnicy.

W tym numerze "Postscriptum" polecamy przede wszystkim te artykuły, które napisali nasi Czytelnicy: rubrykę "Nasze polonistyki", przekład artykułu o Andrzeju Szczypiorskim, esej o tym, co porabia Węgień zimą w Polsce.

Oprócz tego znajdziesz w numerze szkice o polskim kinie powojennym i polskiej prozie współczesnej oraz I część szkicu o polskim graffiti. I, jak zwykle, kronika Szkoły, kronika wydarzeń w Polsce i... konkurs.

Życzymy przyjemnej i owocnej lektury.

Jola Tambor

Romuald Cudak

Tadeusz Miczka

KINO POD PRESJĄ POLITYKI.

**(Krótki zarys historii filmu fabularnego
w Polsce powojennej, 1945-1989)**

Do połowy lat pięćdziesiątych, czyli aż do narodzin telewizji, kino wszędzie było "oczkiem w głowie" polityków. Doceniali oni jego walory komunikacyjne, rozrywkowe i artystyczne, a przede wszystkim jego zdolności do wywoływania wrażenia rzeczywistości u każdego widza. Nieprzypadkowo przywódcy wielkich mocarstw i państw prowadzących politykę kolonialną nazywali kino "najważniejszą ze sztuk" (Lenin), "potężnym środkiem masowej agitacji" (Stalin), "najsilniejszą bronią" (Mussolini) oraz "kronikarzem i komentatorem współczesnych wydarzeń" (Hitler). Inwencja twórcza polityków rozwijała się również po zakończeniu II wojny światowej i skutecznie organizowała w wielu krajach naturalny proces przeobrażeń kina.

W 1945 roku w Polsce przejmowali władzę komuniści i to zdecydowało o skrępowaniu naszej kinematografii sztywnym gorsetem ideologicznym aż do wyborczego zwycięstwa opozycji politycznej w 1989r. Istniejąca w kraju cenzura prewencyjna skutecznie zamykała reżyserom filmowym drogę do wolności twórczej.

W szkicu chciałbym opisać mechanizmy, które kształtowały programy artystyczne i twórcze postawy reżyserów filmów fabularnych powstające pod presją ideologów "realnego socjalizmu". Posłużę się w tym przypadku pojęciem "strategia", która oznacza ponadjednostkowe

sposoby uprawiania sztuki ekranowej, dające się wyróżnić z punktu widzenia pozafilmowych uwarunkowań "ruchomego obrazu"¹. Innymi słowy, traktuję kino jako zbiór utworów audiowizualnych związanych z szeroko rozumianym kontekstem społecznym przez kreowane role autorskie reżyserów. Interesują mnie strategie autorskie, ponieważ w Polsce realizatorzy zajmowali na ogół trwale miejsca w świadomości widzów. Taki związek komunikacyjny pojawił się w naszej kinematografii już w okresie, w którym toczyły się jeszcze spory o model kultury narodowej.

W latach 1945-1948 powstały tylko 4 filmy fabularne: *Jasne łany Eugeniusza Cękalskiego* (1947) - opowieść o zmianach, które zachodziły po wyzwoleniu kraju na wsi, *Zakazane piosenki Leonarda Buczkowskiego* (1947), *Ostatni etap Wandy Jakubowskiej* i *Stalowe serca Stanisława Urbanowicza* (obydwa z 1948 roku, przedstawiały wojenne doświadczenia polskiego narodu). Ich realizatorzy zastosowali dość nieudolnie strategię świadka² i akcentowali ważność przedstawianych na ekranie wydarzeń oraz - za pośrednictwem konwencji reportażowych - swoje uprawnienia do ich relacjonowania. Wspomniane fakty i sytuacje z przeszłości oraz rejestrowane przez kamerę fragmenty aktualnej rzeczywistości uzyskiwały dzięki temu wiarygodny charakter i nie wciągały widzów do zbyt skomplikowanej gry interpretacyjnej.

Ten sposób filmowania otwierał naszemu kinu drogę do poetyki realistycznej, do swego rodzaju odmiany "nagiej prawdy codzienności" (która była ideałem dla włoskich neorealistów). I gdy w 1946 roku Władysław Gomułka, sekretarz Polskiej Partii Robotniczej, wzywał artystów: "Dajcie narodowi kulturę wyrosłą z rzeczywistości polskiej!"³ - niektórzy z nich wierzyli, iż zdołają ten cel osiągnąć. Jednak marzenia o płynącym z ekranów "strumieniu życia" przysły już w roku 1949, gdy komuniści pozbyli się przeciwników politycznych i na zjazdach środowisk artystycznych ogłosili tzw. realizm socjalistyczny jako jedyną obowiązującą w kraju metodę twórczą. W polskiej kulturze otworzył się wtedy okres "dziecięcej schizofrenii".

Socrealistyczna poetyka normatywna była oparta na leninowskiej teorii odbicia (obraz świata jest ilustracją różnych form walki klas społecznych) i obfitowała w fabularne, ikonograficzne, językowe i formalne schematy. Na ekranie pojawił się robotnik jako przedstawiciel klasy pokonującej kapitalistycznych tyranów (dyktatura proletariatu), opętany myślą o wydajnej pracy dla dobra kraju i jego obywateli (własność państwowa największym dobrem) i kontynuowaniu walki o zwycięstwo socjalizmu na całym świecie ("proletariusze wszystkich krajów łączcie się!"). W praktyce ta utopijna wizja rzeczy-

wistości miała charakter dydaktycznej i nudnej opowiadki, która uzasadniała słuszność tez głoszonych przez komunistycznych polityków. Kino stało się tendencyjne i przedstawiało nieprawdziwy obraz kraju rozwijającego się prężnie pod rządami "przewodniej siły narodu", czyli Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Stało się instrumentem ideologicznej manipulacji.

Polscy reżyserzy bez zbytniego przekonania wypełniali swoje "obywatelskie obowiązki", tworząc filmy ukształtowane przez konteksty zewnętrzne. Stosowali strategię agitatora, która miała pozyskać zwolenników dla określonych idei i przedsięwzięć politycznych i która wyparła strategię świadka. Pozostawiała zaś trochę miejsca w kinie dla wariantu świadectwa z tezą. Na przykład: młodzi małżonkowie, bohaterowie komedii pt. *Skarb* otrzymywali w końcu upragnione mieszkanie.

W okresie wczesnego socrealizmu (1949-1950) kino opanowali łagodni agitatorzy, którzy próbowali przekonywać "jeszcze nie przekonanych przez dopiero co przekonanego"⁴ o konieczności budowania porządku społecznego zgodnie z doktryną marksistowsko-leninowską (*Za wami pójdą inni* Antoniego Bohdziewicza, *Dwie brygady* - film zrealizowany przez studentów, *Miasto nieujarzmione* Jerzego Zarzyckiego). Żaden zrealizowany przez nich film nie podobał się jednak dostojnikom partyjnym, którzy żądali od artystów większego zaangażowania politycznego. Oznaczało to "zielone światło" dla agresywnych agitatorów. Jaki mógł być rezultat tego procesu łatwo się domyślić, znając perypetie związane z rozpowszechnianiem *Czarciego żlebu* i *Domu na pustkowiu*. Pierwszy z filmów został zrealizowany przez Tadeusza Kańskiego i włoskiego neorealiste *Aldo Vergano*, ale nigdy nie był wyświetlany we Włoszech, ponieważ wzbudził liczne zastrzeżenia u cenzorów włoskich. Natomiast wersja ekranowa drugiego utworu nakręconego przez *Jana Rybkowskiego*, różniła się bardzo znacznie od scenariusza i Jarosław Iwaszkiewicz, jego autor, zerwał umowę z państwowym producentem.

Gdy staliniści zaczęli wprowadzać w Polsce ustrój socjalistyczny za pomocą prześladowań opozycji politycznej i tzw. "elementów niepewnych", całe kino znalazło się w rękach agresywnych agitatorów (1951-1954), którzy potrafili nawet postać romantycznego kompozytora uwikłać w ideologiczne rozgrywki (*Młodość Chopina*, 1952, reż. *Aleksander Ford*). Czołowymi przedstawicielami tego nurtu, oprócz A. Forda, byli: *Jerzy Kawalerowicz* (*Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*), *Jan Rybkowski* (*Warszawska premiera*, *Pierwsze dni*, i *J. Zarzycki* (*Uczta Baltazara*). Na szczęście powstało wtedy tylko 19 filmów, ale "prawda", którą one wyrażały, wystawia jak najgorsze

świadczenie temu okresowi polskiej historii i towarzyszącemu mu kinu.

Po 1955 roku rozpoczął się czas "odwilży politycznej". Reżyserzy nakręcili w ciągu dwu lat 15 filmów. Za pomocą **strategii mediatora** próbowali zachować pozycję bezstronnego świadka i status życzliwego agitatora. Patrzyli też na rzeczywistość przez pryzmat kina zachodniego (elementy deformacji, ekspresyjne efekty formalne, myślenie w kategoriach filozoficznego egzystencjalizmu. Takim filmem jest *Pokolenie Andrzeja Wajdy* i *Człowiek na torze Andrzeja Munka* - dzieła, które znakomicie ilustrują przelomowy moment w powojennych dziejach Polski.

Wajda pokazał w swoim filmie brudne zaułki miasta, baraki, rynsztoki i skupiska śmieci. Na ich tle chłopcy "bawili się" w wojnę i czasami stawali się prawdziwymi bohaterami i... komunistami. Jednak proces politycznego dojrzewania młodego bohatera zyskał na ekranie niezwykle walor ekspresyjny m.in. dzięki fotografowaniu przez butelkę, z okna, z perspektywy żabiej (z dołu) oraz zastosowaniu pełnej panoramy (obrót kamery wokół własnej osi). Zdjęcia Jerzego Lipmana otwierały nowy rozdział w polskiej sztuce operatorskiej.⁵

Munk skorzystał natomiast z doświadczeń największych mistrzów kina światowego, Orsona Wellesa i Akira Kurosawy. Filmowa opowieść o starym maszyniście, który zginął w wypadku kolejowym, układała się w całość ze sprzecznych relacji kilku osób. W ten sposób reżyser "zburzył jeden z podstawowych wyznaczników poetyki utworu >>produkcyjnego<< - wszechwiedzę narratora."⁶

Premiera *Człowieka na torze* odbyła się w 1957 roku, ale powstał on wcześniej i dlatego, gdy pojawił się na ekranach kin obok *Kanału Wajdy* i *Zimowego zmięchu Stanisława Lenartowicza*, raził trochę widzów i krytyków anachronicznym stylem dyskusji politycznej, jaką prowadzili jego bohaterowie. Jednak nie ulega wątpliwości, że Munk i Wajda antycypowali w swoich filmach kondycję emocjonalną, intelektualną i estetyczną "polskiej szkoły filmowej", która pojawiła się w czasie, gdy kino zaczynało na całym świecie wychodzić z kryzysu dzięki narodzinom kierunków narodowych.

Agitatorzy wybierali obecnie **strategię wesolków**, np. *J. Rybkowski (Kapelusz pana Anatola)* i *A. Bohdziewicz (Zemsta na podstawie sztuki Aleksandra Fredry)*, **strategię nauczycieli** ze skłonnościami do socrealistycznych wzruszeń, np. *J. Zarzycki (Zagubione uczucia)* i *J. Kawalerowicz (Prawdziwy koniec wielkiej wojny)* lub **strategię pracownika poradni małżeńskiej**, np. *L. Buczkowski (Deszczowy liście)*. Jednak prawdziwą odnowę polskiej kinematografii zapoczątkowali reżyserzy, którzy zastosowali **strategię psychoterapeuty**.

Historycy kina wymieniają ich filmy obok arcydzieł francuskiej nouvelle vague, angielskiego free cinema (oraz obrazów Young Angry Men), czy New American Cinema. Polska szkoła różniła się od innych "nowych fal" przede wszystkim skłonnością do rozliczania się z kompleksami narodowymi, które były rezultatem dramatów, jakie dotknęły całe społeczeństwo w niezbyt odległej przeszłości. Premiera *Kanału* otworzyła ten rozdział w historii polskiego kina, ale trudno ustalić moment zamykający ten okres. Na ogół krytycy filmowi upatrują kres tego zjawiska artystycznego w 1963 roku, gdy *Wojciech Has* ukończył realizację dramatu pt. *Jak być kochaną*, w którym przedstawił na ekranie wspomnienia aktorki opuszczającej kraj rodzinny i kończącej "rachunek sumienia" związany z jej życiem w Polsce w czasie wojny i w okresie socrealizmu.⁷

W latach 1957-1963 na ekrany naszych kin weszło 138 filmów fabularnych, ale tylko 30 z nich należy do "polskiej szkoły". Zamierzone i świadome działania terapeutyczne z poczuciem spełniania określonej misji postawili przed sobą A. Wajda i A. Munk. Obydwaj próbowali obalać tabu przez ujawnienie "kompleksu września 1939 roku" (*Lotna Wajdy* i *Eroica Munka*), "kompleksu Armii Krajowej" (*Popiół i diament Wajdy*) i "kompleksu Powstania Warszawskiego" (*Kanał Wajdy*). Filmy obydwu reżyserów głęboko oddziaływały na zbiorową świadomość, ponieważ wyzwały narodową mitologię z mistyfikacji i fałszu właściwych poetyce socrealizmu.

Oprócz filmów Wajdy i Munka antyheroiczne postacie, często ukazane w tonacji ironicznej, pojawiały się również w twórczości *Wojciecha Hasa* (*Salto, Szyfry*) i *Tadeusza Konwickiego* (*Zaduszki*). Ci dwaj reżyserzy woleli jednak stosować strategię samotnika. Realizowali filmy jako pozbawieni uprzedzeń "amatorzy" (oczywiście w sensie profesjonalnym), jakby nie zauważając istnienia konwencji gatunkowych, stylów i poetyk, jako reżyserzy odkrywający "kino od początku". Obydwaj należą do niewielkiego grona artystów, którzy tworzą polskie kino autorskie. Za swój pierwszy eksperyment ekranowy (*Ostatni dzień lata*, 1958), przedstawiający przypadkowe spotkanie mężczyzny i kobiety na plaży, którzy mimo tęsknoty za uczuciami, nie potrafią znaleźć drogi do siebie, Konwicki otrzymał prestiżową nagrodę na festiwalu w Wenecji. Has i Konwicki pozostali samotnikami do dnia dzisiejszego. Do tego ekskluzywnego klubu artystów wkroczył na krótko w 1961 roku *Roman Polański*, twórca *Noża w wodzie*, który później opuścił kraj i zaczął tworzyć zagranicą. Jego miejsce zajął w następnych latach *Jerzy Skolimowski* (*Rysopis* i *Walkower*, 1965; *Bariera*, 1966).

Po zmierzchu "polskiej szkoły filmowej" kinematografia narodowa

znowu znalazła się pod większą presją polityki. Władysław Gomułka, sekretarz PZPR, domagał się od artystów, aby pomogli mu budować socjalistyczne państwo. Jednak ekonomiści doprowadzili w tym czasie gospodarce do ruiny i Polacy byli zniechęceni do działalności społecznej oraz zmęczeni trudami życia codziennego. Dlatego reżyserzy - krępowani przez cenzurę i autocenzurę - unikali podejmowania tematyki współczesnej. Ci, którzy ulegli nastrojowi apatii, wymyślili dla siebie strategię pozera, który robi dobrą minę do złej gry. Powstają wówczas utwory nieudane, ukazujące życie codzienne w sposób nie-naturalny, w ramach sztucznych konwencji gatunkowych. Zrealizowano kilkadziesiąt komedii, które nie wywoływały śmiechu oraz kilkanaście filmów kryminalnych, w których "zbrodnia po polsku" była nijaka, a wszystkie racje moralne znajdowały się po stronie dzielnego milicjanta.

Politycy pospiesznie wypracowywali nowy model ideologicznej propagandy. Unowocześniona idea przybrała formy gigantomanii i różne kształty mistyfikacji. Politycy postanowili spełnić chociaż częściowo marzenia filmowców o powstaniu "Hollywoodu nad Wisłą" i dali szansę twórcom dyspozycyjnym na zrealizowanie "dzieł sztandarowych". Powstały więc wielkie widowiska ekranowe i nowe wersje narodowej historii, które stały się obowiązkowymi "lekturami szkolnymi". Wystarczy wymienić tylko *Barwy walki* (1965) Jerzego Passendorfera ze strategią świadka mistyfikatora (westernowa konkretyzacja tęsknoty komunistów za wojenną legendą). Znacznie lepsze rezultaty osiągnęli twórcy adaptacji powieści Henryka Sienkiewicza, Jana Potockiego, Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego. *Aleksander Ford* zaimponował polskim widzom rozmachem ekranizacji *Krzyżaków* (1961) ze strategią historyka mistyfikatora ("bajeczna" wizja wielkiej Polski z początku XV wieku). W. Has pozostał wierny strategii samotnika w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1965). *Jerzy Kawalerowicz*, autor filmowego *Faraona* (1966), wybrał strategię historyka interpretatora i na przykładzie walki o władzę w starożytnym Egipcie wyjaśniał mechanizmy, które umożliwiają osiąganie celu politycznego za pomocą manipulacji ideologicznych.

Dzieło bylego socrealisty wzbudziło powszechne zainteresowanie, ale prawdziwa wojna domowa, trwająca ponad 3 lata, rozgorzała na łamach prasy po premierze *Popiołów* (*Wajda*, 1965), epopei przedstawiającej w ponurym świetle Polaków, którzy walczą o wyzwolenie kraju u boku wojsk napoleońskich. *Jerzy Putrament*, pisarz związany z partią, twierdził, że nareszcie pojawił się "jeden z filmów politycznych, z których powinniśmy być dumni, bo zaważył w walce o duszę narodu"⁸. Więcej jednak było negatywnych opinii o filmie. Politycy,

historycy, krytycy, nauczyciele, a nawet uczniowie, oskarżali reżysera o ośmieszanie polskiego bohaterstwa i fałszowanie najpiękniejszych zdarzeń z naszej historii. W odmiennej atmosferze spierano się o ideologiczną wymowę *Pana Wołodyjowskiego* (1969) Jerzego Hoffmana (swobodna ekranizacja jednej z części Trylogii H. Sienkiewicza).

Wajda z wymownym milczeniem przysłuchiwał się tym polemikom i nadal konsekwentnie realizował swój psychoterapeutyczny program twórczy. W 1969 roku dokonał we *Wszystkim na sprzedaż* swoistej autoterapii przedstawiając w utworze ("filmie w filmie" i "filmie o filmie") rozterki, jakie przeżywa współczesny reżyser filmowy, który znajduje się wraz z całym społeczeństwem na "polskiej drodze do komunizmu". Jednocześnie artysta oddał w tym dziele hołd zmarłemu tragicznie Zbigniewowi Cybulskiemu (odtwórca roli Maćka w *Popiele i diamentach*) i wykreował symboliczną postać Aktora wyrażającego pragnienie młodszego pokolenia Polaków do życia w sposób niczym nie skrępowany.

Na przełomie dziesięcioleci kinematografia narodowa zmieniła się pod wpływem wydarzeń politycznych, które zapoczątkowały w kraju okres budowy "socjalizmu z ludzkim obliczem" i "społeczeństwa dobrobytu".

Po krwawych zajściach na Wybrzeżu miejsce Gomulki zajął Edward Gierek. W tym czasie, do połowy lat 70. dynamicznie rozwijała się kinematografia polska (w każdym roku powstawało ponad 30 filmów fabularnych), a poparcie przywódców państwa uzyskali reżyserzy stosujący w praktyce strategię posłusznego sługi. Jednak w okresie względnego dobrobytu filmy tych reżyserów (m.in. *Jarzębina czerwona* i *Kopernik* Ewy i Czesława Petelskich, *Hubal* Bohdana Poręby) nie odbijały się głośnie echem. Ludzie woleli oglądać satyryczne scenki z własnego życia (*Rejs* Marka Piwowskiego), ale tego rodzaju filmy były najczęściej realizowane w kilku kopiach i nie docierały do wielu kin. Wydarzeniami artystycznymi stały się dzieła samotnych mistrzów, T. Konwickiego (*Jak daleko stąd, jak blisko*, 1972) i W. Hasa (*Sanatorium pod klepsydrą*, adaptacja prozy Brunona Schulza) oraz A. Wajdy (*Brzezina*, *Krajobraz po bitwie*, 1970; *Wesele*, 1973; *Ziemia obiecana*, 1975). Z życzliwością przyjęto ekranowe ballady Kazimierza Kutza (*Sól ziemi czarnej*, 1970 i *Perła w koronie*, 1972) o okresie powstańczych zrywów i strajków organizowanych przez Ślązaków w latach 20. i 30. Tylko nieliczni widzowie mogli zobaczyć debiutancki film Andrzeja Żulawskiego - *Trzecia część nocy* (1973) przedstawiający na kanwie opowieści o II wojnie światowej apokalipsę ludzkiej cywilizacji. Ten młody twórca był wyraźnie dyskryminowany przez cenzorów i przedstawicieli władzy i wkrótce opuścił kraj. Z powodze-

niem tworzył surrealistyczno-psychoanalityczne filmy we Francji. Oczywiście wiatry wprowadził do polskiej kinematografii również Krzysztof Zanussi (*Życie rodzinne*, 1971; *Iluminacja*, 1973 i *Bilans kwartalny*, 1975) wykorzystujący strategię moralisty do tworzenia "esejów filmowych".

W pierwszej połowie lat 70. powstało dużo filmów niedobrych, ale już od 1975 roku nawet realizatorzy błahych filmów w sposób perfekcyjny posługiwali się aluzjami, sugestiami i podtekstami, które odsłaniały przed widzami kruche podstawy dobrobytu. Zabrzmiało to donośnie w ustach bohaterów w filmach A. Wajdy i K. Zanussiego z 1977 roku. W *Człowieku z marmuru* reżyserka realizująca dokument o przodowniku pracy, bohaterze sztuki socrealistycznej, dokonuje jednocześnie negatywnej oceny kierunków rozwoju kraju pod rządami partii komunistycznej. Wajda pokazał na ekranie robotnika, człowieka uczciwego, który znalazł się w fałszywej sytuacji z winy polityków i artystkę, która nie wyraziła zgody na manipulowanie swoim filmem przez telewizyjnych cenzorów. Z kolei Zanussi przedstawił w *Barwach ochronnych* starcie dwóch postaw moralnych - uczciwego młodego pracownika wyższej uczelni starającego się zachować swoją niezależność w każdej sytuacji i cynicznego docenta robiącego karierę naukową zgodnie z zasadą: cel uświęca środki. Premiery obydwu filmów wywołały prawdziwą sensację, a w licznych komentarzach, jakie pojawiły się na ich temat w środkach masowego przekazu, ludzie bez zdziwienia odkrywali prawdę o swoim życiu w społeczeństwie cierpiącym na "schizofrenię wieku dojrzewania".

Zostało to szczegółowo przedstawione przez twórców tzw. "kina moralnego niepokoju", które realizowali stosując strategię kontestatora w większości młodzi reżyserzy skupieni wokół A. Wajdy w zespole produkcyjnym "X". Filmy m.in. *Agnieszki Holland (Zdjęcia próbne*, 1977; *Aktorzy prowincjonalni*, 1980, *Gorączka*, 1981), *Piotra Andrejewa (Klincz*, 1979 i *Czule miejsca*, 1980), *Feliksa Falka (Wodzirej*, 1977; *Szansa*, 1979; *Był jazz*, 1981), *Krzysztofa Kieślowskiego (Przypadek*, 1981), *Janusza Kijowskiego (Indeks*, 1977; *Kung-fu*, 1979; *Głosy*, 1980), *Wojciecha Marczewskiego (Zmory*, 1978; *Dreszcze*, 1981), *Barbary Sass (Bez miłości*, 1980; *Debiutantka*, 1981), *Janusza Zaorskiego (Pokój z widokiem na morze*, 1977) oraz *Edwarda Żebrowskiego (Szpital przemienienia*, 1978; *W biały dzień*, 1981) obnażyły całą pozorność kultury socjalistycznej opartej na zakłamaniu, partyjnym karierowiczostwie i nowomowie.

"Kino moralnego niepokoju doprowadziło formułę realizmu opisowego do pewnych granic. Idąc dalej w tym kierunku niewiele już więcej dałoby się powiedzieć."9 Dzięki tym twórcom grupa innych

reżyserów, która nie potrafiła się identyfikować z kinem moralnego niepokoju zwróciła się do kracjonizmu, czego przykładem były neo-ekspresjonistyczne filmy m.in. *Piotra Szulkina (Golem, 1980)* oraz - w następnym dziesięcioleciu - *Waldemara Dzikiego (Kartka z podróży, 1984)*, *Grzegorza Królikiewicza (Fort 13, 1984)* i *Macieja Wojtyzki (Ognisty anioł, 1986)*.

Kino moralnego niepokoju zamknął w bardzo symboliczny sposób jego inspirator A. Wajda, przygotowując się w czasie strajków w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku do produkcji *Człowieka z żelaza*. Film, który przedstawiał schyłek epoki Gierka i narodziny Niezależnego Związku Zawodowego "Solidarność", zrealizował artysta łącząc strategię psychoterapeuty i strategię jasnowidza. Poddal bowiem w wątpliwość trwały charakter umowy społecznej podpisanej przez rząd z robotnikami. Niestety, w najbliższym czasie spełniły się najgorsze przepowiednie. 13. grudnia 1981 roku ogłoszono stan wojenny. Zaczął się ponury okres w dziejach powojennej Polski. Niektórzy artyści zostali uwięzieni, inni poczuli niemoc twórczą lub próbowali prowadzić nierówną walkę z cenzurą. Tylko niewielka grupa reżyserów filmowych poparła obrońców socjalizmu, którzy w stronę własnego społeczeństwa skierowali lufy karabinów i czolgów. Kino znów zostało uwięzione w szponach "realnego socjalizmu".

Szczególnie boleśnie przeżył ten dramat narodowy *Leszek Bugajski*, reżyser *Przestuchania*, który ukończył swój film (ukazujący tragedie niewinnych ludzi dręczonych w więzieniach przez pracowników Urzędu Bezpieczeństwa) jeszcze przed stanem wojennym. Na jego premierę twórca wrócił z zagranicy do kraju dopiero pod koniec lat 80. Zdarzenia polityczne dokonały więc radykalnego zwrotu w życiu artysty, który spoglądał w przeszłość jako świadek z "pokolenia synów" (fabuła filmu odnosiła się do okresu młodości jego rodziców), ale zniekształcały one również biografie twórców należących do starszej generacji. Na przykład T. Konwicki zrealizował adaptację *Doliny Issy* Czesława Miłosza w 1981 roku, wystąpił na planie tego filmu w roli świadka z "pokolenia ojców" (jako stary człowiek wspominał swoją młodość) i poczuł się jak "lamistrak", gdy jego premiera odbyła się rok później. Wbrew własnej woli reżyser i pisarz, który publikował niedawno książki prawie wyłącznie w "drugim obiegu" (czyli nieoficjalnie), stał się bohaterem wydarzenia artystycznego w czasie, gdy bardzo wielu twórców demonstracyjnie odmawiało swego udziału w życiu kulturalnym kraju.

W okresie, w którym społeczeństwo cierpiało już na "schizofrenię wieku dojrzałego", los nie oszczędzał właściwie nikogo. Filmowcy stosujący w praktyce strategię kolaboranta lub różne odmiany strategii

agitatora nie nawiązali właściwie żadnego dialogu ze społeczeństwem. Utwory np.: *E. i Cz. Petelskich* (*Bołdyn*, 1982; *Kamienne tablice*, 1984 i *Kim jest ten człowiek?*, 1985), *B. Poręby* (*Katastrofa w Gibraltarze*, 1984), wyświetlano w pustych salach kinowych. Za wyjątkiem komedii *Juliusza Machulskiego* (*Vabank*, 1984; *Seksmisja*, 1984 i *Vabank II, czyli riposta*, 1985) oraz kilkunastu filmów innych reżyserów obrazów, które powstały w rezultacie stosowania różnych strategii umożliwiających "ucieczkę od rzeczywistości" (czyli od aktualnych problemów), również nie zyskały uznania publiczności i krytyki. Gdy w 1990 roku na Zjeździe Filmowców Polskich W. Marczewski, twórca "milczący" w okresie stanu wojennego, zadał swoim kolegom pytanie: "Czy naprawdę musieliście robić te wszystkie filmy?", na sali zapadła długa cisza.

W latach 80. powstało kilkanaście dobrych filmów. Trwale miejsce w historii polskiej kinematografii zajęły m. in.: *Austeria* (1983) *J. Kawalerowicza*, *Nadzór* (1985) *Wiesława Saniewskiego*, *Ręce do góry* (1985) *Jerzego Skolimowskiego* i *Matka Królów* (1987) *Janusza Zatorskiego*. Sukcesem filmowym były adaptacje historycznych powieści S. Żeromskiego (*Wierna rzeka*, 1983, reż. *Tadeusz Chmielewski*, premiera - 1987) i *Elizy Orzeszkowej* (*Nad Niemnem*, 1987, reż. *Zbigniew Kuźmiński*). Najwięksi artyści poszukiwali twórczych inspiracji zagranicą. A. Wajda zrobił w kraju zaledwie 2 filmy, *Dantona* (prod. polsko-francuska, 1983) i *Kronikę wypadków miłosnych* (1986), a K. Zanussi nakręcił tylko *Rok spokojnego słońca* (1985, prod. polsko-zachodnioniemiecko-amerykańska). Strategia moralisty zapoczątkowała międzynarodową karierę *Krzysztofa Kieślowskiego*, autora *Krótkiego filmu o miłości* i *Krótkiego filmu o zabijaniu* (1988, obydwa są częściami *Dekalogu*).

Reżyserzy nie zauważyli, że skończył się stan wojenny i nie zarejestrowali na taśmie filmowej zdarzeń, które stały się zapowiedzią "okrągłego stołu" oraz przejęcia władzy w Polsce przez opozycję polityczną. Klęska "realnego socjalizmu" zaskoczyła nawet T. Konwickiego, który w 1989 roku przystąpił do ekranizacji arcydzieła epoki romantyzmu, nazywanego "polskim idiomem". *Opowieść o Dziadach Adama Mickiewicza - Lawa* zamknęła okres narodowych dyskusji na temat aktualnych wartości naszej tradycji romantycznej, ale T. Konwicki, który zastosował tym razem strategię psychoterapeuty, doznał tylko symbolicznej satysfakcji w przededniu Zaduszek, 1. listopada, w czasie uroczystej prapremiery filmu w Wilnie, ponieważ później nastąpiły nieudane spotkania rodzimej publiczności z dziełem. Idea romantyczna przestała już być dla Polaków pierwszą nauczycielką życia.¹⁰

W nowej sytuacji politycznej otwierającej społeczeństwu drogę do stworzenia autentycznie demokratycznego ustroju, w dużej mierze bezużyteczne okazały się zarówno strategie służebne wobec propagandy komunistycznej oraz te, które stanowiły oręż do polemiki z nią i do jej zwalczania. Nastają nowe czasy! Czy filmowcy potrafią twórczo wykorzystać swoje prawo do wolności? Jest jeszcze za wcześnie, aby udzielić jednoznacznej odpowiedzi na tak sformułowane pytanie, ale bez wątpienia grozi im wiele niebezpieczeństw, o których wielokrotnie mówił W. Marczewski, nawołując swoich kolegów do uczciwego rozliczenia się z sobą i nie wchodzenia na nową drogę za pomocą moralnego kompromisu z własnym sumieniem. Perypetie, jakie przeżywają jego bohaterowie w *Ucieczce z kina "Wolność"* (1990) świadczą o tym, że obdarzenie wolnością człowieka wcześniej zniewolonego przez ideologię wyzwala w nim często "kompleks cenzora" i pragnienie "ucieczki od wolności". Czyżby kino polskie znowu potrzebowało psychoterapii?

PRZYPISY:

1. Modyfikuję nieco definicję "strategii lirycznej", jaką sformułował na użytek swoich rozważań E. Balcerzan w książce pt. *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 4.
2. Niektóre rodzaje strategii autorskich, m.in. strategię świadka, przejmuję od Tadeusza Lubelskiego, ale prawie zawsze zmieniam zakres ich funkcjonowania na terenie polskiej kinematografii oraz dokonuję ich odmiennej charakterystyki. Por.: T. Lubelski: *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*. Kraków 1992, passim.
3. Cyt. za: W. Gomulka: *Artykuły i przemówienia (I. 1946-IV.1948)*. Warszawa 1964, t.2, s. 134.
4. T. Lubelski: *Strategie autorskie...*, s. 37.
5. Szeroko omawiałem te zagadnienia w książce pt. *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy* (Katowice 1987, m.in. s. 36-37).
6. E. Nurczyńska-Fidelska: *Andrzej Munk*. Kraków 1982, s. 43.
7. Zob. m.in.: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Wrocław 1976, s. 19.
8. Cyt. za: *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen scenariuszy w dniu 18.1.1966 roku. "Iluzjon" 1990, nr 3-4, s. 38*. Szczegółowo omawiam całe zagadnienie w artykule pt. "Tekst" jako ofiara "kontekstu". Spór o "Popioły" Andrzeja Wajdy zamieszczonym w: *Syndrom konformizmu? Kinematografia polska lat sześćdziesiątych*. Praca zbiorowa pod red. T. Miczki i A. Madej. Katowice (w druku).
9. M. Kornatowska: *Wodzireje i amatorzy*. Warszawa 1990, s. 265.
10. Zob.: T. Miczka: *Wielka improwizacja filmowa - Opowieść o "Dziadach" Adama Mickiewicza - Lawa Tadeusza Konwickiego*. Kielce 1992, passim.

Tadeusz Miczka - profesor UŚ w Katowicach. Historyk filmu i polonista. Książki [m.in.]: *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej* [1988]; *Wielkie ZARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym* [1992]; *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej* [1993]; *10 000 km od Hollywood* [1992]; *W Cinecitta i okolicach* [1993].

**Dla mnie życie jest przygodą
i zawód też jest przygodą.**

Rozmowa z Kazimierzem Kutzem

PS: W czasie ostatniego letniego kursu Szkoły uczestnicy oglądali kilka Pana filmów. Proponowaliśmy im tłumaczenie, ale stwierdzili, że tego nie potrzebują. A przecież kręci Pan filmy o Śląsku, w których bohaterowie bardzo często mówią gwara śląską. Czy Pan uważa, że te filmy mogą być zrozumiałe na świecie?

Kazimierz Kutz: Tak, ja myślę, że tak. Przeczytałem gdzieś w wywiadzie z Kieślowskim, że pytano go, jak on reżyseruje po francusku, kiedy nie rozumie ani słowa w tym języku. Kieślowski odpowiedział, że re-

żyser może usłyszeć, czy aktor mówi prawdę. Myślę, że to jest coś podobnego. Ja oczywiście musiałem wcześniej, już bardzo dawno, przemyśleć funkcje języka w swoich filmach. Język w moich filmach jest chyba nieprzetłumaczalny nie tylko na języki obce, ale i na język obiegowy, ogólnopolski. W moich filmach śląskich, w założeniu samym, słowa są - najprościej mówiąc - ich organicznym elementem, tak jak barwa, muzyka, jak - co pani tylko chce - w filmie. Właściwie nieistotne jest, co one niosą ze sobą, ponieważ są tylko dodatkiem do postaci i środowiska. Natomiast nie spełniają żadnej funkcji psychologicznej.

Na przykład w prozie tzw. psychologicznej język jest integralną częścią postaci w tym sensie, że tłumaczy tę postać: postać mówi swoim językiem, wyklada swoje myśli. Tutaj niczego takiego nie ma. To jest język, który jest całkowicie zwolniony z takich funkcji, z jakichkolwiek funkcji informacyjnych i charakteryzujących postać. Kino to głównie dialog. A właśnie dialog charakteryzuje postać. Tutaj, w związku z tym, jest to taki element, jak każdy inny i dlatego języka jest w gruncie rzeczy mało i jest on oczywisty. Natomiast jego istota leży w gwarze, którą trzeba przyrównać do muzyki. I tylko tyle. Dlatego ja się nie dziwię, że oni tłumaczenia nie potrzebowali - język w tym filmie nie portretował postaci; on był jednym z oczywistych, podstawowych elementów narracyjnych.

PS: Uczestnicy letniego kursu Szkoły zobaczyli też Pana film "Paciorki jednego rózańca". Jest to film o emerytowanym górniku, który w całości rozgrywa się w środowisku gwarowym. Czy Pan dopuściłby do przetłumaczenia go np. na czysty, literacki język francuski?

Kazimierz Kutz: Na takie pytanie trudno mi odpowiedzieć,

bo dysponuje filmem ten, kto go kupuje. Ale mnie by to absolutnie nie zadowalało. Myślę, że najlepiej byłoby, gdyby film szedł normalnie w gwarze, a dorobione byłyby napisy. Wtedy można zachować autentyczność utworu, jego oryginalność. A to dlatego, że dialog, prawdziwy dialog w prawdziwym filmie - gdyby zapomnieć o całej zawartości semantycznej - jest rodzajem muzyki. Są oczywiście takie państwa, jak Włochy, gdzie wszystko się dubbinguje, ale to jest idiotyczne! Takie działania są wielką krzywdą dla filmu. Nie, kupujący nie powinien nigdy posuwać się dalej jak do napisu.

PS: Zdecydowana większość pańskiej twórczości dotyczy Śląska. Jakie wartości Śląska uważa Pan za na tyle uniwersalne, że należy i trzeba je pokazywać na świecie?

Kazimierz Kutz: Myślę, że jest to taki powszechny rodzaj uniwersalnego idealizmu, który w postawie człowieka wyraża się w prostolinijności. To jest główna wartość również moich filmów, bo one jakby o tym opowiadają. Bohaterami są zwyczajni ludzie, którzy wyrosli w kulturze chrześcijańskiej. Kultura ta jest przecież powszechna, a więc fil-

ny te mogą być wszędzie zrozumiałe. One wszak, poza pewnym kolorytem lokalnym, niezym się nie różnią od jakichkolwiek przyzwoitych filmów pod każdą szerokością geograficzną. One odwołują się do tego, co ja nazywam codziennym idealizmem, pewną prostoliniowością. Wywodzą się z tych wartości.

PS: Był Pan gościem naszego wakacyjnego kursu dwa lata temu. Uczestnicy byli tym spotkaniem bardzo zainteresowani, pytali o wiele rzeczy. Czy Pan lubi spotykać się z widzami?

Kazimierz Kutz: O tak, bardzo lubię spotykać się z widzami, bo bardzo często wiele się od nich dowiaduję. Poza tym ja lubię publicznie występować, sprawia mi to ogromną satysfakcję i daje dużo przyjemności. Może dlatego, że jestem, oczywiście, trochę gadulą i lubię czasem pogadać, a ponieważ jestem otwarty na wszystkie pytania, to jest to czasem - jakby beztróskie ujawnianie prawdy.

PS: I ostatnie pytanie: czy woli Pan pracować stale z tymi samymi aktorami, czy też woli Pan różnorodność?

Kazimierz Kutz: Dla mnie

życie jest przygodą i zawód też jest przygodą. W ramach tej przygody pojawiają się wciąż nowi aktorzy, pojawiają się ciągle nowi ludzie. Była Pani dzisiaj na planie mojego nowego filmu "Śmierć jak kromka chleba". Jak Pani widziała, główną rolę gra Zbigniew Zamachowski, młody aktor. Scenariusz był napisany przeze mnie dwa lata temu specjalnie z myślą o nim, żeby mógł się z nim spotkać. Właścicie, jakby się dobrze przyjrzeć mojej działalności z ostatnich 6-8 lat, gdyby ją zestawić - ogromną produkcję moich widowisk telewizyjnych i teraz tych filmów, to zetknąłem się z całą czołówką współczesnego polskiego aktorstwa. I to było spełnienie jednego z moich pragnień, by mieć możliwość zetknięcia się z nim, tak jak ono się rozwija.

W związku z tym mam też trochę taką, no nazwijmy ją... pedagogiczną inklinację. Chcę mieć przyjemność z obcowania z nimi, bo utalentowany aktor jest czymś zupełnie cudownym. Żadna zabawka i żadna przyjemność nie da się z tym porównać. Ale jednocześnie staram się aktorom coś z siebie dać, bo oni również - mam na to bardzo wiele dowodów - mnie pragną. Mam reno- mę człowieka, który aktorów bardzo lubi, dobrze z nimi pracuje. Ja ich ciągle zaskakuję nowymi

wymaganiami. Każdy z nich bowiem, jak każdy z nas w tym zawodzie, ma pragnienie bycia lepszym, najlepszym i jeszcze lepszym. I obowiązkiem reżysera właśnie jest dawać takiemu wielkiemu, utalentowanemu aktorowi zawsze jakieś zadanie, którego jeszcze nie wykonywał, którego jeszcze nie grał. Wtedy aktor może się rozwijać. Wtedy

może reżyser odkryć w nim - bo tylko reżyser może mu to dać - jego możliwości, których on sam w sobie jeszcze nie przeczuwa. I to jest wspaniale! I to jest ta strefa zabawy, która mnie najbardziej kusi. Ja ich oczywiście eksploatuję..., ale oni mnie też. Ja im po prostu coś chcę dać w zamian za to, że oni mi się oddali.

Rozmawiała: *Jola Tambor*

PS. Na planie filmowym spotkaliśmy również znakomitego aktora. Zbigniewa Zamachowskiego. Aktor obiecał, że spotka się latem z uczestnikami wakacyjnego kursu Szkoły, a obietnicę potwierdził dedykacją:

Dla uczestników
szkoły letniej -
oczekując spotkania
Zbyszek Zamachowski

Dla uczestników Szkoły Letniej - oczekując spotkania
Zbyszek Zamachowski



Tomasz Stępień, Dariusz Chrost

Dr Tomasz Stępień jest pracownikiem Zakładu Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Zainteresowania dr. Stępnia skupiają się na literaturze polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego i literaturze współczesnej, ujmowanych głównie w perspektywie socjologiczno-literackiej ze szczególnym uwzględnieniem form literatury popularnej (satyra, kabaret) [Kabaret Juliana Tuwima, 1989]. Współautorem tego tekstu jest student polonistyki - Dariusz Chrost.

POLSKIE GRAFFITI

cz. I

Można powiedzieć, że napisy na murach zaczęły się pojawiać, od kiedy były mury, ktoś i coś do pisania (malowania, bazgrania). Można nawet powiedzieć więcej - początek sztuk plastycznych to przecież rysunki i malowidła skalne z epoki kamiennej, odkryte na ścianach jaskiń. Współczesne graffiti w zadziwiający sposób przypominają niektóre z nich.

Bazgranie po murach oraz pisanie wulgarnych wyrazów, działanie polityczne, jak również nowa forma sztuki - to trzy, często łączące się z sobą aspekty interesującego nas zjawiska. Spróbujmy je nieco uporządkować.

Jaki jest związek graffiti z dziecięcymi bazgrołami na płotach i murach, obscenicznymi (wulgarnymi) napisami w klozetach, graficznymi śladami rywalizacji kibiców piłkarskich, hasłami i sloganami politycznymi?

Napisy na murach były i są wyrazem spontanicznej ekspresji lub perswazji politycznej. To także dziecięce gaworzenie, szept,

wyznanie, krzyk i wrzask - wyrażone w formie graficznej. A graffiti? Zaczniemy od etymologii.

Ten włoski wyraz (od *graffito* - cieniowanie kreskami) oznaczał pierwotnie napisy albo rysunki na antycznych naczyniach, odkrywane przez archeologów na kamieniach i ścianach starożytnych ruin. Współczesne graffiti, rysunki i napisy rysowane i wydrapywane na płotach, murach i ścianach ruder, jako pierwszy docenił i uznał jako sztukę Jean Dubuffet (1901 - 1985) u schyłku lat 50-tych. Twóca koncepcji "l'art brut" - sztuki surowej, prymitywnej i spontanicznej - widział w graffiti jeden z jej przejawów, wydał pierwszy album z reprodukcjami napisów i rysunków z murów, choć sam graffiti jako gatunku sztuki nie uprawiał. Graffiti ujawnia się jako nowe zjawisko na przełomie lat 60-tych i 70-tych. Ściany i wagony nowojorskiego metra stają się tłem dla kolorowych, agresywnych plastycznie i światopoglądowo napisów i rysunków. Aktualne wydarzenia polityczne i zmiany obyczajowe, bohaterowie i motywy kultury popularnej (science fiction, komiksy, reklama, rock), nowe ideologie i mody społeczne - to główne kręgi tematyczne, które pojawiają się w twórczości amerykańskich graffiti-writers. (Jego autorami są początkowo przedstawiciele mniejszości narodowych - Murzyni i Latynosi). Stricte polityczny i kontestacyjny charakter miały graffiti w czasie paryskiej rewolty studenckiej w maju 1968 roku - niektóre z nich weszły do kanonu kontrkulturowych tekstów, a najśłynniejszą galerią graffiti była (przed zjednoczeniem Niemiec) zachodnia strona muru berlińskiego. W latach 80-tych graffiti rozszerza się również na Europę Środkową oraz Wschodnią i staje się jednym z istotnych elementów paraartystycznej ekspresji młodzieżowych subkultur.

Po raz pierwszy polskie mury, w nie spotykany dotąd sposób, pokrywają się napisami w okresie jawnego działania "Solidarności" i po wprowadzeniu stanu wojennego. Na murach polskich miast trwa wówczas ostra walka polityczna. Propagandowym plakatom i obwieszczeniom oraz sloganom ekipy rządowej przeciwstawiają się hasła solidarnościowej opozycji. Napisy w rodzaju: **TV kłamie**, **Precz z komuną**, **Nie ma wolności bez "Solidarności"**, kotwica Polski Walczącej¹ wpleciona w nazwę

1. "Polska Walcząca". Znak graficzny, w którym litery P(olska) i W(alczy) nałożone na siebie tworzą kotwicę. Symbol polskiego ruchu oporu w czasie II wojny

CENA- #

GRAFFITI

WARSZAWSKIE

Nr 1 (3) 1994 - październik



Strona tytułowa jednego z zinów

"Solidarność" - świadomie nawiązują do tradycji ulicznej walki światopoglądowej z lat okupacji hitlerowskiej. Władze nakazywały wtedy dokładnie zamalowywać antyrządowe napisy. Powstawały dzięki temu prostokątne plamy, które stały się inspiracją dla paraartystycznej akcji. Zmienia ona, od 1983 roku, pejzaż semiotyczny polskich murów. Inicjator tej akcji, jeden z twórców Pomarańczowej Alternatywy², "Major" Waldemar Frydrych wspominał:

"...jak widziałem te malowane plamy na murach, to zaczęły mnie one fascynować jako dzieła sztuki. Pewnego dnia siedziałem i nagle stanął mi przed oczyma taki krasnoludek. Stwierdziłem, że jest to fenomenalny pomysł. No i zacząłem na tych plamach malować krasnoludki." [Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska. Wrocław 1991, s.164]

Pomarańczowe krasnoludki na wrocławskich murach to coś zupełnie nowego w kontekście prorządowych plakatów i opozycyjnych, patetycznych i śmiertelnie poważnych haseł. Jednoznaczna polityczność zostaje rozbita pure nonsensem, patos - złagodzony elementami ludycznymi. Pojawiają się napisy takie jak: **Niech żyje sex** (w którym do litery "x" domalowano białoczerwoną chorągiewkę) czy **Uwolnić Izaurę i politycznych**³. Podobnych napisów jest coraz więcej, a zimą 1985 roku pojawiają się pierwsze odbitki szablonów wykonanych z bristolu, których autorami są: Tomasz Sidorski, Andrzej Rosołek i Paweł Jagodzki. Na murach widać ślady obecności różnych grup subkulturowych, napisy i rysunki stają się często formami artystycznymi o bogatych znaczeniach. Ideologia, polityka i propaganda zostają ujęte w ludyczny nawias. Zmiany polityczne, społeczne i obyczajowe związane z wymianą ekip rządzących i transformacją ustroju znajdują swoje graficzne odzwierciedlenie na murach. Graffiti stają się kroniką polskiej drogi do kapita-

światowej.

2. Pomarańczowa Alternatywa. Ruch paraartystyczny, który powstał w 1981r. w środowisku akademickim Wrocławia. Określa się jako "surrealizm socjalistyczny". Największa aktywność ruchu to lata 1986-1990. W tym czasie ruch obejmuje również Warszawę, Łódź, Olsztyn, Rzeszów. Główną formą działania były happeningi i akcje uliczne.

3. Izaura - bohaterka (biała niewolnica) popularnego serialu telewizyjnego produkcji brazylijskiej, który szedł w polskiej TV w latach osiemdziesiątych. "Polityczny" - więzień polityczny.

lizmu, widzianej oczami najmłodszych pokoleń Polaków, a lata 1989-1990 są apogeum działalności polskich graficiarzy (ogólna liberalizacja i wreszcie powszechna dostępność farby w sprayu na rynku bardzo temu sprzyjają). Obecnie graffiti stało się naturalnym elementem przestrzeni architektonicznej, mniej lub bardziej interesujące napisy i rysunki można spotkać na murach nawet najmniejszych polskich miast i miejscowości. Nastąpiła wewnętrzna organizacja tego paraartystycznego ruchu - pojawiły się grupy i indywidualności twórcze, wydawane są katalogi napisów i poświęcone im ziny*. Graffiti zauważono jako fakt społeczny i estetyczny, podjęto próby jego oswojenia w ramach sztuki oficjalnej: powstają na jego temat publikacje, wydawane są albumy napisów, organizuje się wystawy. Jednocześnie władze zaczęły bardziej pilnować i surowiej karać graficiarzy, a także (jak w okresie realnego socjalizmu) zamalowywać - zwłaszcza antyklerykalne i antyprezydenckie - napisy i rysunki.

Kim są autorzy graffiti? Czy wszystkie napisy na murach można uznać za uliczne dzieła sztuki? Czy tę twórczość (?) można traktować jako realizację awangardowych postulatów artystycznych z początków XX wieku?

Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka-tłumem.

KAŻDY MOŻE BYĆ ARTYSTĄ

Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność.

Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aby wyszli na ulice.

SCENA SIĘ PRZEKRĘCA. TRZEBA ZMIENIĆ DEKORACJE.

*Obrazy jako ściany poszczególnych gmachów.**

- tak pisał w 1921 roku Bruno Jasieński, w nieco spóźnionym w stosunku do innych państw Europy, "manifestie do narodu

4. Ziny (fanziny) - amatorskie czasopisma o muzyce rockowej, literaturze, ekologii, polityce. Wydawane i czytane w kręgach subkultur młodzieżowych.

* Tekst w prawidłowym zapisie ortograficznym:

Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka - tłumem. KAŻDY MOŻE BYĆ ARTYSTĄ. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność. Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aby wyszli na ulice. SCENA SIĘ PRZEKRĘCA. TRZEBA ZMIENIĆ DEKORACJE. Obrazy jako ściany poszczególnych gmachów.



Polskie graffiti

polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia". Dadaizm i futurizm to te kierunki w sztuce XX wieku, które burzą tradycję estetyczną i klasyczne kanony piękna. Pragną znieść granicę między sztuką i życiem codziennym. (Polscy futuryści chcieli również uprościć ortografię.) Można więc traktować graffiti (podobnie jak happening) jako realizację futurystycznego hasła: "Artyści na ulicę!", a pure nonsense, który pojawia się w wielu napisach, jako echo dadaizmu. Oczywiście - wśród młodych ludzi piszących na murach są grupy, które traktują graffiti jako pewien rodzaj sztuki o swoistych funkcjach społecznych. To oni właśnie drukują ogólnopolskie katalogi napisów na murach, wydają poświęcone im ziny, jak np.: "**SPRAY**" (Piła), "**NIE DAJ SIĘ ZŁAPAC**" (Poznań), "**GRAFFITI**" (Warszawa). Ich działania paraartystyczne określa zespół zasad dotyczących techniki, poetyki i funkcji graffiti:

"Przed wyjściem ze sprayem lub szablonem na miasto dobrze się zastanów - czy naprawdę chcesz komuś coś powiedzieć, czy po prostu masz ochotę pobazgrać sobie po ścianie, bo akurat wpadł ci w ręce spray i nie wiesz, co z nim począć. W tym drugim przypadku po prostu szkoda spraya, muru i Twojego czasu - zamiast ściany pomaluj sobie dupę." ["NIE DAJ SIĘ

ZŁAPAC", wiosna - lato '90, dodruk II '91]

"Graffiti jest i ma być SZTUKĄ, a nie chałturą. Zanim coś psikniesz, dobrze pomyśl. A więc jeśli masz spray, a nawet szablon, to nie wariuj jak pijany zając, tylko maluj w odpowiednich miejscach odpowiednie rzeczy. Nie jest sztuką napisać w pierwszym lepszym zaułku KOMUNO WRÓĆ. Sztuka polega na tym, żeby to zrobić w odpowiednim miejscu np.: na Solidarności [chodzi o budynek będący siedzibą władz związku]... Lepiej rzadko, a starannie. Bo w przeciwnym razie zarzygasz miasto jednym malunkiem. Graffiti ma za zadanie ostrzegać, budzić psychozę czegokolwiek, ale także ma bawić i CIESZYĆ OKO... Zwróć uwagę na to, jakim kolorem wykonujesz graffiti. Jego dobór jest bardzo ważny. Dzięki odpowiedniej barwie graffiti dostaje większego KOPA, staje się bardziej zrozumiałe, gdy kolor jest w temacie... UWAŻAJ NA POLICJĘ. Oni byli kiedyś milicjantami... NIE KUPUJ RUSKICH SIKACZY - ZAPYCHA IM SIĘ KANALIK. Przyjemnego malowania gRAFoMAN. ["SPRAY", październik '90]

Artyści (tak można określić najbardziej świadomy teoretycznie krąg autorów) traktują graffiti jako cel sam w sobie, niezależnie od tematu, jako formę artystyczną właśnie, która "ma umilać szare miasta, a nie jeszcze bardziej je szpecić." ["GRAFFITI", nr1(3), 1991 październik]. Występują często w roli krytyków: piszą recenzje z "galerii" na murach i płotach, określają kryteria, które powinny spełniać "prawdziwe artystyczne graffiti", reklamują nowe formy (tagi), oceniają obecny i projektują przyszły stan sztuki ulicy:

"Szablony "wyszły z mody", dorwanie jakiegoś porządnego graffiti to całodzienna pogoń po mieście. Ale my jak zwykle się nie załamujemy. Swoją drogą każdy jeden czytelnik graffiti mógłby ruszyć tyłek (niekoniecznie swój) i coś namalować. Wiecie jak wyglądają miasta po Pierwszych Wolnych Demokratycznych Wyborach do Sejmu i Senatu Rzeczypospolitej Polskiej. Zginęła znakomita część graffiti zaplakatowana kilkucentymetrową warstwą przez maniaków prowadzących kampanię. Część z mazajów uratowało paru dobrych samarytan, którzy rzeczony plakaty zrywali na bieżąco, ale i tak to, co zostało to obraz nędzy i rozpacz. Wniosek jest jeden - zaraz po przeczytaniu tego zina kup spraye i po małej przerwie na ruszenie kon-

ceptem idź w miasto. I to chyba wszystko.... MAKE GRAFFITI."
["GRAFFITI", nr 1(4) 1992.02]

Inne grupy "użytkowników" murów traktują graffiti instrumentalnie - jako świadectwo swej odrębnej obecności w pejzażu subkulturowym, jako instrument propagandowy. I tak np. **eko-
lodzy i obrońcy zwierząt** (*Twoje ciało grobem zwierząt; Zabijemy świnie, bo Bóg się rodzi; Wesolych, krwawych
świąt*) reagują również hasłami na murach na konkretne zagrożenia środowiska naturalnego (*Żarnobyl stop!*⁵; *Lepszy
traktor, niż reaktor*). **Ideolodzy** - to formacje związane z organiza-
cjami o charakterze politycznym, powiązanymi z subkul-
turami młodzieżowymi, takimi jak pacyfistyczna Wolność i Po-
kój, anarchistyczne: Ruch Społeczeństwa Alternatywnego i Mię-
dzymiejska Anarchistyczna (*Lepiej mieć stosunek z jeżem
niż dwa lata być żołnierzem; MON WON*⁶; *Diabeł stworzył
armię, a Bóg dezertera; Wychowujemy w duchu anarchii;
Demokracja -Nie! Anarchizm - Tak!*). Na murach polemizują
również przedstawiciele różnych grup **subkulturowych**, zwo-
lennicy różnych odmian muzyki rockowej i kibice różnych klu-
bów piłkarskich, a przede wszystkim punki (sympatyzujący z
anarchizmem) i skinheadzi (powiązani ze skrajnym nacjonaliz-
mem). Podkreślanie własnej obecności i tożsamości ideowej
(*Punk's not death; Skins O.K.*) oraz dyskredytacja przeciwni-
ka (*Shitpunk; Skunkshead; Skins O.K.urwa*) to chwytły ty-
powe dla propagandy politycznej. W tym kontekście warto się
przyjrzeć bliżej graffiti, które wykorzystuje sacrum narodowe.

Tomasz Stępień, Dariusz Chrost

Od redakcji: Drugą część szkicu o polskich graffiti oraz komentarz
językowy do cytowanych napisów opublikujemy w wiosennym nu-
merze "PS".

5. Żarnobyl - gra słów. Żarnowiec - miejscowość w województwie gdańskim, w
której rozpoczęto budowę elektrowni atomowej (wstrzymano w 1986r. po protestach
organizacji ekologicznych). Czarnobyl - miasto na Ukrainie, w którym w 1986r.
nastąpiła poważna awaria elektrowni.

6. MON - Ministerstwo Obrony Narodowej. Won (ros.) - precz.

Krzysztof Uniłowski

Krzysztof Uniłowski jest pracownikiem Zakładu Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Od 1989r. redaktor kwartalnika literackiego "FA-art". Zajmuje się przede wszystkim krytyką literacką i teorią najnowszej prozy.

RZUT OKA NA POLSKĄ PROZĘ POWOJENNA

Powszechnie przyjęty sposób periodyzacji polskiej literatury XX wieku, który opiera się na podziałach pokoleniowych oraz zewnętrznych - najczęściej politycznych - uwarunkowaniach życia literackiego, może oddać pewne usługi przy porządkowaniu materiału poetyckiego. Z prozą jest o wiele gorzej. Nie sposób na nią patrzeć przez pryzmat pokoleniowych utarczek, polemik między literackimi grupami, itd.

Na ten problem niejednokrotnie zwracano już uwagę. W pewnym sensie literaturoznawcy nauczyli się z nim żyć. Być może należałoby postawić generalne pytanie o zasadność wszelkiej periodyzacji. Istnieją przecież jedynie poszczególne teksty, owszem, wielorako korespondujące ze sobą, niemniej wszelkie ich porządkowanie wedle arbitralnych kryteriów, nurtów, prądów jest już tylko baśniopisarstwem uprawianym przez historyków literatury.

Być może tak należałoby postąpić. Jeśli czynię inaczej, to po prostu dlatego, że zdając sobie sprawę z umowności takich podziałów, ba! dwuznacznego statusu wszelkiej historii (także literatury), sądzę jednocześnie, iż bez periodyzacji obyć się nie możemy. Jest ona potrzebna, by móc się porozumieć.

Sięgam więc po parę pojęć *modernizm - postmodernizm**. Przede wszystkim dlatego, że żadnej innej propozycji, która byłaby czymś więcej niż jednorazową, autorską sugestią, nie widać. A że terminy te funkcjonują w międzynarodowym języku krytyki - tym lepiej. Czemuż by nie mówić o literaturze polskiej w sposób zrozumiały również dla odbiorcy zachodniego?

Owszem, pamiętać trzeba, że modernizm w terminologii anglosaskiej oznacza mniej więcej to, co na Kontynencie zwykło się określać mianem awangardy. W krajach Europy Środkowo-Wschodniej modernizmem (Moderną) nazywa się przełom XIX i XX wieku. To pojęciowe zamieszanie można jednak rozwikłać,

jeśli założymy, że w tym całym galimatiasie jest coś na rzeczy. Że modernizmu w tradycyjnym znaczeniu (w Polsce używa się zresztą zamiennego pojęcia: Młoda Polska, 1890-1918) i awangardy nie dzieli nieusuwalna bariera. Nadaję więc terminowi **modernizm** charakter pojęcia nadrzędnego, odpowiadającego okresowi literackiemu, który obejmowałby Młodą Polskę, dwudziestolecie międzywojenne oraz przeważającą część literatury powojennej, który wypowiedział się przede wszystkim w dwu wielkich orientacjach: *literaturze mitograficznej* i *awangardzie*.

Po roku 1945 w literaturze polskiej - jak i wcześniej - dominuje mitografia. Z orientacją tą można łączyć takich prozaików jak: **Jerzy Andrzejewski**, **Gustaw Herling-Grudziński**, **Tadeusz Konwicki**, **Andrzej Kuśniewicz**, **Tadeusz Nowak**, **Włodzimierz Odojewski**, **Julian Strykowski**, przedstawicieli polskiej szkoły eseju i wielu innych. Tych - różnych przecież - twórców łączy pewne podobieństwo: strategia narracyjna, która ocala jednostkowy punkt widzenia dzięki np. stosowaniu technik charakterystycznych dla prozy psychologicznej czy konwencji autobiograficznych, mitologizacja czasoprzestrzeni, dążenie do spotkania z obróconym w niby-słuchacza odbiorcą, pojmowanie pisarstwa jako świadectwa w sensie społecznym, próby wypowiedzenia niewypowiedzianego (ukrytego porządku, istoty) w sensie poznawczym dzieła, wskazywania na etyczny fundament w jego sensie moralnym. Tendencje awangardowe w prozie powojennej dochodzą do głosu przede wszystkim w twórczości **Leopolda Buczkowskiego** i **Mirona Białoszewskiego**. Ale to wcielenie awangardy dalekie jest od optymizmu klasycznej formacji z początku wieku. Aby zdać sprawę z tej różnicy, wprowadzam termin *neoawangarda* - znowu *per analogiam* do pojęcia wyrażającego określone tendencje w sztuce światowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Generalne cechy tej orientacji to: autotematyzm*, podważanie reguł komunikacji językowej, zderzanie ze sobą różnych odmian mowy. Na spostrzeżone przez siebie rozbicie świata i podmiotu neoawangarda odpowiada aktem oporu, wyrażonym choćby w programowym "spiszę wszystko" Białoszewskiego. Projekt wielkiej syntezy, *summy*, podejmowany w pisarstwie mitograficznym, tu świadomie zostaje obrócony w - sporządzony wedle przypadkowego

porządku - katalog. Dzieło jest zastąpione przez tekst o strukturze otwartej, celowo nie zakończony, nie ostateczny. To prawda, w pisarstwie Miłosza również łatwo zauważyć brulionową zasadę organizacji tekstu. Jest jednak różnica między śladem, który prowadzi, fragmentem, który jest wyrazem ukrytej Całości, a ruiną, szczątkiem, pozostałością po zniszczonej Jedni.

Wreszcie **Stanisław Lem** - niestrudzony krytyk nouveau roman (a więc zjawisk neoawangardowych). Ale tenże Lem jest również autorem "*Próżni doskonałej*", bodaj najbardziej radykalnego przykładu w prozie polskiej literatury o literaturze, zbioru "recenzji kultury, w której nie istnieje KSIĘGA" (formuła M. Szargota), gdzie krytyczne ambicje autora szczęśliwie zostały skojarzone z rozkoszną literacką grą. Lem okazał się również wspaniałym fabulatorem*, dając teksty (np. "*Cyberiada*", "*Dzienniki gwiazdowe*"), które łączą satyryczną tendencję z mistrzostwem literackiego żonglera, sporządzającego koktajl (postmodernistyczny, chciałoby się rzec) z konwencji powiastki filozoficznej, literatury przygodowej, popularnej sf, baśni, stylistyki eposu i stylu sarmackiego*.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte przynoszą też książki dwu prozaików, których z perspektywy czasu skłonny jestem uznać za prekursorów postmodernizmu. **Witold Gombrowicz** i **Teodor Parnicki**. W przypadku tego pierwszego trudno zresztą twierdzić, że dokonała się wtedy jakaś zasadnicza zmiana w jego pisarstwie. Przypomnijmy - treścią "*Ferdydurki*" i "*Trans-Atlantyku*" jest przede wszystkim krytyka form kultury, które deformują osobę. Tyle że w "*Dzienniku*" widomie się okazuje (czego domyślać się było można od samego początku), że deformacja taka jest konieczna i pożądana, gdyż tylko ona powoduje to, co deformowane - podmiot. Nie można więc mówić o pierwotnym "ja"; świadomość własnego "ja" pojawia się w procesie deformacji. "Mnie" poprzedza "ja". Ponieważ zaś deformowaniem jest również pisanie, nie sposób odpowiedzieć na pytanie "kto mówi?". Nie sposób wyjaśnić, kto jest autorem (moich) pism.

Zmiana, jaka następuje w pisarstwie Parnickiego wraz ze "*Słowem i ciałem*", polega na wyzwoleniu mechanizmu suplementacji*. Ponieważ adresatka listów Chozroesa od dawna nie żyje (narrator jedynie udaje wiarę w informacje o jej rzekomym

ocaleniu), pisma te zastępują, co znaczy też: przesłaniają, Markię (szkielet Markii). Markia, której nie ma, wkłada w rękę Chozroesa pióro; jest więc (to znaczy: nie jest) źródłem jego pisarstwa. Jako przyczyna, której nie ma, nie odgrywa roli muzy-przewodniczki. Jest piękną (strojną w listy Chozroesa, w szatę pisma) zwodzicielką - Kobieta, która nie udziela się inaczej jak poprzez zasłonę, (jeśli ją zedrzyć, spotkasz tylko szkielet).

Listy Chozroesa są snem, błędzeniem, baśnią, rozkoszną samoułudą, ale też - kunsztowną mistyfikacją snutą na użytek doraźnych celów politycznych (Markia, źródło, którego nie ma, zwodzi nie tylko autora, lecz również uprawnionych i nie uprawnionych czytelników). Wraz z tym arcydziełem z książek Parnickiego znika fakt historyczny, zdarzenie jest zastąpione (i przesłonięte) nie kończącym się zbiorem komentarzy/suplementów na temat tego, co się zdarzyło, co mogło się zdarzyć, dlaczego zdarzyło się lub nie, itp.

Poetyka Gombrowicza i Parnickiego zawiera wiele elementów o rodowodzie neoawangardowym. Formułę "powieść metodologiczna"* można z powodzeniem odnieść do tekstów obu pisarzy. Ale też, co uważny Czytelnik z pewnością zauważył, w obie te twórczości wpisane zostało to rozumienie *écriture*, czy raczej - sposób jego opisywania, które niebawem miał przedstawić światu pewien Żyd z Algieru.

Schyłek lat sześćdziesiątych mógł stanowić bardzo ważną granicę dla polskiej prozy dwudziestowiecznej. Gombrowicz daje wtedy swoje ostatnie książki, a jego śmierci towarzyszy pierwsza fala krytycznych omówień pozostawionego przezeń dorobku. Parnicki zaś, jeśli kiedykolwiek zaskarbił sobie sympatię bodaj elitarnego odbiorcy, to właśnie wtedy. W tym samym czasie debiutuje Białoszewski-prozaik, dając "*Pamiętnik z powstania warszawskiego*", opowieść o zagładzie najważniejszego tematu literatury modernistycznej - miasta. Z tamtych lat pochodzą też inne wybitne przykłady "literatury wyczerpania"*: "*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*" Tadeusza Różewicza, "*Miazga*" Andrzejewskiego.

Wraz z początkiem następnej dekady dobry czas dla prozy innowacyjnej przeminął, zanim jeszcze w Polsce zdążyła pojawić się literatura, którą już bez żadnych wahań można by określić słowem - postmodernistyczna. Nie bez znaczenia były dla

takiego przebiegu wydarzeń uwarunkowania polityczne (polityka ówczesnych władz budzi opór wśród intelektualistów i środowisk twórczych, czego wyrazem jest powstanie wydawnictw i pism poza cenzurą, to zaś nie sprzyja prozie zorientowanej bardziej estetycznie i poznawczo niż etycznie), sukces programu Nowej Fali (sojusz literatury i etyki), ideowe deklaracje i wybory krytyków.

Neoawangarda nie zniknęła jednak bez śladu. Swoją literacką przygodę kontynuowali przecież **Teodor Parnicki**, **Leopold Buczkowski**, **Miron Białoszewski**, choć ten ostatni był czytany głównie przez pryzmat etyczny ("szacunek dla szczegółu"). Wypracowane przez "eksperymentatorów" techniki weszły również do repertuaru prozaików, których przypisałem do orientacji mitograficznej, choć - co naturalne - odgrywają tam uboczną rolę (np. cykl "łże-dzienników" Konwickiego). Wreszcie, na literackiej scenie pojawił się wówczas szereg młodszych pisarzy, którzy - w złagodzonej formie - również nawiązali do poetyki neoawangardowej (**Ryszard Schubert**, **Janusz Anderman**, **Zbigniew Ogiński**, **Janusz Głowacki**, **Tadeusz Siejak** i inni). Istota tego pisarstwa polegała na wprowadzeniu do literatury różnych odmian języka mówionego i poszukiwaniu graficznego odpowiednika dla oddania swoistości tych odmian.

Efektom takich poczynań był najczęściej groteskowy obraz świata, czasem towarzyszyły temu pastiszowe nawiązania do bardziej konwencjonalnych form prozatorskich (co było szczególnie charakterystyczne dla innego debiutanta przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych - **Marka Słyka**).

Właśnie inwazja różnych odmian języka mówionego w prozie stała się głównym argumentem Henryka Berezy, kiedy ów krytyk proklamował w połowie lat siedemdziesiątych "rewolucję artystyczną w prozie". Kampania ta zakończyła się fiaskiem. Bo też i nie bardzo Bereza potrafił wyjaśnić, na czym to "nowe" miałoby polegać. Trzeba było niejkiej gimnastyki, żeby złączyć pod jednym sztandarem Schuberta i, bodaj najbardziej przez Berezę szanowanego **Jana Dżeżdżona**, nawiązującego raczej do orientacji mitograficznej. Co najważniejsze, pisarze, którym starał się patronować Bereza, raczej nie przedstawili wtedy tekstów wybitnych (poza - moim zdaniem - książkami Schuberta: "*Trenta tre*" i "*Panna Lilianka*").

Często "eksperymentalne" ambicje pokrywały tu po prostu myślowy banał. Dla większości krytyków kampania Berezy skompromitowała sam pogląd, że cokolwiek w prozie polskiej się zmienia (zmieniło).

Z początkiem lat osiemdziesiątych otrzymaliśmy pierwsze w prozie polskiej realizacje postmodernistyczne, jeśli pominąć wspomnianych tu wcześniej wybitnych prekursorów. Mam na myśli teksty **Anatola Ulmana** ("*Cigi de Montbazon*"), **Bogdana Barana** ("*Anatem B. czyli historia naturalna Rzeczywistości*"), **Jana Tomkowskiego** ("*Ragadon*", "*Opowieści Szeherezady*"), **Krzysztofa Bieleckiego** ("*End & Fin Company*"). Książki - przemilczane. Stan wojenny: "bo też taki był czas (...), że zajmować się atrofią fabuły u Ulmana, to coś jak bezczelność" (D. Nowacki). Krytyka polska odrabiała wtedy głównie zaległości w recepcji klasyki emigracyjnej. Zwracała uwagę - a i to pobieżnie - na te dokonania debiutantów, które wywodziły się z nurtu mitograficznego. Pod koniec ubiegłej dekady poczęła się jednak w Polsce tworzyć na nowo "aura postmodernistyczna". Przyczyny można widzieć we wzrastającej ilości tłumaczeń łączonych z postmodernizmem pisarzy zachodnich, recepcji takich propozycji humanistyki światowej, jak poststrukturalizm czy dekonstrukcja. Około roku 1988 rozpoczyna się debata polskich autorów nad terminem postmodernizm, aczkolwiek po dziś traktowany jest on na ogół nieufnie. Ostatnie lata wzbogaciły polską prozę postmodernistyczną o parę następujących interesujących pozycji: "*Narracje*" **Tadeusza Sęktasa**, "*Oko*" **Zbigniewa Batki**, "*Ostatnią amerykańską powieść*" **Piotra Czakańskiego-Sporka**, "*Księżę zaklęć*" dojrzewającego artystycznie **Andrzeja Tuziaka**.

Obraz polskiej prozy dnia dzisiejszego byłby jednak fałszywy, gdyby nie podkreślić, że mitografia żywa jest obecnie nie tylko w nowych tekstach klasyków tego nurtu, ale również dzięki książkom młodych autorów: **Waldemara Żelaznego**, **Piotra Szewca** ("*Zagłada*"), **Pawła Huellego**, choć akurat sukces tego ostatniego u części krytyki uważam za nieco przesadny.

Kondycję polskiej prozy od kilkunastu lat określa dziwny rozziw generacyjny. Z jednej strony - uznani klasycy współczesności, z drugiej - debiutanci dający, co zrozumiałe, jedynie próbki swoich możliwości. W rezultacie proza, w

przeciwieństwie do poezji, nie dysponuje wybitnymi autorami średniego pokolenia, którzy decydowaliby o obliczu literatury na początku lat pięćdziesiątych. Dzieł wybitnych raczej niewiele. Spośród polskich postmodernistycznych utworów do tego miana aspirować mogą, moim zdaniem, dwie pozycje: debiut **Anatola Ulmana** "*Cigi de Montbazon*" (1979) i trzecia książka **Krzysztofa Bieleckiego** "*End & Fin Company*" (wyd. książkowe, 1992). Pierwszy z tych tekstów to znakomita, przeprowadzona przy pomocy niepewnej tego, co głosi, samopodważającej siebie narracji, polemika z mitografią. Druga to fabulacja* podejmująca temat "śmierci" ideologii, historii, człowieka i autora (w sensie podmiotu), przy odwołaniu się do poetyki prozy dla czytelnika dziecięcego. Tak czy owak, młodym mitografom i postmodernistom daleko jeszcze do artystycznych i ideowych wyżyn Kuśniewicza z jednej, Parnickiego z drugiej strony. Jeśli jednak spojrzeć na te utwory jako zapowiedzi, wcale nie trzeba spuszczać nosa na kwintę.

Bo musimy pamiętać i o tym, że gdy w miarę upływu czasu spoglądać będziemy na ostatnie literackie dwudziestolecie z większego dystansu, że gdy coraz mniej mówić będziemy o meandrach życia literackiego tamtego czasu, coraz więcej o tych paru (jak zawsze) książkach, które pozostaną - obraz wyglądać będzie nieco inaczej. Jeśli przyjąć jednocześnie, że selekcja nastąpi również wśród niedawnych debiutantów, zaś największe talenty będą dojrzewać, to niewykluczone, że potencjalna granica końca lat sześćdziesiątych stanie się granicą faktyczną. Tak może się stać. Ale też dziś powiedzieć wolno tylko, że właśnie - może.

Krzysztof Uniłowski

autotematyzm - tym mianem określa się dzieła literackie, których przedmiotem zainteresowania są właśnie dzieła literackie, konwencje, ograniczenia i możliwości literatury;

fabulacja - narracja podkreślająca własną kunsztowność, literackość, w konsekwencji - nie licząca się z regułami życiowego prawdopodobieństwa;

literatura wyczerpania - pojęcie wprowadzone przez amerykańskiego pisarza Johna Bartha, odnosi się do tekstów wskazujących na konwencjonalność i rozkład form literackich;

postmodernizm - nurt literacki wyrastający z odrzucenia awangardowych postulatów nowatorstwa i elitarności; ulubionymi technikami p. są pastisz, parodia,

ironiczny cytat; termin został przyjęty również dla określania zmian w innych dziedzinach sztuki i szerzej - refleksji, toteż mówi się dziś także o postmodernistycznej filozofii, estetyce, społeczeństwie czy świadomości; najogólniej rzecz biorąc postawa p. odrzuca ideę czegoś, co uprawomocnia daną ideologię, opowiada się za wielością (przeciw jedności), rozproszeniem (przeciw skupianiu), widząc bogactwo w tym, w czym jej przeciwnicy postrzegają hedonizm, aksjologiczną pustkę, nihilizm;

powieść metodologiczna - powieść opowiadająca między innymi o wykorzystanych w niej metodach twórczych; termin wymienny wobec autotematyzmu;

styl sarmacki - tradycyjnie w literaturze polskiego baroku (wiek XVII) wyróżnia się nurt dworski i nurt sarmacki; ten drugi był wyrazem sposobu życia i mentalności polskiej szlachty; dzieła zaliczane do tego nurtu (np. "Pamiętniki" J.Ch.Paska) pisane były specyficznym stylem o łatwo rozpoznawalnych właściwościach; w czasach późniejszych styl ten wielokrotnie był przedmiotem zabiegów stylizacyjnych i parodystycznych; samo słowo "sarmacki" odwołuje się do szlacheckiej mitologii (przodkami polskiej szlachty mieli być starożytni Sarmaci);

suplementacja - opisany przez Jacquesa Derridę mechanizm neguje ideę tekstu źródłowego, oryginału, zastępując go szeregiem odnoszących się do siebie nawzajem komentarzy, które nie mają punktu wyjścia, początku.

NIEBOSKA KOMEDIA Der Spiegel, 42/1991 z niemieckiego tłumaczył Alexander Alisch

[Andrzej Szczypiorski, polski pisarz i publicysta, niezwykle ceniony w Europie, obchodzi 70. rocznicę urodzin. Szczypiorski urodził się w 1924r. W czasie wojny walczył w Powstaniu Warszawskim, a w latach 1944-45 był więźniem Sachsenhausen. Relegowany ze studiów w latach czterdziestych pracował m.in. w Katowicach: był kierownikiem literackim Teatru im. S.Wyspiańskiego i pracownikiem Katolickiej Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach. Działacz opozycji w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (KOR), w czasie stanu wojennego był internowany. Senator do 1992r. Debiutował jako publicysta w 1946r. Opublikował m.in.: *Czas przeszły, I ominęli Emaus, Początek, Msza za miasto Arras, Noc, dzień i noc, Autoportret z kobietą*. Twórczość Szczypiorskiego to walka o tolerancję, wyrozumiałość dla innych i wolność jednostki. Poniżej publikujemy szkic, jaki zamieścił o Szczypiorskim niemiecki *Der Spiegel* w 1991r (ze względu na datę druku niektóre informacje są nieaktualne). Szkic przetłumaczył uczestnik kursów Szkoły - Alexander Alisch. Redakcji *Der Spiegel* dziękujemy za możliwość druku.]

- Milionom ludzi ukradziono życie - pisze polski pisarz Andrzej Szczypiorski w swojej nowej powieści "Noc, dzień i noc",

w której rozprawia się z totalitarnym komunizmem. W rozmowie ze "*SPIEGLEM*" mówi on w odniesieniu do nowej sytuacji: - Nasza droga do Europy będzie możliwa tylko z Niemcami.

- Nasza słabość - pisał kiedyś - jest wielkim, mądrym pomysłem Boga. Ona spowodowała, że musimy siebie wzmacniać, każdego dnia i każdej godziny. Polak, Andrzej Szczypiorski, mający 67 lat [obecnie - 70 lat], wie o czym mówi i to w dobrym języku niemieckim. Języka złego sąsiada nauczył się w obozie koncentracyjnym Sachsenhausen, do którego wywieziono go jako uczestnika Powstania Warszawskiego w 1944 roku. W 1981 roku władza państwowa aresztowała go. Generał Jaruzelski kazał zatrzymać nieustraszonego dysydenta i internować na pewien czas. Ale jak żaden inny z polskich pisarzy, Szczypiorski jest - w mowie i piśmie - zwiastunem braterstwa, budowniczym mostów między Polakami i Niemcami. Ponadto intelektualista Szczypiorski cieszy się politycznym autorytetem, jak Vaclav Havel w (byłej) Czechosłowacji i Gyorgy Konrad na Węgrzech. Od dwóch lat Szczypiorski jest członkiem Senatu [do 1992r.].

- Nasza droga do Europy prowadzi tylko przez Niemcy, mówi senator Szczypiorski o nowej sytuacji politycznej. Jako pisarz, Szczypiorski przed trzema latami wybrał tę drogę, pisząc wzruszającą, ironiczną, pełną groteski powieść o przeznaczeniu, powieść o Polsce pod niemieckim jarzmem. Jest to poczytna i ulubiona w Niemczech powieść "*Pięknej Pani Seidenman*".

Niemcy i Polacy, Polacy i Żydzi, Żydzi i Niemcy. Zniszczenie życia przez totalitaryzm jest dosadnym, przewodnim motywem jego powieści, podobnie jak motywem jest cierpienie. Właśnie ten totalitaryzm niszczy nie tylko oprawcę, ale także jego ofiary. Szczypiorski dwa razy w życiu doznawał ideologii gwałtu - był to faszyzm Hitlera i komunizm Stalina. W swojej najnowszej książce, napisanej po chłodnej i precyzyjnej przypowieści "*Msza za miasto Arras*" oraz tomach politycznych rozpraw, Szczypiorski sporządził bilans istnienia pod dyktaturami. "*Noc, dzień i noc*" jest powieścią panoramiczną, jest dalszym ciągiem "*Pięknej Pani Seidenman*" i poza tym - jest bystrą analizą.

- Hitler zapowiadał, że zniszczy specyficzny rodzaj człowieka, mówi alter ego Szczypiorskiego w powieści, były powsta-

niec. - Stalin zapowiadał, że będzie wychowywać specyficzny rodzaj człowieka. Gestapo i SS męczyli ludzi torturami, żeby "wydobyć z człowieka jedno słowo prawdy". Sowieci nie interesowali się prawdą. Oni szukali potwierdzenia swoich teorii, potwierdzenia swoich kłamstw.

"*Noc, dzień i noc*", tytuł powieści, oznacza zakłócony rytm - rytm więzienia. Prawie każda postać tej nieboskiej komedii znajdzie się tam - bądź to jako prześladowca, bądź to jako prześladowany. Porozumienie międzyludzkie zostanie zastąpione przesłuchaniem, każda osoba może się stać podejrzana, po likwidowanych pozostaje tylko "kilka nabazgranych na murze nazwisk". Szczypiorski zatacza łuk, patrząc wstecz, od końca okupacji aż do końca polskiego komunizmu. Na scenie występują Niemcy i Rosjanie, Żydzi i Polacy. Ich los jest związany tym samym totalitaryzmem. Ten los prowadzi ich ciągle w dziwaczne konstelacje.

Szczypiorski, z subtelną wiedzą duszy, rysuje sylwetki ludzi za maskami i grymasami. Oto na przykład oficer SS, Klaus Arens. Miał on umysł praktyczny. Wiedział, że kazano likwidować Żydów i że ktoś musiał to robić. W więzieniu ktoś mu powiedział, że nie zasługuje na porządny niemiecki sen. Będzie mu się śnić zawsze ten sam diabeł. Udało mu się uniknąć szubienicy, więc Arens nie myśli o tym, co było. Jest bogaty, ale teraz stary i chory, nie lubi wspominać tego, co było. Tylko czasami osobliwa myśl przebiega mu przez głowę, z której nabiera "iskierkę nadziei" - to myśl o czyścucu.

Szczypiorski i Niemcy. Jego ojciec był naukowcem i posłem socjalistycznym w Sejmie, "czytał Marksa tylko w języku niemieckim". Jego syn także był wcześniej obeznany z niemiecką literaturą, z tłumaczeniami, na przykład z Rilkiem, Heinem, Thomasem Mannem. Wracając po wojnie do Warszawy, znalazł pod ruinami domu rodzinnego jedyną pozostałą książkę: "oprawiony w zielone płótno drugi tom lipskiego wydania Goethego".

Wspomnienie obozu Sachsenhausen dawno już zniknęło sprzed oczu Szczypiorskiego. - Nie mógłbym żyć, gdyby ono było ciągle w mojej świadomości.

Kiedy Szczypiorski rozmawia z Niemcami, to taka sytuacja zawiera pewny rodzaj wspólnoty. - Jedliśmy z tej samej miski podłości, ja z jednej strony, wasi ojcowie z drugiej. I dodaje

jeszcze: - Jesteśmy połączeni z naszą wspólną i straszną Europą.

Pomimo to, Polska jest - zdaniem Szczypiorskiego - osobliwym krajem. Mówi on: - Naród ten, jako jedyny w Europie, miał "poetów proroków". Przede wszystkim XIX wiek był wiekiem obcego panowania. Wiekiem bez politycznej niezależności Polski. W tamtym okresie Szczypiorski widzi ważny czas. Literatura i Kościół katolicki w tym czasie to środki przetrwania całego narodu, to namiastka państwa. Pisarze byli "stróżami arki przymierza, strażnikami sumienia politycznego". Kościół zaś gwarantował, że Polska była dalej prołacińska, to znaczy związana ze starą Europą. W ten sposób Polska przeżyła również systemy totalitarne XX wieku. Jednakże obecnie narodziły się nowe zadania dla Kościoła katolickiego i dla polskiej literatury.

Bilans lat despotycznych jest, w każdym razie, gorzki. Alter ego Szczypiorskiego w powieści "*Noc, dzień i noc*" podsumuje to słowami: "Milionom ludzi ukradzione życie" i następane pokolenia będą żyć, nie mając nawet wyrozumiałości dla świata moich przeżyć. Będzie się on jawić jako świadectwo zidiocenia.

tlum. *Alexander Alisch*

László Kálmán Nagy

CO PORABIA WĘGIER ZIMĄ W POLSCE?

Na ogół zajmuje się zimowymi sportami, skoro na Węgrzech wysokich gór nie ma. Mało tego: od kilku lat brakuje nad Dunajem także śniegu - pomijając te kilka dni kłęski żywiołowej w zachodniej części kraju pod koniec ubiegłego roku, kiedy przez zasy śnieżne kilka miejscowości zostało odciętych od świata. Ale ten Węgier, który pragnie przedstawić się Państwu w niniejszym szkicu, nie umie jeździć na nartach. Umie natomiast mówić po polsku i ten fakt sprawia mu przynajmniej tyle radości, ile śnieg dla zwolenników "białego szaleństwa". Oto na przykład niepowtarzalny dzięki znajomości języka urok przekroczenia granicy: - Skąd powrót? - pada stereotypowe pytanie polskich celników po usłyszeniu mojego radosnego "dzień dobry". - Powrót, dla kogo powrót, dla mnie wyjazd - odpowiadam wesoło i

od razu robi się ciepło koło serca. Jednocześnie trochę się wstydzę. Po co się sprzeczam, kiedy każdy wyjazd do Polski jest dla mnie powrotem do przyjaciół, polszczyzny, do ukochanego kraju, który zawsze wita mnie jak swego syna. Może również dzięki mej polszczyźnie, ale z całą pewnością nie tylko dlatego. Może po prostu nie zdaję sobie sprawy, że w czasie dwugodzinnej jazdy samochodowej między dwoma przejściami granicznymi przeżywam metamorfozę: z potencjalnego przestępcy przemieniam się w miłego gościa... Muszę być okropnie niebezpieczny na poprzednim przejściu... Współczuję celnikom słowackim. Mają ze mną wiele problemów, mimo że ich język też znam.

Przepraszam za małą dygresję. Wracam do tematu, co porabia zimą amator "polskiego szaleństwa". Można by tak nazwać polszczyznę, skoro dla Węgry obecnie jest ona równie kosztownym jak narciarstwo hobby... Ciągłe same inwestycje... Ale co zrobić, skoro filologią polską zajmuję się zawodowo. Jestem adiunktem Uniwersytetu Lajosa Kossutha w Debreczynie (Debrecen), wykładam historię literatury polskiej i prowadzę zajęcia praktyczne z języka. Z językiem polskim zetknąłem się przypadkowo, dopiero w czwartej klasie liceum. Intensywnie zacząłem się uczyć polskiego właściwie na studiach polonistycznych, na uniwersytecie debreczyńskim. Od 1982 r. jestem pracownikiem tejże uczelni. Staram się często przyjeżdżać do Polski, korzystam z różnych stypendiów, sesji naukowych i pomocy przyjaciół, aby utrzymywać ciągły kontakt z kulturą. Ponadto urlopy też spędzam przeważnie w Polsce. Całą swą rodzinę zdążyłem już zarazić "polskim wirusem". Żona Emilia jest "nałogową" uczestniczką Szkoły Letniej w Katowicach. Właśnie dzięki żonie otwierają się przede mną nowe perspektywy. Od października zeszłego roku Emilia pracuje jako lektor języka węgierskiego na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Z całą rodziną przeprowadziliśmy się do Polski. Dzieci chodzą do polskiej szkoły (do czwartej i drugiej klasy), nic dziwnego, że na początku potrzebują dużo pomocy ze strony tatusia. Jednak nie mogę poświęcać im tyle czasu, ile chciałbym. Na mojej uczelni uzyskałem roczny urlop naukowy, powinienem więc intensywnie zajmować się pracą naukową.

Czwarty rok jestem stażystą Instytutu Badań Literackich

Polskiej Akademii Nauk, piszę pracę o polskiej prozie obozowej i łagrowej. Czekam więc nie tylko na zakończenie, lecz także na obronę mojej pracy, co będzie wymagało bardzo dużego wysiłku. Ponadto przygotowuję się do sesji naukowych, które mają się odbyć w Budapeszcie, Debreczynie i Lublinie. Ani na chwilę nie zerwałem więc kontaktów z krajem. Z okazji dwudziestoletniej rocznicy kształcenia polonistów w Debreczynie nasz zespół polonistyczny organizuje międzynarodową sesję, której materiały zamierzamy wydać w osobnym tomie. Mimo mojej nieobecności z przyjemnością pomogę kolegom i wezmę udział w redagowaniu tego tomu - chociażby dlatego, że będzie to także mój osobisty jubileusz: jestem absolwentem pierwszego rocznika polonistycznego Uniwersytetu Lajosa Kossutha.

Jednocześnie pracuję nad kilkoma artykułami dla czasopisma na Węgrzech. Staram się wszelkimi możliwymi sposobami popularyzować na Węgrzech szeroko pojętą kulturę polską. Ostatnio robię "wycieczki" na nieznane przeze mnie tereny: tłumaczę artykuły dla nowego, historycznego biuletynu węgierskiego, który wychodzi trzeci rok. Materiały przygotowuję przeważnie na podstawie polskiego czasopisma "Mówią Wieki".

Nie narzekam więc na brak zajęć. Przed wyjazdem niektórzy koledzy żartobliwie mówili, że w Polsce będę na stażu "pomocy domowej". Myślę, że akurat na ulubioną przeze mnie sztukę kulinarną będę znajdował najmniej czasu. Dopiero teraz widzę, ile mam pracy - i zaległości. Czuję się bardzo dobrze, spełniło się przecież moje dawne marzenie. Uważam, że okres, który spędzę z rodziną w Polsce, przez całe dalsze życie będę mile wspominał.

*László K.álmán Nagy,
ULK Debreczyn - Poznań*

Nasze polonistyki

W tej rubryce publikujemy informacje o polonistykach na całym świecie. Piszą o nich pracownicy naukowcy i studenci. Dziękujemy Autorom artykułów zamieszczonych w tym numerze, wszystkim Czytelników zapraszamy do wymiany informacji o swoich ośrodkach - o polonistykach uniwersyteckich, kursach, lektoratach, o szkołach, w których uczy się języka polskiego.

DR EWA TEODOROWICZ-HELLMAN

POLONISTYKA NA UNIWERSYTECIE W SZTOKHOLMIE

Polonistyka w Sztokholmie ma już dość długą tradycję, gdyż pierwsze kursy języka polskiego uruchomione zostały już w 1934 roku w ówczesnej Szkole Wyższej (*Högskola*). Trzy lata później utworzono w Sztokholmie stały lektorat języka polskiego. Od tego czasu na Uniwersytecie Sztokholmskim (*Stockholms universitet*), w który przekształciła się w roku 1945 dawna Szkoła Wyższa, bez przerwy prowadzone są zajęcia z języka, kultury i literatury polskiej.

Podobnie jak i na innych uniwersytetach skandynawskich polonistyka w Sztokholmie wchodzi w skład Instytutu Języków Słowiańskich i Bałtyckich (*Institutionen för slaviska och baltiska språk*). Instytut mieści się w dużym kompleksie budynków uniwersyteckich w północnej części miasta zwanej Frescati, w pobliżu pięknych terenów zielonych.

W Instytucie Języków Słowiańskich i Bałtyckich przy Uniwersytecie Sztokholmskim studiuje obecnie 600 studentów. Pod względem liczby studiujących, język polski znajduje się na drugim miejscu (60 studentów) - to znaczy zaraz po języku rosyjskim i przed językiem czeskim, ukraińskim oraz językami bałtyckimi. Studia polonistyczne mają ściśle określoną strukturę, regulowaną planami studiów, opracowanymi nie na poziomie ministerialnym, ale w instytucie slawistyki każdego z uniwersytetów. Ogólnie można stwierdzić, iż studia z języka polskiego odbywają

się, podobnie jak i inne studia językowe w Szwecji, na kilku różnych poziomach*.

Poziom A, zwany jest również poziomem dla początkujących (*grundkurs*). Studenci rozpoczynają naukę języka polskiego. Na tym poziomie studenci mają przede wszystkim zajęcia z gramatyki, fonetyki i konwersacji, a więc zajęcia poświęcone praktycznej nauce języka polskiego. Wykłady z historii, geografii i kultury polskiej odbywają się po szwedzku.

Poziom B, zwany jest poziomem dla średniozaawansowanych, (*fortsättningskurs*) to dalsze studia z gramatyki, konwersacji, czytania i tłumaczenia. Studenci mają również wykłady z historii literatury polskiej i zdają kolokwia z przeczytanych, obowiązkowych lektur. Oczywiście, z braku dobrej znajomości języka polskiego, lektury czytają w tłumaczeniu szwedzkim.

Poziom C, zwany jest często poziomem dla zaawansowanych (*pabyggnadskurs*). Są to zajęcia z praktycznej znajomości języka polskiego, poszerzone tym razem o ćwiczenia ze składni i seminaria z historii literatury. Pod koniec roku studiujący piszą tzw. pracę roczną. Temat pracy wybierany jest wspólnie z lektorem. Najczęściej są to prace z literatury polskiej i języka polskiego, ale zdarzają się także tematy z kultury oraz z historii Polski.

Poziom D jest ciągiem dalszym poziomem dla zaawansowanych. (*fördjupningskurs*). Studenci mają teraz możliwość wyboru specjalizacji literackiej lub językowej. Wszystkie zajęcia na poziomie D, podobnie jak i na poziomie C, odbywają się po polsku. Studia kończą się pracą roczną (*specialarbete*) z dziedziny języka lub literatury. Prace roczne czytane są przez wszystkich uczestników grupy. Na specjalnie wyznaczonym seminarium odbywa się obrona pracy.

Od przyszłego roku akademickiego będzie można również studiować język polski na poziomie E. Jest to obecnie najwyższy poziom studiów (*magisterkurs*) polonistycznych. Studenci przygotowują się do pisania większej pracy z obranej specjalizacji. Ukończenie tego poziomu uprawniałoby również do uzyskania tytułu magistra. Aby ten tytuł osiągnąć trzeba jednak skompletować swoje wykształcenie polonistyczne jeszcze innymi studiami, np. z języka rosyjskiego. Studia polonistyczne nie przygotowują w Szwecji do żadnego konkretnego zawodu.

Wszystkie zajęcia polonistyczne, oczywiście z wyjątkiem

konwersacji, kończą się, jak to jest w zwyczaju na uniwersytetach szwedzkich, egzaminami pisemnymi. Na końcu każdego z poziomów student zdaje poza tym całościowy egzamin ustny, gdzie na podstawie przeczytanych tekstów wykazuje się umiejętnościami tłumaczenia przeczytanych tekstów, wiadomościami z gramatyki, literatury i kultury polskiej. Egzaminy końcowe są bardzo trudne i przygotowywanie się do nich wymaga zwykle wiele czasu. W związku z tym, że studenci mają mało zajęć (tylko 8 godzin tygodniowo na wszystkie zajęcia polonistyczne), muszą przygotować się do egzaminów końcowych samodzielnie, to znaczy bez pomocy lektora.

W czasie studiów większość studentów ubiega się o stypendia na wyjazdy do Polski, celem polepszenia praktycznej znajomości języka polskiego i zapoznania się z kulturą polską i realiami życia w Polsce. Zwykle są to stypendia Instytutu Szwedzkiego (*Svenska Institutet*). Przydzielane są one na zasadzie umowy o współpracy naukowej i kulturalnej między Polską a Szwecją. Prawie co roku jeden z naszych studentów wyjeżdża na roczne studia do Polski, do Warszawy lub Krakowa. Od czasu do czasu zdarzają się też tacy studenci, którzy sami opłacają sobie studia w Polsce, wracają po pół roku do Szwecji i nadal kontynuują naukę w swoich rodzimych uczelniach. Nowe szwedzkie zasady przydziału pożyczek na studia w innych uniwersytetach europejskich znacznie ułatwiają podobne wyjazdy. W ramach współpracy między krajami Europy studenci mają również możliwość częściowego zaliczenia studiów z Polski na swoich szwedzkich uczelniach.

Od kilku lat obserwujemy stały wzrost liczby studentów na kierunku polonistycznym. Wśród studiujących można zauważyć dwie wyróżniające się grupy: studenci szwedzcy oraz studenci z częściowym pochodzeniem polskim. Studenci szwedzcy, to albo ludzie młodzi, którzy wiążą plany z ewentualnym wyjazdem do Polski i pracą w polsko-szwedzkim przedsiębiorstwie, albo też ludzie w średnim wieku, pracujący w szwedzkich firmach, instytutach i przedsiębiorstwach, gdzie przydatna lub niekiedy nawet wymagana jest znajomość języka polskiego.

Ciekawe, iż studiuja u nas także inżynierowie, którzy w związku z nową sytuacją polityczną i gospodarczą w Europie Środkowej i Wschodniej wiążą sobie szerokie plany na późniejszą

współpracę z Polską. Często, już w czasie studiów ubiegają się oni o tzw. praktyki przemysłowe w Polsce: jest to nie tylko droga do poznania języka polskiego, ale i świetna okazja do nawiązania interesujących kontaktów na przyszłość.

W grupie studentów szwedzkich są też oczywiście i tacy, którzy uczą się języka polskiego tylko dlatego, że sami zostali zarażeni bakcylem polskiej kultury. Studiują z poświęceniem i samozaparciem i nawet najtrudniejsze problemy gramatyczne nie są w stanie ich zniechęcić.

Wśród studentów o polskim pochodzeniu przeważają studenci z rodzin mieszanych, polsko-szwedzkich. Znają język polski lepiej lub gorzej i zapisują się na polonistykę, by studiować język i kulturę swoich przodków. Jest to w pewnym sensie także poszukiwanie własnych "korzeni" kulturowych, narodowych i etnicznych. W związku z tym, że zwykle znają język polski, kiedy rozpoczynają studia, mają możliwość studiowania polonistyki w trybie przyspieszonym. Zwolnieni są np. z udziału w zajęciach praktycznych, zwłaszcza z konwersacji. Muszą jednak obowiązkowo uczęszczać na wszystkie zajęcia teoretyczne.

Z roku na rok przybywa nam studentów. Związane jest to zapewne z obecną koniunkturą na rynkach zachodnich oraz z nową sytuacją polityczną i gospodarczą w Polsce. Kiedy pewnego dnia zapytałam moich studentów, dlaczego studiują język polski, odpowiedzieli tak:

"Studia polonistyczne są dla mnie bardzo ważne i niezwykle interesujące. Mam dalszą rodzinę w Polsce i dlatego chcę nauczyć się polskiego."

"Byłam parę razy w Polsce i w przyszłości też chcę wyjeżdżać do Polski. Mam nadzieję, że będę spędzać w Polsce sporo czasu. Polacy są bardzo mili i uprzejmi, chcę rozmawiać z nimi w ich własnym języku."

"Mówię po polsku, ale chcę się lepiej nauczyć tego języka. Tutaj mam okazję nauczyć się wiele o literaturze polskiej, która mnie zawsze bardzo interesowała. Zawsze pragnęłam studiować język polski."

"Język polski jest bardzo piękny, fascynuje mnie wciąż i jestem bardzo zainteresowany moimi studiami."

"Polska to ten kraj w Europie wschodniej, który pierwszy wprowadził ekonomię rynku. Wciąż rośnie handel z Polską i

cały czas wzrasta ilość miejsc pracy dla tych, którzy dobrze znają język polski."

"Uczę się polskiego, bo to bardzo piękny język. Kocham Polskę i bardzo chcę mówić po polsku. Muszę też znać języki, by być bardziej atrakcyjnym na rynku pracy."

"Kiedyś jako dziecko mieszkałam w Warszawie. Bardzo chcę poznać język polski."

"Niedawno pracowałam w Polsce. Chcę tam jeszcze powrócić, więc muszę znać dobrze język."

"Interesują mnie języki słowiańskie. Myślę, że Polska będzie ważnym partnerem dla szwedzkiego handlu. Uczę się polskiego, bo to bardzo piękny język. Studiuję polski, bo przyszłość będzie należeć do Polski. Mam nadzieję, że kiedyś wykorzystam znajomość języka polskiego w mojej pracy."

Na studiach polonistycznych prawie wszystkie zajęcia prowadzone są przez lektorów: zmieniającego się co trzy lata lektora przyjeżdżającego z Polski - obecnie lektorem jest dr **Włodzimierz Gruszczyński** z Uniwersytetu Warszawskiego oraz przez stałego lektora języka polskiego w Szwecji - dr **Ewę Teodorowicz-Hellman**, która równocześnie odpowiada za całość dydaktyki. Seminaria doktoranckie prowadzone są w dziedzinie językoznawstwa słowiańskiego przez prof. dr **Barbro Nilsson**, a w dziedzinie literatury przez doc. dr **Per-Arne Bodina**. W instytucie pracuje również literaturoznawca i tłumacz literatury szwedzkiej doc. dr **Leonard Neuger**.

W ramach publikacji *Acta* Uniwersytetu Sztokholmskiego Instytut Języków Słowiańskich i Bałtyckich wydaje dwie serie: *Stockholm Slavic Studies*, gdzie ukazują się prace doktorskie i monografie oraz *Stockholms Studies in Russian Literature*. Instytut posiada również własne serie wydawnicze: *Stockholm Slavic Papers*, serię publikującą monografie i wyniki prac badawczych w języku szwedzkim i w językach słowiańskich, *Meddelander fran institutionen för slaviska och baltiska sprak*, serię, w której odbywa się druk mniejszych prac i artykułów naukowych. Od roku 1993 Instytut wydaje również serię o charakterze dydaktycznym: *Didactica slavo-baltica*. Publikowane są w niej materiały pomocnicze do nauki języków słowiańskich i bałtyckich.

Czego życzylibyśmy sobie na przyszłość?

Więcej zajęć dla studentów, gdyż obecnych 8 godzin tygodniowo na wszystkie razem wzięwszy zajęcia polonistyczne (oprócz zajęć ściśle polonistycznych studenci mają jeszcze fonetykę i gramatykę ogólną) to zdecydowanie za mało. Student musi pracować bardzo dużo samodzielnie, co zwłaszcza na początku, kiedy po raz pierwszy uczy się języka fleksyjnego, jakim jest przecież w całej swojej okazałości język polski, może być bardzo trudne.

Życzylibyśmy sobie więcej czasu na pracę naukową dla lektorów, którzy przeładowani są dydaktyką, sporządzaniem podręczników, sprawdzaniem wypracowań, prac rocznych, egzaminów pisemnych itd. Na pracę naukową pozostają im często tylko wakacje lub późne godziny wieczorne. Warto może dodać, iż każdy lektor (adiunkt) ma prawo ubiegania się o przydział funduszy na pracę naukową ze specjalnej puli uniwersyteckiej. Dofinansowanie ma charakter doraźny i nie może z niego korzystać wciąż ta sama osoba.

Chcielibyśmy mieć poza tym więcej możliwości na bezpośrednią współpracę naukową i dydaktyczną z polskimi uniwersytetami, na których prowadzone jest nauczanie języka polskiego jako obcego. Sądzymy, że taka współpraca byłaby niezwykle stymulująca dla obu stron: polskiej i szwedzkiej. Planujemy również, żeby z czasem wysyłać grupy studenckie na parotygodniowe studia do Polski. Aby jednak nasze życzenia w tym względzie ziściły się, musimy załatwić dofinansowanie na tego typu studia. Polska stała się krajem bardzo drogim i wyjazd z całą grupą studencką jest obecnie bez pomocy sponsorów zupełnie niemożliwy.

*Na uniwersytetach szwedzkich istnieje tak zwany system punktowy. W ciągu jednego semestru student zdobywa 20 punktów (jeden punkt, to jeden 40-godzinny tydzień studiów). Uprawnia to do pobierania pożyczki na studia i do mieszkania w domu studenckim. W ramach polonistyki student może zdobyć obecnie 80 punktów, od przyszłego roku 100 punktów.



BARBARA MIKA, JAN KAJFOSZ

POLONISTYKA NA UNIWERSYTECIE OSTRAWSKIM

Katedra Polonistyki i Folklorystyki powstała w październiku 1990r. wydzielając się z Katedry Języków Obcych ówczesnej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Ostrawie. Na początku działalności pracowało w niej troje stacjonarnych pracowników naukowo-dydaktycznych i kilku eksternistów. 3 października 1991r. rozpoczął uroczyste swoją działalność Uniwersytet Ostrawski. Powstał on w wyniku przekształcenia istniejącego już Wydziału Pedagogicznego. Starania o uzyskanie statusu uniwersyteckiego rozpoczęto już pod koniec 1989r. Wtedy rozpoczęto opracowywanie programów nauczania, rozważano możliwości wprowadzenia nowych kierunków studiów, przywrócono poszczególnym przedmiotom ich pierwotną treść. Został ogłoszony konkurs, na podstawie którego przyjęto specjalistów z wielu dziedzin, pracowników dydaktycznych i naukowych. Nowo powstały uniwersytet ma trzy wydziały: filozoficzny, pedagogiczny i przyrodniczy. Po proklamowaniu Uniwersytetu Katedra Polonistyki stała się ważną instytucją Wydziału Filozoficznego. Swoje specyficzne miejsce w Czechach utrzymuje do dziś, m.in. z tego względu, że jest jedyną samodzielną katedrą polonistyki w kraju, na pozostałych uniwersytetach czeskich działają jedynie katedry slawistyki, w skład których wchodzi również poloniści.

Na czele Katedry stoi prof. Jiri Damborsky. Katedra zatrudnia ogółem 10 osób. W tym roku akademickim na Uniwersytecie Ostrawskim otwarto trzy kierunki studiów polonistycznych: pięcioletnie magisterskie studium jednokierunkowe (jedyne w kraju), czteroletnie studium dwukierunkowe (język polski można studiować w połączeniu z innym przedmiotem) oraz trzyletnie studium polonistyki i folklorystyki zakończone egzaminem bakałarskim. Na wszystkich trzech kierunkach studiuje 26 osób.

Pomimo niedługiej egzystencji Katedra ma na swoim koncie wiele udanych wystąpień naukowych, imprez kulturalnych, sesji i spotkań studenckich. W roku 1991 z inicjatywy członków Katedry powstał Zakład do Badań Etnikum Polskiego z siedzibą w Czeskim Cieszynie.

Głównym zadaniem Katedry jest kształcenie polonistów

działających na terenie Czech. Absolwenci pracują przeważnie jako nauczyciele szkół, lecz są również redaktorami, tłumaczami i pracownikami kultury.

Ambicją pracowników Katedry i nowo powstałego Oddziału Ostrawskiego Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego jest rozpowszechnianie polskiej nauki i kultury - nie tylko w ramach Uniwersytetu, lecz również w całym regionie. Znaczącą pomoc okazują im w tym pracownicy i studenci Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego.



VERA HERMANS, PRZEMYSŁAW JABŁOŃSKI

KILKA SŁÓW O NAUCZANIU JĘZYKA POLSKIEGO W BELGII

Podobnie jak chyba wszędzie na świecie, także i w Belgii, slawistyka nie należy do najbardziej popularnych przedmiotów wybieranych jako kierunek studiów. Nic więc dziwnego, że języki słowiańskie są częścią uniwersyteckiego curriculum tylko na bardziej znanych uniwersytetach belgijskich: uniwersytecie w Brukseli, Gandawie i w Leuven. Ten ostatni zresztą poszczycić się może najdłuższą i najświetniejszą tradycją w nauczaniu języków słowiańskich. Jeśli chodzi o język polski, na żadnym uniwersytecie belgijskim nie istnieje samodzielna katedra filologii polskiej. Podobnie jak wiele innych języków słowiańskich, język polski pozostaje więc w cieniu języka rosyjskiego, co - z konieczności - odbija się na poziomie jego opanowania przez adeptów slawistyki. Również ci, którzy pragną przygotować się do pracy tłumacza, muszą się liczyć z podobną sytuacją. Nawet w największych szkołach (w Mons i w Antwerpii) kształcących tłumaczy zawodowych, nie ma możliwości uzyskania dyplomu tłumacza języka polskiego. Prócz środowiska akademickiego, język polski - w stopniu podstawowym - nauczany jest również w Prowincjalnym Centrum Nauczania Języków Nowożytnych w Hasselt. Obok polskiego, rosyjskiego i czeskiego, wyklada się tam jeszcze 15 innych języków. Kurs języka polskiego trwa trzy lata i prowadzony jest w oparciu o materiały sprowadzane (często własnym sumptem) przez nauczycieli tego przedmiotu.

Dużą pomocą dydaktyczną dla uczestników kursu, jest podstawowy słownik języka niderlandzkiego przetłumaczony ostatnio na 31 języków, w tym na większość języków słowiańskich.

Ponieważ we wszystkich ośrodkach uniwersyteckich sytuacja języka polskiego jest bardzo podobna, w niniejszym artykule postaramy się przedstawić obowiązujący program nauczania języka polskiego na przykładzie uniwersytetu najbardziej nam znanego - Uniwersytetu w Leuven.

Język polski wykładany jest w Zakładzie Sławistyki Wydziału Filologii i Filozofii i zajmuje tam całkiem poczesne miejsce. Jest on - obok języka rosyjskiego - drugim obowiązkowym językiem dla wszystkich studentów sławistyki. Oprócz tych dwóch języków studenci starszych lat (3. i 4. rok studiów) mogą wybrać dwa dodatkowe lektoraty: serbo-chorwacki i bułgarski (po jednej godzinie tygodniowo). Pomimo tak uprzywilejowanej pozycji język polski jest jednak przedmiotem "mniej ważnym". Widać to - na przykład - kiedy porówna się liczbę godzin przeznaczonych na naukę języka polskiego (2 godziny tygodniowo) i rosyjskiego (6 godzin tygodniowo).

Jak wygląda program nauczania języka polskiego na uniwersytecie w Leuven?

W ciągu pierwszych dwóch lat studiów, język polski wykładany jest w wymiarze dwóch godzin tygodniowo. Na 3. i 4. roku ilość zajęć z języka polskiego wzrasta do trzech. W przeważającej większości osoby prowadzące zajęcia są Polakami. W tym miejscu warto wspomnieć, że jednym z wykładowców na uniwersytecie w Leuven jest pani docent **Zofia Klimaj-Goczol**, znana jako autorka podręcznika do nauki języka polskiego: "*Wśród Polaków*". W Leuven prowadzi ona lektorat z języka polskiego. Do innych przedmiotów wchodzących w skład programu studiów, należą: historia Polski, wykładana przez prof. **L. Vosa** i historia literatury polskiej, prowadzona przez profesora **W. Skalmowskiego**. Zajęcia z historii Polski trwają dwa lata i prowadzone są w wymiarze 1,5 godziny tygodniowo. Na pierwszym roku wykładana jest historia Polski do roku 1795; na drugim roku - historia Polski w czasie zaborów, dwudziestolecia międzywojennego oraz historia współczesna. Jest to jeden z trudniejszych kursów, który studenci sławistyki mają do zaliczenia. Podczas zajęć z literatury polskiej, studenci zaznajamiają

się z ważniejszymi tekstami literackimi polskiego obszaru językowego. Teksty te są czytane, omawiane i tłumaczone na język niderlandzki, przy czym główny nacisk kładzie się na analizę treści a nie na omawianie stylu. Zajęcia te nie są przy tym prowadzone z zastosowaniem elementów literaturoznawstwa.

Z uwagi na te stosunkowo skromne możliwości studiowania języka polskiego w Belgii (czy to na poziomie uniwersyteckim, czy też w szkołach przygotowujących profesjonalnych tłumaczy), dobre opanowanie języka polskiego jest praktycznie nie do pomyślenia. Podstawowym warunkiem biegłego opanowania języka jest przede wszystkim kontakt z żywym językiem mówionym. Dla nas Belgów oznacza to - praktycznie rzecz biorąc - dłuższy pobyt w Polsce. Nic nie zastąpi kontaktu z językiem w miejscu, w którym jest on używany na co dzień. Dlatego wydaje nam się, iż pobyt i włączenie się zagranicznych studentów w program polonistyki na jednym z polskich uniwersytetów jest czymś absolutnie nieodzownym dla każdego, kto pragnie czynnie opanować język polski.



ULRIKE ALISCH

SYTUACJA POLONISTÓW NA UNIWERSYTECIE IM. J.W.GOETHEGO WE FRANKFURCIE NAD MENEM

Od pięciu lat studiuje polonistykę w Instytucie Języków Słowiańskich w Uniwersytecie im. J.W.Goethego we Frankfurcie nad Menem. Niestety, muszę powiedzieć, że sytuacja naukowa pogarszała się w tym czasie z roku na rok. Najpierw jednakże chciałabym opisać, jak kształtują się u nas studia.

W pierwszym semestrze np. mamy tylko cztery godziny kursu języka polskiego w tygodniu. Od drugiego semestru do czwartego jest jeszcze mniej - dwie godziny tygodniowo. To na pewno jest za mało.

W tych czterech pierwszych semestrach wykłady są prowadzone po niemiecku. Od piątego semestru wykłady i seminaria są prowadzone częściowo też w języku niemieckim. Poza tym - co jest istotnym problemem - odnośnie do lektorów i wykładowców polonistyki: może się zdarzyć, że w czasie całego se-

mestru nie ma żadnego. To polega na tym, że oni mają pięcioletnie kontrakty. Jeżeli kontrakty kończą się, nie mogą być zatrudnieni dalej. Następni często nie od razu są do dyspozycji. Tak zdarzyło się w ubiegłym semestrze - nie było żadnych zajęć w ramach polonistyki. W tych warunkach jasne jest jak słońce, że trzeba uczestniczyć w kursie językowym. I gdzie byłoby lepiej niż tu, w Cieszynie?!

**UWAGA:
LETNIA SZKOŁA JĘZYKA, LITERATURY
I KULTURY POLSKIEJ**

oferuje:

fontpol

**zestaw czcionek komputerowych
do zapisu fonetycznego wymowy polskiej**

- ✓ kilka krojów pisma
- ✓ obydwa podstawowe alfabety fonetyczne - słowiański i międzynarodowy (API)
- ✓ łatwy sposób zamiany z jednego alfabetu na drugi
- ✓ prosty do zapamiętania rozkład czcionek na klawiaturze
- ✓ pomoc dla nauczycieli, wydawców, wydawnictw i drukarni

ſ ʃ ʒ ɛ s i u p w d̥z d̥ʒ d̥ʒ ɛ ü ń ń ń v γ k c l | g
ó ä ã š ž č ž ž ů ž c l | ɲ ɲ d̥ p r e g γ χ t t̥ ũ õ ů o õ

PROGRAM WSPÓLPRACY - OSTRAWA

W dniu 2 lutego 1994r. został podpisany program współpracy pomiędzy Katedrą Polonistyki i Folklorystyki Uniwersytetu w Ostrawie (Czechy) a Letnią Szkołą Języka, Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest to już drugi program współpracy podpisany przez Szkołę (o współpracy z Instytutem Sławistyki Uniwersytetu w Halle pisaliśmy w *Kronice Szkoły* w 6. numerze "PS").

W ramach tego programu pracownicy naukowcy Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego, którzy są jednocześnie wykładowcami w Letniej Szkole wygłoszą wykłady dla studentów polonistyki w Ostrawie. Na wakacyjny kurs Szkoła przyjmie dwu studentów z Ostrawy. Szkoła

zorganizuje również pięciodniową praktykę językową dla 4 studentów z Ostrawy w semestrze zimowym, dostosowaną do programu studiów, a 4 studentów katowickiej polonistyki, którzy piszą prace magisterskie z zakresu językoznawstwa porównawczego, wyjedzie na praktykę językową do Ostrawy. Katedra Polonistyki i Folklorystyki Uniwersytetu w Ostrawie i Letnia Szkoła będą współdziałać w ramach badań naukowych prowadzonych w tych jednostkach oraz wymiany literatury naukowej i fachowej.

Program współpracy podpisali: ze strony czeskiej - dyrektor Katedry Polonistyki i Folklorystyki dr **Jana Raclavská** i dziekan Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Ostrawskiego doc. dr **Eva Mrhačová**, ze strony polskiej - dyrektor Letniej Szkoły

Języka, Literatury i Kultury Polskiej dr **Romuald Cudak** oraz dyrektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej prof. dr hab. **Ireneusz Opacki** i dyrektor Instytutu Języka Polskiego prof. dr hab. **Olga Wolińska**.

PROGRAM WSPÓLPRACY Z HALLE

W ramach programu współpracy pomiędzy Letnią Szkołą Języka, Literatury i Kultury Polskiej a Instytutem Sławistyki w Halle (Niemcy) Szkoła będzie gościć w marcu wykładowczynię Instytutu Sławistyki - **Martinę Kuhnert**. Pani Kuhnert wygłosi odczyty na katowickiej polonistyce oraz poprowadzi zajęcia w zaprzyjaźnionym ze Szkołą uniwersyteckim Kolegium Języka Biznesu. Pod koniec marca przybędą do Szkoły na praktykę językową trzy studentki polonistyki w Halle. Praktyka będzie trwać miesiąc. Oprócz zajęć w Letniej Szkole studentki będą uczestniczyć w zajęciach uniwersyteckich.

KURS SEMESTRALNY

31 stycznia 1994r. zakończył się semestralny kurs języka i kultury polskiej Letniej Szkoły. Po zakończeniu kursu i egzaminie rozmawialiśmy z dwiema uczestniczkami: **Karen Schnorr** z USA

i **Aude Bureau** z Francji.

Aude przyjechała do nas z miasteczka Forcé na północy Francji. Ma 19 lat. Chciałaby studiować reżysериę filmową w Polsce, w Łodzi. Bardzo lubi filmy Krzysztofa Kieślowskiego. Karen przyjechała do Polski dwa lata temu z Nowego Jorku. W Polsce uczy języka angielskiego.

Aude:

Będąc we Francji, niczego nie wiedziałam o Polsce, znałam tylko stereotypy: że Polacy lubią pić wódkę, że są katolikami, że byli komunistami, a teraz nie są... A teraz... jest tego wszystkiego tak dużo, że muszę to przemyśleć i jakoś to sobie poukladać. Na początku byłam trochę zawiedziona, a teraz już nie. Wszystko mi się podoba, ładnie jest w Katowicach, podobają mi się ludzie, miasto, szkoła. Kiedy jechałam do Polski, do Katowic, nie miałam żadnych oczekiwań, nie wyobrażałam sobie niczego, tylko się bałam. Ale teraz jestem bardzo zadowolona, że to zrobiłam, że udowodniłam sobie, że jest to dla mnie możliwe.

Kultura polska jest chyba zupełnie inna od francuskiej. Tak mi się wydaje. Na czym to polega? Myślę, że kultura polska jest bardziej szalona, a francuska bardziej rozsądna. Tak to odbieram. Poza tym myślę, że Polska jest bardzo ważna dla Polaków.

Wciąż podkreślają, że są Polakami, że są z Polski. A Francuzi... Francuzi chyba o tym nie myślą. Karen:

Ja mieszkam w Katowicach już dwa lata. Lubię Katowice, bo tu są bardzo fajni, ciepli ludzie. I wasza Szkoła jest bardzo fajna. Dobrze mi jest z Wami. I w ogóle myślę, że w Polsce ludzie są bardzo szczęśliwi i bardzo inteligentni.



NOWY KURS LETNIEJ SZKOŁY

Od 1 października 1994r. Letnia Szkoła inicjuje nowy kurs: języka polskiego dla cudzoziemców, którzy pragną studiować w Polsce. Kurs będzie trwał w każdym roku od października do czerwca. Będzie się kończył egzaminem. Zajęcia językowe będą wyspecjalizowane tak, aby kandydat na studia mógł poznać słownictwo i terminologię dyscypliny, jaką zamierza studiować. Na podstawie decyzji Ministra Edukacji Narodowej Szkoła będzie wydawać zaświadczenie o ukończeniu kursu, a egzamin będzie honorowany przez Ministerstwo Edukacji Narodowej.



**KTO INTERESUJE SIĘ
ŚLĄSKIEM CIESZYŃSKIM?**
Napisał do nas Kevin Hannan

(laureat konkursu ogłoszonego w 3 numerze "PS" - zima '92). Kevin mieszka w Taylor w Teksasie (USA) i pisze pracę doktorską. Ma związaną z tą pracą prośbę. Oddajmy mu głos: *"Bardzo dziękuję za przesyłkę kwartalnika POSTSCRIPTUM, który czytam z wielkim zainteresowaniem. Jeden z artykułów o Zaolziu zacytowałem w mojej pracy doktorskiej. Piszę pracę doktorską na temat języka i świadomości narodowej na Śląsku Cieszyńskim. To jest temat, który interesuje mnie od dzieciństwa. Brat mojej praprababci to ksiądz Ignacy Świeży, przywódca narodowy na Śląsku Cieszyńskim. Mam rodzinę na Śląsku Cieszyńskim i na Zaolziu. Chciałbym nawiązać kontakt z ludźmi, którzy interesują się tym samym tematem. Byłbym bardzo wdzięczny, jeśli Pan mógłby opublikować tę informację w POSTSCRIPTUM."*

Spełniamy z radością tę prośbę. Obiecujemy, że każdy nadesłany list prześlemy Kevinowi. Przypominamy również, że letni kurs Szkoły odbywa się właśnie w Cieszynie. W czasie kursu uczestnicy mogą poznać piękną Ziemię Cieszyńską i zwiedzić Zaolzie. W tym roku Szkoła proponuje również na kursie letnim program zatytułowany: "Śląsk - tradycja i współczesność".

UWAGA! KONKURSI!

W kolejnych trzech numerach "Postscriptum" (jesiennym, obecnym i wiosennym) drukujemy zadania konkursowe. Każde z zadań składa się z trzech pytań. Rozwiązanie zadania konkursowego polega na podaniu prawidłowych odpowiedzi na wszystkie trzy pytania. Każde prawidłowe rozwiązanie zadania konkursowego bierze udział w losowaniu nagrody. Uczestnicy, którzy prześlą prawidłowe rozwiązania wszystkich trzech zadań konkursowych, wezmą udział w losowaniu nagrody głównej, niezależnie od tego, czy wygrali wcześniej nagrodę, czy nie. Główną nagrodą jest bezpłatny pobyt na letnim kursie Szkoły w sierpniu'94. Nagrodą w drugim zadaniu konkursowym jest natomiast komputerowy program wspomagający naukę języka polskiego "GRAMATYKA POLSKA". Odpowiedzi na pytania tego zadania prosimy przysyłać na adres Szkoły do końca kwietnia 1994r.

Zadanie konkursowe nr 2.

Pytanie 1:

W jakiej powieści występuje Stanisław Wokulski. Kto jest autorem tej powieści?

Pytanie 2:

Kto jest reżyserem filmowej adaptacji powieści Czesława Miłosza "Dolina Issy"?

Pytanie 3:

Dlaczego dopełniacz liczby pojedynczej (*Genetivus singularis*) słowa *sen* brzmi *snu*, a nie *senu*?

NAGRODĘ

(komputerowy program GRAMATYKA POLSKA)

za prawidłowe rozwiązanie zadania nr 1

z "PS" 6(7)/1993

otrzymuje

ALEKSANDAR NIKOLIĆ

z Macedonii

Zapraszamy do zabawy!

polecamy:

głoski polskie[®]

kaseta magnetowidowa i przewodnik

wspomagające naukę wymowy głosek polskich

Kaseta to 2 godz. nagrań wymowy głosek polskich w izolacji i w wyrazach.

Przewodnik to książeczka, która zawiera:

- opracowanie graficzne materiału nagranego na taśmie (palatogramy),
- ortograficzne odpowiedniki wymowy,
- na marginesach - identyfikatory czasu, które pozwalają śledzić jednocześnie nagranie na taśmie i zapis w tekście,
- indeksy, które ułatwiają przygotowanie zajęć z wykorzystaniem programu głoski polskie,
- uwagi o polskim systemie fonetycznym w języku polskim i angielskim.

Zamówienia wewnątrz numeru "Postscriptum".

polecamy:

gramatyka polska (grampol®)

w.1.1

komputerowy program
wspomagający naukę języka polskiego

program, który uczy i sprawdza wiadomości z zakresu:

- oboczności w języku polskim,
- końcówek w odmianie wyrazów,
- rodzajów,
- imiesłowów,
- stron czasownika

140 zestawów ćwiczeń i pokaźny zasób wiedzy teoretycznej w Pomocy

dolączone do programu książeczki: instrukcja obsługi, przewodnik gramatyczny i indeksy przykładów ułatwiają instalację programu, pracę i przygotowanie ćwiczeń

polskie litery już w programie

niewielkie wymagania sprzętowe: komputer z procesorem 386, twardy dysk (500 kB wolnej pamięci), karta graficzna mono/color VGA, system operacyjny DOS 3.0 lub nowszy

zamówienia wewnątrz numeru "Postscriptum"

p **o** **s** **c** **r** **i** **p** **t** **u** **m**
Scriptum

BIULETYN LETNIEJ SZKOŁY JĘZYKA,
LITERATURY I KULTURY POLSKIEJ
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH.

Pod red. Romualda Cudaka i Joli Tambor. Adres:

Letnia Szkoła Języka, Literatury i Kultury Polskiej. Uniwersytet Śląski. Pl. Sejmu Śląskiego 1. 40-032 KATOWICE. P.O.Box 270. Nakład 200 egz.