Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. V SECTIO N 2020

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2020.5.389-407

Glottodydaktyka kulturowa za granicą – kilka uwag z praktyki nauczania

Cultural Glottodidactics Abroad – Some Thoughts on the Practice of Teaching

UMCS

Kinga Siatkowska-Callebat

Uniwersytet Sorboński w Paryżu. Wydział Polonistyki
108, bd Malesherbes, 75017 Paryż, Francja
kinga.callebat@sorbonne-universite.fr
https://orcid.org/0000-0002-6855-1170

Abstract. The article is part of the considerations in the field of cultural glottodidactics presenting two examples of didactic practice at the University of Paris: a short story *From Darkness* (Pol. *Z ciemności*) by Sławomir Mrożek and the film *Day of the Wacko* (Pol. *Dzień świra*) by Marek Koterski. The description of work on these cultural texts aims to show interpretative possibilities, limited due to the specificity of foreign studies, to a narrow or broader context of historical and intertextual references. It shows what elements of Polish culture are indispensable when transferring knowledge about it.

Keywords: cultural glottodidactics; Mrożek; Koterski; cultural texts; Polish culture

Abstrakt. Artykuł wpisuje się w rozważania z dziedziny glottodydaktyki kulturowej. Opisano dwa przykłady praktyki dydaktycznej na Uniwersytecie Paryskim, oparte na analizie opowiadania *Z ciemności* Sławomira Mrożka oraz filmu *Dzień świra* w reżyserii Marka Koterskiego. Opis pracy nad tymi tekstami kultury ma na celu pokazanie możliwości interpretacyjnych, ograniczonych – ze względu na specyfikę studiów zagranicznych – do wąskiego lub szerszego kontekstu odwołań

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

historycznych i intertekstualnych. Niniejsza propozycja ukazuje te elementy kultury polskiej, które wydają się kluczowe dla niej samej.

Słowa kluczowe: glottodydaktyka kulturowa; Mrożek; Koterski; teksty kultury; kultura polska

WPROWADZENIE

W niniejszym artykule, wpisując się w rozważania z dziedziny glottodydaktyki kulturowej, zaproponowano nie tyle rozwinięcie refleksji teoretycznej, co zaprezentowanie wybranych przykładów z konkretnego doświadczenia w nauczaniu języka polskiego jako obcego. Specyfika studiów polonistycznych za granicą, a w szczególności w krajach o silnej obecności polskiej diaspory, do których należy Francja, stawia przed wykładowcami wyzwania szczególne, nie zawsze pokrywające się z praktykami znanymi ze struktur zajmujących się kształceniem obcokrajowców w Polsce. Grupy studenckie tworzą zarówno rdzenni Francuzi, niemający z Polską wiele wspólnego, jak i dzieci polskiej emigracji, władające językiem polskim na bardzo zróżnicowanym poziomie, ale na ogół bez systematycznego przygotowania w dziedzinie szeroko pojętej kultury, a także – choć coraz rzadziej od kilkunastu lat[1] – Polacy, których losy zawiodły na francuskie uczelnie z przyczyn bardzo różnych. Ta ostatnia grupa nie będzie jednak stanowić podstawy niniejszych rozważań, kwestie związane z ich kształceniem – również interesujące – są bowiem całkowicie odmiennej natury. Skupiono się na problemie, który pojawia się z chwilą, gdy język i historia oraz literatura i inne dziedziny sztuki – jeśli nie stanowią dla studenta całkowitej nowości – tworzą obraz dość przypadkowy i niespójny.

Departament polonistyki na wydziale języków słowiańskich paryskiej Sorbony proponuje w ramach pięcioletnich studiów o specjalności język, literatura i cywilizacja obca (Langues, littératures, civilisations étrangères et régionales, LLCER) pełny kurs, obejmujący – poza zajęciami językowymi, językoznawczymi i translatorskimi – wykłady z historii Polski, geopolityki oraz historii kultury i literatury, starając się w ramach licencjatu przedstawić w miarę kompletny obraz wszystkich epok historycznych. Specyficzne wykłady poświęcone są historii kina, sztuki i muzyki polskiej. Uzupełnieniem tego, a jednocześnie specjalnością naszej uczelni, są zajęcia sytuujące polską historię i kulturę w kontekście środkowoeuropejskim.

[1] Fenomen ten z pewnością związany jest z wejściem Polski do Unii Europejskiej i zniesieniem ograniczeń administracyjnych wobec Polaków, co spowodowało niemal całkowity zanik grupy studentów, stanowiących często większość naszych słuchaczy w latach poprzednich, zapisujących się na studia polonistyczne z przyczyn czysto bytowych.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Innymi słowy, ambicją sorbońskiej polonistyki jest wykształcenie absolwentów, którzy posiadaliby nie tylko kompetencje językowe, lecz także wiedzę, odpowiadającą w pewnym stopniu programom proponowanym na polonistykach krajowych. Jak pogodzić tego typu ambicje z faktem, że wśród studentów pierwszego roku znajdują się osoby nieznające ani języka, ani kultury? Jak zaproponować zdobywanie tej wiedzy grupom heterogenicznym, tak by była ona zarazem dostępna i atrakcyjna? Zajęcia glottodydaktyczne *sensu stricto* nie będą stanowić tematu niniejszych rozważań, dotyczących zdobywania wiedzy o kulturze. Problem stanowią tu przede wszystkim zajęcia poświęcone literaturze, która z natury swej potrzebuje dotarcia do niej poprzez język – ten sam język, którego znajomość przyswajana jest dopiero stopniowo. Ilość i jakość dostępnych tłumaczeń nie pozwala na opieranie się wyłącznie na nich, a suchy kurs z historii literatury, zwłaszcza w kontekście francuskim, gdzie badania nad tekstem stanowią podstawę nauki szkolnej i akademickiej, nie wchodzi w rachubę.

Aby sprostać tym problemom, zrodził się pomysł nauczania historii i historii literatury w porządku achronologicznym. Wzorcem stało się tu poniekąd podejście Normana Daviesa, który w swej głośnej *Historii Polski* postanowił przyjrzeć się dziejom tego kraju z perspektywy początku lat 80. XX wieku, szukając dopiero później uzasadnień dla wydarzeń czasowo najbliższych w odleglejszej przeszłości (Davies 1981). Podobnie jak dla brytyjskiego historyka współczesność jest z pewnością najlepiej znana większości francuskich studentów podejmujących się studiów polonistycznych w Paryżu. Kursy poświęcone historii, literaturze czy nawet historii kina zostały więc ułożone tak, aby student mógł zetknąć się najpierw z tym, co jest dla niego mniej obce, jak historia Polski XX wieku, literatura i kino powojenne, a dopiero potem przejść do epok wcześniejszych, stanowiących dla niego w większości przypadków całkowicie nowy materiał.

Innym argumentem za tak skonstruowanym przebiegiem studiów jest dostępność językowa tekstów w przypadku kursów poświęconych literaturze. Jest sprawą dość oczywistą, że fragment opowiadania Sławomira Mrożka będzie dla początkującego bardziej zrozumiały niż *Dziady* Adam Mickiewicza czy *Pieśń świętojańska o Sobótce* Jana Kochanowskiego. Z przyczyn dydaktycznych, mających na uwadze harmonijną progresję i zgodność pomiędzy poszczególnymi przedmiotami, a także atrakcyjność przedstawianego materiału, tego typu wybór okazał się słuszny, na co wskazuje wieloletnia praktyka. Niemniej ma on również słabe strony, ponieważ zmusza do przedstawiania poszczególnych tekstów kultury współczesnej na pierwszych latach studiów w oderwaniu od ich powiązań historycznych. Perspektywa ta, z pewnością możliwa, pozwala na lekturę odmienną od tej przyjętej tradycyjnie, a czasem nawet prowadzi do odczytań nowatorskich, stawiających polskie dzieła w szeregu innych – europejskich czy

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

światowych. Traci się jednak często to, co dla polskiego kontekstu specyficzne, oddala od słynnej „polskości" tekstów kultury, polskości zawiłej i wieloznacznej, której zgłębianie jest przecież celem studiów polonistycznych. Jak w tym przypadku pokierować recepcją dzieł współczesnych, których tło historyczne nie jest znane lub jest znane tylko częściowo? Jakie elementy stanowią nieodzowną część składową polskiej tożsamości, przekształcającej się w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku? Odpowiedź, czy też jedna z odpowiedzi, na to pytanie, jaką przyniosło doświadczenie dydaktyczne, stała się podstawą moich zainteresowań badawczych, skupionych na analizie dialogu, jaki najnowsza kultura polska (w szczególności literatura i kino) wiedzie z tradycją romantyczną po 1989 roku.

W artykule zostały omówione dwa przykłady zaczerpnięte z odmiennych kontekstów nauczania. Pierwszy to wykład i ćwiczenia z literatury polskiej XX wieku, skierowane do słuchaczy pierwszego roku studiów, a drugi pochodzi z seminarium magistranckiego, badającego intertekstualność i transmedialność polskich tekstów kultury po 1989 roku. Przykłady te, siłą rzeczy jednostkowe i fragmentaryczne, pokazują jeden z aspektów wynikających z wyboru perspektywy à la Norman Davies w nauczaniu kultury polskiej w kontekście zagranicznym.

MIĘDZY „POSTĘPEM" A „CIEMNOTĄ" – JEDNO OPOWIADANIE SŁAWOMIRA MROŻKA

Wykład z historii literatury polskiej, obejmujący okres od 1956 roku po dzień dzisiejszy, proponowany studentom pierwszego roku, rozpoczyna analiza zbioru opowiadań Sławomira Mrożka pt. *Słoń* (2000), na podstawie którego można wprowadzić ciekawie i zabawnie charakterystykę polskiej odwilży. Twórczość Mrożka, na co wskazuje niezwykła kariera jego sztuk teatralnych wystawianych na całym świecie, może być oczywiście odbierana poza ścisłym kontekstem historycznym – jego absurdalny humor operuje także w oderwaniu od jakiejkolwiek interpretacji zakorzenionej w polskim *hic et nunc*. Zestawienie jej z takimi twórcami, jak Franz Kafka, Samuel Beckett czy nawet Mikołaj Gogol, pokazuje jak dalece uniwersalny charakter mają te opowiadania. Od takiej lektury z pewnością warto rozpocząć dyskusję wokół *Słonia*. Dość szybko jednak okaże się, że jest to odczytanie niewystarczające – o wiele bogatsze będzie to, które umiejscowi teksty z tego tomu w ich historyczno-geograficznym kontekście. Groteska, która u twórców teatru absurdu jest zabiegiem z dziedziny poetyki, u Mrożka okazuje się ściśle związana z obserwacją rzeczywistości wczesnego PRL. Jest to okazja, by wyjaśnić studentom, w jaki sposób funkcjonuje język propagandy, na czym zasadza się zjawisko nowomowy i jakie są jej związki (czy też ich brak) z aktem komunikacji językowej (Głowiński 1990). Na tym jednak nie

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

koniec, gdyż rzeczywistość poststalinowskiej „świetlanej przyszłości" zderza się u autora *Słonia* z tradycją, na której opiera się postrzeganie świata – oczywiście także w jego groteskowej formie.

Wykazaniu karykaturalnego rozdarcia, jakie narzucała poetyka socrealizmu pomiędzy „dawnym" a „nowym", świetnie może posłużyć opowiadanie *Z ciemności*, drugie z kolei w tomie, bezpośrednio po tytułowym *Słoniu*. Utrzymane jest ono w formie listu czy raczej rodzaju donosu[2] (określanego w samym tekście jako „raport"), skierowanego nie przeciwko konkretnej osobie, lecz przeciw całej społeczności. Przykładny narrator donosi towarzyszom o stanie zacofania polskiej wsi, pełnej zabobonów i przesądów, które utrudniają wprowadzenie oświaty i wykonanie planu narzuconego przez Partię. Student, który poznał już kontekst historyczny okresu stalinowskiego w ramach wykładu z historii i geopolityki, jest w stanie dość łatwo wychwycić elementy odwołujące się do nowej rzeczywistości: racjonalny i naukowy ogląd świata (uniwersytet ludowy, gdzie młynarz zapisuje się na marksizm, by móc „coś przeciwstawić" pierwiastkom irracjonalnym, czy chłop czytający na skraju lasu „Horyzonty Techniki"), nową hierarchię społeczną i związaną z nią nowomowę („biedniak" i „kułak", „kierownik młyna", „walka klasowa" itd.), nową organizację ekonomiczną („obowiązkowe dostawy zboża"), wreszcie diabolizację wrogiego Zachodu, którego symbolem staje się tu Francja (diabeł w czapce w narodowych barwach francuskich, „z napisem *Tour de la Paix*"), a który winien jest wszelkim niepowodzeniom. Dość czytelna, zwłaszcza po lekturze *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza, jest ironia Mrożka, wplatającego wszystkie elementy „nowego" w relację narratora, który niewiele z tego rozumie, a jedynie powtarza je jako puste formułki („kredyt" postrzegany jest jako siedzący na pierzynie karzełek, a „kościec" to tyle, co kości odnalezione za stodołą).

Narzucona z góry ideologia przyjmowana jest tu jako „nowa wiara" (Miłosz 1953) – pojęcie, do którego Mrożek nawiązuje, wplatając zleksykalizowane wyrażenia związane z wiarą „starą" („na wiek wieków", „Boże jedyny", „Boże uchowaj") oraz przedstawiając księdza jako miejscowy autorytet („za stodołą Moczasza znaleźli kościec. Ksiądz mówi, że to kościec polityczny"[3]). Odwołanie do wiary odnajduje się też na poziomie kompozycji całego opowiadania, zawartego w klamrze pomiędzy tytułem „Z ciemności […]" i zdaniem precyzującym

[2] Mrożek w latach 80. wypracował charakterystyczne dla swojej twórczości „opowiadanie-donos".

[3] W tym wypadku mamy do czynienia z ukonkretnieniem metafory, niezrozumiałej dla prostych ludzi; z zabiegiem tego samego rodzaju, co wyobrażenie kredytu jako małego zielonego karzełka, który „śmieje się i dusi".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

sytuację narracyjną: „[…] do was, towarzysze piszę". Zaskakuje tu zbieżność z Psalmem 130, *De profundis*, zaczynającym się od wersu: „Z głębokości, wołam do Ciebie, Panie". Nawet jeśli ten ostatni element nie jest ewidentny do wychwycenia dla przeciętnego francuskiego czytelnika, zwłaszcza że gra intertekstualna z Psalmem zanika całkowicie w tłumaczeniu[4], to sposób, w jaki Mrożek odnosi się do rzeczywistości wczesnego PRL, dla (dobrego) studenta jest czytelny, a zastąpienie „starej" wiary „nową" oraz „Pana" – „towarzyszem" to humorystyczna aktualizacja wcześniej czytanych rozważań Miłosza.

Drugim elementem, który podlega krytyce w opowiadaniu Mrożka, są archaiczne wierzenia ludowe w byty nadnaturalne, współistniejące w rzeczywistości realistycznej, o której narrator donosi jakby mimochodem: pijaństwo i przemoc („kierownik młyna i jego żona rozpili się ze zgryzoty i już się zdawało, że przełomu żadnego nie będzie, kiedy młynarz młynarzową wódką oblał i podpalił"), prymitywne warunki bytowe („wyszedłbym na stronę za własną potrzebą"), bieda („na tym miejscu, gdzie miał być mostek, z powodu jego braku utopił się artysta"). Z bytów nadnaturalnych mamy zarówno występujące w innych wierzeniach ludowych wampiryczne nietoperze, diabła, karły, jak i słowiańskiej proweniencji strzygi, a także siły nieczyste, bliżej nieokreślone „coś" („u nas nocami coś tak wyje, tak wyje", „tak go coś zaszło od tyłu, że trzy dni chodził z oczami w słup"), wreszcie „same głowy bez tułowiów", które „toczą się i gonią, w czoła zimne się pukają i turlają, jakby dokądś chciały". Wszystko to odbywa się w ciemności („noc czarna i las czarny, i myśli moje jak kruki") i na odludziu („my tu sami jedni w środku kraju leżymy, a dookoła wiorsty i mogiły"). Wierzeniom w błąkające się dusze, które potrzebują pomocy miejscowej ludności (biedniak Karaś, bogacz Krzywdoń, młynarzowa, dwuletni topielec „artysta", który „wszystko [by] pojął i opisał. A […] tylko lata i fosforyzuje"), towarzyszą wierzenia w czarownice („Owszem, jest u nas taka jedna baba, co krowom mleko odbiera i kołtuny sprowadza"), diabły („od kiedy diabeł się we młynie ukazał i czapką się pięknie pokłonił – procenty spadają") i inne byty fantastyczne, które mają bezpośredni wpływ na życie społeczności wiejskiej.

Zabobony w dużej mierze przypominają te, które odnaleźć można w innych cywilizacjach, mają one jednak w polskiej kulturze nieco odrębną specyfikę – i tu układ achronologiczny programu nauczania, jaki przyjął Wydział Polonistyki na Sorbonie, okazuje się zubażać spontaniczną lekturę studentów. Zacznijmy od zdania kończącego opowiadanie: „A nie mówiłem, że u nas inna specyfika?"[5].

[4] Tytuł w tłumaczeniu to *Lettre d'une contrée obscure* (*List z krainy ciemności*) (Mrożek 2001). Na wykładzie pracujemy na wersji polskiej, którą porównujemy z dostępnym tłumaczeniem.

[5] Humorystycznego smaczku dodaje fakt, że zdanie to pada, gdy przez drzwi do chaty narratora zagląda „świński ryj" – zwierzę należące do porządku realistycznego, lecz i ono zdaje

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Inna niż gdzie? W oświeconym i postępowym mieście, gdzie są „te wielkie budowle, wszystko […] pod dachem i nie trzeba wychodzić pod las"? Czy może nawet w Europie? „Wy nam mówicie: Europa. A tu, co postawimy mleko na kwaśne, to skądś wyłażą garbate karzełki i szczają nam do garnków" – sugeruje Mrożek w zdaniu centralnie usytuowanym w tekście. Co zatem stanowi o wyjątkowości polskich zabobonów i wierzeń? Co decyduje o ich „kanonizacji" w obrębie elementów szczególnie silnych dla kreowania tożsamości narodowej? I tu Mrożek daje nam wskazówkę w sposób widoczny, bo w zdaniu otwierającym tekst: „Straszna nas na tej wsi głuchej ciemnota ogarnia i zabobon". Mamy tu oczywiście zleksykalizowane wyrażenie *głucha wieś* oraz dobrze osadzone w kulturze polskiej słowo *ciemnota*, jednakże zestawienie tych dwóch elementów, przymiotnika *głucha* z rzeczownikiem *ciemnota*, przywodzi na myśl dwa przysłówki: *ciemno* i *głucho*, odsyłające do kanonu polskiej literatury romantycznej: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie". To nic innego, jak refren powtarzany przez chór i odmierzający magiczną powtarzalność rytuału wywoływania skazanych na tułaczkę, błądzących w limbach duchów, które szukają kontaktu z uczestnikami obrządku (*Dziady część II* Mickiewicza). Umieszczone w tym kontekście byty fantastyczne, przerażające nadgorliwego chłopa, piszącego do towarzyszy sprawozdanie o stanie wsi polskiej, okazują się w dużej mierze podobne zbłąkanym duszom z tekstu Mickiewicza: mały chłopiec (dwuletni „artysta"), który „umarł bez ostatniego pocieszenia" jest emanacją Mickiewiczowych Aniołków, a bogacz Krzywdoń przypomina złego pana krwiopijcę, rozszarpywanego w *Dziadach* przez „kruki, sowy, orlice" (Mickiewicz 1957: 19–24).

Przywołanie tropu wieszcza w tekście Mrożka służy nie tyle ośmieszeniu samej treści „narodowego dzieła", ile wskazaniu, jak dalece wierzenia ludowe, poprzez wykorzystanie ich przez romantyków, stały się częścią kanonu polskiej kultury, często jako znaki puste, byty tekstowe, rzadko kiedy rozumiane dogłębnie. Umieszczenie swoistego „kursora interpretacyjnego", poczynając od pierwszego zdania opowiadania, w kontekście intertekstualnym – rzecz jasna nieczytelnym dla obcokrajowca – pozwala zaś na odczytanie dalszych gier tekstowych Mrożka – „mogiły", zwłaszcza w bezpośrednim sąsiedztwie „wiorst" (rosyjska jednostka miary), odsyłają do tradycji powstańczej, podobnie „myśli jak kruki" do opowiadania Stefana Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony* (pierwodruk 1895), poświęconego upadkowi powstania styczniowego.

Nawiązania kulturowe Mrożka można by jeszcze mnożyć, rozwijając analizę, jednak nie sposób przy omawianiu *Z ciemności* na wykładzie dla początkujących

się pochodzić ze świata duchów i fantastycznych tworów („tak jakoś dziwnie na mnie patrzy, patrzy…"), przerażając tym autora listu najbardziej ze wszystkiego.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

wprowadzić wszystkie te, obce dla studentów, elementy kultury polskiej. Pozostaje więc jedynie zasygnalizowanie możliwości interpretacyjnych lektury drugiego stopnia tekstu współczesnego i zaznaczenie specyficznej roli, jaką odegrała polska literatura romantyczna w kształtowaniu symbolicznego języka, wspólnego dla Polaków. Istotniejszy wydaje się tu realny kontakt z językiem autora *Słonia*, który przy odpowiednim komentarzu jest zrozumiały dla osób poznających język polski od zaledwie kilku miesięcy. Nawet jeśli przekaz wiedzy o kulturze w procesie glottodydaktycznym jest elementem niezwykle cennym, to nie może on przekraczać możliwości poznawczych uczącego się i czasem trzeba go świadomie ograniczyć na tym poziomie nauczania.

SONETY Z BLOKOWISKA – JEDEN FILM MARKA KOTERSKIEGO

Drugi przykład ilustrujący specyfikę nauczania polskiej kultury za granicą pochodzi z innego poziomu nauczania (seminarium magistranckie), z innego obszaru gatunkowego (film), a także innego z okresu historycznego, zarówno przedstawionego w tekście (u Mrożka to połowa lat 50., u Koterskiego zaś lata 90. XX wieku), jak i realizacji, film bowiem pochodzi z 2002 roku. Seminarium skierowane jest do studentów mających za sobą pełny kurs historii i historii literatury, posiadających w zasadzie niezbędne przygotowanie teoretyczne pozwalające na interpretacje transmedialne, z uwzględnieniem odrębności środków wyrazu poszczególnych dziedzin sztuki, w tym filmu i literatury. Warto dodać, że na seminarium tym wśród słuchaczy znajdują się zarówno studenci francuscy, po licencjacie z polonistyki czy innych wydziałów humanistycznych, jak i studenci polscy, w tym z Uniwersytetu Warszawskiego, przyjeżdżający w ramach podwójnego polsko-francuskiego dyplomu. Jest to sytuacja diametralnie różna od tej, z jaką mamy do czynienia na pierwszym roku studiów. Znajomość języka nie stanowi już większej przeszkody w odbiorze analizowanych utworów – jest zbliżona do tej, jaką można odnaleźć na polskich uczelniach.

Seminarium poświęcone jest badaniu obecności paradygmatu romantycznego i jego specyficznych form, które pojawiają się w polskiej kulturze po roku 1989, ze szczególnym uwzględnieniem prozy i filmu. Wykorzystując rozważania polskich badaczy (Bagłajewski 2015; Bielik-Robson 2008; Janion 2000; Kuziak red. 2009; Rabizo-Birek 2012), studenci tropią odwołania do romantyzmu w najnowszych tekstach kultury, zgłębiając sposoby i cele tych nawiązań.

Filmy Marka Koterskiego stanowią bardzo ciekawy przykład, a w szczególności wybrany do omówienia na zajęciach *Dzień świra*. Koterski, artysta dość osobliwy, którego filmy porównywano nierzadko do twórczości Woody'ego Allena, braci Cohen czy Pedro Almodóvara (Sobolewski 2015), niejednokrotnie

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

zwracał uwagę na znaczenie (ale i na ciężar) spuścizny romantycznej, tak dla jego własnej twórczości, jak i dla kształtowania się polskiej tożsamości po wiek XXI. Przypomnijmy pokrótce tę jedną z najbardziej popularnych, by nie rzec kultowych, polskich komedii ostatnich dziesięcioleci, szczególnie cennych w procesie glottodydaktycznym (Tambor 2015: 61–63). *Dzień świra* przedstawia zwykły dzień, pełen frustracji i rozczarowań, przeciętnego polskiego inteligenta Adasia Miauczyńskiego. Polski widz w roku 2002 znał już ulubioną postać Koterskiego – swoiste alter-ego reżysera – z poprzednich jego realizacji: *Domu wariatów* (1984), *Życia wewnętrznego* (1986), *Porno* (1989), *Nic śmiesznego* (1995) czy *Ajlawiu* (1999); odnajduje go też w kolejnych: *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006) oraz *7 uczuć* (2018). Miauczyński, mieszkający w ciasnym i hałaśliwym mieszkanku w bloku nauczyciel języka polskiego, cierpi na psychozę maniakalno-kompulsywną ze szczególnym uwzględnieniem numerologii. To typowy antybohater outsider (Zagórska 2017: 109–115), łączący w sobie cechy kapłana i błazna (Kołakowski 2002). Dzień jego składa się z szeregu przyziemnych rytuałów: jedzenie, mycie, wydalanie, przygotowywanie lekcji – wszystko to w określonym porządku, o określonej godzinie i z zachowaniem żelaznych reguł (ilość garści płatków śniadaniowych, ruchów łyżeczki w kubku z kawą, obrotów szczoteczki do zębów…). Magię rytuałów zakłócają jednak raz po raz hałasy dochodzące z sąsiedztwa, co całkowicie wyprowadza z równowagi nieszczęsnego bohatera, jałowego poetę, zasklepiającego się coraz bardziej w skorupie mizantropa. Miau(czyński) to głos wydawany przez Kot(erskiego), a jednocześnie tragikomiczne (zawsze w zdrobnieniu – Adaś) wcielenie wielkiego Adama w miałkim świecie początków XXI wieku. Onomastyka jest tu dość oczywista i stanowi ciekawy materiał do rozważań językowych na seminarium.

Adam Mickiewicz stanowi zresztą rodzaj osi konstrukcyjnej całego filmu: poczynając od lektury, wciąż przerywanej i uporczywie powracającej do początku *Sonetów krymskich*, które Adaś przygotowuje na lekcję. Każdej z prób czytania towarzyszy fantasmagoryczny obraz Miauczyńskiego, widzianego z profilu, w długiej czarnej pelerynie, sunącego wśród wybujałych traw – to czytelne nawiązanie do słynnego portretu Mickiewicza pędzla Walentego Wańkowicza, namalowanego w latach 1827–1828 pod wpływem lektury *Sonetów krymskich*[6]. Jedynie rozległy horyzont stepów akermańskich zastępują rzędy szarych bloków, wśród których sunie romantyczny awatar Mickiewicza, wciąż wyżej i wyżej (17'18, 18'9, 19'14). Epifaniczne przeżycie bohatera sprowadza na ziemię obecność znajdujących się wokół niego ludzi.

[6] *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale* (za: Kozakiewicz 1976: 288). Oryginał obrazu zaginął, ale jedna z jego licznych kopii znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Kolejne sekwencje zaczyna kreślony na tablicy nieudolną ręką temat lekcji (20'23): „*Sonety krymskie* Adama Mickiewicza jako wyraz tęsknoty za ojczyzną", po czym widzimy Adasia w klasie, gdzie w natchnieniu godnym wieszcza recytuje własną improwizację poetycką, opowieść o podróży Mickiewicza:

> Wycieczka w nieodległe od Odessy stepy,
> dzikie, niedawno jeszcze deptane przez stada
> tatarskich rączych koni. Pozwala mu westchnąć
> powietrzem czystym. Ciszą po jarmarcznym zgiełku
>
> życia w portowym mieście. Jechali wciąż dalej,
> koczem za czwórką koni. Aż do Akermanu.
> Szczyty czerniały w wieczór nieprzebytą ścianą.
>
> Nie opisywał tego, stwarzał je, na nowo.
> Ich obraz potężniejszy, świetniejszy niż były.
> Wszystko stwarzał na nowo, zaklinając w słowo.
>
> Żegluga, burza morska i cisza na morzu.
> Cisza jest coraz cichsza, zda się niemożliwa
> do usłyszenia uchem, aż po ciszę serca.

Rozpisany na wersy tekst monologu okazuje się trzynastozgłoskowcem, o rymach może niezbyt regularnych, ale przypominającym na tyle sonety Mickiewicza, że niektórzy słuchacze seminarium przyjęli improwizację Miauczyńskiego za recytację tekstu Mickiewicza, dowodząc tym jednocześnie, iż zabieg stylizacyjny – zamierzony przez Koterskiego – się powiódł.

Miauczyński, zagłębiony w myślach, zdaje się nie dostrzegać, że klasa pozostaje całkowicie obojętna na jego wzniosłe wzruszenie, reagując śmiechem i skatologicznymi odgłosami wieńczącymi każdy koniec „strofy" i rozbijając całkowicie romantyczność chwili. Tylko jedna uczennica wygląda na urzeczoną monologiem Adasia – tworząc wraz z profesorem symboliczną parę romantyczną, zapatrzoną w siebie i obojętną na wydarzenia wokół – do chwili, gdy się okaże, iż uwagę uczennicy przykuwała rana (skaleczenie) na czole Adasia[7]. Mickiewiczowska fraza „Jedźmy, nikt nie woła!" pointuje recytację, profesor zbiera swoje rzeczy i opuszcza klasę.

[7] Ranę na czole ma jadący w kibitce bohater Mickiewicza, Miauczyński zaś uderzył się w skrzynkę na listy.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Scena ta w karykaturalny sposób pokazuje rozziew, którego czytelność jest dla widzów dość jasna (wskazują na to dyskusje seminaryjne), jaki wytwarza się pomiędzy wysoką dykcją romantyków, w ciąg której wpisuje się monolog Miauczyńskiego, niejako „zarażony" stylistyką i rytmem sonetów Mickiewicza, a wulgarnością i skatologią współczesnego świata, jaką reprezentują tu reakcje uczniów. Wychwycenie przez słuchaczy seminarium tych odrębnych stylistycznie rejestrów, stanowiących obce i nieprzystające języki, to swoiste wyzwanie, zwłaszcza w przypadku osób uczących się języka polskiego. Jest to zabieg wyjątkowo cenny dydaktycznie. Studenci dostrzegają, że odmienność stylistyczna prowadzi także do niemożności nawiązania kontaktu oraz do zaniku funkcji komunikacyjnej języka – uczniowie z filmu nie tyle nie są w stanie pojąć treści zawartych w tekstach romantycznych, co odbijają się od ich powierzchni ze względu na nieprzystawalność stylistyczną do ich własnego języka.

Miauczyński na próżno szuka porozumienia z własnym otoczeniem, używając stylu i języka romantyków. Innym dobitnym przykładem na ów brak komunikacji jest próba nawiązania dialogu z sąsiadem, którego spotyka na klatce schodowej wieczorem, po powrocie z wycieczki nad morze: „Skąd Litwini wracają?" (1:29') – parafrazuje incipit pieśni Wajdeloty z *Konrada Wallenroda*, oczekując w odpowiedzi: „Z nocnej wracają wycieczki"[8]. Tymczasem sąsiad, mierząc go zaskoczonym wzrokiem mówi: „Ach, tak, tak. Litwini?!". Miauczyński, podobnie jak na lekcji z uczniami, odchodzi rozczarowany i zagłębia się znów w swe samotne rytuały. Cóż z tego, że sąsiad pojawi się w jakiś czas potem w drzwiach jego mieszkania, dopełniając cytatu Mickiewicza – czas na porozumienie „na fali" romantycznej został już zaprzepaszczony i Adaś-romantyk może tylko jako „trup" wśród swych współczesnych „zasiadać"[9].

Dwutorowość stylistyczna dialogów i scen filmowych – a do nich zaliczyć można romantyczne spotkanie z Elą, pierwszą niespełnioną miłością Adasia, które kończy się na poły zwierzęcym aktem erotycznym na piasku – cechuje cały film i pokazuje nie tylko nieprzystawalność współczesności i świata tekstowego Mickiewicza, lecz także rozdarcie wewnętrzne bohatera, swoistą schizofrenię, jaka wyłania się z monologów bohatera.

> Mistrzostwo autora polega na gładkim połączeniu „narracji fizjologicznej" i wysokiej dykcji, języka, spoza którego „przebichnywa" trzynastozgłoskowiec, związany w polskiej tradycji z poezją romantyczną. Język poezji romantycznej pełni różne

[8] W tekście Mickiewicza zdania te są w czasie przeszłym.

[9] Ta parafraza liryku *Gdy tu mój trup…* z cyklu lozańskiego nie pojawia się w filmie, lecz oddaje postawę bohatera romantycznego naznaczonego samotnością.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

> funkcje. Jest mocnym kontrapunktem wobec nasyconych wulgaryzmami kwestii Adasia […]. Nie stanowi jednak opozycji do manii i fantazmatów bohatera. Na odwrót – kod romantyczny jest tu adekwatnym komentarzem psychologicznym. Bohater *Dnia świra* walczy z własną fizjologią jak Kordian ze zjawami królów i wodzów. Język „świra" jest jednocześnie językiem bohatera romantycznego. Adaś kryje w sobie pychę („posag człowieka na posagu świata"), połączoną z klinicznym kompleksem małowartościowości. (Sobolewska 2013: 35)

Tak pisze o tym trafnie Anna Sobolewska, pomijając wprawdzie ten sam fenomen zderzenia dykcji wysokiej z „narracją fizjologiczną" w próbach porozumienia się z otoczeniem, które nie tworzy bynajmniej harmonii, lecz jest źródłem kakofonicznych, komicznych kontrastów. Najlepszym przykładem jest chyba uwertura filmu, którą określić można jako „koncert na fortepian, młot pneumatyczny i dwa głosy". O szarym świcie Adasia budzą gwałtowne akordy Etiudy op. 10, nr 12, znanej jako *Etiuda Rewolucyjna* Fryderyka Chopina. Po kilku taktach dołącza do nich walenie młota pneumatycznego tuż pod oknem, wyciszone włożonymi do uszu koreczkami. Kamera, która uprzednio poruszała się ruchem kołowym, ogarniając blokowisko, coraz szybciej i wyżej, przyprawiając widza o zawrót głowy, stabilizuje się na widzianym z góry, leżącym w łóżku przy oknie Adasiu. I tu rozpoczyna się monolog rozpisany na dwa przeciwstawne głosy. Jeden z nich to monolog wewnętrzny, myśli bohatera wyrażającego lęk przed wstawaniem, lęk istnienia – monolog zbliżający się rytmicznie do trzynastozgłoskowca, przerywany raz po raz wypowiadanymi na głos wulgaryzmami, które przechodzą płynnie w poranną mini-modlitwę i równie symboliczne ćwiczenia gimnastyczne. Pozorna kakofonia ścieżki dźwiękowej w uwerturze filmu okazuje się precyzyjnie dopracowanym efektem muzycznym, łączącym dźwięki (i dyskursy) pochodzące z całkowicie odmiennych porządków. Ostatecznie jednak dźwięki fortepianu zagłusza hałas wiertła, a monolog wewnętrzny bohatera przeradza się w monolog skierowany do robotników, którzy ostentacyjnie przerywają pracę, wyciągając kanapki, po czym odchodzą, jakby opuszczali scenę, wysłuchawszy „Wielkiej Improwizacji" – o samotności inteligenta, który na darmo poszukuje rządu dusz – wygłoszonej przez Adasia z Mont Blancu swego (niskiego) piętra:

> – Czy panowie muszą tak napierdalać od bladego świtu?! Że nie podbijam „na zakładzie" karty o siódmej rano, to już – w waszym robolskim mniemaniu – muszę być nierobem?! I już możecie inteligentowi jebać po uszach od brzasku?! Żeby se czasem kałamarz nie pospał godzinkę dłużej, kapkę od was, skoro zasnął dopiero nad ranem! I żebym się kompletnie spalił w blokach już na starcie?! Grunt, że,

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

kurwa, inteligent załatwiony na dzień cały?! [Beknięcie odchodzącego robotnika.] Wrócicie napierdalać, jak siądę do pracy! (3'–3'48)[10].

Wysoka dykcja („panowie", „mniemanie", „brzask" itd.) – podobnie jak muzyka Chopina – współbrzmi tu harmonijnie z „młotem pneumatycznym" wulgaryzmów i wyrażeń potocznych („napierdalać", „robolski", „nierób", „jebać po uszach" itd.). Od samego początku mamy więc zarówno na ścieżce dźwiękowej, jak i w obrazie (zderzenie modlitwy z gimnastyką poranną) konstrukcję opartą na harmonijnie dobranej dysharmonii, a romantyzm przejawia się w dziele Chopina, romantycznej kliszy polskości, oraz w melodii trzynastozgłoskowca samotnego poety. Oba zagłuszane są przez walenie młota i przekleństwa.

Warto się jeszcze chwilę zatrzymać nad wyborem *Etiudy Rewolucyjnej* Chopina. Chodzi tu nie tylko o muzykę, której brawurowe i głośne wykonanie budzi Adasia, lecz także o utwór, który powstał w reakcji na klęskę powstania listopadowego – rodzaj odpowiednika muzycznego takich utworów, jak *Dziady*, *Kordian* czy *Nie-Boska komedia*, wpisujących się w popowstaniowym kontekście w nurt sztuki martyrologiczno-patriotycznej. Trzynastozgłoskowiec zaś to echo *Sonetów krymskich*, stanowiących – wraz z sekwencją w klasie – moment centralny i zarazem przełomowy w filmie. Z jednej strony więc romantyzm narzucony[11], nieznośny i męczący – romantyzm „niski" (Bielik-Robson 2008) czy też „użytkowy" (Dąbrowska i Szczepan red. 2014), a z drugiej poezja intymna sonetów – romantyzm „wysoki", osobisty. Jeśli obecność Mickiewicza w filmie jest w pewnym sensie podwójna, to podobnie rzecz ma się z Chopinem, ponieważ w filmie obok *Etiudy Rewolucyjnej* i *Marsza Żałobnego* – oba służą wzajemnemu ogłuszaniu się i dręczeniu w sąsiedztwie – w scenach miłosnych pojawia się liryczne preludium e-mol, op. 28, podkreślające romantyzm (na granicy kiczu) spotkań z ukochaną.

Film, wyjątkowe narzędzie dydaktyczne, pozwala na zdobycie wielorakich kompetencji kulturowych, umożliwiając wprowadzenie wielu dziedzin sztuki (Budzik i Tambor 2018; Siatkowska-Callebat 2012, 2015; Tambor 2015). W przypadku filmu Koterskiego są to – jak już zobaczyliśmy – literatura i muzyka. *Dzień*

[10] Tak ujęta scena monologu „wieszcza" może też być u Koterskiego nawiązaniem do inscenizacji *Dziadów* z 1973 roku w Starym Teatrze w reżyserii Konrada Swiniarskiego, gdzie pokazany jest rozziew pomiędzy chłopami, których monolog Konrada w ogóle nie dotyczy. Serdeczne podziękowania dla Magdaleny Lubelskiej-Renouf za tę trafną sugestię.

[11] Muzyka dochodzi z mieszkania sąsiada, który słucha etiudy na pełen regulator. Adaś, w odwecie, wychodząc do szkoły, pozostawia na pełen regulator inny utwór Chopina zastygły w klisze: marsz żałobny.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

świra odsyła także do klasyki filmowej[12], w tym jedna z kultowych sekwencji przedstawiająca „protest song" Adasia. Po odebraniu w okienku pensji, chwilę po opuszczeniu klasy, Miauczyński idzie energicznym krokiem przez długi i pusty korytarz, przeliczając otrzymane pieniądze, robi również rachunek swego życia: „Osiem lat podstawówki i cztery liceum, potem pięć bite studiów, dyplom z wyróżnieniem, dwadzieścia lat praktyki i oto mi płacą" (22'50). Podobna sekwencja znajduje się w *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976), w której Agnieszka idzie wraz z redaktorem wielkimi krokami przez korytarz, mijając – podobnie jak w *Dniu świra* – szeregi okien, starając się przekonać, że temat o Birkucie jest właśnie tym, który powinna zrobić. Redaktor zajmuje się wyliczaniem („mnie interesuje jedna huta, druga huta, cyfry, 6 i pół miliona ton stali…"). W obu sekwencjach jazda wsteczna kamery towarzyszy zdecydowanemu krokowi bohaterów. W obu zatrzymuje się, gdy bohater wchodzi do toalety, z tą różnicą, że w *Człowieku z marmuru* zostajemy na zewnątrz z Agnieszką, a w *Dniu świra* stajemy z Adasiem przed pisuarem. Sekwencje w obu filmach stanowią moment przełomowy dla bohatera – Agnieszka, wbrew temu, co radzi jej redaktor, postanawia postawić na swoim i zrealizować film o zapomnianym przodowniku pracy, natomiast bunt Miauczyńskiego ogranicza się do rzucania zapalonych zapałek na sufit toalety, a następnie opuszczenia szkoły i wyjazdu nad morze. Rewolta Adasia w Polsce po przełomie nawet nie może mieć charakteru politycznego. Jest gestem pustym, dziecinną zabawą. Michał Sutowski widzi w tej scenie nawiązanie do kultowej sceny z *Popiołu i diamentu* (1958): „Ostatnim zdaniom [monologu] towarzyszy już heroiczno-romantyczny rytuał – zapałki zapalane niczym szklanki spirytusu w hołdzie poległym. Podpisując się pod tradycją Maćka Chełmickiego, żołnierza AK strzelającego do komunisty, Adaś zakłada też, że podział na panów i chamów trwa" (Sutowski 2009: 148).

Jest to niewątpliwie spostrzeżenie słuszne, choć to nie tyle „podpisanie się pod tradycją", ile tej tradycji parodia. Zapałki gasną szybko, pozostawiając po sobie tylko czarne plamy na suficie – bunt inteligenta z początku XXI wieku jest słomianym ogniem, gest kontestacji nowego „pokolenia poetów" zyska aprobatę jedynie wchodzącego do toalety ucznia, który znosi, jak to u Koterskiego, chwilową wzniosłość poprzez skatologię, a heroiczno-romantyczny rytuał staje się heroikomiczny.

Koterski, pisząc swoje sonety z blokowiska 174 lata po sonetach Mickiewicza, wyraża w tym filmie własne wyobcowanie i samotność, rozczarowanie całego pokolenia niepotrafiącego się odnaleźć w nowej rzeczywistości po 1989 roku. Jego

[12] Sam tytuł jest zapewne nawiązaniem do *Dnia świstaka* (*Groundhog Day*) Jarolda Ramisa (Tambor 2015: 62).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

film broni się wprawdzie i w oderwaniu od odwołań, głównie romantycznych[13], lecz ogranicza się on wtedy do szeregu gagów i sytuacji komicznych na granicy dobrego smaku, nie do końca przekonujących francuskiego widza, a przecież film ten, przynajmniej w pierwszej dekadzie XXI wieku, miał wyjątkową siłę powszechnej identyfikacji polskiej inteligencji (Lubelski 2015: 613). O ile jednak bogatszy staje się odbiór tego tekstu kultury, jeśli rozszerzyć go o serię relacji transmedialnych i intertekstualnych, jakie proponuje Koterski. Dlatego użycie dydaktyczne *Dnia świra* sprawdza się dopiero w ramach seminarium magistranckiego[14], gdzie możliwości poznawcze słuchaczy, potrafiących umieścić ten tekst kultury w jego szerokim kontekście, są przecież zupełnie inne niż te, z którymi przychodzą do nas obcokrajowcy na pierwszym roku studiów.

ZAKOŃCZENIE

Wnioski, do których prowadzi przegląd tych dwóch – dość symptomatycznych – przykładów pracy ze studentami na paryskiej uczelni, są dość oczywiste. Otóż ogląd ahistoryczny tekstu kultury, bez znajomości narodowego kanonu, jest siłą rzeczy mniej kompletny, czasem może stać się wręcz hermetyczny. Kwestia ta dotyczy wielu kultur. Specyfika polska odnajduje się raczej w typie owej kanoniczności – z literatury w swej istocie transgresyjnej, jaką jest polski romantyzm, stworzony został kanon, zaskrzepły w klasyczny paradygmat (Siatkowska-Callebat 2019). W pierwszych dekadach XXI wieku jest on nadal budulcem języka, na którym – czy przeciw któremu – powstaje polska sztuka. Spojrzenie na ten fenomen z perspektywy, jaką daje praca wśród cudzoziemców, uwydatnia to jeszcze bardziej. Oto, co pisał na ten temat Tadeusz Konwicki w połowie lat 80.:

> Otóż prowadząc dwukrotnie seminaria z literatury polskiej w Paryżu, doszedłem jeszcze raz do wniosku, o którym się powszechnie mówi, ale z którego nie wyciąga się żadnych konsekwencji. Tłumacząc zagranicznym intelektualistom nieprzetłumaczalność naszej literatury, wyjaśniając im zawiłości naszej najnowszej historii, egzemplifikując psychikę Polaków, zrozumiałem w którymś momencie bardzo dotkliwie, co znaczy w naszych losach zjawisko nazywane polskim romantyzmem. (Konwicki 2008: 209)

[13] Czasem są to odwołania drugiego stopnia, jak w przypadku zapożyczeń z „ostatniego z polskich romantyków" – Andrzeja Wajdy.

[14] Próba zaproponowania w ramach kursu z historii kina polskiego najnowszej komedii Koterskiego pt. *7 uczuć* okazała się niezbyt trafiona, i to nie tylko dlatego, że tłumaczone na język angielski dziecięce rymowanki były nieprzekonujące.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Idąc za tą konstatacją, Konwicki postanowił podjąć się ekranizacji *Lawy*. Dla nauczycieli akademickich za granicą, niemających takich możliwości, jest to poważne wyzwanie i niemała trudność.

Można zaoponować, iż przy zmieniającym się aktualnie paradygmacie kultury, także wśród polskich słuchaczy na rodzimych uczelniach, wiele z proponowanych tu interpretacji może okazać się nieoczywistych. Jednak bagaż, z jakim przychodzą oni po polskich szkołach średnich, nawet jeśli ogranicza się do dość schematycznego wyobrażenia polskiej tradycji, pozwala na uruchomienie – co sprawdza się na zajęciach seminaryjnych z udziałem słuchaczy z Polski – romantycznego języka symbolicznego, którym posługują się zarówno Mrożek, jak i Koterski. Wbrew zapowiedzi Marii Janion z początku lat 90. polski paradygmat romantyczny nie tylko daleki jest jeszcze od swego „zmierzchu" (Janion 2000), lecz także nadal stanowi język, przy pomocy którego porozumiewają się współcześni Polacy (Plata 2017) i którego znajomość jest niezbędna przy poznawaniu polskiej kultury XX i XXI wieku.

BIBLIOGRAFIA

Bagłajewski, A. (2015). *Obecność romantyzmu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Bielik-Robson, A. (2008). *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków: TAiWPN Universitas.

Budzik, J.H., Tambor, A. (2018). *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Davies, N. (1981). *God's Playground: A History of Poland*. Oxford: Oxford University Press.

Dąbrowska, D., Szczepan, E. (red.). (2014). *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński.

Głowiński, M. (1990). *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Wydawnictwo PEN.

Janion, M. (2000). *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Kołakowski, L. (2002). Kapłan i błazen. W: tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968* (s. 363–393). Londyn: Puls.

Konwicki, T. (2008). Pierwsza eksplikacja „Lawy". *Litteraria Copernicana*, nr 1, 209–210.

Koterski, M. (reż.). (2002). *Dzień świra*. Polski film fabularny. 90 min.

Kozakiewicz, S. (1976). *Malarstwo polskie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Kuziak, M. (red.). (2009). *Romantyzm i nowoczesność*. Kraków: TAiWPN Universitas.

Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: TAiWPN Universitas.

Mickiewicz, A. (1957). *Dziady*. Warszawa: Czytelnik.

Miłosz, C. (1953). *Zniewolony umysł*. Paryż: Instytut Literacki.

Mrożek, S. (2000). *Słoń*. Warszawa: Noir sur Blanc.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

Mrożek, S. (2001). *Œuvres complètes. Nouvelles 3*. Paris: Éditions Noir sur Blanc.

Plata, J. (2017). *Pośmiertne życie romantyzmu*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.

Rabizo-Birek, M. (2012). *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Siatkowska-Callebat, K. (2012). Le cinéma comme outil pédagogique. Comment approcher le verbe par l'image ? W: K. Siatkowska-Callebat, A. Synoradzka-Demadre (dir.), *L'enseignement du polonais en France. III*es *Assises 2012* (s. 102–111). Paryż–Warszawa: Polska Akadamia Nauk.

Siatkowska-Callebat, K. (2015). Poprzez film do kultury. Kilka refleksji na temat projekcji filmowych na uniwersytecie Paris-Sorbonne. W: A. Zieniewicz, A. Rabczuk (red.), *Czym kultura polska może uwieść frankofona?* (s. 251–265). Warszawa–Paryż: Centre de civilisation polonaise/Polonicum.

Siatkowska-Callebat, K. (2019). Transgression comme norme ? Relecture(s) d'un texte canonique de la culture polonaise à la fin du XXe et au début du XXIe siècles, W: C. Royer, A. Marès (dir.), *Normes et transgression en Europe médiane* (s. 579–592), « Revue des études slaves », Paris.

Sobolewska, A. (2013). Kto mi pisze to życie? Gra o tożsamość bohaterów filmów i sztuk teatralnych Marka Koterskiego. W: A. Werner, T. Żukowski (red.), *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany* (s. 90–123). Warszawa: IBL.

Sobolewski, T. (2015). Kino powojenne i pułapki naszej świadomości. *Załącznik Kulturoznawczy*, nr 2, 183–184.

Sutowski, M. (2009). *Dzień świra* Marka Koterskiego, czyli to nie jest kraj dla starych inteligentów. W: A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna* (s. 143–156). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Tambor, A. (2015). *Nowa polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien*. Katowice: Wydawnictwo Gnome.

Zagórska, A. (2017). *ANTYbohater polskiej prozy (po roku 1989)*. Kraków: Wydawnictwo Pasaże.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

ANEKS

Sławomir Mrożek

Z ciemności

Straszna nas na tej wsi głuchej ciemnota ogarnia i zabobon. Ot i ja wyszedłbym na stronę za własną potrzebą, ale teraz nietoperze-gacki całymi stadami, jak liście w październiku, latają, o szyby skrzydłami biją, boję się, że mi się któryś do włosów na wiek wieków wkręci. Więc siedzę, wyjść nie mogę, choć mi pilno – i sprawozdanie do was, towarzysze, piszę.

Zatem, co się tyczy skupu zboża – od kiedy diabeł się we młynie ukazał i czapką się pięknie pokłonił – procenty spadają. A czapkę miał kolorową: czerwoną i niebieską, z napisem *Tour de la Paix* – po francusku. Chłopi młyn omijają, zaś kierownik młyna i jego żona rozpili się ze zgryzoty i już się zdawało, że przełomu żadnego nie będzie, kiedy młynarz młynarzową wódką oblał i podpalił, a sam się puścił aż do uniwersytetu ludowego, żeby się na marksizm zapisać, bo – jak powiada – dosyć już tych pierwiastków irracjonalnych ma i chce coś przeciwstawić.

Zaś młynarzowa spłonęła i przybyła nam jeszcze jedna strzyga.

Bo trzeba wam wiedzieć, że u nas nocami coś tak wyje, tak wyje…, że aż się serce kurczy. Jedni mówią, że to duch biedniaka Karasia tak zawodzi na kułaków, inni – że to bogacz Krzywdoń po śmierci tak się skarży na obowiązkowe dostawy. Ot, zwyczajna walka klasowa. A moja chata samotna pod lasem stoi, noc czarna i las czarny, i myśli moje jak kruki. Sąsiad mój, Jusienga, raz pod lasem na pniu siedział i czytał „Horyzonty techniki", aż tak go coś zaszło od tyłu, że trzy dni chodził z oczami w słup.

Poradźcie, towarzysze, my tu sami jedni w środku kraju leżymy, a dookoła wiorsty i mogiły.

Mówił mi leśnik jeden, że kiedy pełnia – na duktach i przesiekach same głowy bez tułowiów toczą się i gonią, w czoła zimne się pukają i turlają, jakby dokądś chciały, a kiedy świt – wszystko znika i tylko chojary szumią, ale nie za głośno, bo się boją. Boże jedyny! Za nic teraz nie wyjdę, nawet za największą potrzebą.

I tak ze wszystkim jest. Wy nam mówicie: Europa. A tu, co postawimy mleko na kwaśne, to skądś wyłażą garbate karzełki i szczają nam do garnków.

Raz stara Glusiowa się obudziła całkiem zlana potem. Patrzy – a tu na pierzynie kredyt maluśki siedzi, co go jeszcze przed wyborami przyznali na wybudowanie mostku, a zaraz potem umarł bez ostatniego pocieszenia – siedzi, cały

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:06:07

zielony, śmieje się i dusi. Baba w krzyk. Ale nikt nawet z domu nie wyjdzie. A bo to zawsze wiadomo, kto krzyczy? Z jakich pozycji krzyczy?

A w tym miejscu, gdzie miał być mostek, z powodu jego braku utopił się artysta. Miał dopiero dwa lata, ale to był geniusz i jakby wyrósł, toby wszystko pojął i opisał. A tak to tylko lata i fosforyzuje.

Rzecz jasna, że przez te wszystkie wypadki w naszej psychice wychodzą zmiany. Ludzie dają wiarę gusłom i zabobonom. Nie dalej jak wczoraj za stodołą Moczasza znaleźli kościec. Ksiądz mówi, że to kościec polityczny. W utopców, w upiory, nawet w czarownice wierzą. Owszem, jest u nas taka jedna baba, co krowom mleko odbiera i kołtuny sprowadza. Ale chcemy ją przyciągnąć do Partii, żeby wytrącić z ręki argument przeciwnikom postępu.

Jakże one tymi skrzydłami łopocą. Boże uchowaj, jak latają, jak piszczą: „pi-pi!" – i „pi-pi!" znowu! Hej, nie ma to jak wielkie budowle, wszystko tam jest pewnie pod dachem i nie trzeba wychodzić pod las.

Ale to wszystko nie jest najgorsze. Gorzej, że jak to pisze, drzwi się otwarły, świński ryj się w nich ukazał i tak jakoś dziwnie na mnie patrzy, patrzy… A nie mówiłem, że u nas inna specyfika?