



Szkoła Artystyczna

SERIA WYDAWNICZA CENTRUM EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

3(23)/2023

centrum
edukacji 
artystycznej



WARSZAWA, WRZESIEŃ 2023

ZESPÓŁ PROGRAMOWY I REDAKCYJNY

Iwona Skowron — wicedyrektor CEA, przewodnicząca Zespołów

dr Beata Lewińska — redaktor naczelna serii wydawniczej

Mirosława Jankowska

dr Anna Antonina Nogaj

Joanna Sibilska

prof. dr hab. Katarzyna Sokołowska

KONSULTACJA NAUKOWA NUMERU

dr Wojciech Jankowski

prof. dr hab. Zofia Konaszekiewicz

ZESPÓŁ WYDAWNICZY

Danuta Czudek-Puchalska — projekt i opracowanie graficzne, skład i łamanie, projekt okładki

Anna Jarecka-Bala — sekretarz serii wydawniczej

Sylvia Kozak-Śmiech — korekta i adiustacja

Na okładce zaprezentowano pracę Julii Żementowskiej z Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Grottgera w Supraślu — *Wilcy*, druk cyfrowy — nagrodzoną w kategorii 15-17 lat w szkolnym konkursie plastycznym „Portret Rodzinny”.

© Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2023

ul. Mikołaja Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa

WYDZIAŁ WYDAWNICTW

bala@cea.art.pl

<https://www.gov.pl/web/cea>

ISSN 2525-1707

ISBN 978-83-62156-66-5 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-62156-67-2 (wersja elektroniczna online)

Druk i oprawa: PHU OLEJNIK Piotr Olejnik, ul. E. Szwankowskiego 2/3, 01-318 Warszawa

Spis treści

Od Redakcji	5
Kształcenie w szkole artystycznej	11
Beata Lewińska Drama na podstawie obrazów Jana Matejki	13
Jowita Jandula-Wójcik <i>Per aspera ad astra</i> , czyli konkurs „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych”	21
Joanna Sibilska Od pięćdziesięciu lat w służbie polskiej Terpsychorze	35
Psychologia i pedagogika a szkolnictwo artystyczne	47
Katarzyna Manachiewicz Z radością dla innych — o działalności wolontariuszy Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu	49
Wokół konkursów, przesłuchań i przeglądów	65
Katarzyna Sokołowska <i>W utworach Chopina odnajduję swoje emocjonalne stany</i> . O udziale w konkursie fortepianowym i o swojej edukacji w polskiej szkole opowiada Vasyliśa Danyłevska	67
Baza i organizacja: szkoła artystyczna jako system	73
Marcin Walicki Ocena pracy nauczyciela — przygoda czy wyzwanie?	75
Daniel Dramowicz Program nauczania od nowa. Kolejny sezon horroru?	93
Piotr Michej Nowy system awansu zawodowego nauczycieli w Polsce	115
Miscellanea	133
Katarzyna Sokołowska To już 10 lat spotkań nauczycieli szkół muzycznych na Ogólnopolskim Seminarium dla Chórmistrzów pn. „Edukacja i wykonawstwo” w ZPSM nr1 w Warszawie!	135

Wojciech B. Jankowski	
Beata Lewińska o dydaktyce historii sztuki — rzecz i polecenie	141
Katarzyna Maria Boniecka	
Fonosfera Powstania Warszawskiego	145
Jacek Jackowski	
Etnofonograficzny przewodnik po muzyce polskiej. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnej Orawy ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN	169
Galeria	197
Krzysztof Dąbek	
„Portret Rodzinny” — portret rodziny. Kilka uwag o konkursie plastycznym	199
Noty o autorach	223

Z nowym rokiem szkolnym 2023/2024 Centrum Edukacji Artystycznej oddaje do Państwa rąk nowy numer „Szkoły Artystycznej” — trzeci już w roku 2023. Ze względu na organizację pracy szkół istotne znaczenie ma w nim dział *Baza i organizacja: szkoła artystyczna jako system*, dlatego nietypowo — od rekomendacji artykułów zamieszczonych w tym dziale zaczynamy. Znajdą w nim bowiem Państwo trzy istotne teksty, które wiążą się ze zmianami w prawie oświatowym, w tym aktami prawnymi regulującymi pracę szkół i placówek artystycznych. Pierwszy artykuł odnosi się do oceny pracy nauczycieli. Wymagania dotyczące oceny pracy w usystematyzowany sposób zaprezentował wizytator szkół artystycznych — Marcin Walicki — w artykule *Ocena pracy nauczyciela — przygoda czy wyzwanie?* Będzie on ceną wskazówką i drogą postępowania nie tylko dla dyrektorów szkół, lecz także dla nauczycieli (*Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 roku w sprawie oceny pracy nauczycieli szkół artystycznych*, Dz. U. z 2022 r., poz. 2076).

Kolejnym aktem prawnym, przy powstawaniu którego pracowało także wielu nauczycieli szkół artystycznych, jest *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 28 lipca 2023 roku w sprawie podstaw programowych w zawodach szkolnictwa artystycznego* (Dz. U. z 2023 r., poz. 1754). Wprowadza ono istotną zmianę formalną (podstawy programowe zostały w trzech zwyczajowych kategoriach, ale od strony kryteriów weryfikacji) czasowników operacyjnych wskazujących, jakie treści uczniowie szkół artystycznych znają, w jaki sposób je wykorzystują w działaniach praktycznych i jakie kompetencje nabywają. Wspomniane rozporządzenie wpływa na formę i treść programów nauczania przedmiotów artystycznych, dlatego nauczyciele szkół artystycznych powinni uwzględnić zmiany w swoich programach, które niebawem dyrektorzy szkół artystycznych dopuszczą do użytku. W jaki sposób napisać taki program, przybliży artykuł Daniela Dramowicza *Program nauczania od nowa*.

Ostatni artykuł w tym dziale dotyczy awansu zawodowego. Blisko rok temu zostało podpisane *Rozporządzenie Ministra Edukacji i Nauki z dnia 6 września 2022 roku w sprawie uzyskiwania stopni awansu zawodowego przez nauczycieli* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1914). Wniosło ono istotne zmiany w funkcjonowaniu zawodu nauczyciela. Doświadczony prawnik Centrum Edukacji Artystycznej — Piotr Michej — w artykule *Nowy system awansu zawodowego nauczycieli w Polsce w przystępny sposób tłumaczy zasady awansu zawodowego*. Wspomniane powyżej rozporządzenie wpłynęło na kryteria i sposób oceniania nauczycieli.

Dział *Kształcenie w szkole artystycznej* otwiera artykuł Beaty Lewińskiej — redaktorki „Szkoły Artystycznej” — *Drama na podstawie obrazów Jana Matejki*. Rok 2023 jest rokiem jubileuszowym tego artysty, a szkoły (nie tylko plastyczne) czczą pamięć jubilata poprzez organizację wydarzeń artystycznych i konkursów. Autorka zaprezentowała tutaj inny sposób na popularyzację sztuki Matejki — organizację zajęć metodą dramy. Polecamy Czytelnikom także tekst Jowity Janduchy-Wójcik — *Per aspera ad astra, czyli konkurs „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych”*. Konkurs znajomości twórczości scenicznej wybitnych aktorów organizuje co roku Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego w Kielcach. Artykuł jest cenną inspiracją dla środowisk szkół artystycznych, jak można poszerzać treści kształcenia języka polskiego, uwzględniając to, co zostało nazwane (nie tylko w edukacji) — korespondencją sztuk. W trzecim tekście działu, zatytułowanym *Od pięćdziesięciu lat w służbie polskiej Terpsychorze*, Joanna Sibilska przybliżyła historię utworzenia Zaocznego Wyższego Studium Zawodowego Sekcji Nauczycieli Tańca (obecnie Pedagogiki Baletowej), które w tym roku akademickim obchodziło jubileusz już na własnym Wydziale Tańca w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina — placówce istotnej z punktu widzenia kształcenia nauczycieli szkół baletowych.

Dział *Psychologia i pedagogika a szkolnictwo artystyczne* reprezentuje artykuł Katarzyny Manachewicz *Z radością dla innych — o działalności wolontariuszy Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu*. Autorka zawarła całą niemal wiedzę zarówno o tradycjach i podstawach wolontariatu ogólnie, jak i o konkretnej działalności w zamojskiej szkole. Poprzedni numer „Szkoły Artystycznej” — 2/2023 — poświęciliśmy szeroko pojętej rekrutacji i promocji szkół artystycznych. Prezentowany obecnie artykuł może stanowić uzupełnienie tej tematyki. Podejmowane przez młodzież inicjatywy *pro bono* są przykładami działalności o wysokiej wartości — tak wychowawczej, jak i dydaktycznej. Niosą jednak nie tylko korzyści indywidualne, ale i społeczne. Działalność wolontariacka to także budowanie pozytywnego wizerunku instytucji edukacyjnej w oczach rodziców, uczniów oraz mieszkańców środowiska lokalnego.

W dziale *Wokół konkursów, przesłuchań i przeglądów* znajdują Państwo wywiad pod tytułem *W utworach Chopina odnajduję swoje emocjonalne stany* przeprowadzony przez redaktorkę naszego pisma Katarzynę Sokołowską z Vasylią Danylevską, która z powodu działań wojennych w Ukrainie znalazła się wraz z rodziną w Polsce. Potrafiła znakomicie wykorzystać niełatwą sytuację i po roku nauki w polskiej szkole osiągnęła najwyższą średnią ocen z przedmiotów ogólnokształcących i muzycznych w całej szkole (Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Mariana Sawy w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie).

Bogato prezentowany dział *Miscellanea* otwiera drugi artykuł Katarzyny Sokołowskiej — *To już 10 lat spotkań nauczycieli szkół muzycznych na Ogólnopolskim Seminarium dla Chórmistrzów pn. „Edukacja i wykonawstwo”*. Autorka, sama będąc doświadczonym pedagogiem i wybitnym chórmistrzem, z ogromną

skrupulatnością omawia treść i tematykę poszczególnych spotkań oraz znaczących prelegentów Seminarium. Warto szczególnego podkreślenia jest to, że ostatnie ze spotkań odbyło się już w nowej, pięknej i funkcjonalnej siedzibie — przy ulicy Rakowieckiej w Warszawie — dotychczasowej „Miodowej”, jak od nazwy ulicy nazywano potocznie i z sympatią siedzibę Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie.

Miscellanea przynoszą też informację o najnowszej publikacji Beaty Lewińskiej *Dzieło sztuki, jego opis i analiza w kontekście egzaminu maturalnego z historii sztuki* (Wyd. UKSW, Warszawa). Autorem recenzji książki jest redaktor-konsultant „Szkoly Artystycznej” — Wojciech Jankowski. Jego zdaniem książka Beaty Lewińskiej jest wręcz podstawową lekturą dla wszystkich, którzy parają się nauczaniem młodzieży historii sztuki. Książka jest też kompetentnym przewodnikiem po dziejach nauczania tego przedmiotu, zwłaszcza złożonych metodach i problemach oceny dzieła sztuki, a także — co Autor artykułu szczególnie wyraziście podkreśla — realnym wkładem do nauk pedagogicznych w zakresie dydaktyki sztuki. Autor recenzji stawia sobie również zadanie zasygnalizowania wszystkim Szanownym Czytelniczkom i Czytelnikom „Szkoly Artystycznej”, że książkę tę warto potraktować nie tylko jako pozycję dla nauczycieli historii sztuki, lecz również jako inspirację dla innych specjalności, historii muzyki, tańca, a także filmowej, teatralnej czy literackiej — ze względu na cechy wspólne, ale także, co szczególnie pouczające, lepiej uwydatniające się różnice między nimi.

Trzecią pozycją działu *Miscellanea* jest artykuł pod tytułem *Fonosfera Powstania Warszawskiego* ogromnie kompetentnej autorki — Katarzyny Marii Bonieckiej. Już sam fakt, że artykuł ukazuje się nie tylko w 79-lecie Powstania, ale także, co ważniejsze, przed jego 80-leciem, wskazuje na wagę zagadnienia. Tym bardziej, że już w tym roku relacje z przygotowań i „produkcji” uroczystości z muzyką z czasów Powstania wskazują, jakie są możliwości szkół artystycznych w tym względzie. Także — jakie pożytki, zwłaszcza wychowawcze, z tego wynikają, a również — czego w tych inicjatywach brakuje.

I w końcu jeszcze jedna pozycja działu *Miscellanea* — artykuł Jacka Jackowskiego *Etnofonograficzny przewodnik po muzyce polskiej. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnej Orawy ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*. Tym razem chodzi o zbiory archiwalno-muzealne śpiewu i muzyki Górnej Orawy w zbiorach Instytutu Sztuki PAN. Cenne dla szkół muzycznych informacje są jednak przedstawiane w sposób wskazujący na ich znacznie szerszą przydatność — tak co do dziedzin sztuki, jak i rodzajów muzyki: od klasycznej do jazzowej, rockowej i tym podobne. Warto też zaznaczyć, że na tle jakże bogatej wiedzy i kompetentnej jej prezentacji przez Autora, materiał artykułu doskonale nadaje się jako podstawa do... sporów, czasem wręcz kłótni, jakie dziś pojawiają się nie tylko w środowiskach zawodowo związanych z tą tematyką, ale także wśród zwolenników folkloru *in crudo*, a przetwarzanego, stylizowanego czy wręcz czasem cynicznie wykorzystywanego do tworzenia tak zwanego show-biznesu, muzyki rozrywkowej, folku i tym podobne. To bardzo korzystne

spory i tak jak zapoczątkowane zostały dyskusjami, gdy powstawały na przykład „Mazowsze” czy „Śląsk”, tak i dzisiaj jest na to czas i miejsce. Na przykład w szkołach artystycznych, szczególnie muzycznych czy baletowych.

W *Galerii* prezentujemy Państwu znakomite prace wyróżnione w kolejnej edycji konkursu „Portret Rodzinny”, a otwiera ten dział erudycyjny artykuł Krzysztofa Dąbka — dyrektora Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie — pod tytułem „*Portret Rodzinny*” — *portret rodziny*. Autor podsumowuje w nim wieloletnią edycję konkursu i prezentuje dorobek ostatniej, wskazując przyczyny, które na przestrzeni blisko ćwierćwiecza, wpłynęły na zmiany w postrzeganiu rodziny przez młodych twórców.

Redakcja „Szkoły Artystycznej” informuje, że nagrodzone prace rozstrzygniętego już konkursu, organizowanego przez Centrum Edukacji Artystycznej w związku z jubileuszem wybitnych twórców kultury polskiej, na tekst do „Szkoły Artystycznej” pod tytułem *Fredro — Nowosielski*, decyzją Jury i Redakcji będą zamieszczone w ostatnim w tym roku kalendarzowym numerze naszego pisma wraz z innymi relacjami, dotyczącymi wydarzeń artystycznych poświęconych jubilatom 2023 roku.

Dyrekcja Centrum Edukacji Artystycznej i Redakcja „Szkoły Artystycznej” z okazji rozpoczęcia nowego roku szkolnego składa nauczycielom i kierownictwu szkół serdeczne życzenia wytrwałości i kreatywności w podejmowaniu nowych i tradycyjnych wyzwań edukacyjnych i wychowawczych.





**Kształcenie
w szkole
artystycznej**





Drama na podstawie obrazów Jana Matejki

Wstęp

W tym roku obchodzimy 185. rocznicę urodzin i zarazem 130. rocznicę śmierci Jana Matejki, powszechnie cenionego artysty, historiozofa i historiografa, wieloletniego dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Matejko był człowiekiem-instytucją, a jego opinie były wiążące dla środowiska krakowskiego. Jako dydaktyk starał się zaszczerpić młodym adeptom sztuki potrzebę studiowania i uwieczniania polskiej historii. Niebagatelne znaczenie miał tu fakt, że Polska znajdowała się wówczas pod zaborami i Matejko za cel sztuki uznał kształtowanie świadomości narodowej, zwłaszcza w odniesieniu do pokoleń, które wzrastały w niewoli. Do najwybitniejszych uczniów Matejki należeli Stanisław Wyspiański i Jacek Malczewski. Znana i wielokrotnie powtarzana jest w różnych wersjach anegdota, która opisuje, jak pewien uczeń ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych malował w plenerze pejzaż z natury, co zobaczył wracający do Krakowa mistrz Matejko. Wezwał zatem studenta do gabinetu, by czynić mu gorzkie z tego tytułu wyrzuty. Mistrz uważał, że student trwoni czas, zamiast skupić się na wielkich tematach historycznych. Ten jednak miał już przygotowaną linię obrony. Na tyradę Matejki, broniąc motywu pięknej drogi ze szpalerem drzew, którą chciał uwiecznić, odpowiedział: *Ależ mistrzu, przecież jest to droga, którą Władysław Łokietek podążał w kierunku pieczar w Ojcowie — temat jak najbardziej historyczny.*

Historiografem Matejko był dlatego, że podejmował głównie tematykę historyczną, a historiozofem, ponieważ zajmował się rozważaniami na temat procesu dziejowego Polski — przyczynami i skutkami niektórych wydarzeń. Przedstawił je zatem nie zawsze zgodnie z podręcznikową wersją historii. Przeszłość miała decydować o wielkości narodu i jego prawach do samostanowienia.

Matejko pozostawił ogromną spuściznę — przede wszystkim w postaci wielkoformatowych obrazów. Po okresie rozliczania Polaków z błędów i niewykorzystanych szans, kiedy to malował takie obrazy, jak: *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska* oraz *Kazanie Skargi czy Rejtan — upadek Polski*, zaczął malować zgodnie z sienkiewiczowską zasadą „ku pokrzepieniu serc”. Wśród wielu obrazów, które powstały wówczas, były

takie jak: *Unia lubelska*, *Stefan Batory pod Pskowem*, *Bitwa pod Grunwaldem*, ślawiąca chwałę zwycięstwa polskiego rycerstwa na czele z Władysławem Jagiełłą w walkach z Krzyżakami, *Hołd pruski*, w którym ukazał świetność i wielkość Polski pod pretekstem podporządkowania królowi Zygmuntovi I sekularyzowanych Prus Królewskich, *Jan Sobieski pod Wiedniem* — dziś chluba Muzeów Watykańskich w Rzymie i przedmiot podziwu turystów, oraz wiele innych.

Metoda dramy

O tym, że obrazy Matejki są bardzo widowiskowe, nie trzeba przekonywać dydaktyków. Jako obrazy anegdotyczne, opisujące historię, mogą stać się podstawą interesujących zajęć dydaktycznych dla dzieci i młodzieży, organizowanych technikami **dramy**. Metoda ta już w latach dziewięćdziesiątych cieszyła się w Polsce dużą popularnością. W 1999 roku Anna Dziedzic — instruktorka związana z Warszawskim Ośrodkiem Kultury, w którym prowadziła pod okiem Haliny i Jana Machulskich różnorodne formy warsztatów teatralnych, oraz Wiesława Elżbieta Kozłowska — wówczas kierowniczka Oddziału Doskonalenia w Wojewódzkim Oddziale Doskonalenia Nauczycieli w Warszawie, wydały książkę *Drama na lekcjach historii*¹. Kilka lat wcześniej, w 1992 roku, ukazało się dzieło wspomnianej Anny Dziedzic, Janiny Pichalskiej i Elżbiety Świdorskiej-Choraży *Drama na lekcjach języka polskiego*². Od tego czasu publikacji na temat wartości dydaktycznych dramy ukazało się wiele, a Krystyna Pankowska z Uniwersytetu Warszawskiego — dziś profesor w zakresie nauk społecznych związana z Wydziałem Pedagogiki tej uczelni — między innymi za rozprawę *Pedagogika dramy. Teoria i praktyka*³ uzyskała stopień doktora habilitowanego. Od tego czasu autorka ta wydała wiele książek poświęconych perspektywom wychowawczym, poznawczym i waloryzacyjnym dramy. Przytaczanie wszystkich nie miałoby tutaj większego sensu, gdyż zainteresowani mogą sięgnąć do dostępnych powszechnie pozycji. W 2002 roku powstało w Polsce Stowarzyszenie Praktyków Dramy STOP-KLATKA, którego misją jest ...*tworzenie przestrzeni do dialogu i pozytywnej zmiany społecznej poprzez wykorzystanie i uczenie dramy stosowanej*⁴. Jego twórcy wykorzystują dramę w edukacji, profilaktyce i w budowaniu kompetencji społecznych.

Wielu dydaktykom metoda dramy nie jest obca. Dzieci i młodzież szkół artystycznych uwielbiają zajęcia prowadzone jej technikami. Sam termin pochodzi

¹ A. Dziedzic, W.E. Kozłowska, *Drama na lekcjach historii*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999.

² A. Dziedzic, J. Pichalska, E. Świdorska-Choraży, *Drama na lekcjach języka polskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.

³ K. Pankowska, *Pedagogika dramy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2000.

⁴ Więcej o tym na stronie <https://stop-klatka.org.pl/stowarzyszenie/> [dostęp: 25.07.2023].

od greckiego *drao*, czyli działam. W Wielkiej Brytanii, gdzie drama stała się bardzo popularna, termin ten ma kilka różnych znaczeń: jest to zarówno gatunek literacki, teatr, artystyczno-społeczny przedmiot w szkole, jak i metoda dydaktyczno-wychowawcza⁵. Tam już bardzo wcześnie dostrzeżono, że drama ma szczególne walory wychowawcze, i dlatego stworzono wspomniany przedmiot szkolny⁶. Zainteresowanie dramą wyrosło z koncepcji tak zwanego. „Nowego Wychowania”, zainicjowanego w Stanach Zjednoczonych przez Johna Deweya, a także z koncepcji Nowoczesnej Szkoły Francuskiej Celestyna Freineta. Drugi z wymienionych, modyfikując metodykę pracy z uczniem, zwrócił szczególną uwagę na techniki ekspresji twórczej.

Jak zauważyły autorki wspomnianej powyżej pozycji *Drama na lekcjach historii: W polskiej pedagogice zalicza się dramę do metod dydaktyczno-wychowawczych, zwanych grammi dydaktycznymi, symulacyjnymi i sytuacyjnymi. Uznaje się ją za kontynuację gier i zabaw dziecięcych, a jej siłę dostrzega się w wykorzystaniu autentycznej, spontanicznej potrzeby bycia dzieci w świecie nierzeczywistym*⁷.

Dodać tutaj trzeba, że metoda ta wydaje się być wymarzoną dla uczniów szkół artystycznych, niezależnie od typu szkoły i wieku uczestników. Na każdym poziomie nauczania można osiągnąć znakomite efekty. Autorka tego opracowania uczestniczyła kiedyś w pokazowej lekcji historii sztuki dla uczniów klas pierwszych szkoły podstawowej, którzy poznawali architekturę średniowiecznych zamków. Posługując się ich wzorami — rysunkami aksonometrycznymi (dostępnymi w wielu opracowaniach z zakresu historii architektury) — budowali zamki z dostępnych w sali drobnych mebli, fosy tworzyli z szalików, a dekorację uzupełniali kartonowymi elementami podkolorowanymi kredkami. W Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie drama jest wielokrotnie wykorzystywana podczas szkolnych świąt, obchodów wydarzeń historycznych, a także w zabawach uczniowskich, kiedy wcielają się oni w postacie z obrazów znanych mistrzów. Podobne zabawy organizowane są także w wielu innych szkołach plastycznych.

Drama to interaktywna metoda pracy z grupą, wykorzystująca naturalną potrzebę i umiejętność dzieci, a także młodzieży — wchodzenia w role. Jest ona przeciwieństwem tradycyjnego modelu nauczania, opartego na bierności uczniów, i jak zauważają dydaktycy — na izolacji szkoły od życia. Treści i formy uzależniają się od właściwości psychicznych uczniów, a przede wszystkim od ich potrzeby ekspresji twórczej. Intelkt w niej nie odgrywa roli dominującej — jest to przede wszystkim model uczenia się poprzez przeżywanie. Aby jednak drama spełniała swoje funkcje, należy respektować niektóre jej zasady:

⁵ A. Dziedzic, W.E. Kozłowska, dz. cyt., s. 11.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ Tamże s. 13–14.

- W dramie, rozumianej jako metoda dydaktyczna, raczej nie wykorzystuje się scenariuszy charakterystycznych dla teatru. Sami uczniowie ustalają kierunki rozwoju fikcyjnych zdarzeń.
- W dramie na ogół nie korzysta się ze zbyt „profesjonalnych” rekwizytów, których przygotowaniu towarzyszy żmudna praca, chociaż — jeśli drama ma być widowiskowa — i takie można wziąć pod uwagę. Jeśli jednak ma być spontanicznym działaniem uczniów — dobrą zabawą — rekwizyty można sprowadzić do symbolicznych, na przykład w odgrywaniu sceny historycznej dla postaci króla wystarczy prowizorycznie wykonana korona, choćby wycięta z papieru, lub wetknięty w rękę przedmiot imitujący berło. Reszta zależy od wyobraźni uczestników.
- Drama ma charakter powszechny, a nie elitarny, każdy uczestnik działa na poziomie swojego rozwoju i zgodnie z własnymi potrzebami. W dramie wszyscy biorą udział, ale zgodnie ze swoimi preferencjami.
- Prowadzący dramę starają się eliminować elementy rywalizacji, charakterystyczne dla gier dydaktycznych.

W metodzie dramy funkcjonuje wiele technik. Z uwagi na temat przewodni tego tekstu — czyli zainteresowanie dydaktyków twórczością Matejki, jako inspiracją do zajęć prowadzonych metodą dramy — przydatne będą tutaj dwie, a mianowicie „obraz” i jego odmiana — „żywy obraz”.

1. „Obraz” jest techniką dramy, która polega na tworzeniu statycznego widowiska przy udziale uczestników. Bohaterowie są ustawieni tak, jak to się dzieje na obrazie rzeczywistym, który jest dla nich odniesieniem. W trakcie przygotowań wnikliwie studiują samą kompozycję, pozy i gesty postaci oraz scenerię. W ten sposób realizowane są cele poznawcze dramy. W zależności od wybranego wzorca i liczby uczestników warto tutaj przygotować kilka reprodukcji, by każdy z uczestników miał dostęp do wzoru. Finalny moment przypomina efekt stop-klatki. Istotne znaczenie ma tutaj wczucie się w rolę, aby przywołać atmosferę wydarzenia. W obrazie można wykorzystywać różne rekwizyty, ale jeśli zabawa ma mieć charakter spontaniczny i aktywizować wyobraźnię twórczą uczestników — można pozostawić im decyzję co do wyboru rekwizytów z wszystkich przedmiotów, które są w danym momencie w miejscu akcji. Różnica między przedstawieniem teatralnym a dramą polega właśnie na spontaniczności i kreatywności uczestników, a nie na reżyserii.
2. „Żywy obraz” jest techniką podobną do „obrazu”, ale uczestnicy tworzą dynamiczne kompozycje. Zaczyna się od obrazu, a potem można pozwolić uczestnikom zabawić się w historiozofów, by pokazali to, co ich zdaniem dzieje się dalej. Do pewnego stopnia ruchy i gesty uczestników mogą być kontrolowane i choreografowane, ale indywidualna ekspresja twórcza polega właśnie na pozwoleniu uczestnikom na własną analizę postaci, wczucia się w rolę i decydowania o przebiegu zdarzenia.

Jak przygotować się do dramy na podstawie obrazów Matejki?

Przygotowanie do dramy powinno składać się z kilku etapów, przy czym należy je dostosować do wieku uczestników.

1. Pierwszym krokiem jest wyszukanie potrzebnej reprodukcji (lub potrzebnych reprodukcji — jeśli drama rozgrywa się równocześnie na wielu planach, a jej uczestnicy pracują w grupach).
2. Kolejnym jest wyszukanie potrzebnych informacji, na temat zobrazowanego wydarzenia (wydarzeń) i — ewentualnie — przedstawionych postaci. W przypadku młodszych uczestników — a nic nie stoi na przeszkodzie, aby takie zajęcia odbywały się w świetlicy szkoły muzycznej lub baletowej — rolę osoby wprowadzającej przyjmuje nauczyciel. Jeśli jednak zajęcia są organizowane ze starszymi uczniami szkół artystycznych — wyszukanie informacji można powierzyć uczniom. Uczynią to chętnie, posługując się wszystkimi dostępnymi zasobami (książki i albumy w bibliotece szkolnej, internet).
3. Następnym etapem jest przydział ról. Może się on odbywać na zasadzie burzy mózgów, w której uczestnicy dramy sami zdecydują, czyja fizjonomia najbardziej pasuje do odgrywanych postaci. Uwzględnić tutaj należy preferencje uczestników, bo ponad chęć uzyskania zgodności z samym obrazem znacznie ważniejsze jest dobre samopoczucie uczestników i wspólna zabawa, gdyż tylko w takim przypadku zajęcia spełnią swoją rolę waloryzacyjną.
4. Kolejnym krokiem jest wyszukanie w otoczeniu rekwizytów (czasem elementów stroju), które będą się symbolicznie wiązać z odgrywaną postacią. Na tym etapie uczestnik wcielający się w postać dokonuje jej analizy pod kątem ogólnego wyglądu, ale także gestów i pozy.
5. Jeśli nie wszyscy uczestnicy „wchodzą” w poszczególne role — pozostałym można powierzyć inne funkcje, na przykład scenografa, który zadba o stworzenie prowizorycznej scenografii, reżysera sceny, choreografa, a może także reżysera dźwięku, który zadba o tło muzyczne.
6. Ostatnim etapem jest odegranie samej sceny w postaci „obrazu” lub „żywego obrazu”, ale być może także udokumentowanie zajęć. Dzieci chętnie zrobią fotografie z zabawy, choćby po to, aby opowiedzieć o niej rodzinom.

Jeśli drama przygotowana jest równocześnie na kilku planach, można włączyć do niej elementy *quizu*, w którym uczestnicy niebiorący udziału w danym pokazie odgadują tytuł jego pierwowzoru.

Proponowane tutaj zajęcia prowadzone metodą dramy organizowane są spontanicznie, aby w pełni uruchomić aktywność emocjonalno-artystyczną uczniów. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, aby z żywego obrazu stworzyć performance — rodzaj widowiska dla wszystkich członków społeczności szkolnej, a nawet poza szkołą. W takim przypadku rekwizyty, stroje, scenografia, a nawet tekst i podkład muzyczny będą wymagały bardziej pogłębionych przygotowań.

Cele uzyskiwane w pracy metodą dramy

Drama jest metodą, w której dominują uczucia i emocje, a w prowadzonych z jej wykorzystaniem zajęciach uzyskuje się cały szereg pożądaných dydaktycznych i wychowawczych celów, które warto tutaj wymienić:

- Poznawanie nowej rzeczywistości, a w tym przypadku wnikliwe zapoznanie się z dziełami Jana Matejki. Jeśli podstawą są reprodukcje dzieł malarskich — analiza ikonograficzna (w tym rozpoznawanie postaci, sytuacji i scenerii), ale też analiza formalna, zwłaszcza odnosząca się do kompozycji obrazu. Patrząc wielokrotnie na dzieło, uczniowie poznają je i zapamiętują w licznych szczegółach. Takiej wartości poznawczej nie mają tradycyjne formy ekspozycjonowania dzieła.
- Stymulowanie wyobraźni i rozwijanie kreatywności. Drama oferuje możliwość kreatywnego wyrażania swoich myśli, pomysłów i uczuć. Poprzez improwizację i kreację uczniowie uczą się myślenia poza schematami oraz poszukiwania różnych rozwiązań.
- Rozwój umiejętności społecznych. Drama uczy zasad współpracy, komunikowania się, empatii, także rozwiązywania konfliktów i współdziałania w grupie. „Wczuwanie się” w role pomaga też zrozumieć emocje i perspektywy innych ludzi.
- Wzmacnianie pewności siebie. Przyjmowanie ról i stwarzanie sytuacji parateatralnych pomaga poczuć się pewniej i poprawić zdolność do publicznej prezentacji.
- Aktywizowanie uczestników. Drama jest metodą, która angażuje uczestników. Pomaga to w przyswojeniu informacji (niemal niepostrzeżenie przez uczniów) i zrozumienie koncepcji.
- Doskonalenie kompetencji językowych — poprzez sytuacje i (ewentualnie) dialogi uczniowie rozwijają umiejętności językowe, a podczas korzystania z różnorodnych materiałów informacyjnych — rozumienia i interpretacji tekstu. Reasumując, stwierdzić należy, że drama jest znakomitą metodą pracy z uczniami w szkołach artystycznych wszystkich typów, ponieważ uczniowie tego środowiska mają pełniejsze możliwości w zakresie doświadczania sztuki i kreacji artystycznej niż ich rówieśnicy w szkołach ogólnokształcących. Większa jest też ich potrzeba ekspresji twórczej, a pomysły zaskakują pedagogów, którzy bawią się razem z nimi. Sprzyja to także demokratyzacji procesu kształcenia i wychowania, ponieważ wszyscy uczestnicy zajęć mają równe prawa, a nauczyciel nie jest wyrocznią. Jeśli dobrze poprowadzi się zajęcia tą metodą, realizuje się nie tylko cele poznawcze, ale przede wszystkim wychowawcze. Kształtuje się też pożądane kompetencje społeczne. Dla technik dramy, takich jak „obraz” czy „żywy obraz” — nie ma lepszego źródła inspiracji niż bogata w „anegdotę” twórczość Jana Matejki.





Per aspera ad astra, czyli konkurs „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych”

Jak przekonać młodego człowieka, że warto sięgać po arcydzieła polskiego filmu? Jak zachęcić do odwiedzania teatru? Jak ucznia szkoły artystycznej mobilizować do ciężkiej pracy i inspirować do szukania własnej drogi? Zastanawiając się nad tym, wiele lat temu dyrekcja i nauczyciele Zespołu Państwowych Szkół Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego w Kielcach wpadli na pomysł konkursu „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych”. Towarzyszyć mu miało również spotkanie z artystą, który dzieliłby się własnymi doświadczeniami i prezentował próbkę swoich umiejętności. Działanie to z jednorazowego zamieniło się jednak w cykliczne, więc od lat dwie artystyczne kieleckie szkoły — Muzyk i Plastyk — mają szansę nie tylko poszerzać wiedzę o teatrze i filmie, lecz również integrować się i kulturalnie rywalizować, poruszając się po znanym sobie świecie sztuki. To krótkie, ale niezwykle spotkanie z gwiazdami polskiej sceny ma zatem nieoceniony wpływ na rozwój młodego artysty.

Sztuka przede wszystkim!

Konkurs składa się z kilku rund i sprawdza wiedzę nie tylko z biografii autora, lecz także z jego twórczości. Obie drużyny odpowiadają na pytania dotyczące lat szkolnych i studenckich zaproszonego gościa, teatrów, z którymi był związany, oraz reżyserów, dla których pracował. Uczniowie muszą wykazać się też znajomością filmów i seriali filmowych, w których aktor zagrał, oraz przedstawień, w jakich wystąpił. Oprócz tego uczestnicy powinni dokładnie wiedzieć, za co, kiedy i przez jaką instytucję aktorowi zostały przyznane nagrody i odznaczenia. Uwzględniając artystyczny charakter szkół biorących udział w konkursie, dla obu zespołów przygotowano zadanie specjalne — otóż drużyny muszą zaprezentować sceny i motywy muzyczne z różnych dzieł filmowych zaproszonych na tę okazję artystów. W jury zasiada zawsze gość, którego w danym roku do-

◀ Konkurs „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych” — spotkanie z Andrzejem Sewerynem

Fot. Andrzej Rębosz

tyczy konkurs, oraz kieleccy przedstawiciele świata kultury — teatru, kina, radia i mediów. Po wyłonieniu zwycięzców, zawsze w bardzo wyrównanej walce, następuje spotkanie publiczności z aktorem, który opowiada o doświadczeniach filmowych i teatralnych oraz prezentuje swój talent, recytując wybrane utwory czy odgrywając role ze swoich spektakli. Artysta w czasie zwiedzania pracowni składa też zawsze odcisk dłoni w gipsie. W ten sposób powstała imponująca już „Ściana Sław”, można bowiem zobaczyć tam takie nazwiska, jak między innymi: Jan Machulski, Jan Nowicki, Olgierd Łukaszewicz, Jerzy Trela, Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn, Jerzy Stuhr, Anna Seniuk, Andrzej Grabowski i Anna Dymna.

Udział w konkursie pozwala zatem uczestnikom poznać dokładnie biografię i twórczość danego artysty. Co więcej, wiedzę tę mogą zgłębiać również wszyscy uczniowie szkoły, dzięki temu, że nauczyciele przygotowują ich do spotkania z aktorem na wiele tygodni przed wizytą gościa. Na lekcjach poprzedzających to spotkanie dowiadują się więc o faktach i wydarzeniach z życia artysty oraz najważniejszych filmach, serialach i spektaklach, w których występował. Ponadto na wiele dni przed spotkaniem z aktorem w holu głównym szkoły wyświetlane są wybrane, kluczowe sceny arcydzieł polskiej kinematografii. Sama formuła pozwala też zebrać i uporządkować wszystkie informacje na temat artysty i jego twórczości, gdyż konkurs odbywa się w sali gimnastycznej w obecności całej szkolnej społeczności. Uczniowie razem z uczestnikami oglądają zatem wybrane sceny z filmów, seriali i spektakli, próbując je samodzielnie rozpoznawać. Słuchają też pytań dotyczących faktów z życia aktora i fragmentów recenzji jego gry aktorskiej. Mają szansę przekonać się również o zasługach artysty dzięki rundzie poświęconej nagrodom i odznaczeniom.

Zawsze bardzo wartościowe są wszystkie anegdoty zaproszonych gości, opowiedane w czasie samego konkursu. Przybliżają one młodemu człowiekowi kulisy pracy aktora filmowego i teatralnego. Tak działo się między innymi, gdy w czasie jednego ze spotkań Anna Dymna mówiła o blaskach i cieniach sławy — przede wszystkim satysfakcji z efektów pracy, ale i o konieczności pokonywania ograniczeń swojego organizmu, by osiągnąć sukces¹. Aktorka podkreśliła ważną rolę swoich wielkich mistrzów oraz przewodników po świecie filmu i teatru na własnej drodze do sukcesu. Uzmysłowiła młodej publiczności, jak wielki wpływ na początkującego artystę ma jego środowisko rówieśników — wyznała, że dużo zawdzięcza swoim kolegom ze studiów i z pracy — pomoc w kreowaniu nowych ról, ale też i zwykłe ludzkie wsparcie w trudnych chwilach. Aktorka unaoczniała młodym ludziom również liczne różnice między współczesnym a dawnym aktor-

¹ Wszystkie sparafrazowane i zacytowane wypowiedzi artystów pochodzą z ich spotkań w czasie poświęconego im konkursu „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych” w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego w Kielcach (do września 2022 roku Zespole Państwowych Szkół Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego) i były publikowane w artykułach na stronie internetowej szkoły.



Spotkanie z Jerzym Stuhrem (z lewej strony) i Danielem Olbrychskim (z prawej) —————

stwem oraz między występowaniem na scenie a grą przed kamerami. Nie opowiedziała się jednak wyraźnie za żadną z tych form, ponieważ każda z nich, jak stwierdziła, daje artyście radość, ale również rzuca wyzwania. Uświadomiła, że gra w filmie pozwala uzyskać najlepszą wersję danej sceny, dzięki licznym powtórzeniom, lecz jednocześnie niezwykle męczy wielokrotne odtwarzanie tego samego momentu. Uczniowie dowiedzieli się również, że trudne jest granie scen niezgodnie z kolejnością zdarzeń, gdyż aktor musi odnaleźć wtedy w sobie porzucone już emocje lub stworzyć je w sobie od początku. Teatr natomiast mobilizuje cały organizm do ogromnego jednorazowego wysiłku, ale oklaski publiczności rekompensują trud i zmęczenie.

Jak widać, konkurs teatralny i filmowy nie tylko wzbogaca wiedzę ucznia o fakty z życia aktora i informacje o jego twórczości, ale również daje możliwość poznania całego świata współczesnego filmu i teatru. Postać artysty z abstrakcyjnej i dalekiej staje się realną osobą bliską młodemu człowiekowi. Zostaje również obalone niesłuszne i krzywdzące przekonanie, że dzieła klasyki filmowej i teatralnej są nużące, niezrozumiałe dla współczesnego ucznia i całkiem



Spotkanie z Janem Machulskim

skostniałe. Dzięki konkursowi stają się one bliższe, gdyż ukazują uniwersalne zagadnienia, oraz warte nowego odkrycia.

Wszystkie wymienione działania to jednak nie jedyny sposób na to, aby młodego człowieka zaznajomić ze światem filmu i teatru. Przez uchylone już do niego drzwi uczeń tak naprawdę wkracza dzięki przebywaniu w towarzystwie mistrza sceny. To on właśnie schodzi z piedestału sławy, aby tu, w sali gimnastycznej, rozmawiać z młodym człowiekiem, opowiadać mu o sobie i o swojej pracy. W dzisiejszych czasach nastolatek rzadko ma okazję obcować z prawdziwą sztuką i z wielkim artystą. Owszem, na pewno częściej niż jego rodzice kiedyś korzysta z możliwości wyjścia do kina, ale wybiera nie te ambitne pozycje, lecz popularne, bo nagłośnione jeszcze przed premierą w mediach społecznościowych. Artystów kojarzy natomiast ze zdjęć ze ścianką w tle lub głośnych skandali. Konkurs, do którego tygodniami przygotowuje się cała społeczność szkolna, oraz spotkanie z wybitnym gościem, dają — być może jedyną — szansę, aby młody człowiek zetknął się z prawdziwą sztuką teatralną i filmową.

Tak właśnie działo się między innymi, gdy w jednej z edycji — już po zakończeniu konkursu — Andrzej Seweryn zaprezentował fragmenty swojego przedstawienia *Mój Szekspir*. Tym wystąpieniem zaskoczył publiczność, która ze sceptycyzmem zasiadła do oglądania poważnego i zapewne przygnębiającego swą tematyką spektaklu opartego na monologach postaci Szekspira. Zdziwieni uczniowie mogli jednak obserwować, jak aktor z łatwością wciela się w różne role, odgrywając monolog Jakuba o siedmiu aktach ludzkiego żywota — od dziecka po umierającego starca. Słuchali uważnie, jak artysta, pozostając cały czas



Spotkanie z Krzysztofem Zanussim

w kontakcie z publicznością, wygłaszał najślynniejszy monolog Hamleta, a w nim poruszał kwestię uniwersalną — zmagania człowieka z Bogiem, śmiercią i samym sobą. W czasie tego występu uczniowie mieli szansę przekonać się o tym, że prawdziwy artysta potrafi spontanicznie wejść w interakcję z publicznością. Z szacunku dla młodszej widowni aktor wcielił się bowiem w rolę Julii, a wymyślony pod wpływem chwili rekwizyt — pożyczony od jednego z widzów szal — pomógł mu nie odgrywać rolę tej dziewczyny, lecz na chwilę po prostu stać się nią — zgodnie z przekonaniem zaproszonego gościa, że: *Na scenie nie wolno grać, trzeba być*. Młodzi ludzie dzięki temu spotkaniu przekonali się również, że prawdziwy artysta może mieć nie tylko klasę, ale i duże poczucie humoru. Zdziało się tak, gdy aktor rozbawił publiczność do łez i ukazał jej swój kunszt aktorski, stając się Falstaffem — rubasznym samochwałą i opojem wygłaszającym wywód o picciu. Grze mimiką i ciałem uczniowie mogli się przyglądać, gdy gość prezentował widzom monolog Tymona Ateńczyka, który głęboko zraniony psychicznie przekracza cienką granicę między miłością a nienawiścią. Na zakończenie Andrzej Seweryn wygłosił w języku Szekspira monolog z *Burzy*, który jednocześnie jest pożegnaniem czterech osób — bohatera dramatu, aktora schodzącego ze sceny, autora piszącego jedną z ostatnich sztuk i człowieka żegnającego się z życiem.

Dla wszystkich uczniów było to więc niezwykle spotkanie z teatrem i twórczością Szekspira. Andrzej Seweryn zaprezentował aktorstwo najwyższej klasy, stawał się bowiem w ciągu kilkunastu minut kobietą, młodym i starym mężczyzną, opojem, człowiekiem zrozpaczonym i przegranym. Wygłaszał mo-



Spotkanie z Danielem Olbrychskim

nologi w języku ojczystym, ale z taką samą swobodą mówił w językach Szekspira i Moliera. Grał tylko twarzą albo całym ciałem, mówił, szeptał, krzyczał i śpiewał. Wyczarował na scenie nowe światy i stworzył prawdziwych ludzi, których losy przejmować będą młodego człowieka zapewne jeszcze długo. Wielu zaraził teatrem, zaskoczył swoją postawą wobec własnej twórczości i stosunkiem do ludzi oraz pokazał, na czym polega prawdziwa wielkość artysty.

Głębokie refleksje o ludzkiej egzystencji, artystyczne wzruszenia, a nawet niemal metafizyczne doświadczenia wynikające z kontaktu ze sztuką to zatem efekt spotkań młodzieży w czasie konkursu z twórczością wielkich postaci ze świata polskiego filmu i teatru.

Kierunek — sukces!

Oczywiście, prawdziwy mistrz ma wiele do powiedzenia. Dla zgromadzonych w sali uczniów wielkim zaszczytem jest zawsze słuchanie rad, których udziela dojrzały artysta tym dopiero początkującym. Na pewno wielu z nich czuje się wyróżnionymi, że wielki twórca sceny teatralnej i filmowej traktuje młodych ludzi z powagą i wiarą w ich przyszły sukces. Zaproszeni goście podczas konkursu chętnie dzielą się przy okazji zadawanych uczestnikom pytań swoimi doświadczeniami i refleksjami. Sami doskonale wiedzą, jak trudno jest, mimo talentu i pasji, osiągnąć sukces i zdobyć sławę. Motywować innych do działania, dawać wsparcie i służyć jako przykład czy nawet wzór swoim życiem — taka powinna być misja artysty u szczytu sławy. Każdy z zaproszonych gości



Spotkanie z Anną Dymną

próbuje zatem w czasie tego spotkania udzielić początkującym artystom kilku cennych rad.

Jerzy Stuhr podczas swojej wizyty zwrócił się do zebranych z podobnymi słowami, z którymi zwraca się do studentów na pierwszych zajęciach teatralnych. Z przejściem mówił o trzech wartościach, które stanowią o sukcesie każdego artysty. Przekonywał młodzież, że te trzy równorzędne wartości to wola, uczucie i świadomość.

Według aktora *wola rodzi artystę*, a w związku z tym sztuka to *przemozna chęć wypowiedzania się przez dzieło*. Prawdziwy artysta — pouczał młodych — zawsze będzie dążył do zaprezentowania całości swego dorobku, stąd jego anegdoty o dzieciach podczas konkursów. Te utalentowane, ale bez pasji, będą zestresowane i szybko z ulgą zakończą swój występ, natomiast tylko prawdziwe dusze artystyczne z radością będą zamęczać publiczność wszystkim, czego się nauczyły i co przygotowały na spotkanie. Prawdziwy artysta bowiem, według aktora, pragnie zawsze wyrażać siebie przez dzieło.

A czym jest dzieło? Co stanowi jego istotę? Na czym się opiera? Uczucia to, jak twierdzi aktor, kolejny wyznacznik artysty. Dzieło to forma i treść, przekonywał gość. Forma to zmysły, treść natomiast — uczucia. Aktor zwrócił się więc do zgromadzonych uczniów i nauczycieli ze słowami: *Wszyscy robimy w świecie uczuć*. Za chwilę sprecyzował: *W świecie uczuć, które chcesz przekazać innym*. Pouczył, że nie jest jednak artystą każdy, dlatego że potrafi i chce przekazywać uczucia. Doskonale robią to dzieci, dorosłym też się udaje, lecz i jedni, i drudzy wykonują wspomniane zadanie machinalnie, bez świadomości



Spotkanie z Anną Seniuk

techniki i celowości zdarzeń. W związku z tym pojawia się trzeci element stanowiący o byciu artystą — świadomość. Aktor podkreślił dobitnie, że *szkoła może, a nawet musi nauczyć świadomości działania*. Artysta bowiem to człowiek, który pragnie wyrażać siebie poprzez dzieło. Ono natomiast oparte jest na emocjach. Artysta jest profesjonalistą, który w każdej sytuacji i przed każdą publicznością umie wyrazić te emocje, a co więcej, potrafi je doskonale i świadomie powtórzyć. *Świadomość działania czyni cię profesjonalistą* — powiedział aktor i dodał, powtarzając za Witkacym, że artysta zawsze powinien zadawać sobie trzy pytania: *Kto? Po co? i Jak?* Jeżeli artysta sam nie wie, kim jest i w jakim celu coś tworzy, to już wszystko jedno, jak to wykonuje.

Na koniec spotkania aktor jeszcze raz udzielił cennych rad nauczycielom i młodzieży. Stwierdził, że zadanie pedagoga polega na pomocy uczniowi w odkryciu, kim jest jako początkujący artysta, by młody człowiek mógł samodzielnie i świadomie wyrażać siebie przez dzieło. *Artysta nie może zgubić w sobie dziecka*, jego wrażliwości, naiwności i kreatywności, bo dzięki tym cechom dziecko i artysta mogą szybko wejść w świat fikcji i przekształcić ją w rzeczywistość. *Opowiadaj tak, by inni mogli się z tym utożsamić* — tymi słowami podkreślił więc konieczność uniwersalizacji, czyli uczynienia przez artystę jego osobistego języka wyrażania siebie językiem uniwersalnym — czytelnym dla odbiorców z różnych krajów i kultur. Aktor wskazał dwóch polskich artystów, którym to zadanie się udało i dzięki czemu ich twórczość zna publiczność na całym świecie. Pierwszy z nich to Tadeusz Kantor, drugi — Krzysztof Kieślowski. Każdy z nich mówił o osobistych przeżyciach, ale w sposób uniwersalny,



Spotkanie z Jerzym Trelą

i dzięki temu nazwę rodzinnej wsi Kantora — Wielopole — zna cały świat, a z losem mieszkańców warszawskiego osiedla Stawki z *Dekalogu* Kieślowskiego utożsamiają się mieszkańcy różnych kontynentów. Między wierszami aktor wskazał zatem, kto i dlaczego powinien być autorytetem dla młodego artysty. Kończąc, Jerzy Stuhr odniósł się do hasła szkoły: *Ars, scientia et labor*. Szczególny akcent położył na *labor*, czyli pracę. *Szalerństwo i natchnienie — dobrze, ale dobrze, żeby dopadło cię to w pracy* — tak artysta sparafrazował słowa Picassa, podkreślając ogromne znaczenie codziennego wysiłku w kształceniu umiejętności i tworzeniu dzieła. Swój wywód zakończył więc słowami: *Gdy pytają mnie, dlaczego tak dużo pracuję, odpowiadam: A jak inaczej mogę wyrazić siebie?*

Takich cennych rad dla początkujących artystów udzielił nie tylko wspomniany aktor, ale każdy z zaproszonych gości. Wszyscy starali się dawać wskazówki na podstawie własnych życiowych doświadczeń. Wszyscy borykali się kiedyś z takimi samymi problemami, jak młodzi ludzie zebrani przed nimi w sali gimnastycznej. Poczucie własnej odmienności, świadomość talentu, ale także wielość różnych możliwości, niezliczona ilość fałszywych autorytetów i wartości często prowadzą do zagubienia we współczesnym świecie. Wiele talentów zmarnowało się przez złe decyzje młodych ludzi i brak wsparcia. Skoro więc można pomóc, po prostu dając rady oparte na życiowym doświadczeniu, zaproszeni goście robią to z przyjemnością i wielkim przejęciem.

Warto jeszcze zauważyć, że uczniowie, wcześniej oglądając filmy czy spektakle albo teraz podczas konkursu nawet jedynie fragmenty tych dzieł, mają szansę przyjrzeć się ciekawym rozwiązaniom plastycznym i technicznym sce-

nografii czy kostiumom postaci. Tutaj czasem rodzi się więc najpierw marzenie, a potem już plan, by w przyszłości wykonywać zawód charakteryzatora, kostiumologa czy scenografa. Wizja na pozór elitarnych studiów staje się realna, uczeń natomiast zaczyna dostrzegać, że zacisze pracowni nie jest jedynym miejscem pracy artysty plastyka. Muzyk zaczyna rozumieć, że może dać własnej muzyce nieśmiertelność, bo ta w filmie żyje własnym życiem, jak jego ludzcy bohaterowie. On sam może natomiast stać się twórcą dzieła filmowego czy teatralnego. Tak może się stać, trzeba tylko marzenia przekuć w czyn.

Mimo wielu różnic w charakterze, usposobieniu i światopoglądzie zapraszanych na konkurs gości ze świata filmu i teatru, jedna rada zawsze była wspólna: *Pracuj! Ciężko i wytrwale. Słuchaj wskazówek i obserwuj innych. Wykorzystuj szanse i nie bój się, że popełnisz błąd. Wierz w siebie, ale zachowaj pokorę. Szukaj nowych rozwiązań, lecz nie zapominaj o fundamentach. Działaj mądrze, a jednocześnie nie zatrać w sobie ducha artystycznego uniesienia!*

Zawsze w parze — serce i rozum, pasja i rozwój

Pasją można zarażać innych i zarażać się nią od innych. Z zainteresowaniami ludzi w szkole artystycznej jest więc trochę tak, jak z biblijnymi talentami — posiadanie ich zobowiązuje do ich pomnażania. I tak na przykład uczniowie szkoły plastycznej poza historią sztuki, malarstwem, rzeźbą czy architekturą interesują się również teatrem, filmem i muzyką. Konkurs i spotkania z artystami dają im zatem możliwość wzbogacenia wiedzy z tych dziedzin sztuki. Przygotowanie drużyny do uczestniczenia w konkursie, a całej społeczności szkolnej do spotkania z aktorem, sprzyja również rozwijaniu — tak ważnych w dzisiejszym świecie — kompetencji kluczowych.

Przede wszystkim, zdobywając nowe informacje o arcydziełach teatru i rodzimej kinematografii, młody człowiek uzyskuje świadomość wagi dziedzictwa ojczyzny oraz odmienności i wyjątkowości polskiej kultury. Spotkania z artystami oraz ich opowieści o pracy i doświadczeniach zdobytych w Polsce i za granicą pozwalają zrozumieć mu tożsamość kulturową naszego kraju właśnie w kontakcie z innymi kulturami. Dzięki temu uczy się funkcjonowania w społeczeństwie i państwie oraz w ogóle życia w XXI wieku.

Do zwycięstwa w konkursie nie wystarczy jednak sama pasja — młodzi ludzie muszą więc opanować umiejętność pracy w grupie. Trzeba wiedzieć, jak przydzielić funkcje, a jednocześnie wziąć — mimo podziału obowiązków — odpowiedzialność za wszystkich, efektywnie zarządzać czasem i organizować naukę. Do tego konieczna jest znajomość nie tylko własnych słabych i mocnych stron, ale też wad i zalet wszystkich uczestników z osobna oraz całej grupy. Rozwój kompetencji społecznych i obywatelskich musi zatem towarzyszyć pasji, z jaką nastolatki zagłębiają się w magiczny świat filmu i teatru.



Oprawa muzyczna konkursu — w wykonaniu drużyny Muzyka

Zaproszeni goście zawsze są pod wrażeniem wiedzy, jaką o ich życiu i twórczości wykazują się młodzi ludzie z obu artystycznych szkół. Często przerywają wypowiedzi uczniów, aby coś sprostować, dopowiedzieć czy wyjaśnić. Chętnie opowiadają też anegdoty. Wspominają coś ze śmiechem lub przeciwnie — ze wzruszeniem. Chwalą drużyny za trud, jaki podjęły, za zaangażowanie i rzetelność. Z podziwem i niedowierzaniem słuchają wyczerpujących odpowiedzi uczniów, którzy w grupie wzajemnie się wspierają i uzupełniają. Artyści z radością patrzą, jak przedstawiciele szkół artystycznych w zdrowy sposób ze sobą rywalizują, prześcigając się w popisywaniu się wiedzą o polskim filmie i teatrze. Obecnie w świecie mediów społecznościowych promuje się szybkie sposoby spełniania marzeń i pokonywania wroga — bo tak nazywa się teraz rywala czy przeciwnika. Konkurs uczy natomiast młodzież w mądry i uczciwy sposób prezentować swoje atuty i walczyć o wyznaczone cele. Pokazuje, że sukces zależy nie tylko od posiadanego talentu czy pasji, ale przede wszystkim od ciężkiej pracy, umiejętności korzystania z różnorodnych źródeł informacji oraz pomocy i zgodnego z etyką wykorzystywania sytuacji stwarzanych przez los.

Konkurs zawsze kończy się, ze względu na artystyczny charakter obu szkół, zadaniem specjalnym. Uczniowie Muzyka muszą wybrać sobie trzy motywy muzyczne z wybranych filmów i zagrać je na żywo, ci z Plastyka natomiast powinni je rozpoznać i wymienić we właściwej kolejności. Jest to zatem odpowiedni moment, żeby uczniowie szkoły muzycznej zaprezentowali swoje umiejętności i talenty, a dzięki temu publiczność przez kilka minut ma szansę uczestniczyć w prawdziwym koncercie symfonicznym. Młodzież z Plastyka wybiera nato-

miast sceny z filmów i tworzy na ich podstawie zawsze wyjątkowe widowisko, wykazując się zdolnościami reżyserskimi i aktorskimi. Ma również możliwość pracować nad odpowiednią scenografią, wyjątkowymi kostiumami, profesjonalną charakteryzacją, a więc realizować się plastycznie i zdobywać doświadczenie artystyczne. Uczniowie pod opieką nauczycieli przygotowują nawet choreografię, gdyż w czasie tych spektakli również tańczą, grają i śpiewają na żywo. Konkurs daje zatem możliwość nie tylko wykazania się wiedzą o twórczości mistrzów, lecz także stworzenia własnego dzieła i jego prezentacji na scenie. Pochwały i wskazówki zaproszonego gościa pozwalają uczniom uwierzyć w swoje siły i motywują do działania. Oklaski publiczności dają satysfakcję i ukazują młodemu człowiekowi wartość pracy artysty.

Per aspera ad astra

Konkurs „Wybitni twórcy polskich scen filmowych i teatralnych”, a także spotkanie z zaproszonym gościem, któremu dana edycja została poświęcona, pozwalają młodym ludziom poznać prawdziwe polskie dzieła kinematografii i teatru oraz sylwetki wyjątkowych mistrzów. To zatem rzadka w dzisiejszym świecie okazja, aby w tak bezpośredni, dokładny i oryginalny sposób uczeń mógł zbliżyć się, czy nawet wejść do świata kultury wysokiej. Uczeń szkoły artystycznej ma na pewno większe wyobrażenie o sztuce niż jego rówieśnicy, ale podobnie jak oni, unika arcydzieł filmowych z dawnych lat, a o teatrze prawdopodobnie nie wie za wiele. W ciągu kilku godzin ma więc szansę nie tylko zdobyć olbrzymią wiedzę o dorobku wielkiego artysty, lecz również usłyszeć od niego cenne rady na przyszłość, poznać kulisy sławy i zainteresować się kulturą wysoką. Może też sam stać się twórcą przedstawienia, uczestniczyć w nim lub je po prostu przeżywać. Te spotkania stają się zatem dla młodych ludzi źródłem inspiracji i dają nadzieję, że również ich marzenia o wielkości i sławie, dzięki talentowi, ciężkiej pracy i odwadze, mogą się kiedyś spełnić.





Od pięćdziesięciu lat w służbie polskiej Terpsychorze

W 2022 roku minęło pięćdziesiąt lat od utworzenia Zaocznego Wyższego Studium Zawodowego Sekcji Nauczycieli Tańca na Wydziale Wychowania Muzycznego w gościnnych progach Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Studia adresowane były do profesjonalnych tancerzy, którzy swoje doświadczenie zawodowe pragnęli przekazać nowym pokoleniom adeptów czterech istniejących wówczas szkół baletowych. Zanim jednak doszło do ich otwarcia, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego (obecnie Centrum Edukacji Artystycznej) zatroszczył się o szkolnictwo baletowe, tworząc Sekcję Baletową, na czele której stanął choreolog Tadeusz Zyglar. To właśnie on został dziekanem Wydziału Choreograficznego utworzonego w 1955 roku w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, który składał się z działu baletmistrzowskiego i pedagogicznego. Niestety tylko jeden rocznik ukończył edukację na tym wydziale, ale możliwości kształcenia przybywało — od 1948 roku polscy tancerze mogli wyjeżdżać na studia baletowe na uczelnie do Związku Radzieckiego — do moskiewskiego GITI-su (Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej) i do Konserwatorium w Leninigradzie (obecnie Petersburg). Innej formy kształcenia przyszłych pedagogów podjęła się warszawska szkoła baletowa, gdzie od 1956 do 1973 roku przygotowanie pedagogiczne otrzymywała część absolwentów — w drugiej części edukacji uczniowie dodatkowo poznawali między innymi metodykę nauczania różnych technik tanecznych, zarys psychologii i pedagogiki. Kolejną formą podnoszenia kwalifikacji, tym razem dla praktykujących już nauczycieli tańca w szkołach baletowych, było seminarium metodyki nauczania tańca klasycznego, opracowanej przez Agrippinę Waganową. W latach 1963–1965 kurs prowadziła Olga Ilna, pedagog z moskiewskiej szkoły baletowej. Wszystkie wymienione wyżej rozwiązania były jednak niewystarczające pod względem zapewnienia stałego dopływu odpowiedniej liczby wykształconej kadry pedagogicznej. Otwarcie spe-

SZKOŁA ARTYSTYCZNA 31(23)/2023

KSZTAŁCENIE W SZKOLE ARTYSTYCZNEJ

- ◀ Studentki Choreografii w kompozycji tanecznej zatytułowanej *Mahsa Amini* do utworu *Heide IV Nanook of The North* w choreografii Wioletty Fiuk. Na zdjęciu od lewej stoi: Wioletta Fiuk, niżej — Weronika Jakubowska, na środku Helena Hajkowicz, po prawej profilem Eliza Kindziuk, niżej Izabela Wróblewska, w pozycji leżącej Alicja Kamińska

Fot. Mateusz Żaboklicki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

cyjnych studiów było kwestią czasu i dzięki zrozumieniu potrzeb środowiska baletowego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz podlegający mu Zarząd Szkolnictwa Artystycznego, którego wicedyrektorem był Wiesław Millati, oraz Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego z wicedyrektorem Wojciechem Jankowskim (równolegle docentem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie) oraz Teresą Czajkowską, kierującą Sekcją Baletową z ramienia COPS-y, udało się zmaterializować marzenia o studiach dla nauczycieli tańca. Za sprawą Jego Magnificencji Tadeusza Wojciecha Maklakiewicza, wówczas prorektora, i Antoniego Szalińskiego, wówczas dziekana Wydziału Wychowania Muzycznego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), otworzyły się podwoje uczelni, która z całą serdecznością przyjęła nową specjalność, dołączając ją do Wydziału Wychowania Muzycznego (obecnie Wydziału Edukacji Muzycznej Chóralistyki i Rytmiki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina). Pierwszym kierownikiem specjalności został choreograf Zbigniew Korycki, a założenia organizacyjne i programowe opracowały: Barbara Kasproicz, pełniąca wówczas funkcję kierownika artystycznego warszawskiej szkoły baletowej, i wspomniana wyżej Teresa Czajkowska. Kadre tworzyli wybitni specjaliści: Zbigniew Korycki (taniec charakterystyczny, kompozycja i partnerowanie), Danuta i Jarosław Piaseccy (taniec klasyczny, literatura baletowa), Krystyna Rokitnicka (taniec ludowy), Maria Drabecka (taniec historyczny), doktor Krystyna Świdorska i doktor habilitowany Gerwazy Świdorski (anatomia, gimnastyka korekcyjna) oraz Irena Turska i Janina Pudełek (historia i estetyka tańca). W takich okolicznościach, dzięki wspólnym wysiłkom władz i środowiska baletowego, w dniu 1 września 1972 roku powołane zostały studia przeznaczone dla przyszłych nauczycieli tańca. O tym, jak ważne i potrzebne były to zmiany dla środowiska baletowego, można dowiedzieć się z numeru specjalnego „Ruchu Muzycznego”, który w maju 1973 roku był w całości poświęcony sprawom polskiej Terpsychory. O studiach i związanych z nimi nadziejach napisali między innymi: Wiesław Millati, reprezentujący resort ministerstwa, w artykule *Szkolnictwo baletowe. Trudności i perspektywy*¹, choreografka i organizatorka życia baletowego na Wybrzeżu Janina Jarzynówna-Sobczak w tekście zatytułowanym *Zacznijmy od podstaw*² i twórca Polskiego Teatru Tańca — Baletu Poznańskiego, tancerz, choreograf i pedagog — Conrad Drzewiecki, którego przemyslenia zanotował Paweł Chynowski, nadając im tytuł: *Balet — ale jaki?*³. Pojawiła się także wypowiedź zasłużonego dla baletu polskiego Leona Wójcikowskiego, któremu proponowano wykłady na nowo utworzonym studium (niestety artysta

¹ W. Millati, *Szkolnictwo baletowe. Trudności i perspektywy*, „Ruch Muzyczny”, 1973, nr 9, s. 3–4.

² J. Jarzynówna-Sobczak, *Zacznijmy od podstaw*, „Ruch Muzyczny”, dz. cyt., s. 5–6.

³ C. Drzewiecki, *Balet — ale jaki?*, „Ruch Muzyczny”, dz. cyt., s. 7.



Student Pedagogiki Baletowej Mikołaj Czyżowski w wariacji z baletu *Chopiniana* w choreografii Michaiła Fokina. Studentka Pedagogiki Baletowej Marta Yildiz tańczy do muzyki *VI wariacji na temat Folie d'Espagne* Mauro Giulianiego

Fot. Mateusz Żaboklicki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

odmówił z powodów zdrowotnych). Na łamach gazety zamieszczono także wypowiedzi: Eugeniusza Paplińskiego, Teresy Kujawy i Barbary Kasprowicz, która współpracowała przy projekcie założeń organizacyjnych i planie nowych studiów. Pierwszym kierownikiem Studium Zawodowego Nauczycieli Tańca został choreograf i pedagog Zbigniew Korycki, a do grona wykładowców zaproszeni zostali: Danuta i Jarosław Piaseccy (taniec klasyczny), Maria Drabecka (taniec historyczny), Krystyna Rokitnicka (taniec ludowy), Krystyna i Gerwazy Świderscy (anatomia, gimnastyka korekcyjna), Janina Pudełek i Irena Turska (historia tańca). Wkrótce dołączyli do nich kolejni wybitni fachowcy w osobach: Mieczysława Kotusiewicza (historia wychowania), Mariana Balcerka (dydaktyka), Mieczysław Demskiej-Trębacz (historia sztuki, historia kultury, teoria muzyki), Jagny Dankowskiej (filozofia, estetyka) i Antoniego Płatkowa (język francuski). Nieco później



Pierwszy egzamin w Studium Nauczycieli Tańca w 1976 roku. Od prawej: doc. dr Wojciech Jankowski — dyrektor Instytutu Pedagogiki Muzycznej w warszawskiej PWSM, Zbigniew Korycki, pierwszy szef Studium, Krystyna Rokitnicka, wykładowczyni tańca ludowego, Barbara Kasprowicz, kierownik artystyczny warszawskiej szkoły baletowej oraz starszy wykładowca Feliks Końnicki, prowadzący przedmioty umuzykalniające

Fot. z prywatnego archiwum doc. dr. Wojciecha Jankowskiego

dołączyła Zofia Konaszewicz (pedagogika, psychologia), która do dzisiaj dzieli się swoją rozległą wiedzą ze studentami Wydziału Tańca, a jej bogaty dorobek naukowy pozwala na dogłębne poznanie wielu ważnych zagadnień z obszaru pedagogiki baletowej.

Początkowo studia miały trwać trzy lata, ale już w 1973 roku edukację wydłużono do czterech lat. System ten obowiązywał do 2004 roku, po czym powstały jednolite studia pięcioletnie, które następnie, zgodnie z systemem bolońskim, rozdzielono na dwa stopnie — licencjat, trwający trzy lata (pierwszy stopień), i magisterium, trwające dwa lata (drugi stopień).

Na przestrzeni lat zmieniała się kadra pedagogiczna, siatki godzin, wprowadzano nowe przedmioty nauczania. Następczynią Zbigniewa Koryckiego została Małgorzata Kucharska-Nowak, która we współpracy z Teresą Czajkowską z Centrum Edukacji Artystycznej wprowadziła na stałe do kalendarza zajęć akademickich kursy, na które zapraszani byli rodzimi i zagraniczni specjaliści z różnych dziedzin tańca. W spotkaniach metodycznych i pokazach brali udział zarówno studenci, jak i pedagodzy z polskich szkół baletowych. Wśród zapraszanych gości dominowali specjaliści z zakresu metodyki tańca klasycznego, którzy przyjeżdżali z leningradzkich/petersburskich uczelni, między innymi Ludmiła Sierieżnikowa i Jelena Zabałkanskaja, a także Thomas Lund, reprezentujący

duńską szkołę tańca klasycznego, oraz specjaliści w dziedzinie tańców polskich i charakterystycznych, jak na przykład: Jan Karpiel Bułeczka, znawca kultury Podhala, Zsolt Juhasz, specjalista od tańców węgierskich, Teodor Barea Muñoz, wykładowca klasycznej szkoły tańca hiszpańskiego, czy Anatolij Borzow, choreograf i kierownik zespołu tańca ludowego im. Igora Mojsiejewa. Kursy prowadzili także polscy tancerze, którzy współpracowali przez wiele lat z wybitnymi osobowościami świata baletu: Anna Grabka, solistka w zespole Johna Neumeiera, Janusz Subicz, tancerz zespołu Pina Bausch Tanztheater w Wuppertalu, i Anna Nowak, solistka w zespole Wayne'a McGregora.

W 2001 roku Małgorzata Kucharska-Nowak podjęła się organizacji Podyplomowych Studiów Teorii Tańca, które ukończyło kilkadziesiąt słuchaczy i obecnie przygotowujemy kolejne ich edycje. Od 2010 roku kierownictwo przejęła doktor habilitowana Aleksandra Dziurosz, choreografka i pedagog, która w latach 2018–2022 sprawowała funkcję zastępczyni dyrektora Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca. Od roku 2013 specjalnością zaczęła kierować doktor habilitowana Klaudia Carlos-Machej, pedagog, choreografka, autorka programów telewizyjnych związanych z tańcem i prezenterka telewizyjna. Ważną rolę w historii kierunku odegrała profesor Ewa Wycichowska — solistka baletu, choreografka, w latach 1988–2016 dyrektorka Polskiego Teatru Tańca, która na naszej uczelni była wykładowczynią i przez dziesięć lat piastowała funkcję kierownika Katedry



Uroczystość jubileuszu 50-lecia Wydziału Tańca w dniu 25 czerwca 2023 r. Na zdjęciu od lewej: prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz, starszy wykładowca Małgorzata Kucharska-Nowak, starszy wykładowca Danuta Piasecka, starszy wizytator Teresa Czajkowska, prof. dr hab. Zofia Konaszkiewicz oraz dziekan Wydziału Tańca dr hab. Klaudia Carlos-Machej (niewidoczna) i kierownik Katedry Tańca dr hab. Beata Książkiewicz

Tańca (obecnie funkcję tę pełni dr hab. Beata Książkiewicz). Ewa Wycichowska była pomysłodawczynią nowych specjalności: Choreografii i Teorii Tańca (obecnie pod nazwą Choreografia), które są studiami drugiego stopnia, oraz Tańca Współczesnego, który jest specjalnością wykonawczą i studiami pierwszego stopnia.

W pięćdziesięcioletniej historii specjalności w grupie wykładowców znajdowali się zasłużeni artyści baletu, którzy dzielili się nie tylko swoją wiedzą, lecz także doświadczeniem scenicznym. Od samego początku po dziś dzień jest to Danuta Piasecka, solistka baletu i wybitna znawczyni metodyki tańca klasycznego, oraz absolwentki pedagogiki baletowej, jak wspomniana wcześniej Ewa Wycichowska, solistka baletu i choreografka doktor habilitowana Zofia Rudnicka, solistka baletu Danuta Borzęcka. Do tego grona należała również nieżyjąca już niestety Maria Bilska, solistka baletu i wicedyrektorka łódzkiej szkoły baletowej. Wśród wykładowców znajdują się też wychowankowie rosyjskich uczelni, jak wspomniana Danuta Piasecka i jej mąż, Jarosław Piasecki, który przez wiele lat wykładał metodykę tańca klasycznego i przetłumaczył na język polski kilka cennych rosyjskich podręczników baletowych, oraz: doktor habilitowana Beata Książkiewicz, doktor habilitowany Andrzej Morawiec i autorka niniejszego tekstu. Swoją wiedzą wspierali nas i nadal wspierają znakomici fachowcy z różnych dziedzin. Od wielu lat współpracują ze specjalnością świetni pianiści-akompaniatory, jak: Danuta Rzążewska i Teresa Leska. Pamiętamy też o niezapomnianych świętej pamięci: Ryszardzie Szubercie, Andrzeju Płatku, Andrzeju Nowaku i Romanie Smoczyńskim.

W latach 1999–2007 specjalnie do naszych studentów przyjeżdżał na gościnne wykłady profesor Roderyk Lange, znakomity polski choreolog, który za swoje zasługi otrzymał w 2016 roku tytuł *doctora honoris causa* Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Pod wpływem jego zajęć wprowadzony został nowy przedmiot, nazwany antropologią tańca, który przez wiele lat prowadził doktor habilitowany Tomasz Nowak, ucząc między innymi podstaw zapisywania tańca według metody Labana–Knusta. Oferta zajęć nadal ulega pewnym modyfikacjom, podyktowanym rozwojem nowych technik tanecznych i technologii — studenci mają obecnie bogatą ofertę przedmiotów, spełniającą zarówno oczekiwania przyszłych pedagogów, jak i choreografów czy tancerzy-wykonawców.

Najstarszą specjalnością pozostaje jednak pedagogika baletowa, która w roku akademickim 2022/2023 świętowała swój jubileusz 50-lecia. Przez cały rok akademicki odbywały się comiesięczne „Spotkania ze sztuką tańca”, w których brały udział uznane osobowości świata baletu polskiego. Wśród gości znaleźli się: Henryk Konwiński, Elżbieta Jaroń, Maria Kijak-Rakowska, Przemysław Śliwa, Małgorzata Połyńczuk i Juliusz Stańda, Emil Wesołowski, Bożena Kociołkowska oraz Katarzyna i Aleksander Sobiszewscy. Spotkania te miały niezwykłą aurę, bowiem łączyły kilka pokoleń tancerzy i miłośników tańca, dając poczucie więzi i wyzwalając przy tym falę pięknych wspomnień i emocji.

W listopadzie 2022 roku odbyła się trzecia edycja konferencji w trybie online „Edukacja w sztuce tańca”, w której wzięli udział przedstawiciele uczelni z kie-



Studenci Pedagogiki Baletowej w trakcie wykonania *Mazura* z opery *Halka* Stanisława Moniuszki w choreografii Klaudii Carlos-Machej. Na zdjęciu od lewej: Paweł Dobrzyński, Joanna Frątczak i Mikołaj Czyżowski oraz Kamila Rastawicka

Fot. Mateusz Żaboklicki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

runkami tanecznymi, dyrektorzy szkół baletowych i tańca, przedstawiciele teatrów, Małgorzata Borowiec — wizytatorka z ramienia Centrum Edukacji Artystycznej, specjaliści zajmujący się profilaktyką zdrowotną tancerzy i goście z zagranicy, którzy podzielili się doświadczeniami ze swoich ośrodków szkolenia tanecznego. Ta coroczna wymiana myśli jest bardzo ważna i potwierdza, że bez względu na szerokość geograficzną problemy związane z edukacją i uprawianiem zawodu tancerza są bardzo podobne i łącząc siły, można wypracować lepsze sposoby na ich rozwiązanie.

W roku jubileuszowym, jak od lat, obchodziliśmy Międzynarodowy Dzień Tańca, organizując pokaz taneczny w Sali Koncertowej uczelni z udziałem studentów i uczniów ze szkół baletowych. Warto w tym miejscu podkreślić, że dzięki własnym inicjatywom i wsparciu Centrum Edukacji Artystycznej z obecną wizytatorką Małgorzatą Borowiec, Wydział Tańca bardzo dobrze współpracuje ze wszystkimi szkołami baletowymi w Polsce — kandydaci na studia rekrutują się z różnych szkół i po zdaniu egzaminów i rozpoczęciu nauki na Uniwersytecie

Muzycznym Fryderyka Chopina, swoje praktyki pedagogiczne często odbywają w szkołach, które ukończyli i gdzie być może będą w przyszłości pracować. Ten cykl edukacji sprawia, że utrwała się współpraca między Wydziałem Tańca i każdym kolejnym pokoleniem studentów, a później pedagogów. Występy uczniów na koncertach Wydziału Tańca są wyróżnieniem dla uczniów i okazją do spotkania z nauczycielami — absolwentami Wydziału.

W roku naszego jubileuszu miał miejsce jeszcze jeden, związany z historią baletu polskiego. Z okazji dwustulecia od dnia premiery baletu *Wesele w Ojcowie* powstał program telewizyjny w reżyserii dziekan Wydziału Tańca, Klaudii Carlos-Machej, z udziałem Barbary Sier-Janik, Joanny Sibilskiej i Piotra Piotrowskiego.

Punktem kulminacyjnym obchodów roku jubileuszowego był dzień 25 czerwca, kiedy w południe zaczęło się spotkanie w murach uczelni, następnie o 17.00 rozpoczął się koncert w Sali Młynarskiego (Scena Kameralna) w Teatrze Wielkim — Operze Narodowej, a zaraz po nim bankiet, który w Dziekance zwieńczył całą uroczystość. Absolwenci przyjechali z całej Polski, a niektórzy z zagranicy, więc czas na rozmowy i wspólne wspomnienia podzielony został na część wczesnopopołudniową, która odbyła się na uczelni w Auditorium im. Karola Szymanowskiego oraz w Sali Rytmiki i Tańca im. Marii Wieman i Zbigniewa Koryckiego, a następnie część wieczorną — w ramach bankietu. Koncert miał piękną oprawę i rozpoczął się *Rondem à la mazur F-dur* op. 5 Fryderyka Chopina w wykonaniu Agaty Kłudczyńskiej z klasy profesor doktor habilitowanej Anny Jastrzębskiej-Quinn i adiunkt doktor Moniki Quinn. Następnie rozpoczęła się krótka część oficjalna, która przebiegła w ciepłej i serdecznej atmosferze. Władze uczelni, goście z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Centrum Edukacji Artystycznej, Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca oraz innych ważnych instytucji zaszczytili nas swoją obecnością, a część wykładowców została nagrodzona medalami uczelni.

Następnie rozpoczął się koncert z udziałem studentów i kilku absolwentów ze wszystkich naszych specjalności — nie zabrakło klasyki baletowej, odbył się piękny pokaz tańca dawnego i zespołowa *Sevilliana*. Program uatrakcyjniły pokazy kilku prezentacji w technice tańca współczesnego, a w finale brawurowo wykonany *Mazur* z opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Bankiet był czasem rozmów-wspomnień, które dzięki pięknej pogodzie trwały na tarasie Sali Balowej Dziekanki aż do zmierzchu.

Jubileusze to okazja do podsumowań i w tym miejscu wypada podkreślić fakt, że w ciągu pięćdziesięciu lat pedagogikę baletową ukończyło blisko czterystu absolwentów, co oznacza średnio ośmiu studentów na roku. Nie jest to dużo, ale też nie wszyscy studenci sfinalizowali swoją edukację, którą łączyli z pracą w zawodzie tancerza i czasami musieli rezygnować z nauki. Wszyscy absolwenci napisali prace dyplomowe, które znajdują się w archiwum uczelni. Podejmowali oni różne tematy, dzięki czemu utrwalona została historia teatrów muzycznych i ich repertuaru baletowego oraz działalność zespołów tańca ludo-



Studenci Pedagogiki Baletowej: Joanna Frątczak i Kasper Górczak w *Sevilliane*

Fot. Mateusz Żaboklicki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

wego. Poruszone zostały problemy dotyczące zdrowia tancerzy, a także tematy z zakresu psychologii zawodu i kształcenia tancerzy. Wiele prac poświęconych zostało osiągnięciom artystycznym wybitnych polskich tancerzy. Wszystkie prace są ważne, ale te ostatnie zasługują na szczególną uwagę, bo ulotność sztuki tańca i brak nagrań filmowych często skazują artystów baletu na zapomnienie.

Pięćdziesiąt lat to z jednej strony mało, ale dla artysty uprawiającego taniec zawodowo to często kres jego kariery. Warto o tym pamiętać i przy okazji wrócić do jednego z artykułów, zamieszczonego w numerze specjalnym „Ruchu

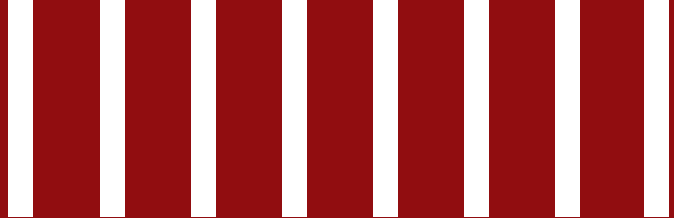
Muzycznego” z 1973 roku, poświęconego sprawom baletu, w którym choreograf Marta Bochenek napisała między innymi: ... *Uważam, że przynajmniej raz w miesiącu powinna ukazywać się na małych ekranach nowa premiera małego (do 25 minut) utworu baletowego, nie licząc oczywiście audycji popularyzatorskich...*⁴. Z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pedagogiki baletowej życzę wszystkim artystom i miłośnikom sztuki tańca, by pięćdziesiąt lat po napisaniu tych słów spełniło się marzenie młodej choreograf, które nie tylko utrwaliłoby tańczących artystów, ale przyczyniłoby się także do wzrostu zainteresowania najbardziej ulotną ze sztuk! Pięćdziesiąt lat za nami i obiecujemy, że następne poświęcimy doskonaleniu metod pracy i zacieśnianiu współpracy z wszystkimi, dla których ważne są losy polskiej Terpsychory, by sprostać nowym wyzwaniom najszybciej rozwijającej się dziedziny sztuki!

⁴ M. Bochenek, *Marta Bochenek o balecie w telewizji*, „Ruch Muzyczny”, 1973, nr 9, s. 16.

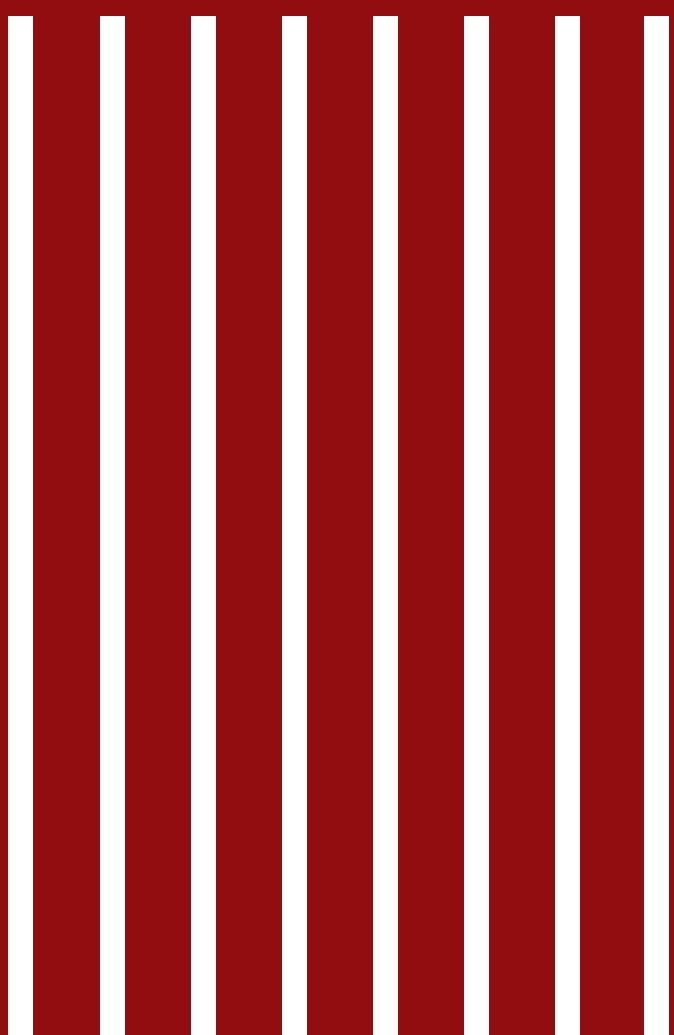
Maksim Woitiul — absolwent Pedagogiki Baletowej, ►
pierwszy tancerz Polskiego Baletu Narodowego
we fragmencie baletu *Kurt Weill* w choreografii Krzysztofa Pastora

Fot. Mateusz Żaboklicki





**Psychologia
i pedagogika
a szkolnictwo
artystyczne**





Z radością dla innych — o działalności wolontariuszy Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu

Młodzież Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu nie tylko uczy się i rozwija artystycznie, lecz także z entuzjazmem angażuje się w mnóstwo inicjatyw, pomagając dzieciom, seniorom, sobie nawzajem, miastu i środowisku. Dowodem na to jest utworzony osiem lat temu Szkolny Klub Wolontariatu, który okazał się strzałem w dziesiątkę.

Zanim spróbuję dowieść, jak wspaniale działa wolontariat w naszej szkole, odwołam się do teorii i historii powstania wolontariatu.

Co to jest i skąd się wziął wolontariat?

Słowo „wolontariusz” pochodzi od łacińskiego *volontarius*, co oznacza: dobrowolny, chętny. Wolontariat jest więc dobrowolną, bezinteresowną pomocą osobom nieznanym i niespokrewnionym¹.

Na początku wolontariat prowadzony był przez organizacje kościelne, aby kolejno rozszerzyć swoje oddziaływanie na wyznaniowe i świeckie instytucje samopomocowe, a potem pojawić się w organizacjach pozarządowych.

Jak podkreśla Bruce Hoffman², współczesny wolontariat został zapoczątkowany przez Pierre'a Cérésola w 1920 roku. Cérésola zorganizował pierwszy obóz *Civi-Volontaire* w celu odbudowania ze zniszczeń wojennych miasta Verdun. Będąc osobą wierzącą, dostrzegł on konflikt pomiędzy ideałami chrześcijańskiej miłości bliźniego a okrutnymi konsekwencjami wojny. Wierny swym przekonaniom, namówił do udziału w przedsięwzięciu licznych ochotników pochodzących

¹ M. Maruszczak, *Wolontariat*, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2016.

² B. Hoffman, *Wolontariat jako forma aktywności młodzieży*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze”, 2013, nr 7, s. 30–34.

zazwyczaj z krajów walczących ze sobą w czasie wojny. Idea Cérésólego stała się wzorem dobrowolnej pracy realizowanej w imię chrześcijańskiej miłości i pokoju³.

Wolontariat w Polsce

W Polsce istnieje długoletnia tradycja pracy społecznej, tradycja pomagania sobie wzajemnie, angażowania się na rzecz rozwiązywania problemów potrzebującym. Osoby działające na tym polu określano mianem społeczników, altruistów. Powszechnie znane są sylwetki Henryka Jordana czy Janusza Korczaka oraz postaci literackie — jak Stanisław Wokulski czy doktor Judym. Określenie „wolontariusz” nie było wtedy używane.

W języku polskim pojęcie **wolontariusz** znane było od dawna, ale dotyczyło praktykanta pracującego bez wynagrodzenia w celu zaznajomienia się z zawodem, jak również ochotnika w wojsku.

Nas interesuje jednak szerszy kontekst społeczny tego pojęcia, funkcjonujący w krajach o wieloletniej tradycji wolontariatu. Określa on zarówno współczesną definicję tej działalności, jak również ukazuje wielość obszarów życia społecznego, w których pomagają wolontariusze. Wolontariat i pomaganie związane są nieustannie z naszymi dziejami, potrzebą człowieka, który angażowałby się w zmienianie świata, rozwój społeczny, wspieranie najsłabszych i wykluczonych.

We współczesnym świecie działania te są nadal potrzebne, a idea wolontariatu jest wciąż aktualna. Wolontariat w Polsce, we współczesnym tego słowa rozumieniu, funkcjonuje od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W 1993 roku powstało w naszym kraju, w Warszawie, Centrum Wolontariatu. Była to pierwsza tego typu placówka w Polsce.

Obecnie nazwa Centrum Wolontariatu obejmuje wszystkie organizacje i inicjatywy społeczne, które promują bezinteresowną pomoc innym, przygotowują wolontariuszy, organizacje pozarządowe i placówki publiczne do współpracy. Głównym obszarem działań Centrów jest pośrednictwo wolontariatu. Pełnią one funkcję „skrzynki kontaktowej” dla wolontariuszy i wszystkich osób zainteresowanych taką pomocą. Ułatwiają nawiązywanie kontaktu ochotników z instytucjami i osobami oczekującymi ich pomocy⁴.

Kto może zostać wolontariuszem?

Do szkolnego koła wolontariatu każdy z naszych uczniów zgłasza się z własnej, nieprzymuszonej woli, odpowiadając tym samym na swoje wewnętrzne potrzeby.

³ M. Muchacki, J. Machowska-Goc, B. Sufa, *Wolontariat w dobie płynnej rzeczywistości*, Wydawnictwo PETRUS, Kraków 2020.

⁴ <https://wolontariat.org.pl/wiedza/wolontariat-w-polsce/> [dostęp: 11.09.2023].

Aby jednak zachęcić nowych uczniów, którzy we wrześniu przychodzą do szkoły, organizujemy spotkanie dla wszystkich chętnych z obecnymi wolontariuszami. Podczas spotkania opowiadamy, jak funkcjonuje nasz wolontariat. Uczniowie poznają założenia koła i zasady funkcjonowania. Opowiadamy również o organizowanych przez nas akcjach. Uczniowie dzięki zaangażowaniu w działania wolontariackie mogą odkryć i rozwijać swoje zainteresowania. Co może przelożyć się na większe zaangażowanie w szkolne obowiązki.

Oto cechy, które powinien posiadać wolontariusz:

- dużo optymizmu,
- motywację do niesienia pomocy potrzebującym,
- umiejętność wygospodarowania wolnej chwili na działania charytatywne,
- odwagę,
- empatię,
- otwartość,
- odpowiedzialność,
- systematyczność,
- kulturę osobistą⁵.

Aspekt prawny

Podstawowym aktem prawnym regulującym aktywność wolontariacką jest *Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 roku o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie*⁶ wraz z późniejszymi zmianami⁷.

Wolontariat a edukacja

Co właściwie edukacja ma wspólnego z wolontariatem? Czemu szkoła ma się w to angażować? I czy przypadkiem nie jest tak, że wolontariat odciąga od prawdziwej nauki, bo zajmuje sporo czasu i nie przekłada się na szkolne osiągnięcia? Nie ma wprawdzie przekrojowych badań na ten temat, można jednak śmiało wysunąć hipotezę, że jest dokładnie odwrotnie. Wiedzą o tym najlepsze uniwersytety na świecie i dlatego przyjmując kandydatów na studia, zwracają uwagę nie tylko na ich wyniki, ale też w dużym stopniu na działania podejmowane przez nich z własnej woli, dla innych. Wolontariat jest też mile widziany przez pracodawców, zwłaszcza w przypadku młodych kandydatek i kandydatów, którym zwiększa szanse na uzyskanie etatu w procesie rekrutacyjnym.

⁵ M. Muchacki, J. Machowska-Goc, B. Sufa, dz. cyt.

⁶ *Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 roku o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie* (Dz. U. z 2003 r., nr 96, poz. 873).

⁷ *Obwieszczenie Marszałka Sejmu RP z dnia 9 czerwca 2022 roku w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie* (Dz. U. z 2022 r. poz. 1327).

Każdy menedżer, koordynator projektu czy kierownik zespołu w Polsce i na świecie woli zatrudnić kogoś, kto ma za sobą doświadczenie wolontariatu niż osobę, która nigdy niczego bezinteresownie nie robiła. I nie jest to tylko moda albo snobizm. To wynikająca z wieloletnich doświadczeń wiedza, że wolontariusz to osoba, która jest zmotywowana, potrafi działać, wierzy, że warto rozwiązywać problemy, pomagać innym i popychać sprawy do przodu. A także zazwyczaj lepiej zarządza swoim czasem i skuteczniej komunikuje się z ludźmi⁸.

Szkolny wolontariat umożliwia realizację licznych celów dotyczących społeczności uczniowskiej. Projekty wolontariatu szkolnego to działania, które aktywizują uczniów, promują spędzanie czasu w pożyteczny sposób, integrują i przede wszystkim uwrażliwiają na potrzeby środowiska lokalnego. Uczestnictwo w wolontariacie daje również możliwość rozwinięcia zainteresowań oraz zdobycia doświadczenia i konkretnych kompetencji, które mogą ukształtować dalszą ścieżkę edukacyjną lub zawodową ucznia⁹.

Początki wolontariatu w Plastyku

Pełniąc funkcję pedagoga szkolnego, od ośmiu lat prowadzę Szkolny Klub Wolontariatu w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu. Praca z młodzieżą jest moją pasją i przynosi mi wiele satysfakcji. Rozpoczynając ją jako młoda osoba, chciałam lepiej poznać młodzież, ale także byłam pełna energii do pracy z uczniami. Moja misja to być blisko drugiego człowieka, być mu wsparciem i sprostać nawet najtrudniejszym sytuacjom.

Przed rozpoczęciem działalności związanej z prowadzeniem szkolnego klubu wolontariatu ważne były dla mnie rozmowy z młodymi ludźmi na temat ich zainteresowań, chęci pomagania innym oraz tego, czy będą mieli czas, żeby takie działania podjąć. W tej pracy liczy się bowiem dobra wola, zapał i wytrwałość. Podjęłam także rozmowy z dyrekcją szkoły i zaznajomiłam się z wieloma publikacjami odnośnie do tego przedsięwzięcia. Po poznaniu opinii i przeczytaniu wielu artykułów wiedziałam, że to jest takie przedsięwzięcie, które chcę zorganizować w naszej szkole, ponieważ miałam wiedzę i świadomość, jakie korzyści mogą z tego płynąć dla młodzieży, szkoły i dla mnie. Dlatego postanowiłam napisać projekt innowacyjny, który został zaakceptowany przez dyrektora szkoły.

By przybliżyć uczniom ideę wolontariatu, zaprosiłam do naszej szkoły Panią wiceprezes Zamojskiego Centrum Wolontariatu, która podczas spotkania z młodzieżą podzieliła się swoim długoletnim doświadczeniem. Celem było zachęcenie młodzieży do pomagania innym. I cel ten został zrealizowany. Szkolny Klub Wolontariatu rozpoczął swoją działalność.

⁸ <https://koss.ceo.org.pl/dla-nauczycieli/uczyc-inaczey/artykuly/czego-wolontariat-moze-nauczyc-mlodych-ludzi-i-szkoly> [dostęp: 11.09.2023].

⁹ K. Kłosińska, *Wolontariat szkolny krok po kroku*, Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2016.

1. Akademia Walki z Rakiem

Wolontariusze z naszej szkoły pod moim kierunkiem wzięli udział w happeningu zorganizowanym przez zamojską filię Akademii Walki z Rakiem. Wydarzenie to było jednym z elementów wielkiej akcji dotyczącej profilaktyki raka jądra. Hasłami „Odważni wygrywają” i „W Zamościu jest moc” wolontariusze zachęcali mężczyzn do profilaktyki i badań. Podczas akcji wolontariusze rozdali 1500 jajek, setki ulotek i zaproszeń na bezpłatne badania USG i konsultacje dietetyczne. Na przygotowanej tablicy z deklaracją badań młodzi i starsi panowie — z prezydentem Miasta Zamość na czele — składali swoje podpisy z deklaracją poparcia akcji. Te działania zapoczątkowały wiele kolejnych na terenie szkoły oraz poza nią.

2. Senioralna Stacja Socjalna i senioralne modelki

Wraz z wolontariuszami zaprosiłam do naszej szkoły seniorów Senioralnej Stacji Socjalnej prowadzonej przez Zamojskie Centrum Wolontariatu. Gości oprowadzała po szkole młodzież. Seniorzy z ogromnym zainteresowaniem oglądali pracownie i prace uczniów wyeksponowane na szkolnym korytarzu, zachwycali się różnorodnością prac dyplomowych zgromadzonych w archiwum. Próbowali też swoich sił, wyplatając gobeliny pod okiem uczniów. Zwieńczeniem wędrowki po Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych było odwiedzenie wystawy „Zamojska Lalka Historyczna”. Miniatury osobowości naszego miasta zrobiły duże wrażenie!

Goście wychodzili z nadzieją, że to pierwsza, ale nie ostatnia ich wizyta w tej szkole. I tak się stało. W ramach godzin pozalekcyjnych z udziałem naszych wolontariuszy odbyło się niecodzienne wydarzenie. Na kółko z rysunku i malarstwa zostały zaproszone seniorki z Zamojskiego Centrum Wolontariatu. W spotkaniu wzięło udział dziewięć pań i około trzydziestu uczniów, którzy z dużym zaangażowaniem podjęli się portretowania naszych gości. W rezultacie powstało kilkadziesiąt portretów, z których każdy charakteryzował się indywidualnym podejściem do modelu. Uroczystość zakończyła się brawami i wręczeniem przez naszych wolontariuszy kwiatów modelkom. Widząc radość, jaką sprawiła paniom akcja zatytułowana „Portret pań młodych duchem”, postanowiliśmy zorganizować jeszcze jedną, tym razem pod hasłem „Portret kobiety”. Panie z Zamojskiego Centrum Wolontariatu chętnie przyjęły zaproszenie do udziału. Przygotowaliśmy dla nich rekwizyty, które urozmaicały obraz — futrzane kołnierze, kapelusze, biżuterię. Młodzież przedstawiła, w jak bardzo różnorodny sposób „widzi” tę samą osobę. Paniom bardzo się podobało, że są inaczej przedstawiane na poszczególnych pracach, że widzą siebie oczami młodych ludzi, co też pozwalało im popatrzeć na siebie w sposób odmienny od codziennego.

3. Świąteczna Zbiórka Żywności i Mikołajkowa Kawiarenka

Co roku tuż przed świętami Bożego Narodzenia i Wielkanocą wolontariusze z naszego liceum biorą udział w Świątecznej Zbiorce Żywności organizowanej

przez Bank Żywności, w którą włącza się Miejskie Centrum Pomocy Rodzinie. Z zebranych darów przygotowywane są paczki, które trafiają do osób samotnych i rodzin o niskich dochodach. Za tę aktywność i pomoc wolontariuszy, wspierających zbiórkę, młodzież podczas specjalnej uroczystości dostaje podziękowania w formie dyplomów od pracowników Miejskiego Centrum Pomocy Rodzinie w Zamościu.

Ponadto stało się już tradycją, że co roku szóstego grudnia w oczekiwaniu na św. Mikołaja członkowie naszego Klubu Wolontariusza zapraszają całą społeczność szkolną do Mikołajkowej Kawiarenki. W świątecznej atmosferze, a także w towarzystwie Mikołajów, Mikołajek i reniferów można skosztować przepysznych słodkości: pierniczków, babeczek, rogalików, ciasteczek, a za środki zebrane w trakcie szkolnej akcji zostają zakupione produkty spożywcze, słodycze, owoce i drobne upominki dla podopiecznych Domu Pomocy Społecznej w Zamościu. Młodzież również ma możliwość przygotowania portretów dla każdej z par mieszkających w DPS-ie. Przybycie Mikołaja do placówki sprawia mieszkankom dużo radości i wywołuje uśmiech na twarzach.

4. Wykorzystanie potencjału plastycznego uczniów

Wraz z naszymi wolontariuszami staramy się na różne sposoby pomagać tym, którzy tego potrzebują. Dobrowolnie i bez wynagrodzenia niesiemy pomoc, angażując się w pracę na rzecz osób i instytucji działających w różnych obszarach życia społecznego. Dlatego też wraz z nadejściem wiosny młodzież pod moją opieką wykonała malunki na ścianie w Książnicy Zamojskiej, przygotowując tym samym pomieszczenie klubowe dla przyszłych wolontariuszy. Za to, podczas wydarzeń festiwalowych, nasza młodzież została wyróżniona dyplomami za działalność na rzecz biblioteki.

Pozostając w tematyce malowania, by sprawić radość dzieciom, wspólnie z wolontariuszami z naszego liceum wykonałam malunki na ścianach holu głównego Przedszkola Miejskiego nr 6 w Zamościu. Reakcja maluchów oglądających ulubieńców z bajek pokazała, że warto było to zrobić.

W ramach akcji „Kto Ty jesteś — Polak Mały” zorganizowanej przez Zamojskie Centrum Wolontariatu wolontariusze z naszego liceum przeprowadzili w Przedszkolu Miejskim nr 12 w grupach „Skrzatów”, „Biedronek” i „Jeżyków” zajęcia, na których uczyli, jak budzić szacunek i przywiązanie do polskich symboli narodowych. Dzieci wspólnie z wolontariuszami, pracując różnymi technikami plastycznymi, wykonały symbole narodowe. Wspólnie układali puzzle na dywanie, brali udział w zabawach ruchowo-twórczych i odśpiewali *Mazurka Dąbrowskiego*.

Przedstawicielki Szkolnego Klubu Wolontariatu wzięły także udział w warsztatach rękodzieła — przygotowanie kokard narodowych w Osiedlowym Domu Kultury Okrąglak. Młodzież wykonała 30 kokard, a następnie otrzymała pakiet wstążek i zapinek do wykonania większej liczby kokard przez wolontariuszy w szkole. Kokardy zostały podarowane osobom z DPS-u.

5. Współdziałanie z Zamojskim Klubem Rotary

W ramach współpracy z Zamojskim Klubem Rotary nasi wolontariusze służą swoją pomocą w opisywaniu tablic z wynikami podczas Mistrzostw Dystryktu o Puchar Gubernatora Dystryktu w Strzelaniu z Broni Sportowej, z których całkowity dochód zostaje przeznaczony na cel charytatywny.

Pozostając przy współpracy z Klubem Rotary Zamość oraz Urzędem Miasta, nasi wolontariusze wzięli udział w projekcie „Zielone płuca dla rowerzystów”, w ramach którego posadzono 125 drzewek przy ścieżce spacerowo-rowerowej nad Łabuńką w Zamościu.

Kolejna akcja, przy współpracy z Rotary Klub Zamość, odbyła się podczas corocznego balu lekarzy i prawników. Nasze wolontariuszki wzięły udział w sprzedaży wachlarzy na cel charytatywny. Wachlarze zostały wykonane przez uczniów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w pracowni tkaniny artystycznej. Uzyskane dochody przeznaczono na wyposażenie warsztatów terapii zajęciowej dla osób niepełnosprawnych ze Stowarzyszenia Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym „Krok za Krokiem”. Akcja o podobnym charakterze miała miejsce podczas balu sylwestrowego, gdzie młodzież zbierała środki na stypendia dla szczególnie uzdolnionych uczniów z zamojskiej Szkoły Muzycznej oraz Liceum Plastycznego. Na ten szczytny cel młodzież wykonała piękne maski karnawalowe, które można było nabyć podczas balu sylwestrowego.

Uczniowie zrzeszeni w Szkolnym Klubie Wolontariatu uczestniczyli również w organizacji koncertu „Wszystko dla Pań”. Jego adresatami były mieszkanki Domu Pomocy Społecznej z Zamościa. Zespół Pieśni i Tańca „Zamojszczyzna” zaśpiewał i wytańczył życzenia dla przybyłych kobiet. Akcją zorganizowała i była pomysłodawczynią pani prezydent Rotary Klub Zamość. Do przedsięwzięcia przyłączył się dyrektor Zamojskiego Domu Kultury w Zamościu, który jest Rotarianinem. Nasi uczniowie podczas koncertu sprawowali opiekę nad paniami z DPS-u. Celem akcji była integracja mieszkanki Domu z wydarzeniami, które dzieją się w Zamościu. Koncert był dedykowany również kobietom z Ukrainy.

6. Miejsce pamięci

Przed 1 listopada, gdy szczególnie wspominamy zmarłych, porządkujemy groby i zapalamy znicze w ramach akcji Ministerstwa Edukacji Narodowej „Szkoła pamięta”, której celem jest zwrócenie uwagi młodych ludzi na potrzebę pielęgnowania pamięci o bohaterach naszej wolności, szczególnie tych, którzy są związani z historią danego miejsca, regionu i społeczności. W ramach tego przedsięwzięcia młodzież odwiedziła Cmentarz Parafii Katedralnej Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Apostoła w Zamościu oraz Rotundę Zamojską. Uczniowie zapalili znicze na mogiłach osób zasłużonych, poległych żołnierzy, ale także na bezimiennych i opuszczonych grobach.

O tym, że warto i trzeba otworzyć serce na potrzeby cierpiących i bezradnych wobec choroby, my jako szkolny klub wolontariatu staramy się pamiętać,

dlatego też pozwoliłam sobie zaprosić na spotkanie założyciela i prezesa Lubelskiego Hospicjum dla Dzieci im. Małego Księcia — ojca Filipa Buczyńskiego. Ojciec opowiedział młodzieży o działalności stowarzyszenia i o jego podopiecznych. Historie dzieci i młodych ludzi dotkniętych nieuleczalnymi chorobami bardzo wzruszyły wszystkich uczestników spotkania. Podziw budzi odwaga i postawa podopiecznych hospicjum, którzy potrafią cieszyć się każdym przeżytym dniem, gestem życzliwości, uśmiechem.

7. „Pola Nadziei”

Od kilku lat, z każdym rokiem nabywając nowe doświadczenia, angażujemy się również w kampanię hospicyjną „Pola Nadziei”. Efektem jest coraz więcej inicjatyw na coraz większą skalę. Nasi wolontariusze podchodzą do tych wyzwań z ogromnym entuzjazmem, wkładając w ich realizację wiele trudu. W ramach podziękowań Hospicjum Santa Galla w Łabuńkach organizuje piknik podsumowujący kampanię. Wolontariusze dla najmłodszych uczestników imprezy przygotowują malowanie twarzy. Wydarzeniu towarzyszą liczne atrakcje i wspólny poczęstunek. Jest to również świetna okazja do integracji i wymiany doświadczeń.

Wymienione powyżej działania to tylko niektóre z akcji, w które zaangażowała się młodzież ze Szkolnego Koła Wolontariatu Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu. Wszystkie akcje przeprowadzone przez naszych wolontariuszy są udokumentowane w stworzonej przeze mnie zakładce na stronie internetowej szkoły. Zamieszczane są tam również opracowane przeze mnie programy szkolnego klubu wolontariusza. Wspólnie z uczniami wymyśliłam nazwę naszego klubu — „Plastery”. Fotografie naszych wolontariuszy, które wspólnie zrobiliśmy, opublikowaliśmy na stronie internetowej szkoły. Dzięki współpracy z Klubem Rotary Zamość dostaliśmy koszulki z naszą nazwą, które wykorzystujemy podczas każdej kolejnej akcji. Ponadto systematycznie prowadzę zebrania z wolontariuszami, podczas których zastanawiamy się nad organizacją kolejnych przedsięwzięć. Akcje, które są realizowane wspólnie ze środowiskiem lokalnym, relacjonowane są w lokalnych mediach.

Co roku w Osiedlowym Domu Kultury „Okraglak” Zamojskie Centrum Wolontariatu wraz z władzami miasta wyróżnia i honoruje aktywnie działających wolontariuszy, doceniając również Kluby Wolontariusza i ich koordynatorów.

Oto nasze osiągnięcia uwiecznione w oficjalnych podziękowaniach i dyplomach:

- podziękowania od pracowników Pieczy Zastępczej i Wspierania w Zamościu dla wolontariuszy z Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu za udział w VII edycji „I Ty zostań Świętym Mikołajem”;
- certyfikat udziału w akcji „Pola Nadziei” za aktywne uczestnictwo w kampanii hospicyjnej 2021/2022 i wsparcie okazane pacjentom Hospicjum Santa Galla;

- podziękowania dla wolontariuszy ze Szkolnego Klubu Wolontariusza przy Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu, którzy poprzez owocną współpracę przyczynili się do promowania i organizowania wolontariatu w środowisku lokalnym. To także dzięki Wam Zamojskie Centrum Wolontariatu tak się rozwinęło;
- podziękowania dla koordynatorki i wolontariuszy z Klubu Wolontariusza przy Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu za zaangażowanie się w kształtowanie humanitarnych postaw wśród młodzieży Waszej szkoły i działalność na rzecz dobra wspólnego. Za niezwykłą wrażliwość, ciepłe ludzkie uczucia, za serca kochające ludzi i istoty potrzebujące wsparcia. Za kolejny rok działania, w szczególnie trudnych warunkach spowodowanych pandemią, zasługującego na podziw i szacunek — Zamojskie Centrum Wolontariatu;
- podziękowanie dla wolontariuszy Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu za włożoną pracę, wspaniałe zaangażowanie, a także troskę o środowisko w ramach akcji „Zielone Płuca dla Zamościa” — Klub Rotary Zamość;
- podziękowania od Rotary Klub Zamość dla wolontariuszy i ich opiekuna za udział w akcji „Sprzątamy las wokół nas”;
- podziękowania od Stowarzyszenia Zamojskie Centrum Wolontariatu dla Członków Klubu Wolontariusza w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu, za aktywne, profesjonalne zaangażowanie się w „praktykowanie dobroci”: za wolontariat stały oraz organizowanie i udział w akcjach charytatywnych;
- List Gratulacyjny od Prezydenta miasta Zamość dla Pani Katarzyny Manachiewicz za szczególne osiągnięcia w pracy dydaktyczno-wychowawczej;
- Dyplom Uznania dla Pani Katarzyny Manachiewicz, Koordynatorki działań wolontarystycznych w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu. Za umiejętność mobilizowania, inspirowania i zachęcania młodzieży do zaangażowania się w działalność społeczną. Za otwarte oczy i wrażliwe na potrzeby otoczenia serca. Za to, że jesteście pedagogami z misją i z powołania;
- podziękowania dla Pani Katarzyny Manachiewicz od Stowarzyszenia „Dawcy uśmiechu — Smile Donors” & Stowarzyszenie Zamojskie Centrum Wolontariatu za zaangażowanie i bezinteresowną pomoc w organizacji „Świątecznego Charytatywnego Turnieju Piłkarskiego — Walczymy razem z Sebastianem”, który odbył się 26 grudnia 2019 roku na hali OSiR w Zamościu;
- Podziękowania dla Pani Katarzyny Manachiewicz, Koordynatora wolontariatu Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu, za udział w „Świątecznej Zbiórce Żywności” Banku Żywności w Lublinie. Dzięki poświęconemu przez wolontariuszy czasowi i bezinteresownej pracy zebraliśmy żywność, środki czystości i zabawki. Zebrane dary zostały przekazane osobom i rodzinom będącym w trudnej sytuacji materialnej;

Jakie korzyści z działalności wolontariackiej mają uczniowie?

Nie trzeba długo wyjaśniać, dlaczego wolontariat może być skuteczną formą edukacji społecznej i obywatelskiej. Działanie na rzecz innych, zaangażowanie, solidarność międzyludzka i wspólne rozwiązywanie problemów to przecież kwintesencja odpowiedzialnego obywatelstwa. Na dodatek to coś, czego nie da się nauczyć inaczej niż poprzez działanie. Bycie wolontariuszem rozwija nie tylko kompetencje społeczne i obywatelskie, często jest także sposobem na zdobycie wiedzy i umiejętności z różnych dziedzin nauki i życia. I tak działania w przestrzeni miejskiej — na przykład dotyczące dostępności miejsc użyteczności publicznej dla osób niepełnosprawnych czy zieleni miejskiej — uczą, jak działają lokalne instytucje, jakie są ich kompetencje, źródła finansowania czy sposoby zarządzania różnymi obszarami życia w ich gminie. Dzieci i młodzi ludzie chętnie angażują się w pomoc bezdomnym zwierzętom, co nie tylko uczy wrażliwości i zaradności, ale także zasad opieki nad zwierzętami i ich karmienia, a wreszcie — skutecznych strategii szukania im nowego domu. Czytanie książek młodszym koleżankom i kolegom rozwija nie tylko wrażliwość na potrzeby dzieci, ale także pobudza do wymyślania plastycznych czy muzycznych zadań kojarzących się z wybraną lekturą¹⁰.

Nasi wolontariusze lubią rozmawiać, mają dużo pomysłów, zaczynają sami wychodzić z różnymi inicjatywami. Są szczęśliwi, gdy coś się uda zrealizować. Chwalą się swoimi osiągnięciami. Dzięki wolontariatowi są bardziej zdyscyplinowani, kulturalni, empatyczni, pomocni również wobec swoich kolegów. Wolontariusze z koła chętniej angażują się w sprawy szkoły, klasy i środowiska. Młodzież, działając społecznie, odkrywa siebie na nowo, stając przed wyzwaniem, których na co dzień nie napotyka w szkole. Zyskuje wiedzę na temat swoich talentów, zdolności przywódczych i organizacyjnych. Uczy się pracy w zespole i oswaja z odpowiedzialnością. Działanie na rzecz innych umacnia więzi w grupie wolontariuszy i w całej społeczności szkolnej. Wolontariat daje okazję do przełamania barier i wewnętrznych oporów, poprawia i umacnia samoocenę młodych ludzi. Pozwala odkryć pomysłowość i kreatywność. Jest zaraźliwy i modeluje zachowania prospołeczne wśród rówieśników.

Bycie wolontariuszem czy wolontariuszką zwiększa szanse edukacyjne młodych ludzi, nie tylko dlatego, że podnosi ich poczucie własnej wartości czy poprawia ich wizerunek w oczach innych, lecz także z tego powodu, że wolontariat sam w sobie jest wartościowym doświadczeniem edukacyjnym. Wystarczy się przyjrzeć, jak młodzi ludzie, którzy robią coś na rzecz innych, uczą się skutecznej komunikacji ze swoimi rówieśnikami i dorosłymi, współpracy, planowania

¹⁰ A. Pacewicz, *Czego wolontariat może nauczyć młodych ludzi (i szkoły)?*, <https://wolontariat.org.pl/kinkom/news7771/> [dostęp: 11.09.2023].

i dotrzymywania terminów, zarządzania czasem i innymi rzadkimi dobrami, rozliczania siebie i innych z zadań, których się podjęli, a czasem także z pieniędzy lub sprzętu.

Wolontariat to także szkoła odpowiedzialności za drugiego człowieka, szkoła inicjatywy i przedsiębiorczości, a wreszcie empatii, której niedostatki we współczesnym świecie, w tym w świecie młodych, coraz wyraźniej wszystkim doskwierają. Wolontariat uczy ponadto podejmowania decyzji, na co poświęcić własną uwagę i czas, w co zaangażować swoją energię i emocje. Uczy także podejmowania ryzyka w kontaktach z innymi ludźmi i w nowych sytuacjach społecznych. Rozwija tak trudną nie tylko dla młodych ludzi akceptację nieuchronnej niepewności w kontaktach z innymi. W działaniach wolontariackich często stykamy się z ludźmi spoza naszej „strefy komfortu”, których mniej znamy i których trudniej zaklasyfikować do jakiejś oswojonej już „kategorii”. To rozwija elastyczność, uczy reagowania na nowe wyzwania interpersonalne, kulturowe czy organizacyjne¹¹.

Nastoletni wolontariusze często traktują pracę charytatywną jako okazję do sprawdzenia, co ich interesuje, co lubią robić i w czym są dobrzy. Czasem pomaga im to podjąć decyzję o wyborze zawodu. Działając na rzecz innych, zdobywają wiedzę i umiejętności, które mogą przydać się w przyszłej pracy.

A co mówią nasi wolontariusze

Oto niektóre opinie, jakie uczniowie prezentują na temat swojego udziału w wolontariacie:

■ *Jestem wolontariuszką, ponieważ pomoc potrzebującym jest czymś, co każdy jest w stanie podarować i zaoferować. Nie trzeba mieć żadnych umiejętności czy też talentu, by wspierać innych i spełniać dobre uczynki. By to robić, wystarczy wyłącznie dobre serce, którym się kierujemy przy działaniach organizowanych przez szkolny wolontariat. Uczestniczę w organizowanych akcjach charytatywnych, ponieważ jestem w stanie nawet najdrobniejszym uczynkiem komuś pomóc. Nieistotne, czy dotyczy to osób potrzebujących, bezdomnych zwierząt, czy też środowiska i przyrody. Chcę dawać dobry przykład innym po to, by wszyscy w głębi serca czuli się wolontariuszami i by otwartość na niesienie dobroci była codziennością. To, co dla mnie jest czymś niewielkim, dla kogoś może być ogromnym wsparciem i krokiem w przód ku lepszemu życiu. Należy pamiętać, że dobro zawsze powraca i że wykonując życzliwe uczynki, robimy to zarówno dla innych, jak i dla samych siebie. Bycie jedną z wolontariuszek szkolnego wolontariatu nauczyło mnie bycia otwartą na wszelkie akcje propagujące idee niesienia pomocy. Stałam się odpowiedzialna i wrażliwa na cierpienie, nie tylko i wyłącznie swoje, ale i otaczającego mnie świata. Dostrzegam i szanuję starania innych i sama pragnę sprawić, by ży-*

¹¹ Tamże.

cie wszystkich stało się lepsze. Nie należę do szkolnego wolontariatu wyłącznie ze względu na pochwały czy też zwolnienia z zajęć lekcyjnych. Należę do grona osób mających te same priorytety co ja, ponieważ widzę sens w swoich działaniach i liczy się dla mnie każdy pojedynczy uśmiech osoby, której mogłam poprawić dzień tym, co dla niej zrobiłam. To właśnie jest najwspanialsze w byciu wolontariuszką — satysfakcja, że moje dobre serce zostało uszanowane, bo i ja uszanowałam czyjąś potrzebę — [Julka, kl. 2a].

■ *Jestem wolontariuszem, ponieważ pomaganie innym jest czymś niezwykłym, czymś bezinteresownym. A będąc wolontariuszem, mam możliwość dzielenia się z innymi tym, co mam, a inni nie mają — [Jakub, kl. 3b].*

■ *Chcę pomagać na tyle, ile mogę, i na tyle, ile jest to możliwe z powodu braku czasu, ale myślę, że moja osoba jest aktywna, jeśli tylko chcę pomóc, to to robię i wywiązuję się z danego słowa. Myślę, że wolontariat daje mi poczucie szczęścia, czuję, że choć raz na jakiś czas mogę coś zrobić dla kogoś bezinteresownie — [Magda, kl. 3b].*

■ *Jestem członkiem wolontariatu szkolnego, ponieważ jestem ambitna i idealnie nadaję się na członka takiej organizacji. Zawsze chciałam działać społecznie, pomagać charytatywnie, bo są ludzie, którzy tego potrzebują. Jestem młoda i chcę pomagać, wspierać i działać, gdy mam taką możliwość. Wolontariat daje mi wiarę, wiarę w to, że jako pojedyncze jednostki możemy wskórać tak wiele tylko i wyłącznie dzięki chęciom i małym poświęceniom — [Karolina, kl. 3a].*

■ *Uczęszczam do wolontariatu, ponieważ chcę pomagać innym oraz robić coś pożytecznego, co innym sprawi radość. Daje mi to satysfakcję z tego, że sprawiam innym radość, oraz to, że zrobiłam coś dobrego dla siebie — [Zuzia, kl. 2a].*

■ *Jestem w wolontariacie, gdyż uczę się tu pracy zespołowej, dobrej organizacji oraz poświęcania się dla innych. Jestem w nim, ponieważ daje mi to poczucie, iż moje działania i moja obecność mają sens. Dzięki działaniu w wolontariacie wiem, że nawet drobne gesty jednej osoby mogą dużo wnieść w czyjeś życie lub do społeczeństwa. Tę wiedzę mogę przełożyć na moje życie codzienne. Daje mi to motywację oraz uszlachetnia mój charakter — [Magda, kl. 2b].*

■ *Jestem w szkolnym wolontariacie, bo lubię pomagać, sprawia mi to przyjemność, że mogę wesprzeć kogoś, kto tego potrzebuje. Jestem w szkolnym kole wolontariatu, ponieważ lubię angażować się w różnorakie akcje mające na celu szerzenie dobra czy dbanie o planetę. Przynależność do szkolnego wolontariatu daje mi satysfakcję, że mogę pomagać i dbać o to, by szerzyć dobro na większą skalę — [Wiktoria, kl. 2a].*

■ *Prócz wolontariatu szkolnego jestem wolontariuszem w innym miejscu. Sprawia mi to przyjemność, kiedy mogę pomagać innym osobom lub swojemu otoczeniu. Nabieram przy tym czasem nowej wiedzy i daje mi to dużo satysfakcji, że*

mogę poświęcić choć trochę wolnego czasu, aby przekształcić to w coś miłego i sprawiającego innym radość lub dającą potrzebną pomoc — [Weronika, kl. 4a].

■ *Jestem w wolontariacie, ponieważ chcę pomagać ludziom. Wolontariat daje mi możliwość poznania nowych i ciekawych ludzi — [Martyna, kl. 3a].*

■ *Jestem w szkolnym wolontariacie, ponieważ uważam, że pomaganie innym jest jedną z najlepszych rzeczy, jaką mogę wykonać dla społeczeństwa. Mimo iż boję się kontaktów z innymi, to jednak pragnę zrobić coś, aby przełamać w najmniejszym stopniu ten strach. Daje mi on możliwość bycia dumną z tego, że mogłam pomóc komuś, kto tego najbardziej potrzebował — [Martyna, kl. 2b].*

■ *Wolontariat jest dla mnie czymś szczególnie ważnym. Jest to najlepsza forma pomocy, którą mogę ofiarować innym, a w zamian niczego za to nie oczekiwać. Do wolontariatu dołączyłam z własnej woli, gdyż pomoc ludziom czy środowisku sprawia mi radość. Uwielbiam uczucie, kiedy chociażby małym gestem mogę komuś pomóc i wywołać uśmiech na jego twarzy. Jak wcześniej wspomniałam, wolontariat daje mi przede wszystkim ogromną radość i poczucie dumy z tego, że mogę pomagać nawet najmniejszymi czynami. Lecz jest to także jakaś forma spędzania czasu wolnego i wykorzystania go w sposób pożyteczny. Człowiek uczy się całe życie, dlatego wolontariat daje mi możliwość poszerzenia wiedzy, jak i nowe umiejętności. Uważam, że warto spróbować swoich możliwości działania w wolontariacie, może być to dla niektórych wspianą terapią, aby wyzwolić się z egoizmu i nauczyć się odpowiedzialności oraz współpracy — [Wiktoria, kl. 1b].*

Korzyści dla opiekuna Szkolnego Koła Wolontariatu

Pomaganie drugiemu człowiekowi jest zawsze wartościowym doświadczeniem. Uśmiech drugiego człowieka, dobre słowo, które można usłyszeć, działa jak niesamowity napęd do działania. Jest to możliwość kontaktu z drugim człowiekiem — innymi wolontariuszami, beneficjentami naszej pomocy, koordynatorami i tak dalej. Stwarza okazję, by otworzyć się na drugiego człowieka i spojrzeć na niego po bratersku, z miłością. Jest doświadczeniem, że niesiona pomoc przynosi owoce, które często można zaobserwować tu i teraz¹².

Opieka nad wolontariuszami umożliwia mi podwyższenie kompetencji zawodowych w zakresie kierowania pracą w grupie. Wielokrotnie odczuwam dumę z osiągnięć moich uczniów, gdy chwaleni są za ich dokonania. Bardzo ważnymi i wzruszającymi momentami są dla mnie chwile, kiedy na uroczystościach zakończenia roku szkolnego pani dyrektor składa podziękowania w obecności nauczycieli i innych uczniów za pracę na rzecz innych, wyczytując wszystkich wolontariuszy i mnie jako koordynatora, za co bardzo dziękuję. W każdym pro-

¹² <https://wolontariat.org.pl/kinkom/news7771/> [dostęp: 11.09.2023].

jęknie odczuwam znaczące wsparcie dyrekcji i innych nauczycieli. Ale najważniejsze jest dla mnie to, że widzę, z jakim zaangażowaniem młodzież wypełnia powierzone im zadania. Ważne są dla mnie również nasze relacje, chwile, kiedy wchodzę do szkoły i tak wielu uczniów mówi serdeczne „dzień dobry”, kiedy pytają: „Jaka będzie następna akcja?”. To jest moment, gdy wiem i czuję, po co to robię, i uświadamiam sobie, że ta działalność sprawia przyjemność nie tylko mnie, ale też innym.

Satysfakcję daje mi możliwość uszczęśliwiania innych ludzi. W pracy z młodzieżą ważna jest dla mnie relacja. Należy wspierać młodych w momentach trudności i kryzysu, uczyć, że to naturalne elementy życia, ale też pokazywać proaktywną postawę szukania nowych rozwiązań i pomysłów. Ważne jest, żeby między opiekunem wolontariatu i młodzieżą istniała więź, naturalna relacja, zainteresowanie.

Często słyszę od mediów, z którymi mamy kontakt podczas wielu akcji, pytanie: *Jaką akcję wspomina pani najczęściej?* I często się zastanawiam nad odpowiedzią, ale po głębszym zastanowieniu myślę, że jest ich dużo i nie ma w mojej ocenie najlepszej. Ponieważ każda jest inna, każda ma swój charakter, każda jest wyjątkowa. Moim zdaniem cieszą nawet te najmniejsze, za które jestem bardzo wdzięczna, bo to daje mi motywację do dalszych działań i wiarę, że to, co robię, ma sens.

Szkoła a wolontariusze

Nawiązanie stałej współpracy z wolontariuszami buduje poczucie przynależności uczniów do szkolnego koła wolontariatu i bez wątplenia wpływa motywująco na ich zaangażowanie. Poczucie tożsamości ucznia jako wolontariusza można rozwijać w różnorodny sposób, na przykład:

- wolontariusze pomagają w przeprowadzeniu analizy potrzeb środowiska szkolnego i lokalnego, na podstawie której podejmowane są decyzje o następnych akcjach wolontariatu;
- grono pedagogiczne prezentuje na forum szkoły dokonania wolontariatu, dzięki czemu wolontariusze czują się docenieni i dumni z efektów zrealizowanych akcji oraz przynależności do zespołu wolontariuszy;
- wolontariusze otrzymują specjalne koszulki, dzięki którym czują się wyróżnieni i zintegrowani z innymi wolontariuszami;
- dyrektor i koordynator wręczają podziękowania/dyplomy wolontariuszom podczas apeli i uroczystości szkolnych;
- grono pedagogiczne przekazuje rodzicom na zebraniach informacje o zaangażowaniu ich dzieci w działania szkolnego koła wolontariatu;
- szkoła obchodzi Międzynarodowy Dzień Wolontariusza¹³.

¹³ K. Kłosińska, dz. cyt.

Wolontariat nie musi być nudny ani żmudny. Może wiązać się z pasjami i zainteresowaniami młodych ludzi. Dlatego działania naszego wolontariatu stanowią także odpowiedzi na potrzeby szkoły, które zostały zawarte w programie wychowawczo-profilaktycznym.

Jako pedagog, podziwiam rzetelność i zaangażowanie moich uczniów ze Szkolnego Klubu Wolontariatu. Mając wiele innych zajęć, w szkole i poza nią, nie tracą swojej wrażliwości i chęci niesienia pomocy. W imieniu swoim i uczniów życzę wszystkim życzliwych ludzi wokół, nie tylko od święta. Dzięki nim możemy się rozwijać i patrzeć w przyszłość z nadzieją. Łatwiej jest też być życzliwym dla innych, bo jak mówi łacińska sentencja: *Słowa uczą, ale przykłady przyciągają*.

Oto kilka stron internetowych z artykułami w mediach z naszych akcji:

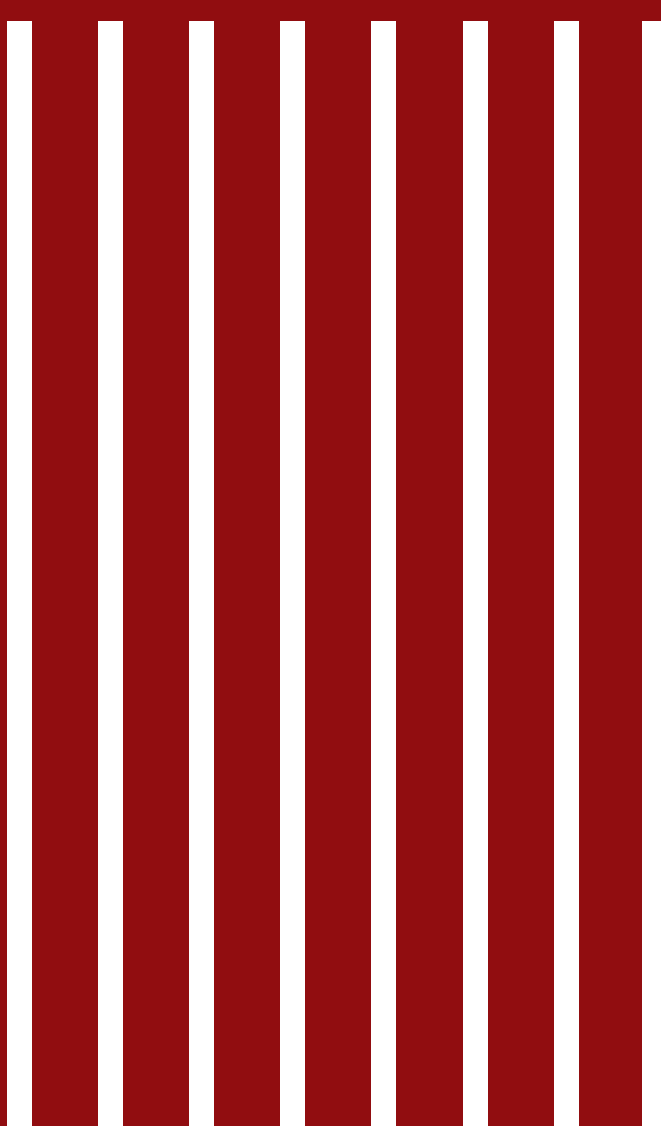
- https://www.dziennikwschodni.pl/zamosc/zamosc-niech-sie-zieleni-i-kwitnie-sadzili-drzewka-i-krzewy-na-swiatowy-dzien-ziemi,n,1000323347.html?fbclid=IwAR1Gi7DRbf90k5S55bPWeleFOU_5MepG24LtPjEDma83HMleQ7LtyrvASy8 [dostęp: 11.09.2023].
- <https://www.kronikatygodnia.pl/artukul/27821,zamosc-przepiekne-wigilijne-spotkanie-w-dps-zdjecia> [dostęp: 11.09.2023].
- <https://www.dziennikwschodni.pl/zamosc/zamosc-zazieleni-sie-przy-rowerowych-trasach,n,1000305678.html?fbclid=IwAR3bZBcRHqShUc6cF-D3F9DXzjiZylJpGLMSeXPQS9wL5LgX1B2-cLDB7LQ> [dostęp: 11.09.2023].

Wykorzystane źródła i opracowania

- [1] Hoffman Bruce, *Wolontariat jako forma aktywności młodzieży*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze”, 2013, nr 7, s. 30–34.
- [2] Kłosińska Karolina, *Wolontariat szkolny krok po kroku*, Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2016.
- [3] Maruszczak Marta, *Wolontariat*, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2016.
- [4] Muchacki Mateusz, Machowska-Goc Jolanta, Sufa Beata, *Wolontariat w dobie płynnej rzeczywistości*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2020.
- [5] (<https://wolontariat.org.pl/wiedza/wolontariat-w-polsce/>).
- [6] <https://koss.ceo.org.pl/dla-nauczycieli/uczyc-inaczej/artykuly/czego-wolontariat-moze-nauczyc-mloдых-ludzi-i-szkoly>.
- [7] Pacewicz Alicja, *Czego wolontariat może nauczyć młodych ludzi (i szkoły)?*, <https://wolontariat.org.pl/kinkom/news7771/>.



**Wokół konkursów,
przesłuchań
i przeglądów**





W utworach Chopina odnajduję swoje emocjonalne stany

O udziale w konkursie fortepianowym i o swojej edukacji w polskiej szkole opowiada **Vasyliśa Danyłevska** — Ukrainka, która od 1 września 2022 roku uczy się w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Mariana Sawy w Warszawie.

Różnie potoczyły się losy uchodźców, którzy z powodu wojny w Ukrainie przybyli do Polski w 2022 roku. Część ukraińskich rodzin, wraz z dziećmi uczącymi się przez kilka miesięcy w polskich szkołach, zdecydowała się na powrót do swojej ojczyzny. W minionym roku szkolnym, we wszystkich typach szkół artystycznych (tylko ponadpodstawowych) uczyło się około 250 uczniów z Ukrainy¹. Uczniom przyszło mierzyć się z różnicami kulturowymi, różnicami w systemie edukacji i w programach nauczania. Sporym wyzwaniem dla wielu z nich była bariera językowa. Niektórzy nowe, trudne doświadczenia zdołali przekuć w wielki sukces. Uczennica I klasy w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Mariana Sawy w Warszawie — Vasyliśa Danyłevska — ukończyła rok szkolny 2022/2023, uzyskując najwyższą średnią ocen w całej swojej szkole. Na dodatek w pierwszych dniach wakacji została laureatką międzynarodowego konkursu pianistycznego w Wiedniu. Gratulacje!

Redaktor „Szkoly Artystycznej” Katarzyna Sokołowska: Vasyliśo, na początku naszej rozmowy powiedz czytelnikom „Szkoly Artystycznej” nieco o sobie.

Vasyliśa Danyłevska: Przyjechałam wraz z rodziną do Polski w marcu 2022 roku. Znaleźliśmy się tutaj w związku z działaniami wojennymi w Ukrainie. Muzyki uczę się od siódmego roku życia. Gram na fortepianie, obecnie w kla-

¹ <https://www.prawo.pl/oswiata/ukrainskie-dzieci-w-polskich-szkolach,520015.html> [dostęp: 3.08.2023].

się profesora Pawła Kamasy. Do momentu przyjazdu do Polski uczyłam się w Kijowskiej Dziecięcej Szkole Muzycznej nr 7 im. Ihora Shamo, gdzie ukończyłam cały cykl edukacji — osiem klas (plus zerówka).

K.S.: Z chwilą podjęcia nauki w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Mariana Sawy otworzył się nowy rozdział w Twoim życiu. Z jakimi problemami musiałaś się zmierzyć?

V.D.: Na początku było mi trudno posługiwać się językiem polskim. Dużo rozumiałam, ale miałam kłopot z precyzyjnym formułowaniem wypowiedzi, z dokładnym przekazaniem swojego zdania. Problemem też była organizacja czasu — właściwy podział na pracę i odpoczynek oraz utrzymanie prawidłowego reżimu snu.

K.S.: Vasylyso, najwyższa średnia ocen w szkole oraz laury w konkursie pianistycznym nie biorą się znikąd. Twoje starania, ćwiczenia i praca przyniosły spektakularne efekty. Co byś poradziła swoim rówieśnikom, aby osiągnąć sukcesy, zarówno naukowe, jak i artystyczne?

V.D.: To, co teraz powiem, pewnie jest dla wszystkich oczywiste — poradziłabym po prostu uważać na lekcji. To najprostsza droga do nagrody w postaci bardzo dobrych ocen, ale przede wszystkim do zdobywania wiedzy. Najczęściej lekcja polega na tym, że nauczyciel dokładnie przedstawia jakieś zagadnienie, a potem zadaje uczniom pytania. Ich odpowiedzi służą utrwaleniu materiału. Kiedy więc przychodzi czas na napisanie pracy klasowej, należy jedynie odtworzyć to, co się słyszało. Niemożliwe jest jednak odtworzenie tego, co umknęło uwadze, tego, czego się nie przemyślało. Korzystne okazało się dla mnie stałe szlifowanie języka polskiego. W tym roku szkolnym byłam bardzo uważna, ponieważ musiałam jednocześnie przyswajać materiał i pilnie wsłuchiwać się w język.

Dobry plan na dzień też może okazać się przydatny. O odpowiednim balansie między pracą a odpoczynkiem już wspominałam. Dodam do tego korzyść z układania harmonogramu rozmaitych działań. Planowanie pomaga rozłożyć intensywność przygotowań do sprawdzianów bez nadmiernego „obciążania głowy”. No i oczywiście, w tej i innych sprawach — konsekwentność. Warto systematycznie powtarzać materiał, bo przecież powtarzanie czyni mistrza! W tym roku zaczęło mi się podobać to, że uczę się czegoś, czego nie znam. Odbierałam materiał szkolny jako coś interesującego, czasami mniej, czasami więcej. Muszę powiedzieć, że moim różnym działaniom pomogła atmosfera w szkole. Dobrze się tu czuję.

K.S.: Wspominałaś o dobrej atmosferze w szkole. Gdzie ją zauważasz przede wszystkim?

V.D.: W polskiej szkole jest bardziej otwarty dialog pomiędzy nauczycielem a uczniem. To porozumienie, przyjazne nastawienie tworzą dobrą atmosferę pracy.

K.S.: W chwili, gdy rozpoczęły się wakacje i dla uczniów wreszcie nastał upragniony czas odpoczynku, Ty nadal ćwiczyłaś na fortepianie, aby jak najlepiej zaprezentować się w 5. International FEURICH Competition for Piano, Voice, and Chamber Music w Wiedniu².

V.D.: Z tym konkursem wiąże się pewna historia. Konkurs ma dwa etapy. W pierwszym etapie nie uczestniczyłam, zostałam zaproszona do udziału od razu w finale jako laureatka nagrody w VIII Chestnut International Music Festival 2021, który odbył się w Kijowie. Z powodu pandemii Covid-19 wiedeński konkurs został zawieszony na dwa kolejne lata. Jego piąta edycja miała miejsce dopiero teraz — w lipcu bieżącego roku. Tak więc pojechałam do Wiednia już jako uczennica polskiej szkoły.

K.S.: Jaki program zaprezentowałaś na konkursie?

V.D.: Zagrałam dwie pozycje z repertuaru, nad którym pracowałam w tym roku — I część *Sonaty Es-dur* op. 7 Ludwiga van Beethovena oraz utwór *Poem-Legend nr 2* (es-moll) op. 12 ukraińskiego kompozytora Viktora Kosenki.

K.S.: Kompozycja Viktora Kosenki, *Poem-Legend*, została napisana prawie 100 lat temu. Jest pełna liryki, przepelniona bogatą harmonią, wirtuozowskimi przebiegami, barwna, ale chyba mało znana. Czy lubisz grać właśnie takie utwory?

V.D.: Sięgam po utwory, które przeżywam, które poruszają mnie w głębi. Może to banalnie zabrzmie, ale lubię grać utwory Chopina. Bliski jest mi nastrój jego muzyki, w wielu jego utworach odnajduję swoje własne stany emocjonalne.

K.S.: Jak przebiegał proces przygotowania do konkursu?

V.D.: W ciągu kilku miesięcy przed występem w Wiedniu wiele razy prezentowałam się, „ogrywałam” program w różnych okolicznościach — zrobiłam nagranie, zagrałam koncerty przed publicznością. Myślę, że doświadczenia tego typu są ważne. Dają możliwość sprawdzenia, przetestowania warunków grania na estradzie. Dają też obraz mojej kondycji psychicznej, pokazują, jaką mam pewność programu. Takie występy uwidaczniają moje słabe strony, te, które wymagają poprawy przed startem w konkursie.

K.S.: O czym myślisz bezpośrednio przed wejściem na estradę i jak wspominasz udział w konkursie?

² W międzynarodowym konkursie FEURICH uczestnicy startują w czterech kategoriach wiekowych — kat. A: 6–9 lat, kat. B: 10–14 lat, kat. C: 15–19 lat, kat. D: 20+. Konkurs przeprowadzany jest w trzech specjalnościach: fortepian, muzyka kameralna i śpiew. Koncert laureatów, ogłoszenie wyników i ceremonia wręczenia nagród odbywa się w zabytkowej wiedeńskiej Ehrbar Hall. Laureaci konkursu otrzymują nagrody pieniężne i rzeczowe (nagroda Grand Prix wynosi 600 euro).

V.D.: Przed występem doskonale wiem, czego się nauczyłam i jak potrafię zagrać. Wiem też, że przed samym wyjściem na scenę nic już więcej nie zrobię. Przypominam sobie w głowie tempo utworu i miejsca, o których muszę pamiętać. Obserwuję, czy nie jestem spięta fizycznie, a na końcu po prostu wychodzę i gram.

Cieszę się, że przed występem na konkursie w Wiedniu miałam okazję porządnie „dotknąć” fortepianu, a to nie jest regułą na innych tego typu konkursach. Myślę, że moja prezentacja była dość dobra, ale z paru rzeczy nie byłam zadowolona. Czuję jednak, że mój poziom wykonawczy wzrósł, rozwinęłam się pianistycznie, więc to jest najważniejsze.

Miałam możliwość posłuchania prezentacji innych uczestników, którzy pochodzili z różnych krajów — głównie z Niemiec, ale także Austrii, Chin, USA i innych. Ogólnie poziom gry był dobry, zależał oczywiście od kategorii wiekowych. Przed Koncertem Galowym odbyła się dla wszystkich chętnych pianistów sesja fotograficzna przy fortepianie, zaś po koncercie dano nam możliwość rozmowy z jurorami.

K.S.: Czy uważasz, że udział w konkursach muzycznych jest konieczny do pełnego rozwoju pianistycznego ucznia szkoły muzycznej?

VD: Uważam, że startowanie w konkursach pianistycznych nie jest konieczne, aby szybciej czy pełniej rozwijać się muzycznie. W kształceniu nic nie zastąpi spokojnej, skupionej pracy samej w sobie. Ale konkursy mają swoje zalety. Myślę, że są świetną okazją do sprawdzenia własnych umiejętności, do wysłuchania rówieśników, potencjalnego nawiązania znajomości, zdobywania nowych doświadczeń, a także dobrej zabawy.

K.S.: Wspaniale, że wspomniałaś o dobrej zabawie! Stanęłaś do konkursu w wakacje, w czasie przeznaczonym na odpoczynek i właśnie beztroską, dobrą zabawę! Czy znalazłaś chwilę na relaks w Wiedniu?

VD: Byłam w Wiedniu trzy dni. Pierwszy dzień był poświęcony konkursowi, ostatni Koncertowi Galowemu. Drugi, wolny dzień spędziłam na przechadzce po mieście. Zobaczyłam Budynek Secesji, tuż niedaleko Filharmonię, przeszłam się Ringiem Wiedeńskim do Opery, stąd do Katedry św. Szczepana i Domu Mozarta. W drodze powrotnej zobaczyłam także Pomnik Fryderyka Schillera. To były główne punkty mojego spaceru. Wiedeń jest pełen fascynującej architektury, wywarł na mnie duże wrażenie.

K.S.: W 5. International Feurich Competition for Piano, Voice, and Chamber Music w Wiedniu wywalczyłaś drugie miejsce i dodatkową nagrodę — zaproszenie do udziału w festiwalu „Clavis”. Jeszcze raz gratuluję sukcesu i życzę, aby kolejny pojawił się już niebawem, dając satysfakcję, radość i zachętę do dalszej pracy. Dziękuję za rozmowę.

Z Vasylią Danylevską rozmawiała Katarzyna Sokołowska.





**Baza i organizacja;
szkoła artystyczna
jako system**





Ocena pracy nauczyciela — przygoda czy wyzwanie?

Gdy wpisujemy do wyszukiwarki słowo „przygoda”, to wśród najpopularniejszych bliskoznacznych słów wyświetlą się między innymi: precedens, ryzykowne przedsięwzięcie, problem, incydent, heca i awantura. Dlaczego w ogóle praca nauczyciela jest oceniana? W świetle obowiązujących przepisów najczęściej usłyszymy, że jest to niezbędny element awansu zawodowego nauczyciela. Ktoś inny wskaże kwestię relacji interpersonalnych na linii nauczyciel–uczeń–rodzic (prawny opiekun). Kiedy praca nauczyciela jest oceniana? Z jaką intensywnością i czy nauczyciel może być kilkakrotnie oceniany w tej samej szkole lub placówce? Celem tego artykułu jest daleko idąca pomoc zarówno dla samego zainteresowanego — ocenianego nauczyciela, jak i tego, który musi tę ocenę przygotować, czyli dyrektora szkoły.

Nikt nie lubi być oceniany. Poddanie się ocenie jest stresujące i często nie potrafimy w sposób efektywny i zgodny z rzeczywistym nakładem pracy zaprezentować swoich sukcesów i osiągnięć. Jednakże nauczyciel musi pamiętać nie tylko o swoich prawach, lecz również o swoich obowiązkach. Obowiązki te określają ustawy *Prawo oświatowe* oraz *Karta Nauczyciela*.

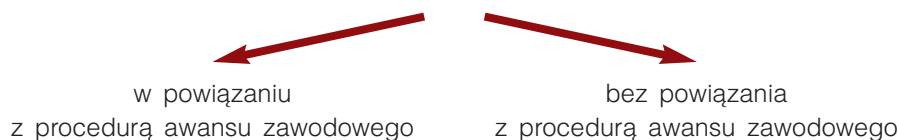
Podstawa prawna oceny pracy nauczyciela

Do 31 sierpnia 2022 roku niezależnie od siebie funkcjonowały ocena pracy nauczyciela oraz ocena dorobku zawodowego związana z procesem uzyskania kolejnego stopnia awansu zawodowego. Często nauczyciel nie posiadał aktualnej oceny pracy, a miał w swoich aktach osobowych co najmniej dwie oceny dorobku zawodowego. W mojej praktyce spotykałem dyrektorów szkół, którzy posiadali zestawienia tabelaryczne z ocenami pracy nauczycieli wraz ze wskazaniem daty ostatniej oceny. Było to przydatne do formułowania planu nadzoru pedagogicznego na dany rok szkolny, w którym informowano nauczycieli o plano-

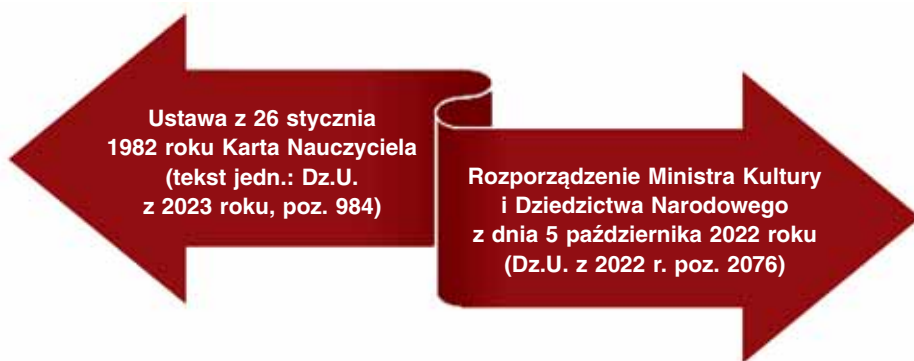
◀ Lekcja nauki gry na flecie w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia im. Wojciecha Kilara w Dzierżonowie

Fot. Izabela Przerwa

wanym dokonaniu oceny pracy¹. Tak naprawdę problem braku aktualnej oceny pracy pojawiał się tylko w dwóch przypadkach — przystąpienia do konkursu na stanowisko dyrektora szkoły² lub w przypadku zaopiniowania stanowiska kierowniczego w szkole (np. kierownika sekcji gitary i harfy). Wraz z początkiem roku szkolnego 2022/2023 sytuacja uległa diametralnej zmianie. Od tego momentu ocena pracy nauczyciela jest lub będzie dokonywana:



Musimy w tym miejscu sięgnąć po to, czego między innymi **nauczyciel początkujący** unika, czyli po znajomość przepisów prawa oświatowego. W omawianej sprawie mamy do czynienia z dwoma aktami prawnymi, które zajmują różną pozycję w hierarchii aktów prawnych:



Ocena pracy nauczyciela dotyczy stopnia realizacji obowiązków określonych w art. 6 i art. 42 ust. 2 ustawy *Karta Nauczyciela* oraz art. 5 ustawy *Prawo oświatowe* w zakresie wszystkich obszarów działalności szkoły³.

Uważna lektura ustawy *Karta Nauczyciela* jasno wskazuje, że praca każdego **nauczyciela** podlega ocenie⁴. Oczywiście powyższy akt jasno wskazuje, kiedy oraz z czyjej inicjatywy jest ona dokonywana. Bez względu na to, czy mamy

¹ §23 ust. 1 *Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 1 września 2021 r. zmieniającego rozporządzenie w sprawie nadzoru pedagogicznego*, Dz. U. z 2021 r., poz. 1618.

² §1 ust. 1 pkt. 4 lit. a) *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2019 r. w sprawie wymagań, jakim powinna odpowiadać osoba zajmująca stanowisko dyrektora oraz inne stanowisko kierownicze w publicznej szkole artystycznej oraz publicznej placówce artystycznej*, Dz. U. z 2023 r., poz. 286.

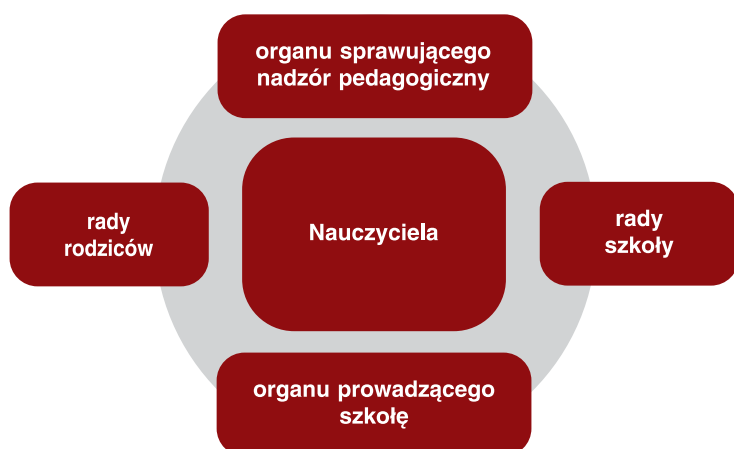
³ Art. 6a ust. 1 e) *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, Dz. U. z 2023 r., poz. 984.

⁴ Tamże.

Obowiązki nauczyciela w zakresie obszarów działalności szkoły

Art. 6 ustawy <i>Karta Nauczyciela</i>	Art. 42 ust. 2 ustawy <i>Karta Nauczyciela</i>	Art. 5 ustawy <i>Prawo oświatowe</i>
<p>Nauczyciel obowiązany jest: 1) rzetelnie realizować zadania związane z powierzonym mu stanowiskiem oraz podstawowymi funkcjami szkoły: dydaktyczną, wychowawczą i opiekuńczą, w tym zadania związane z zapewnieniem bezpieczeństwa uczniom w czasie zajęć organizowanych przez szkołę; 2) wspierać każdego ucznia w jego rozwoju; 3) dążyć do pełni własnego rozwoju osobowego; 3a) doskonalić się zawodowo, zgodnie z potrzebami szkoły; 4) kształcić i wychowywać młodzież w umiłowaniu Ojczyzny, w poszanowaniu Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, w atmosferze wolności sumienia i szacunku dla każdego człowieka; 5) dbać o kształtowanie u uczniów postaw moralnych i obywatelskich zgodnie z ideą demokracji, pokoju i przyjaźni między ludźmi różnych narodów, ras i światopoglądów.</p>	<p>2. W ramach czasu pracy, o którym mowa w ust. 1, oraz ustalonego wynagrodzenia nauczyciel obowiązany jest realizować: 1) zajęcia dydaktyczne, wychowawcze i opiekuńcze, prowadzone bezpośrednio z uczniami lub wychowanekami albo na ich rzecz, w wymiarze określonym w ust. 3 lub ustalonym na podstawie ust. 4a albo ust. 7; 2) inne zajęcia i czynności wynikające z zadań statutowych szkoły, w tym zajęcia opiekuńcze i wychowawcze uwzględniające potrzeby i zainteresowania uczniów; 3) zajęcia i czynności związane z przygotowaniem się do zajęć, samokształceniem i doskonaleniem zawodowym.</p>	<p>Nauczyciel w swoich działaniach dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych ma obowiązek kierowania się dobrem uczniów, troską o ich zdrowie, postawę moralną i obywatelską, z poszanowaniem godności osobistej ucznia.</p>

do czynienia z nauczycielem początkującym, mianowanym czy dyplomowanym, ocena pracy może być dokonana w każdym czasie⁵, nie wcześniej jednak niż po upływie roku od dokonania poprzedniej oceny. Wobec powyższego należy również pamiętać o inicjatorach tej „przygody”. To także doprecyzowują przepisy. Ocena może zostać dokonana na wniosek dyrektora szkoły lub z inicjatywy:



⁵ Tamże.

Na podstawie mojej wieloletniej praktyki mogę stwierdzić, że bardzo rzadko rada rodziców, rada szkoły, organ sprawujący nadzór pedagogiczny czy organ prowadzący szkołę korzystają z przysługującego im prawa. Jednakże, czysto hipotetycznie, ocenę pracy mogą zainicjować wskazane organy kolegialne szkoły. Wówczas należy uważnie przeanalizować przepisy prawa oświatowego oraz regulaminy tych organów — rady szkoły⁶, rady pedagogicznej i rady rodziców⁷. W przypadku rady pedagogicznej będzie to uchwała podjęta zwykłą większością głosów w obecności co najmniej połowy jej członków⁸. Nie ukrywajmy jednak, że ocena pracy dokonywana jest z inicjatywy dyrektora szkoły lub samego nauczyciela. W artykule skoncentruję uwagę na wyżej wymienionych dwóch podmiotach.

Dyrektor szkoły najczęściej dokonuje oceny pracy w zakresie awansu zawodowego tak zwanego nauczyciela początkującego i nauczyciela mianowanego. Niewątpliwie ocena pracy w kontekście awansu zawodowego powstanie w drugim roku odbywania przygotowania do zawodu, ostatnim roku odbywania przygotowania do zawodu lub ostatnim roku odbywania dodatkowego przygotowania do zawodu nauczyciela, jeśli nauczyciel takie odbywa w przypadkach określonych w art. 9fa ust. 11 i 13 oraz art. 9g ust. 7b KN⁹. Ocena pracy nauczyciela mianowanego, który zamierza ubiegać się o awans na stopień nauczyciela dyplomowanego, jest dokonywana na wniosek tego nauczyciela¹⁰. Oceny pracy nauczyciela mianowanego dokonuje się za okres ostatnich 3 lat pracy przed dokonaniem tej oceny¹¹. Należy pamiętać, że ocena pracy, o której mowa w art. 6a ust. 1da–1dd, 1df i 1dg, może być dokonana wcześniej niż po upływie roku od dokonania oceny poprzedniej¹².

Bez względu na to, kto jest inicjatorem postępowania — dyrektor szkoły czy sam nauczyciel, należy poinformować zainteresowanego o zamiarze dokonania oceny lub złożyć odpowiedni wniosek. Nie może być sytuacji, w której nauczyciel nie wie, że jest przeprowadzana ocena jego pracy. Tę kwestię doprecyzowuje wyżej wspomniane rozporządzenie, wskazując dwie drogi.

■ Droga 1

W przypadku dokonywania oceny pracy nauczyciela z inicjatywy dyrektora szkoły albo na wniosek organu sprawującego nadzór pedagogiczny, organu prowadzącego szkołę, rady szkoły lub rady rodziców — dyrektor szkoły niezwłocz-

⁶ Art. 81 ust. 8 *Ustawy Prawo oświatowe*, Dz. U. z 2023 r., poz. 900.

⁷ Tamże, art. 83 ust. 4.

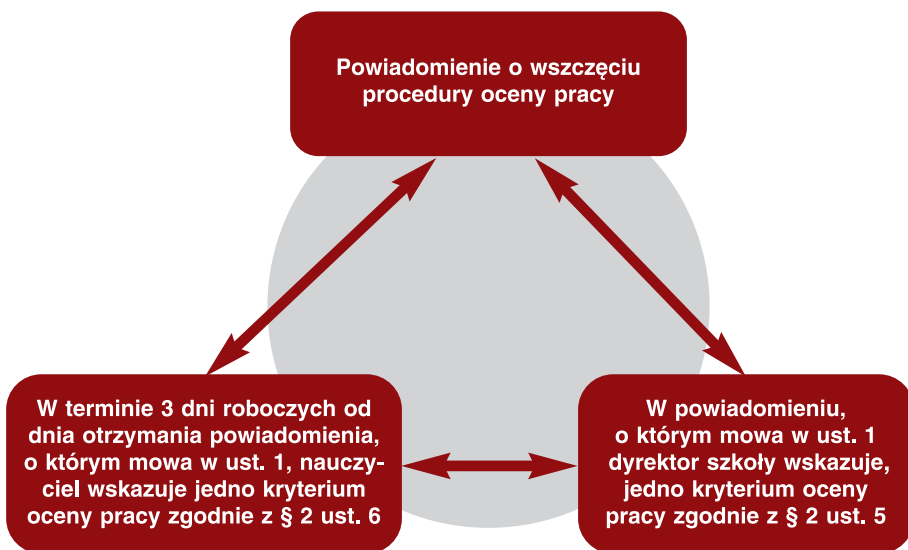
⁸ Tamże, art. 73 ust. 1.

⁹ Art. 6a ust. 1 da *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

¹⁰ Tamże, art. 6a ust. 1 dd.

¹¹ Tamże, art. 6a ust. 1 de.

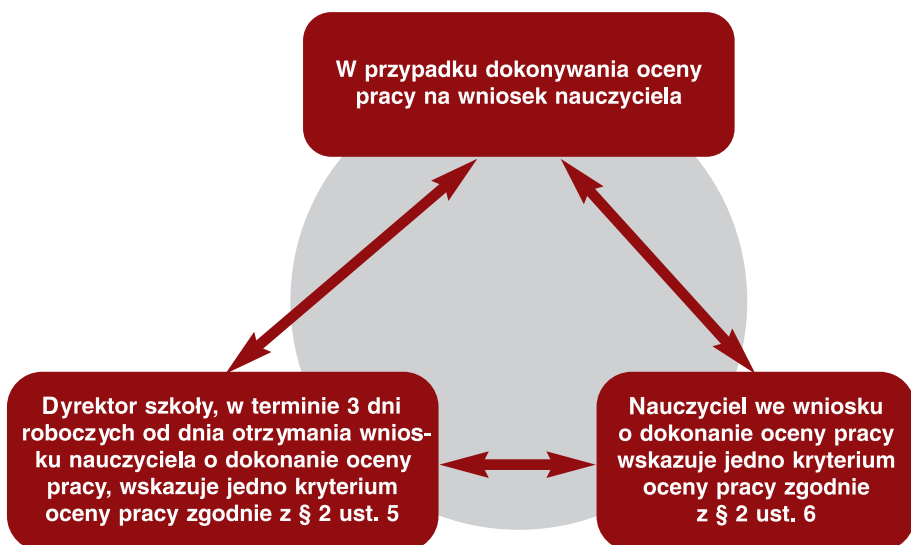
¹² Tamże, art. 6a ust. 1 dh.



nie powiadamia nauczyciela, w formie pisemnej, o rozpoczęciu oceny jego pracy. Kluczowe jest tutaj słowo „niezwłocznie”, czyli natychmiast. Od tego momentu zarówno dyrektorowi szkoły, jak i samemu nauczycielowi przysługują odpowiednie prawa.

■ Droga 2

Dyrektor szkoły nie powiadamia nauczyciela o ocenie pracy, gdy on sam złożył wniosek o dokonanie takiej oceny.



Oczywiście w całym procesie oceny pracy nauczyciela dyrektor szkoły nie jest samotnym decydentem. Jest to przygoda, która w żaden sposób nie może przemienić się w problem lub awanturę. Dlatego też między innymi dyrektor szkoły podczas oceny pracy nauczyciela musi pamiętać o opiniach:



W tym miejscu należy dość uważnie prześledzić zapisy rozporządzenia w powyższym aspekcie. Dyrektor obligatoryjnie musimy zasięgnąć opinii rady rodziców¹³. Rada rodziców i mentor przedstawiają pisemną opinię w terminie 14 dni od dnia otrzymania zawiadomienia o dokonywanej ocenie pracy nauczyciela. Nieprzedstawienie opinii przez radę rodziców lub mentora nie wstrzymuje dokonania oceny pracy nauczyciela¹⁴. W przypadku samorządu uczniowskiego dyrektor szkoły może zasięgnąć opinii¹⁵. Zatem nie ma tutaj sytuacji obligatoryjnej. Jednakże, aby uniknąć tak zwanej hecy lub problemu, warto zasięgnąć tej opinii. Katalog kompetencji samorządu uczniowskiego określa *Ustawa Prawo oświatowe*¹⁶.

W sytuacji pozyskania w formie pisemnej takowej opinii, również do autonomicznej decyzji dyrektora szkoły należy jej wykorzystanie. Dyrektor szkoły musi również pamiętać, że na wniosek nauczyciela zasięga, a z własnej inicjatywy może zasięgnąć opinii właściwego doradcy metodycznego na temat pracy nauczyciela, a w przypadku braku takiej możliwości — opinii innego nauczyciela dyplomowanego lub mianowanego¹⁷. W przypadku nauczyciela odbywającego przygotowanie do zawodu nauczyciela lub dodatkowe przygotowanie do zawodu nauczyciela dyrektor szkoły zasięga opinii mentora¹⁸. Należy pamiętać, że opinie samorządu uczniowskiego i doradcy metodycznego powinny być wyrażone w formie pisemnej w terminie 14 dni od dnia otrzymania zawiadomienia o dokonywanej ocenie i — co najważniejsze — muszą zawierać uzasad-

¹³ Tamże, art. 6a ust. 5a pkt 1.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Art. 85 *Ustawy Prawo oświatowe*, dz. cyt.

¹⁷ Art. 6a ust. 5a pkt 4 *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

¹⁸ Tamże, art. 6a ust. 5a pkt 5.

nienie¹⁹. Niewątpliwie przechodzimy tu do najtrudniejszego etapu, czyli ustalenia poziomu spełniania obowiązkowych kryteriów oceny pracy i dodatkowych kryteriów oceny pracy wskazanych przez dyrektora i nauczyciela, a następnie ustalenia oceny pracy nauczyciela²⁰. Od blisko roku mamy nowe kryteria oceny pracy nauczyciela i regulacje dotyczące wartości punktowej dla poszczególnych kryteriów.

Kryteria oceny pracy nauczyciela

Kryteria oceny pracy nauczyciela obejmują:	
kryteria obowiązkowe (2 ust. 2 rozp.)	dodatkowe kryteria oceny pracy nauczyciela (2 ust. 3 rozp.)
<p>1) poprawność merytoryczną i metodyczną prowadzonych zajęć dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych;</p> <p>2) dbałość o bezpieczne i higieniczne warunki nauki, wychowania i opieki;</p> <p>3) znajomość praw dziecka, w tym praw określonych w <i>Konwencji o prawach dziecka</i>, przyjętej przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych dnia 20 listopada 1989 r. (Dz. U. z 1991 r., poz. 526, z 2000 r., poz. 11 oraz z 2013 r., poz. 677), ich realizację oraz kierowanie się dobrem ucznia i troską o jego zdrowie z poszanowaniem jego godności osobistej;</p> <p>4) wspieranie każdego ucznia, w tym ucznia niepełnosprawnego, w jego rozwoju oraz tworzenie warunków do aktywnego i pełnego uczestnictwa ucznia w życiu szkoły oraz środowiska lokalnego;</p> <p>5) kształtowanie u uczniów szcunku do drugiego człowieka, świadomości posiadanych praw oraz postaw: obywatelskiej, patriotycznej i prospołecznej, w tym przez własny przykład nauczyciela;</p>	<p>1) planowanie, organizowanie i prowadzenie zajęć dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych wynikających ze specyfiki szkoły i zajmowanego stanowiska, z wykorzystaniem metod aktywizujących ucznia, w tym narzędzi multimedialnych i informatycznych, dostosowanych do specyfiki prowadzonych zajęć;</p> <p>2) diagnozowanie potrzeb i możliwości ucznia oraz indywidualizowanie pracy z uczniem;</p> <p>3) analizowanie własnej pracy, wykorzystywanie wniosków wynikających z tej analizy do doskonalenia procesu dydaktyczno-wychowawczego i opiekuńczego oraz osiąganie pozytywnych efektów pracy;</p> <p>4) wykorzystywanie w pracy wiedzy i umiejętności nabytych w wyniku doskonalenia zawodowego;</p> <p>5) realizowanie innych zajęć i czynności, o których mowa w art. 42 ust. 2 pkt 2 ustawy z dnia 26 stycznia 1982 r. — <i>Karta Nauczyciela</i>, zwanej dalej ustawą — <i>Karta Nauczyciela</i>, w tym udział w przeprowadzaniu egzaminów, o których mowa w art. 42 ust. 2b pkt 2 ustawy — <i>Karta Nauczyciela</i>, i prowadzenie konsultacji, o których mowa w art. 42 ust. 2f ustawy — <i>Karta Nauczyciela</i>;</p> <p>6) podejmowanie innowacyjnych rozwiązań organizacyjnych, programowych lub metodycznych w prowadzeniu zajęć dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych;</p> <p>7) pobudzanie inicjatyw uczniów przez inspirowanie ich do działań w szkole artystycznej i środowisku pozaszkolnym oraz sprawowanie opieki nad uczniami podejmującymi te inicjatywy;</p> <p>8) prowadzenie oraz omawianie zajęć otwartych dla nauczycieli lub rodziców;</p> <p>9) realizowanie powierzonych funkcji lub innych zadań zleconych przez dyrektora szkoły artystycznej;</p> <p>10) umiejętność rozwiązywania konfliktów wśród uczniów;</p> <p style="text-align: right;">[cd. na stronie 82]</p>

¹⁹ §4 ust. 5 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r. w sprawie oceny pracy nauczycieli szkół artystycznych*, Dz. U. z 2022 r. poz. 2076.

²⁰ Tamże, §3 ust. 1.

Kryteria oceny pracy nauczyciela obejmują:

kryteria obowiązkowe (2 ust. 2 rozp.)	dodatkowe kryteria oceny pracy nauczyciela (2 ust. 3 rozp.)
<p>6) współpracę z innymi nauczycielami w zakresie wynikającym z realizowanych przez szkołę artystyczną zadań dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych oraz zadań statutowych;</p> <p>7) przestrzeganie przepisów prawa z zakresu funkcjonowania szkoły artystycznej oraz wewnętrznych uregulowań obowiązujących w szkole, w której nauczyciel jest zatrudniony;</p> <p>8) poszerzanie wiedzy i doskonalenie umiejętności związanych z wykonywaną pracą, w tym w ramach doskonalenia zawodowego;</p> <p>9) współpraca z rodzicami.</p>	<p>11) umiejętność rozpoznawania i stosowania komunikacji niewerbalnej oraz doskonalenie umiejętności komunikacyjnych;</p> <p>12) opracowywanie i wdrażanie innowacyjnych programów nauczania, programów wychowawczo-profilaktycznych lub innych programów wynikających ze specyfiki szkoły artystycznej lub zajmowanego stanowiska, z uwzględnieniem potrzeb uczniów;</p> <p>13) przeprowadzanie ewaluacji działań wynikających z pełnionej funkcji lub zadań związanych z oświatą realizowanych poza szkołą oraz wykorzystywanie jej wyników do podnoszenia jakości pracy szkoły artystycznej;</p> <p>14) współpraca z Centralną Komisją Egzaminacyjną lub okręgową komisją egzaminacyjną, w szczególności w charakterze egzaminatora, autora zadań lub recenzenta, placówkami doskonalenia nauczycieli lub uczelniami w zakresie opieki nad studentami odbywającymi praktyki pedagogiczne;</p> <p>15) inne szczególne osiągnięcia nauczyciela wynikające z jego pracy dydaktycznej, wychowawczej i opiekuńczej.</p>

Dyrektor szkoły artystycznej ma obowiązek obiektywnie ustalić poziom spełnienia łącznie wszystkich kryteriów oceny pracy, o których mowa w §2 ust. 2, oraz jednego kryterium oceny pracy wskazanego przez siebie zgodnie z §2 ust. 5 i jednego kryterium oceny pracy wskazanego przez nauczyciela zgodnie z §2 ust. 6. Należy w tym momencie pamiętać, że §2 ust. 4 wskazuje, że nauczyciele zajęć edukacyjnych artystycznych, których specyfika nie wymaga wykorzystania narzędzi multimedialnych i informatycznych, są wyłączeni z obowiązku spełnienia wymienionego kryterium. Biorąc pod uwagę powyższe i po ustaleniu stopnia spełnienia wyżej wspomnianego kryterium dyrektor szkoły wystawia ocenę pracy nauczyciela. Poziom spełniania kryteriów oceny pracy jest wyrażany w punktach:

- 1) od 0 do 30 — w przypadku kryterium oceny pracy, o którym mowa w §2 ust. 2 pkt 1;
- 2) od 0 do 5 — w przypadku kryteriów oceny pracy, o których mowa w §2 ust. 2 pkt 2–9 i ust. 4. Zgodnie z art. 6a ust. 8a ustawy *Karta Nauczyciela*, nauczyciel po ustaleniu oceny jego pracy otrzymuje kartę oceny pracy. Powyższy akt prawny jasno dookreśla elementy karty oceny pracy. Na potrzeby tegoż artykułu może dokonać podziału elementów kart, zaprezentowanego na sąsiedniej stronie.

Przepisy jasno wskazują, że ocena pracy nauczyciela ma charakter opisowy i jest zakończona stwierdzeniem uogólniającym²¹: ocena wyróżniająca, ocena

²¹ Art. 6a ust. 4 *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

Karta oceny pracy nauczyciela

Podstawowe informacje dotyczące ocenianego nauczyciela	Uzasadnienie oceny wraz z obligatoryjnym pouczeniem
<ol style="list-style-type: none"> 1) imię (imiona) i nazwisko oraz data urodzenia nauczyciela; 2) miejsce zatrudnienia i zajmowane stanowisko; 3) staż pracy pedagogicznej; 4) stopień awansu zawodowego lub informacja o nieposiadaniu stopnia awansu zawodowego; 5) wykształcenie; 6) data dokonania ostatniej oceny pracy; 7) okres pracy, za który została dokonana ocena pracy; 8) stwierdzenie uogólniające, o którym mowa w ust. 4. 	<ol style="list-style-type: none"> 9) uzasadnienie oceny pracy; 10) data dokonania oceny pracy; 11) podpis osoby dokonującej oceny pracy; 12) pouczenie o terminie i trybie wniesienia odwołania od oceny pracy albo złożenia wniosku o ponowne ustalenie oceny pracy.

bardzo dobra, ocena dobra, ocena negatywna. Oczywiście przyznane punkty za poszczególne kryteria pozwalają nauczycielowi uzyskać określoną sumę, która przełoży się na wyżej omówioną ocenę.



Projekt oceny pracy nauczyciela

Powyższy poziom spełnienia kryteriów oceny pracy jest zatem oceniany w punktach, których ramy graniczne jasno zostały dookreślone²². Sama ocena wymaga ogromnej staranności. Przyznając określoną punktację, należy pamiętać o:

²² §3 ust. 3 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r.*, dz. cyt.



Uzasadnienie oceny pracy nauczyciela				
Lp.	Obowiązkowe kryterium oceny pracy nauczyciela	Maksymalna liczba punktów możliwych do zdobycia za poszczególne kryteria	Liczba punktów przyznanych za poszczególne kryteria	Uzasadnienie przyznanych punktów
1.	§2 ust. 2 pkt 1 Poprawność merytoryczna i metodyczna prowadzonych zajęć dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych.	30	28	<p>Nauczyciel prawidłowo planuje i organizuje zajęcia dydaktyczne, wychowawcze i opiekuńcze zgodnie ze specyfiką szkoły. Jest nauczycielem przedmiotów ogólnomuzycznych. Obecnie prowadzi zajęcia chóru oraz kształcenia słuchu w klasie III cyklu 4-letniego.</p> <p>Stosuje zróżnicowane metody nauczania, które mają za zadanie zaktywizować uczniów, a w tym: burzę mózgow, dyskusję, debatę, pracę indywidualną, pracę w grupach, wykorzystanie kart pracy, analizy muzyczne, słuchowe i szczegółowe — z materiałem nutowym, samodzielne i wspólne itp. Istotne jest zwłaszcza ciągłe powtarzanie i utrwalanie materiału poprzez zastosowanie różnych ćwiczeń, materiałów i pomocy dydaktycznych, w tym narzędzi i pomocy multimedialnych. Podczas swoich zajęć uczy i rozwija wiedzę i umiejętności, m.in.:</p> <ul style="list-style-type: none"> — w zakresie szybkiego czytania nut; — rozpoznawania interwałów oraz barwy dźwięku. <p>Podczas pracy zdalnej wykorzystuje program MS Teams i jego możliwości, a w tym: udostępnianie partytur, tablicy/pulpitu nauczyciela do wspólnej z uczniami analizy utworów; udostępnianie nagrań z serwisu YouTube (utwór muzyczny wraz z partyturą) lub przesyłanie uczniom nagrań w formie mp3 do samodzielnej analizy dzieła; udostępnianie linków do ciekawych materiałów i zasobów internetowych. Podczas lekcji stacjonarnych nauczyciel regularnie wykorzystuje laptop oraz rzutnik...</p>

[cd. na stronie 85]

Uzasadnienie oceny pracy nauczyciela

Lp.	Obowiązkowe ...	Maksymalna ...	Liczba ...	Uzasadnienie przyznanych punktów
1.	§2 ust. 2 pkt 1 Poprawność merytoryczna i metodyczna prowadzonych zajęć dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych.	30	28	multimedialny (do prezentowania na dużym ekranie partytur, fragmentów filmów i nagrań audio-wideo służących do nauczania kształcenia słuchu i in.). Nauczyciel powinien częściej uczestniczyć w doskonaleniu zawodowym oraz dzielić się zdobytymi umiejętnościami i wiedzą z pozostałymi nauczycielami w swojej sekcji ²³ .

■ Przykład 1

Proszę zwrócić uwagę na kwestię niezyskania maksymalnej liczby punktów przez nauczyciela. W takim przypadku konieczne jest odpowiednie uzasadnienie oparte na rzeczywistych faktach. W tym konkretnym przypadku jest zdanie: [Pan/ Pani] *powinien częściej uczestniczyć w doskonaleniu zawodowym oraz dzielić się zdobytymi umiejętnościami oraz wiedzą z pozostałymi nauczycielami w swojej sekcji*. W przypadku każdego przyznania innej liczby punktów niż zaproponowana przez ustawodawcę maksymalna liczba należy precyzyjnie wskazać przyczynę. W ten sposób unikniemy sytuacji konfliktogennej, a dyrektorowi będzie łatwiej podczas potencjalnej procedury odwoławczej. Warto także tutaj wykorzystać opinię innych organów szkoły, które uczestniczą w procedurze oceny pracy nauczyciela.

■ Przykład 2

W przypadku każdego wymagania, gdy przyznawana jest maksymalna liczba przewidzianych punktów, niewątpliwie uzasadnienie nie może być lakoniczne, lecz poparte odpowiednimi argumentami merytorycznymi. Na ocenę pracy nauczyciela nie mogą mieć wpływu jego przekonania religijne i poglądy polityczne, a także odmowa wykonania przez niego polecenia służbowego, gdy odmowa taka wynikała z uzasadnionego przekonania, że wydane polecenie było sprzeczne z dobrem ucznia albo dobrem publicznym²⁴. Również ustawa dookreśla zakres ramowy na dokonanie oceny pracy nauczyciela i okres, który się nie wlicza do wyżej wymienionego zakresu. Najlepiej obrazuje ten fakt zestawienie tabelaryczne w dolnej części strony 86.

²³ Wykorzystano rzeczywiste fragmenty ocen pracy nauczycieli.

²⁴ Art. 6a ust. 1g *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

Uzasadnienie oceny pracy nauczyciela

Lp.	Dodatkowe kryterium oceny pracy wskazane przez nauczyciela	Maksymalna liczba punktów możliwych do zdobycia za poszczególne kryteria	Liczba punktów przyznanych za poszczególne kryteria	Uzasadnienie przyznanych punktów. Najważniejsze działania realizowane ze wskazaniem uzyskanych efektów w okresie obejmującym ocenę pracy
1.	§2 ust. 3 pkt 15 Inne osiągnięcia nauczyciela wynikające z jego pracy dydaktycznej, wychowawczej i opiekuńczej.	5	5	<p>W 2008 roku nauczycielka rozpoczęła pracę w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w charakterze nauczyciela instrumentu głównego w klasie</p> <p>Jej uczniowie z sukcesami brali udział w następujących konkursach międzynarodowych i ogólnopolskich:</p> <p>1. Rok szkolny 2021/2022</p> <p>a. V Konkurs org. CEA — nagroda I stopnia</p> <p>b. IV Świętokrzyski Festiwal Klas Instrumentów — II miejsce</p> <p>c. IX Piotrkowskie Spotkania... — II nagroda</p> <p>d. XVII Ogólnopolski Wiosenny Festiwal — II nagroda</p> <p>2. Rok szkolny 2022/2023</p> <p>3. Rok szkolny 2019/2020</p> <p>a. XIV Ogólnopolski...</p> <p>Za działalność artystyczną, wkład w rozwój PSM I st. w... oraz za pracę na rzecz środowiska lokalnego nauczycielka otrzymała następujące nagrody:</p> <p>a. Dyrektora CEA w Warszawie:</p> <ul style="list-style-type: none"> — nagroda II stopnia — 2021 r. — nagroda I stopnia — 2023 r. <p>b. Burmistrza Miasta i Gminy... — za wzorową współpracę z Gminą i wysoki poziom edukacji — 2021 r.</p>

Karta oceny pracy nauczyciela

Na wniosek nauczyciela	Z inicjatywy dyrektora szkoły
Dyrektor Szkoły jest obowiązany dokonać oceny pracy nauczyciela w okresie nie dłuższym niż 3 miesiące od dnia złożenia wniosku ²⁵ .	W okresie nie dłuższym niż 3 miesiące od dnia powiadomienia nauczyciela na piśmie o rozpoczęciu dokonywania oceny jego pracy ²⁶ .

²⁵ Tamże, art. 6a ust. 2.

²⁶ Tamże.

Do powyższych okresów nie wlicza się²⁷:



Zapoznanie z projektem oceny pracy nauczyciela

Oczywiście ocenę pracy ustala się po **zapoznaniu nauczyciela z jej projektem oraz wysłuchaniu jego uwag i zastrzeżeń**²⁸. Oczywiście powinno się pamiętać o podmiotowym traktowaniu nauczyciela. Zatem powinno się zapytać, czy życzy sobie obecności przedstawiciela związku zawodowego podczas zapoznawania z wymienionym projektem. W przypadku skorzystania z tej możliwości przez nauczyciela, dyrektor szkoły jest zobowiązany pisemnie zawiadomić zakładową organizację związkową o terminie planowanego zapoznania. Z tego przywileju

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, art. 6a ust. 8.

może również skorzystać nauczyciel niezrzeszony²⁹. Nauczyciel może zgłosić uwagi i zastrzeżenia do projektu oceny pracy, również w formie pisemnej, w terminie 5 dni roboczych od dnia zapoznania go z projektem oceny³⁰. Również dyrektor musi obligatoryjnie pamiętać o sposobie doręczenia oceny pracy. Tutaj z pomocą przychodzą następujące przepisy ustawy z dnia 14 czerwca 1960 roku — *Kodeks postępowania administracyjnego*:

Art. 39 ³¹	§1. Organ administracji publicznej doręcza pisma na adres do doręczeń elektronicznych, o którym mowa w art. 2 pkt 1 ustawy z dnia 18 listopada 2020 r. o doręczeniach elektronicznych, zwany dalej „adresem do doręczeń elektronicznych”, chyba że doręczenie następuje na konto w systemie teleinformatycznym organu albo w siedzibie organu.
Art. 42	§1. Pisma doręcza się osobom fizycznym w ich mieszkaniu lub miejscu pracy albo na adres do korespondencji wskazany w bazie adresów elektronicznych. §2. Pisma mogą być doręczane również w lokalu organu administracji publicznej, jeżeli przepisy szczególne nie stanowią inaczej. §3. W razie niemożności doręczenia pisma w sposób określony w §1 i 2, a także w razie koniecznej potrzeby, pisma doręcza się w każdym miejscu, gdzie się adresata zastanie.
Art. 43	§1. W przypadku nieobecności adresata pismo doręcza się, za pokwitowaniem, dorosłemu domownikowi, sąsiadowi lub dozorczy domu, jeżeli osoby te podjęły się oddania pisma adresatowi. O doręczeniu pisma sąsiadowi lub dozorczy zawiadamia się adresata, umieszczając zawiadomienie w oddawczej skrzynce pocztowej lub, gdy to nie jest możliwe, w drzwiach mieszkania.
Art. 44	W razie niemożności doręczenia pisma w sposób wskazany w art. 42 i 43: 1) operator pocztowy w rozumieniu ustawy z dnia 23 listopada 2012 roku — <i>Prawo pocztowe</i> przechowuje pismo przez okres 14 dni w swojej placówce pocztowej — w przypadku doręczania pisma przez operatora pocztowego; 2) pismo składa się na okres czternastu dni w urzędzie właściwej gminy (miasta) — w przypadku doręczania pisma przez pracownika urzędu gminy (miasta) lub upoważnioną osobę, lub organ.
Art. 46	§1. Odbierający pismo potwierdza doręczenie mu pisma swoim podpisem ze wskazaniem daty doręczenia.

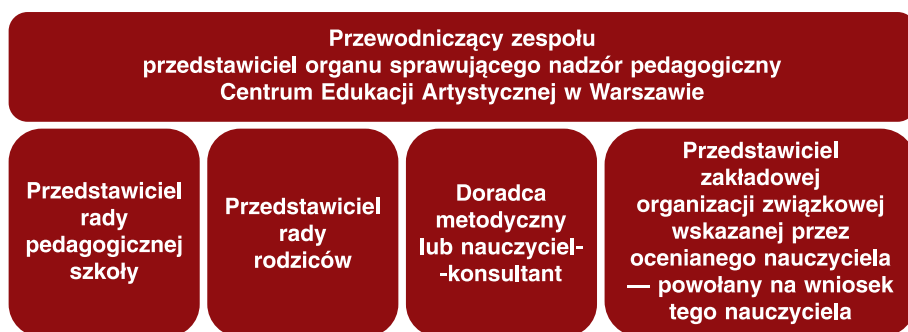
²⁹ Art. 7 ust. 3 *Ustawy z dnia 23 maja 1991 roku o związkach zawodowych*, Dz. U. z 2022 r., poz. 854.

³⁰ §5 ust. 3 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r.*, dz. cyt.

³¹ *Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 roku Kodeks postępowania administracyjnego*, Dz. U. z 2023 r., poz. 775.

Art. 46 cd.	§2. Jeżeli odbierający pismo uchyla się od potwierdzenia doręczenia lub nie może tego uczynić, doręczający sam stwierdza datę doręczenia oraz wskazuje osobę, która odebrała pismo, i przyczynę braku jej podpisu.
Art. 47	§1. Jeżeli adresat odmawia przyjęcia pisma przesłanego mu przez operatora pocztowego w rozumieniu ustawy z dnia 23 listopada 2012 r. — <i>Prawo pocztowe</i> lub inny organ albo w inny sposób, pismo zwraca się nadawcy z adnotacją o odmowie jego przyjęcia i datą odmowy. Pismo wraz z adnotacją włącza się do akt sprawy. §2. W przypadkach, o których mowa w §1, uznaje się, że pismo doręczone zostało w dniu odmowy jego przyjęcia przez adresata.

Kopię karty oceny pracy obligatoryjnie włącza się do akt osobowych nauczyciela³². Oczywiście od ustalonej oceny pracy, w terminie 14 dni od dnia jej doręczenia nauczycielowi przysługuje prawo wniesienia odwołania, za pośrednictwem dyrektora szkoły, do organu sprawującego nadzór pedagogiczny nad szkołą³³, czyli do Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie³⁴. Dyrektor szkoły artystycznej zobowiązany jest w terminie 5 dni roboczych od dnia odwołania przekazać odwołanie od oceny pracy nauczyciela do organu sprawującego nadzór pedagogiczny. Należy pamiętać, że dyrektor szkoły musi dołączyć pisemne odniesienie się do zarzutów podniesionych w odwołaniu³⁵. Odwołanie od oceny pracy nauczyciela rozpatruje powołany przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie *zespół oceniający*. Zespół będzie obradował w następującym składzie³⁶:



³² §6 *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r.*, dz. cyt.

³³ Art. 6a ust. 8 *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

³⁴ §3 ust. 2 pkt. 3 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 27 marca 2019 roku w sprawie specjalistycznej jednostki nadzoru*, Dz. U. z 2021 r., poz. 2321.

³⁵ §7 ust. 1 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r.*, dz. cyt.

³⁶ Art. 6a ust. 9a *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

Powyższy zespół oceniający rozpatruje odwołanie od oceny pracy nauczyciela po uprzednim wysłuchaniu nauczyciela, który wniósł odwołanie³⁷. Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie, nie później niż 5 dni roboczych przed terminem posiedzenia zespołu oceniającego, podczas którego nauczyciel ma zostać wysłuchany, zawiadamia nauczyciela o posiedzeniu. Niestawienie się nauczyciela, mimo prawidłowego zawiadomienia o posiedzeniu, nie wstrzymuje rozpatrywania odwołania przez zespół oceniający i wydania rozstrzygnięcia³⁸. Rozstrzygnięcia zespołu oceniającego są podejmowane zwykłą większością głosów w głosowaniu jawnym w obecności co najmniej 2/3 członków zespołu oceniającego. W przypadku równej liczby głosów decyduje głos przewodniczącego zespołu oceniającego³⁹. Oczywiście zespół oceniający sporządza pisemne uzasadnienie rozstrzygnięcia⁴⁰.

Zespół oceniający może podtrzymać ocenę pracy dokonaną przez dyrektora szkoły lub organ albo uchylić ocenę pracy dokonaną przez dyrektora szkoły lub organ oraz ustalić nową ocenę pracy nauczyciela, albo uchylić ocenę pracy dokonaną przez dyrektora szkoły lub organ oraz przekazać sprawę do ponownego ustalenia oceny pracy, jeżeli ocena pracy została dokonana z naruszeniem prawa⁴¹.

Należy pamiętać, że ocena ustalona przez powyższy zespół w imieniu organu sprawującego nadzór pedagogiczny nad szkołą jest ostateczna⁴². W tej kwestii zajął stanowisko Naczelny Sąd Administracyjny w swoim postanowieniu z dnia 8 marca 2011 I OSK 290/1. W postanowieniu czytamy: *Kwestie dotyczące oceniania pracy nauczyciela uregulowane zostały w przepisach art. 6a ustawy z dnia 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela (tj. Dz.U. z 2006 r. nr 97, poz. 674 ze zm.), który w ust. 9 stanowi, że od oceny pracy ustalonej przez dyrektora szkoły przysługuje prawo wniesienia odwołania do organu sprawującego nadzór pedagogiczny. W celu rozpatrzenia odwołania lub wniosku kurator zwołuje zespół oceniający. Od oceny dokonanej przez zespół oceniający nie przysługuje odwołanie (ust. 10).* Nauczyciel otrzymuje kartę oceny pracy, uwzględniając to rozstrzygnięcie⁴³. Kopię powyższej karty również włącza się do akt osobowych nauczyciela. Sytuacja ulegnie komplikacji w przypadku ustalenia negatywnej oceny pracy. W razie uzyskania negatywnej oceny pracy dokonanej w trybie

³⁷ Tamże, §7 ust. 2.

³⁸ Tamże, §7 ust. 3.

³⁹ Tamże, §7 ust. 4.

⁴⁰ Tamże, §7 ust. 5.

⁴¹ Art. 6a ust. 10a pkt. 2 *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

⁴² Art. 6a ust. 10, tamże.

⁴³ §7 ust. 7 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r.*, dz. cyt.

i na zasadach określonych w art. 6a ustawy *Karta Nauczyciela* stosunek pracy z nauczycielem zatrudnionym na podstawie mianowania ulegnie rozwiązaniu⁴⁴. Potwierdzenie powyższego znajdziemy w *Postanowieniu Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 19 października 2017 r. I OSK 1726/17*. W postanowieniu czytamy: *Uzyskanie negatywnej oceny pracy w trybie określonym w art. 6a Karty Nauczyciela stanowi podstawę rozwiązania stosunku pracy z nauczycielem zatrudnionym na podstawie mianowania bądź umowy o pracę na czas nieokreślony z końcem miesiąca, w którym upływa trzymiesięczne wypowiedzenie, licząc od otrzymania przez nauczyciela negatywnej oceny pracy*. Czy dyrektor szkoły niezadowolony z rozstrzygnięcia może wnioskować do Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego o zbadanie prawidłowości ustalenia ostatecznej oceny pracy nauczyciela, dokonanej przez *Zespół Oceniający*? W tej kwestii zapadł *Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego we Wrocławiu z dnia 14 marca 2007 roku IV SA/Wr 114/07*. Sąd jasno wskazał, że dyrektor szkoły nie ma interesu prawnego w złożeniu skargi na ocenę pracy nauczyciela dokonaną przez zespół oceniający, a zmieniającą decyzję uprzednio wydaną przez tego dyrektora szkoły.

Niewątpliwie dyrektor szkoły w całej opisanej przygodzie koniecznie musi przestrzegać całej procedury dokonania oceny. W tym miejscu warto wskazać najczęstsze błędy popełniane przez dyrektorów szkół: przekroczenie 3-miesięcznego okresu, niezasięgnięcie opinii upoważnionego kolegialnego organu, niewzięcie pod uwagę wszystkich kryteriów oceny pracy wskazanych w przepisach prawa oświatowego (art. 6 i art. 42 ust. 2 *Karty Nauczyciela* oraz w art. 5 ustawy — *Prawo oświatowe w zakresie wszystkich obszarów działalności szkoły*) oraz brak uzasadnienia.

Podstawową potrzebą człowieka jest szeroko pojęte poczucie bezpieczeństwa. Można odnieść wrażenie, że zachowanie tego stanu ważnego zarówno dla dyrektora szkoły, jak i nauczyciela przyświecało ustawodawcy w procesie wprowadzania nowego systemu punktowego. Prawdziwa współpraca, konstruktywna i merytoryczna dyskusja, wymiana uwag i spostrzeżeń oraz oparcie na realnych podejmowanych działaniach przez nauczyciela, to fundament nie tylko właściwego ustalenia poziomu spełnienia obowiązkowych kryteriów oceny pracy, ale i właściwego ustalenia oceny pracy nauczyciela. Pozwoli to cały proces zakończyć na terenie szkoły bez konieczności angażowania organu sprawującego nadzór pedagogiczny — Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie.

⁴⁴ Art. 23 ust. 5 pkt 1 *Ustawy z 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela*, dz. cyt.

Wykorzystane źródła i opracowania

- [1] *Ustawa z dnia 14 grudnia 2016 roku Prawo oświatowe*, Dz. U. z 2023 r., poz. 900.
- [2] *Ustawa z dnia 26 stycznia 1982 roku Karta Nauczyciela*, Dz. U. z 2023 r., poz. 984 i 1234.
- [3] *Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 roku Kodeks postępowania administracyjnego*, Dz. U. z 2023 r., poz. 775.
- [4] *Obwieszczenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 sierpnia 2020 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej w sprawie nadzoru pedagogicznego*, Dz. U. z 2021 r., poz. 1618.
- [5] *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 27 marca 2019 roku w sprawie specjalistycznej jednostki nadzoru*, Dz. U. z 2021 r., poz. 2321.
- [6] *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 6 września 2022 r. w sprawie uzyskiwania stopni awansu zawodowego przez nauczycieli*, Dz.U. z 2018 r., poz. 1574.
- [7] *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 5 października 2022 r. w sprawie oceny pracy nauczycieli szkół artystycznych*, Dz. U. z 2023 r., poz. 2076.
- [8] *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2019 r. w sprawie wymagań, jakim powinna odpowiadać osoba zajmująca stanowisko dyrektora oraz inne stanowisko kierownicze w publicznej szkole artystycznej oraz publicznej placówce artystycznej*, Dz. U. z 2023 r., poz. 286.
- [9] *Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego we Wrocławiu z dnia 14 marca 2007 roku IV SA/Wr 114/07, Ocena pracy nauczyciela*.
- [10] *Postanowienie Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 19 października 2017 r. I OSK 1726/17, Charakter oceny pracy*.
- [11] *Postanowienie Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 8 marca 2011 r. I OSK 290/1, Niedopuszczalność skargi na ocenę pracy nauczyciela dokonaną przez kuratora oświaty*.

Program nauczania od nowa. Kolejny sezon horroru?

Złożę im propozycję nie do odrzucenia.
Mario Puzo, *Ojciec Chrzestny*

Wstęp

Ten prowokacyjny podtytuł artykułu ma swoje uzasadnienie. W ciągu ostatnich 10 lat pięciokrotnie zmieniano lub modyfikowano rozporządzenie o podstawach programowych w szkolnictwie artystycznym. Z punktu widzenia nauczyciela oznacza to analizę zmienianej podstawy programowej i w przypadku zmiany dotyczącej nauczanego przedmiotu wprowadzanie odpowiednich zmian do realizowanego programu nauczania albo pisanie nowego programu nauczania. Dla dyrekcji szkół oznacza to ponowną modyfikację szkolnego zestawu programów nauczania. Stąd określenie „horror” jest łagodnym podsumowaniem słów, jakie usłyszałem od kolegów nauczycieli i dyrektorów, gdy przed wakacjami zapowiedziano kolejną zmianę podstawy programowej i wynikającą z niej konieczność zmiany w programach nauczania.

Stąd mój poradnik — jak przeżyć kolejny sezon zmian.

A może — jak zrozumieć potrzebę ciągłych zmian?

Moim celem jest:

- 1) przybliżenie czytelnikowi ogólnych zmian w podstawie programowej;
- 2) przypomnienie zapisów prawa oświatowego dotyczących programów nauczania;
- 3) zachęcenie do tworzenia własnego programu nauczania — w wersji prostej lub rozbudowanej;
- 4) zachęcenie nauczycieli przywiązanych do już używanych programów nauczania do mniejszych lub większych modyfikacji dostosowujących program do zmieniającego się prawa;
- 5) zachęcenie nauczycieli do odpowiedzi na pytanie — *do czego jest mi potrzebny program nauczania?*

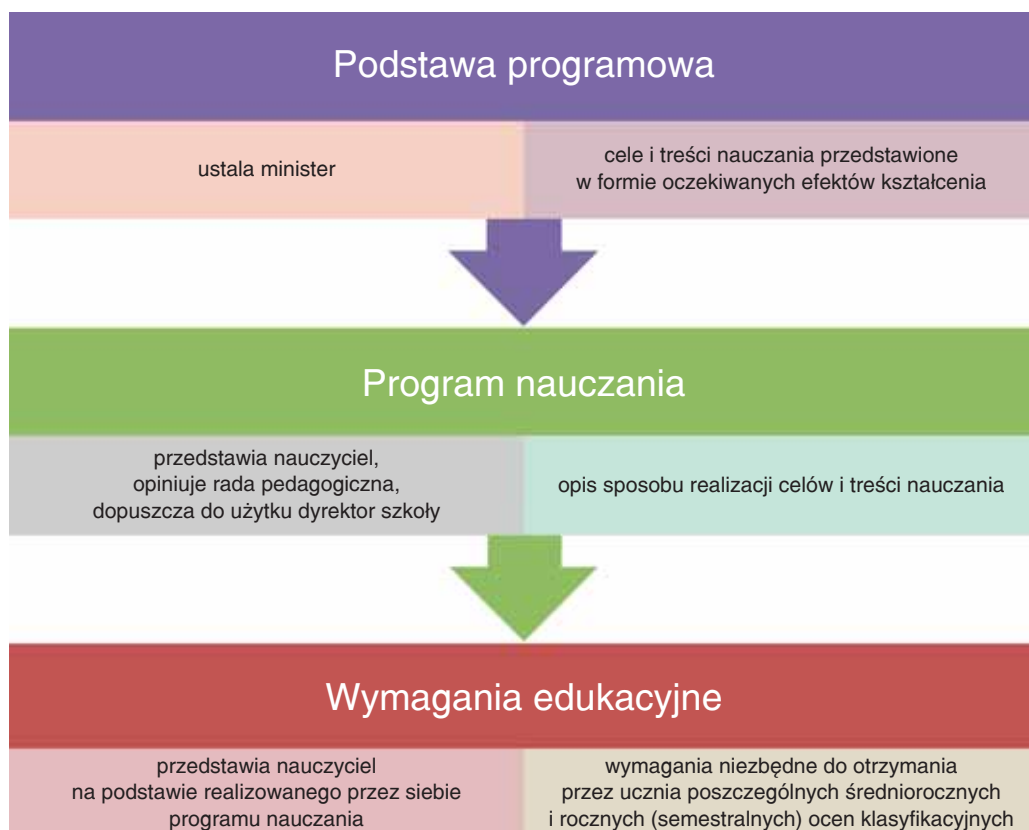
I. Podstawa programowa — źródło programu nauczania

Podstawę programową w zakresie szkolnictwa artystycznego wprowadza do realizacji Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Podstawa programowa jest pewnego rodzaju kartą gwarancyjną, którą otrzymują w szkole artystycznej uczeń i jego rodzice. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego gwarantuje uczniowi, że w publicznej szkole artystycznej (albo w szkole niepublicznej z uprawnieniami szkoły publicznej) realizowane będą zapisane w podstawie programowej cele i treści nauczania, a uczeń (o ile wytrwa do końca nauki) zdobędzie określone wiedzę, umiejętności i kompetencje. Nadzór nad realizacją podstawy programowej sprawuje nie tylko Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, lecz również dyrektor szkoły i współpracujący z nim inni nauczyciele zatrudnieni na stanowiskach kierowniczych.

W polskim prawie oświatowym decyzję o **sposobie realizacji** podstawy programowej przyznano nauczycielom.

Program nauczania to opis sposobu realizacji celów kształcenia i treści nauczania ustalonych w podstawie programowej w formie oczekiwanych efektów kształcenia. Dyrektor szkoły dopuszcza (po zaopiniowaniu przez radę pedago-



Rysunek 1. Od podstawy programowej do wymagań edukacyjnych

Źródło: *Opracowanie własne*

giczną) do użytku program nauczania, który przedstawia mu nauczyciel lub zespół nauczycieli.

Wymagania edukacyjne — to przedstawiany uczniom przez nauczyciela na podstawie realizowanego programu nauczania opis wymagań niezbędnych do uzyskania poszczególnych ocen śródrocznych i rocznych, a w artystycznej szkole policealnej — semestralnych, z obowiązkowych zajęć edukacyjnych. Zgodnie z obowiązującymi przepisami¹ nauczyciel powinien przedstawić uczniowi wymagania edukacyjne na początku roku szkolnego.

Przyjrzyjmy się zatem pierwszemu członowi powyższego diagramu — podstawie programowej.

Aktualna podstawa programowa w zakresie obowiązkowych przedmiotów artystycznych ma określoną budowę.

Każdy przedmiot opisany został za pomocą tabeli.

NAZWA PRZEDMIOTU		
CELE KSZTAŁCENIA		
Wiedza	Umiejętności	Kompetencje
1. Zapis jednym zdaniem	2. Zapis jednym lub dwoma / trzema zdaniami	3. Zapis jednym zdaniem
Treści nauczania	Kryteria weryfikacji	
Przepisany cel edukacyjny z zakresu wiedzy (1)		
Przedstawione punktowo treści nauczania niezbędne w realizacji powyższego celu.	Opis zdobytych umiejętności ucznia w zakresie wiedzy , czyli co uczeń zna i rozumie po zrealizowaniu konkretnych treści nauczania wyszczególnionych w lewej kolumnie.	
Przepisany cel edukacyjny / cele edukacyjne z zakresu umiejętności (2)		
Przedstawione punktowo treści nauczania niezbędne w realizacji powyższego celu.	Opis zdobytych umiejętności , czyli co uczeń potrafi po zrealizowaniu konkretnych treści nauczania wyszczególnionych w lewej kolumnie.	
Przepisany cel edukacyjny z zakresu kompetencji (3)		
Przedstawione punktowo treści nauczania niezbędne w realizacji powyższego celu.	Opis zdobytych umiejętności ucznia w zakresie kompetencji , czyli do czego uczeń jest gotów po zrealizowaniu konkretnych treści nauczania wyszczególnionych w lewej kolumnie.	
WARUNKI NIEZBĘDNE DO REALIZACJI KSZTAŁCENIA		
Przedstawione punktowo wyposażenie i warunki lokalowe dotyczące realizacji danego przedmiotu.		

¹ Art. 44 zd ust 6 *Ustawy o systemie oświaty* (Dz. U. 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234).

Albo tak:

NAZWA PRZEDMIOTU			
Treści nauczania	CELE KSZTAŁCENIA		
	Wiedza	Umiejętności	Kompetencje
	1. Zapis jednym zdaniem	2. Zapis jednym zdaniem	3. Zapis jednym zdaniem
	Kryteria weryfikacji — uczeń:		
Przedstawione punktowo treści nauczania z danego przedmiotu.	Opis zdobytych umiejętności ucznia w zakresie wiedzy , czyli co uczeń zna i rozumie po zrealizowaniu konkretnych treści nauczania wyszczególnionych w lewej kolumnie.	Opis zdobytych umiejętności , czyli co uczeń potrafi po zrealizowaniu konkretnych treści nauczania wyszczególnionych w lewej kolumnie.	Opis zdobytych umiejętności ucznia w zakresie kompetencji , czyli do czego uczeń jest gotów po zrealizowaniu treści nauczania (tu nie ma przyporządkowania do konkretnych treści) — kompetencje są często wspólne dla wielu przedmiotów z danego zawodu.
WARUNKI NIEZBĘDNE DO REALIZACJI KSZTAŁCENIA			
Przedstawione punktowo wyposażenie i warunki lokalowe dotyczące realizacji danego przedmiotu.			

Przyjrzyjmy się przykładowym zapisom z podstawy programowej (dotyczy kształcenia w zawodzie MUZYK — przedmiot Harmonia):

HARMONIA			
Treści nauczania	CELE KSZTAŁCENIA		
	Wiedza	Umiejętności	Kompetencje
	1. Przystwojenie wiedzy z zakresu harmonii systemu tonalnego dur-moll.	2. Wykorzystanie w praktyce wiadomości do analizy i interpretacji utworów muzycznych.	3. Pogłębianie i aktualizowanie wiedzy oraz doskonalenie umiejętności zawodowych, w tym z wykorzystaniem technologii informacyjnej i komunikacyjnej.
	Kryteria weryfikacji — uczeń:		
4) progresje;	wymienia rodzaje progresji;	1) realizuje na instrumencie podany wzór progresji harmonicznej; 2) dostrzega progresje w utworach muzycznych;	2) identyfikuje obszary wiedzy i umiejętności wymagające doskonalenia;
WARUNKI NIEZBĘDNE DO REALIZACJI KSZTAŁCENIA: 1) Sala dydaktyczna wyposażona w tablicę w pięciolinię; 2) Instrument klawiszowy (klasyczny lub elektroniczny); 3) Sprzęt audiowizualny			

Nauczyciel uczący w szkole muzycznej ma przedstawić dyrektorowi szkoły **opis, w jaki sposób** (w tym wypadku jak szczegółowo) rozwinie *treści nauczania dotyczące progresji*. Ponadto autor programu nauczania **opisze, jakie rodzaje progresji powinien wymienić uczeń** (na przykład *progresję wznoszącą, opadającą, modulującą, niemodulującą*), **poda wskazówki** dotyczące *realizacji przez ucznia wzorów progresji harmonicznej*, **może wskazać przykłady literatury muzycznej**, w których uczeń *dostrzeże progresje, uwzględni możliwości* (na przykład *tempo, albo liczbę powtórzeń w progresji*) i **potrzeby uczniów** (*szybsze zapamiętywanie fragmentów utworów z rozpoznaną progresją*) i **poda sposób/sposoby, w jaki będzie wspierać uczniów w identyfikowaniu obszarów wiedzy i umiejętności wymagających doskonalenia.**

Nauczyciel podobnie opisze sposób realizacji pozostałych celów edukacyjnych i treści nauczania zawartych w tabeli opisującej podstawy programowe z nauczanego przedmiotu. Inaczej mówiąc — stworzy program nauczania.

2. Program nauczania w przepisach prawa

Mówiliśmy już wcześniej o prawie polskiego nauczyciela do przedstawiania sposobu, według jakiego będzie uczył powierzonych mu uczniów. Prawo to zagwarantowane jest *Ustawą o systemie oświaty*²:

Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty (Dz. U. z 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234) tekst zmodyfikowano na potrzeby niniejszego artykułu:

Art. 3 ust. 13c) **Przez program nauczania należy rozumieć opis sposobu realizacji celów kształcenia i treści nauczania ustalonych w podstawie programowej w formie oczekiwanych efektów kształcenia.**

Fragmenty art. 22a powyższej ustawy:

- 3. W przypadku szkoły artystycznej nauczyciel lub zespół nauczycieli prowadzących dane zajęcia edukacyjne artystyczne przedstawia dyrektorowi szkoły program nauczania danych zajęć artystycznych.*
- 4. Programy nauczania mogą obejmować treści nauczania wykraczające poza zakres treści nauczania ustalonych w formie efektów kształcenia w podstawie programowej kształcenia w zawodzie szkolnictwa artystycznego.*
- 5. Programy nauczania powinny być dostosowane do potrzeb i możliwości uczniów, dla których są przeznaczone.*

² *Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty* (Dz. U. z 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234).

6. Dyrektor szkoły, po zasięgnięciu opinii rady pedagogicznej, dopuszcza do użytku w danej szkole przedstawiony przez nauczyciela lub zespół nauczycieli program nauczania.
7. Dopuszczone do użytku w danej szkole programy nauczania stanowią szkolny zestaw programów nauczania. Dyrektor szkoły jest odpowiedzialny za uwzględnienie w szkolnym zestawie programów nauczania całości podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego, w których kształci szkoła.

Art. 22aa 1. Nauczyciel może zdecydować o realizacji programu nauczania:

- 1) z zastosowaniem podręcznika, materiału edukacyjnego lub materiału ćwiczeniowego
lub
 - 2) bez zastosowania podręcznika lub materiałów, o których mowa w pkt. 1.
2. Program nauczania może być realizowany również z wykorzystaniem w szczególności urządzeń, sprzętu lub oprogramowania, przydatnych do realizacji tego programu, z uwzględnieniem potrzeb edukacyjnych i możliwości psychofizycznych uczniów.

Art. 12 ust. 2 *Ustawy Karta Nauczyciela*³:

Nauczyciel w realizacji programu nauczania ma prawo do swobody stosowania takich metod nauczania i wychowania, jakie uważa za najwłaściwsze spośród uznanych przez współczesne nauki pedagogiczne, oraz do wyboru spośród zatwierdzonych do użytku szkolnego⁴ podręczników i innych pomocy naukowych.

Art. 29 ust. 2 *Ustawy Karta Nauczyciela*:

Nauczycielowi przysługuje wyposażenie jego stanowiska pracy, umożliwiające realizację dydaktyczno-wychowawczego programu nauczania.

Jak wynika z powyższych przepisów, program nauczania przedstawia dyrektorowi nauczyciel lub zespół nauczycieli. Wspomina o tym również zapis *Rozporządzenia MKiDN w sprawie organizacji szkół artystycznych*⁵:

³ *Ustawa z dnia 26 stycznia 1982 r. Karta Nauczyciela* (Dz. U. z 2023 r., poz. 984, 1234 i 1586).

⁴ Zatwierdzenie podręczników dotyczy tylko przedmiotów ogólnokształcących (Art. 22ab ust. 7 *Uso*).

⁵ *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 22 sierpnia 2019 r. w sprawie szczegółowej organizacji publicznych szkół i placówek artystycznych* (Dz. U. z 2019 r., poz. 1624 oraz z 2023 r., poz. 1333).

§4.3.1. Zadaniem sekcji jest współpraca nauczycieli w szczególności w zakresie tworzenia i realizacji programu nauczania danych zajęć edukacyjnych artystycznych.

Warto przytoczyć najważniejsze tezy prawne dotyczące powyższych przepisów, przygotowane przez będącego autorytetem w zakresie prawa oświatowego Mateusza Pilicha⁶:

Przedstawienie przez nauczyciela propozycji programu nauczania jest jedyną prawnie dopuszczalną drogą do korzystania z niego w danej szkole.

Program do użytku w danej szkole dopuszcza dyrektor szkoły. Radzie pedagogicznej przypada jedynie funkcja opiniodawcza. Dyrektor ma obowiązek odmówić dopuszczenia do użytku w danej szkole takiego programu, który w jego uzasadnionej ocenie nie spełnia wymagań zgodności z odpowiednią podstawą programową. Wykonując obowiązki dydaktyczne, nauczyciel ma przede wszystkim kierować się podstawą programową.

Własny program nauczania nauczyciele mogą opracować samodzielnie, we współautorstwie, a także korzystać z cudzych programów, w tym modyfikowanych do potrzeb i możliwości uczniów i nauczycieli danej szkoły.

Programy nauczania są utworami w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, zatem przy wykorzystywaniu cudzych programów nauczania wskazane jest uzyskanie zgody autora programu na jego wykorzystanie przez inną osobę.

Program nauczania musi być przede wszystkim poprawny pod względem merytorycznym (tj. zgodności z wiedzą danej dyscypliny nauki lub sztuki) oraz dydaktycznym (tj. zdolności do realizowania na jego podstawie procesu nauczania lub wychowania).

■ Podsumujmy naszą prawną wiedzę:

Drogi nauczycielu — pisząc program nauczania, masz wolną rękę — to **Ty opisujesz sposób realizacji podstawy programowej**. Zwróć również uwagę, aby Twój program był **dostosowany do potrzeb i możliwości Twoich uczniów**.

W roku szkolnym 2021/2022 Centrum Edukacji Artystycznej przeprowadzało w szkołach artystycznych kontrole w zakresie przestrzegania zgodności programów nauczania z przepisami prawa oświatowego.

Warto zacytować fragment podsumowania tych kontroli⁷ w zakresie dostosowania programów nauczania do potrzeb i możliwości uczniów:

Programy są dostosowane do potrzeb i możliwości uczniów, dla których są przeznaczone, o czym świadczą m.in. dobór literatury, sposoby realizacji celów

⁶ M. Pilich, *Komentarz do ustawy o systemie oświaty*, ABC Wolterskluwer, Warszawa 2012.

⁷ Wnioski z nadzoru pedagogicznego 2021/2022 cz. 1 — <https://www.gov.pl/web/cea/wnioski-z-nadzoru-pedagogicznego> [dostęp: 23.08.2023].

kształcenia, form i metod pracy nauczyciela, stopniowanie trudności zadań domowych z uwzględnieniem indywidualnych możliwości każdego ucznia, wiek, jakość posiadanego instrumentu, predyspozycje aparatuowe, cechy osobowościowe, zdolność zapamiętywania, samodzielność i kreatywność.

Konieczność dostosowania programów nauczania do potrzeb i możliwości uczniów wydaje się szczególnie istotna, ponieważ aktualne rozporządzenie o ramowych planach nauczania⁸ dopuszcza w niektórych przypadkach i pod określonymi warunkami możliwość prowadzenia zajęć w grupach międzyklasowych lub międzyszkolnych. Możemy zatem wyobrazić sobie jedną grupę z przedmiotu kształcenia słuchu w szkole muzycznej I stopnia, gdzie różnica wieku pomiędzy uczniami wynosi na przykład 8 lat. Uczniowie ci mają nabyć identyczne umiejętności i zrealizować te same treści nauczania. Jednak program nauczania powinien opisać różnorodny sposób dojścia do wyżej wymienionych celów z uwzględnieniem różnych możliwości uczniów.

3. Budowa programu nauczania

W roku 2014 uchylono przepisy dotyczące budowy (struktury) programu nauczania. Pozostał wyłącznie wymóg **opisu sposobu realizacji podstawy programowej i konieczność dostosowania programu do potrzeb i możliwości uczniów**.

Tak więc, drogi nauczycielu, możesz stworzyć swój program nauczania według dowolnej struktury. Proponuję, aby w tym rozdziale zacząć omawianie budowy programu nauczania od wersji minimalistycznej do wersji *all inclusive*. Obie wersje będą zgodne z prawem i sztuką nauczania.

Autor niniejszego artykułu zdaje sobie sprawę, że większość programów nauczania posiada strukturę bogatszą niż minimalistyczna i nie tak rozbudowaną jak wersja *all inclusive*.

Decyzja o budowie programu nauczania należy w zasadzie do jego autora. Można jednak sobie wyobrazić sekcję w danej szkole artystycznej, w której nauczyciele umówili się na tworzenie programów według jednolitej struktury. Ułatwia to pracę zespołową nad programami, ich lekturę, a także ich opiniowanie przez radę pedagogiczną.

Program o budowie minimalistycznej:

■ Nazwa i autor/autorzy

Nawet jeśli piszemy program do własnego użytku, musimy przedstawić go dyrektorowi szkoły (do zatwierdzenia). Program ten będzie również opiniowany

⁸ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 maja 2023 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych (Dz. U. z 2023 r., poz. 1012);

przez radę pedagogiczną. W przypadku, gdy dyrektor szkoły wprowadzi program do szkolnego zestawu programów nauczania, jesteśmy zobowiązani do zapisania w dzienniku lekcyjnym nazwy programu i jego autorów. Nazwa programu musi wskazywać, jakiego przedmiotu program dotyczy, jakiego typu szkoły i jakiego cyklu nauczania.

■ Treści nauczania

Treści nauczania muszą być zgodne z treściami zawartymi w podstawie programowej (mogą też wykraczać poza podstawę programową).

Naszym obowiązkiem jest przedstawienie w programie nauczania sposobu, w jaki będziemy te treści wprowadzać. Najprostszym sposobem jest przepisanie treści nauczania z podstawy programowej, rozbijając poszczególne punkty z podstawy na treści bardziej szczegółowe.

■ Cele kształcenia opisane w formie efektów kształcenia

Tu również możemy przepisać poszczególne kryteria weryfikacji osiągnięć ucznia z podstawy programowej. Zobowiązani jesteśmy jednak do podania sposobu, w jaki te cele razem z uczniami osiągniemy. Może to być **stopniowanie osiągnięć uczniów z podziałem na klasy (lub inne etapy kształcenia)**.

Przykładem może być rozkład materiału (przykładowy repertuar) z podziałem na poszczególne semestry (półrocza) i z opisem nabytej wiedzy i umiejętności. Przykładowy schemat:

Dział wiedzy — materiał nauczania (przykładowy repertuar) — opis osiągnięć ucznia.

Może to być **opis metody nauczania ukierunkowanej na osiągnięcie poszczególnych celów z podstawy programowej:**

Przed każdorazowym rozpoczęciem gry a vista uczeń omawia z nauczycielem zapis nutowy: tonację, metrum, dynamikę, artykulację, wskazuje punkty kulminacyjne, określa charakter utworu. W późniejszym okresie nauki uczeń samodzielnie analizuje utwór przed jego wykonaniem, ewentualne omówienie z nauczycielem następuje po zagranii utworu a vista [Fragment opisu pracy nad celem kształcenia — grą a vista ucznia realizującego przedmiot Fortepian dodatkowy w szkole muzycznej I stopnia].

Również zaproponowany w programie nauczania repertuar pomoże w szczególności początkującemu nauczycielowi wybrać utwory, których realizacja pozwoli osiągnąć uczniowi określony efekt kształcenia zapisany w podstawie programowej.

Budowa programu nauczania może też przybrać **formę spiralną** — w kolejnych klasach/okresach wracamy do efektów kształcenia z klasy niższej, ale rozbudowujemy je o nowe umiejętności lub doskonalimy umiejętności już nabyte:

Zadania do realizacji: tworzenie własnych konstrukcji harmonicznych (różnorodne pod względem formy, liczby głosów, obsady wykonawczej i stylistyki).

Z realizacją powyższych zadań nie trzeba czekać do końcowego okresu nauki przedmiotu. W sytuacji, gdy zajęcia odbywają się w pracowni wyposażonej w komputery z edytorem nutowym, uczniowie już po kilku lekcjach mogą cieszyć się z tworzonych przez siebie fanfar, dżingli, dzwonek na telefon komórkowy i innych „miniatur muzycznych”. Ta zabawa w aranżację nie powinna przyjmować formy zaliczenia kolejnego zadania (pierwsze próby powinny wynikać z możliwości i zainteresowań uczniów). Istotna jest radość uczniów z praktycznego wykorzystania zasad harmonii.

W dalszym okresie nauki kolejne konstrukcje harmoniczne przybierają bardziej artystyczny charakter. Tu konieczne jest wsparcie nauczyciela dotyczące kontroli skali głosów, podpowiedzi dotyczących specyfiki aranżacji na konkretne zestawy instrumentalne, troski o jednolitość faktury czy stylistyki (np. archaizująca, klasyczna, quasi-swingująca), troski o odpowiednio zastosowaną dynamikę, artykulację i logiczną budowę okresową (w zależności od formy utworu).

[Wskazówka metodyczna do realizacji celu kształcenia — *uczeń tworzy własne konstrukcje harmoniczne różnorodne pod względem faktury, formy, obsady wykonawczej i stylistyki* — dotyczy ucznia realizującego przedmiot Harmonia dla teorii muzyki w szkole muzycznej II stopnia].

I to wszystko — na tym polega program nauczania o budowie minimalistycznej. Jeśli podstawa programowa dla danego przedmiotu jest przedstawiona w rozporządzeniu w formie 2–3-stronicowej tabeli, to ja jako **minimalista** jestem w stanie rozwinąć treści nauczania i przedstawić sposób pracy nad efektami kształcenia również na kilku kartkach papieru. Już samo podzielenie treści nauczania na poszczególne półroczia i klasy jest przedstawieniem sposobu realizacji tych treści. Jeśli ponadto wskażę, że program jest dostosowany do potrzeb i możliwości uczniów (na przykład dobór repertuaru z uwzględnieniem możliwości aparaturowych), to mam już swój program nauczania.

Jakie są zalety programu nauczania o strukturze minimalistycznej?

- 1) czytelność;
- 2) łatwość weryfikacji zgodności z podstawą programową;
- 3) swoboda doboru metod nauczania;
- 4) swobodny dobór przez użytkownika programu podręczników i materiałów ćwiczeniowych;
- 5) elastyczność wymagań edukacyjnych i form sprawdzania osiągnięć ucznia (nie są zapisane sztywno w programie nauczania);
- 6) prostota budowy programu — program minimalistyczny jest szkieletem do modyfikacji i rozbudowy programu w tempie dostosowanym do rozwoju zawodowego nauczyciela;
- 7) program wystarczający w sytuacji, gdy danego przedmiotu uczy w szkole tylko sam autor programu nauczania.

Jakie są wady programu o strukturze minimalistycznej?

- 1) program taki nie jest źródłem przekazywania wiedzy metodycznej kolejnym nauczycielom rozpoczynającym pracę w danej szkole;
- 2) program taki nie służy autorefleksji autora w zakresie skuteczności wyboru konkretnych metod nauczania;
- 3) dyrektor jako osoba zatwierdzająca program do użytku szkolnego może zażądać rozbudowania naszej wersji minimum o inne istotne z punktu widzenia zarządzania szkołą elementy (patrz opis wersji *all inclusive*).

■ Program *all inclusive*:

Uwaga: Kolejność poniższych zagadnień jest przykładowa — poza wstępem można ją swobodnie modyfikować.

Wstęp obejmujący następujące informacje:

- Nazwa własna programu
- Autor (autorzy)
- Nazwa szkoły/typ szkoły
- Etap edukacyjny/cykl kształcenia
- Rok i miejsce powstania

Wymienienie we wstępie autora/autorów programu nauczania jest niezbędne, ponieważ dane te musimy umieścić w dzienniku lekcyjnym⁹. Typ szkoły lub cykl kształcenia są istotne w przypadku przedmiotu prowadzonego w różnych typach szkół artystycznych (na przykład inny będzie program nauczania z **Kształcenia słuchu dla szkoły muzycznej I stopnia**, a inny dla **ogólnokształcącej szkoły muzycznej I stopnia**). Można również stworzyć program nauczania z danego przedmiotu tylko dla konkretnej klasy lub kilku klas.

■ Podstawa prawna

Podanie podstawy prawnej ma swoje zalety. Wzmacnia wiarygodność programu nauczania i pozwala ewentualnym użytkownikom odnaleźć odpowiednie przepisy w sytuacji, gdyby zamierzali modyfikować program (albo kontrolować jego zgodność z obowiązującymi przepisami).

Zamieszczenie w programie nauczania podstawy prawnej ma również swoje wady. Przepisy prawa zmieniają się nieustannie. Jeśli autor programu nauczania chciałby, aby jego program odpowiadał aktualnym numerom rozporządzeń i ustaw (pozycjom w *Dzienniku Ustaw*), musiałby systematycznie kontrolować zmiany w przepisach, zmieniać numery rozporządzeń i ustaw w swoim programie nauczania (nawet jeśli zmiany przepisów nie dotyczyły samego programu

⁹ Wynika to z § 3 ust. 4 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 21 grudnia 2017 roku w sprawie prowadzenia przez publiczne szkoły i placówki artystyczne dokumentacji przebiegu nauczania, działalności wychowawczej i opiekuńczej oraz rodzajów tej dokumentacji i nazwy programu nauczania* (Dz. U. z 2017 r., poz. 2479).

nauczania) i poddawać program zwykłemu procedowaniu (opinia rady pedagogicznej i zatwierdzenie przez dyrektora szkoły).

Dla zainteresowanych umieszczaniem podstawy prawnej w programie nauczania podaję aktualny stan wykorzystywanych przepisów (stan na 22 sierpnia 2023 roku).

Podstawa prawna:

- *Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty* (Dz. U. 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234);
- *Ustawa z dnia 14 grudnia 2016 prawo oświatowe* (Dz. U. z 2023 r., poz. 900);
- *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 maja 2023 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych* (Dz. U. z 2023 r., poz. 1012);
- *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 28 lipca 2023 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego*¹⁰ (Dz. U. z 2023 r., poz. 1754);
- *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 12 marca 2001 r. w sprawie określenia podstawowych warunków niezbędnych do realizacji przez szkoły artystyczne zadań statutowych i programów oraz realizacji przez nauczycieli tych szkół zadań dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych* (Dz. U. z 2001 r., nr 26, poz. 290 oraz Dz. U z 2023 r., poz. 560).

■ Cele kształcenia

Zapis celów kształcenia w programie nauczania wydaje się prosty. Z odpowiedniego załącznika do rozporządzenia o podstawach programowych wybieram tabelkę z moim przedmiotem i przepisuję wszystkie CELE KSZTAŁCENIA. Dla przypomnienia — cele kształcenia wymienione są w podstawie programowej zawsze na górze tabeli i dotyczą celu z zakresu wiedzy, celu/celów z zakresu umiejętności i celu z zakresu kompetencji.

■ Materiał nauczania i wskazówki metodyczne oraz efekty kształcenia

Z zapisaniem materiału nauczania również nie powinniśmy mieć żadnych problemów. Bierzymy tekst podstawy programowej, odnajdujemy nasz przed-

¹⁰ Dla uczniów wymienionych w §2 ust. 1 i w §3 ust. 1 *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 28 lipca 2023 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego* stosuje się zapisy *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 sierpnia 2019 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego* (Dz. U., poz. 1637, z 2020 r., poz. 538 oraz z 2022 r., poz. 1329).

miot i przepisujemy wszystkie TREŚCI NAUCZANIA i powiązane z nimi KRYTERIA WERYFIKACJI (mówiąc inaczej — EFEKTY KSZTAŁCENIA). Oczywiście jest tu miejsce na uszczegółowienie poszczególnych treści nauczania i efektów kształcenia, a także wprowadzenie treści nauczania i efektów kształcenia wykraczających poza zapisy podstawy programowej. O ile uznamy, że takie treści i efekty są dla naszych uczniów niezbędne/atrakcyjne/opcjonalne. To dobry moment na wskazanie różnych ścieżek wprowadzania uczniów w tajniki przedmiotu — z uwzględnieniem ich zainteresowań i możliwości.

Do nas jako autorów programu należy podjęcie decyzji, czy materiał nauczania w naszym programie będzie nadal zapisywany językiem efektów. Na przykład w programie nauczania do **Nauki o muzyce w ogólnokształcącej szkole muzycznej I stopnia** zapiszemy materiał nauczania albo językiem efektów — *uczeń rozpoznaje z nagrania wybrane style muzyki etnicznej* (tu wymieniamy wybrane style muzyki etnicznej), albo treści nauczania przedstawiamy jako wybraną przez nas listę stylów i pojęć z dziedziny muzyki etnicznej, uzupełniając informacją dotyczącą sposobu nauczania się i wykorzystania tych terminów przez ucznia.

Autorzy programów nauczania do przedmiotów artystycznych w różnorodny sposób prezentują materiał nauczania. Są programy z oddzielną listą konkretnych treści nauczania (uzupełnioną w dalszej części programu wskazówkami metodycznymi), w innych programach przedstawione jest zestawienie szczegółowych treści z przyporządkowanymi im przykładami działań lub konkretnymi wskazówkami metodycznymi.

Również sposób ułożenia materiału nauczania jest różnorodny. W niektórych programach jest to układ chronologiczny (kolejność tematyki zajęć), w innych układ problemowy. Niektórzy autorzy opisują treści nauczania z podziałem na poszczególne lata nauki, inni dzielą treści na kolejne etapy (szczególnie w przypadku zajęć indywidualnych zaznaczając, że czas realizacji treści na poszczególnych etapach zależy od indywidualnych możliwości każdego z uczniów).

Pamiętajmy, że program nauczania ma być **opisem sposobu realizacji celów kształcenia i treści nauczania**. Przykłady tych opisów podane zostały przy omawianiu budowy programu w wersji minimum.

Warto pamiętać, że program nauczania nie musi być poradnikiem metodycznym. Tak naprawdę o metodach nauczania decyduje nauczyciel¹¹ pracujący z konkretnymi uczniami. Umieszczając w programie nauczania wskazówki metodyczne, zaznaczmy, że są to bardziej propozycje do wykorzystania, a nie obojętna lista działań nauczyciela.

¹¹ Art. 12 ust. 2 *Ustawy Karta Nauczyciela: Nauczyciel w realizacji programu nauczania ma prawo do swobody stosowania takich metod nauczania i wychowania, jakie uważa za najwłaściwsze spośród uznanych przez współczesne nauki pedagogiczne...*

Dobry przykład znajdziemy w *Programie nauczania do przedmiotu Historia sztuki*¹², w którym autorki Katarzyna Kawka i Beata Lewińska podają wraz z krótkimi opisami metody wprowadzające nowy materiał:

Wykład z prezentacją multimedialną,
Rozmowa nauczająca (dialog sokratejski),
Uczenie się we współpracy,
Dyskusja,
Nauczanie pojęć,
Praca z podręcznikiem,
Opis i analiza dzieła sztuki,
Praca z tekstem źródłowym,
Drama,
Debata oksfordzka,
Film o sztuce,
Praca z wykorzystaniem nowoczesnych narzędzi cyfrowych.

Nauczyciel realizując program nauczania, sam podejmie decyzję, jaką metodę zastosuje, wprowadzając konkretne treści nauczania z konkretną grupą uczniów.

■ **Koncepcja**

Koncepcja to kilka zdań tłumaczących czytelnikowi proponowany przez nas sposób nauczania.

W koncepcji możemy opisać:

- 1) swoje doświadczenia w nauczaniu danego przedmiotu;
- 2) powód, dla którego autor zasiadł do pisania programu nauczania;
- 3) opis adresatów programu nauczania (dla jakich nauczycieli — staż, doświadczenie, wielkość szkoły);
- 4) opis uczniów, którzy będą uczeni według tego programu (na przykład ich minimalny poziom wiedzy niezbędny do rozpoczęcia nauki danego przedmiotu);
- 5) najbardziej istotne dla autora programu efekty kształcenia — w tym ewentualne efekty wykraczające poza zapisy podstawy programowej i cele (co zdaniem autora programu będzie wyróżniać ucznia kończącego naukę przedmiotu według danego programu nauczania);
- 6) co jest dla autora najbardziej istotne w samym programie nauczania (albo czym ten program nauczania wyróżnia się od innych programów do tego przedmiotu);
- 7) ... (powyższe elementy nie muszą być listą zamkniętą).

¹² *Program nauczania przedmiotu Historia sztuki dla liceum sztuk plastycznych* <https://www.gov.pl/web/cea/strony---materialy---aplikacje> [dostęp: 23.08.2023].

Po zapisaniu koncepcji warto sprawdzić, czy odpowiada ona na poniższe pytania:

- *Czy z lektury koncepcji wiadomo, co jest dla autora ważne w nauczaniu przedmiotu?*
- *Czy w koncepcji przedstawiono zalety programu nauczania?*

■ Ocenianie uczniów

Prawo oświatowe¹³ przewiduje konkretne miejsce na opis szczegółowych warunków i sposobu oceniania wewnątrzszkolnego. Miejscem tym jest statut szkoły uchwalany przez radę szkoły (lub radę pedagogiczną, gdy w szkole nie powołano rady szkoły).

Jeśli zatem chcemy w naszym programie nauczania przedstawić **propozycje** form sprawdzania osiągnięć uczniów (kartkówka, popis, prezentacja, egzamin, występ, sprawdzian i wiele innych), powinniśmy sprawdzić, czy są one zgodne z zapisami statutowymi.

■ Wymagania edukacyjne

Dla przypomnienia: wymagania edukacyjne to wymagania niezbędne do otrzymania przez ucznia poszczególnych śródrocznych i rocznych (semestralnych) ocen klasyfikacyjnych. Nauczyciel prowadzący dany przedmiot ma obowiązek w oparciu o realizowany program nauczania przedstawiania tych wymagań rodzicom i uczniom na początku roku szkolnego¹⁴. Nie oznacza to, że wymagania edukacyjne muszą być „na sztywno” zapisane w programie nauczania. Warto tu wspomnieć o nadzorze pedagogicznym sprawowanym przez dyrektora i kadrę kierowniczą szkoły. Wnioski z tego nadzoru, a także wnioski wynikające z obserwacji egzaminów promocyjnych, czy też własne wnioski nauczycieli prowadzą często do modyfikacji wymagań edukacyjnych w kolejnych latach szkolnych. Zdaniem autora niniejszego artykułu bezpieczniej jest pozostawić opis wymagań edukacyjnych (co uczeń ma zrobić, aby otrzymać konkretną ocenę roczną lub semestralną) poza programem nauczania. Natomiast dla wielu nauczycieli wygodne jest umieszczenie wymagań edukacyjnych w programie nauczania — jako elementu ściśle powiązanego z efektami kształcenia. W takiej sytuacji wymagania są niezmiennie dla kolejnych roczników uczniów, a każda zmiana wymagań pociąga za sobą konieczność modyfikacji programów i uruchamiania całej procedury związanej z tymi zmianami.

¹³ Art. 44 zd ust. 9. *Ustawy o systemie oświaty* (Dz. U. 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234).

¹⁴ Art. 44 zd ust. 6. *Ustawy o systemie oświaty* (Dz. U. 2022 r., poz. 2230 oraz z 2023 r., poz. 1234).

■ Opis warunków niezbędnych do realizacji programu nauczania

Podstawa programowa wymienia warunki niezbędne do kształcenia przyporządkowane do każdego przedmiotu (można je znaleźć w rozporządzeniu na dole tabeli dotyczącej konkretnego przedmiotu). Powinniśmy je zatem uszczegółowić w zależności od warunków panujących w naszej szkole. Możemy je również poszerzyć (tu można pomarzyć o idealnie wyposażonej klasie). Dyrektor szkoły zatwierdzając nasz program nauczania, powinien sprawdzić, czy szkoła jest w stanie zagwarantować warunki, jakich oczekuje autor programu nauczania¹⁵.

■ Obudowa programowa:

Analizując istniejące programy nauczania, można również znaleźć elementy niewymienione w powyższych opisach: listę używanych podręczników, litera-



Rysunek 2. Obudowa programowa

Źródło inspiracji: *materiały szkoleniowe CENS-y, opracowanie J. Bedner*

¹⁵ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 12 marca 2001 r. w sprawie określenia podstawowych warunków niezbędnych do realizacji przez szkoły artystyczne zadań statutowych i programów oraz realizacji przez nauczycieli tych szkół zadań dydaktycznych, wychowawczych i opiekuńczych (Dz. U. z 2001 r., nr 26, poz. 290 oraz Dz. U. z 2023 r., poz. 560): §2. 1. Szkoły artystyczne powinny być wyposażone w środki dydaktyczne umożliwiające realizację zadań statutowych szkoły zgodnie ze szkolnym zestawem programów nauczania.

ture przedmiotową, proponowany repertuar i tym podobne. Od decyzji autora programu nauczania zależy, czy elementy te będą włączone w program nauczania.

Jeśli decydujemy się na wprowadzenie do programu nauczania powyżej przedstawionych elementów, to powinniśmy unikać zapisów „sztywnych” (obowiązkowy wykaz repertuaru do realizacji, obowiązkowe scenariusze lekcji itp.). Pamiętajmy o pozostawieniu nauczycielowi „wolności metodycznej”. Podanie przed spisem repertuaru określenia „przykładowy” oznacza, że nauczyciel wybiera albo podany w programie utwór, albo utwór spoza listy, ale bardziej dopasowany poziomem trudności i stylistyki do możliwości i zainteresowań ucznia.

4. Modyfikacja programu nauczania

Zmiana rozporządzenia o podstawach programowych w zawodach szkolnictwa artystycznego dokonana w 2023 roku nie wprowadza zmian rewolucyjnych, wymuszających tworzenie programów nauczania od początku. Najprawdopodobniej duża część nauczycieli (z wyjątkiem osób prowadzących nowe przedmioty albo przedmioty z mocno zawężoną podstawą programową), po zapoznaniu się z nowym rozporządzeniem, postanowi zmodyfikować dotychczasowy program nauczania. Być może niektóre programy nauczania już teraz odpowiadają nowej podstawie programowej. Warto zwrócić uwagę, że w przypadku większości przedmiotów artystycznych nowa podstawa programowa obowiązuje od razu we wszystkich klasach od dnia 1 września 2023 roku. Zacytujmy uzasadnienie prawodawcy¹⁶: *wprowadzane podstawy programowe w przypadku wszystkich zajęć edukacyjnych artystycznych mają szerszy poziom ogólności niż podstawy programowe w kształcie dotychczas obowiązującym. Oznacza to, że cele kształcenia dotychczasowych podstaw programowych zawierają się w proponowanych nowych celach kształcenia i treściach nauczania, dzięki czemu nie istnieje potrzeba etapowania wejścia w życie nowych podstaw programowych w poszczególnych klasach — są one do zastosowania w ramach trwającego procesu edukacyjnego.*

Powyższe oznacza, że dotychczasowe programy nauczania mogą być nadal stosowane w nauczaniu większości przedmiotów artystycznych. Wystarczy wychwycić w nowych podstawach programowych nowe treści nauczania i efekty kształcenia i dopisać w modyfikowanym programie nauczania sposób realizacji tych treści i ścieżkę dojścia do oczekiwanych efektów.

Przy okazji warto również przeanalizować „stare” treści nauczania i efekty kształcenia zapisane w naszym programie nauczania. Być może również i tu dokonamy modyfikacji programu?

¹⁶ Strona 8 uzasadnienia do projektu *Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego*: <https://legislacja.rcl.gov.pl/docs//505/12371200/12962952/12962953/dokument623438.pdf> [dostęp: 23.08.2023].

Przyjrzyjmy się zapisowi z nowej podstawy programowej dotyczącemu kompetencji ucznia realizującego przedmiot **Fortepian dla wokalistów**:

3. Prezentacja publiczna	
Uczeń:	
2) prezentacja w mediach cyfrowych;	1) korzysta z technologii informacyjnej i komunikacyjnej w realizacji zadań artystycznych; 2) obsługuje sprzęt elektroniczny umożliwiający rejestrację swojej gry; 3) potrafi publikować swoje prezentacje artystyczne z zachowaniem ochrony własności intelektualnej.

Jest całkiem prawdopodobne, że autor dotychczasowego programu nauczania wskazał już, w jaki sposób pracuje z uczniem nad osiągnięciem powyższego celu (**prezentacja publiczna**) i osiągnięciem efektów kształcenia w zakresie korzystania z technologii i zachowania praw autorskich.

Przecież kilka lat temu nauczyciel miał obowiązek dostosować program do zdalnego nauczania. Zatem najprawdopodobniej już opisał sposób, w jaki uczniowie nabywają/utrwalają umiejętność korzystania z technologii oraz rejestracji swojej gry. Nowinką może być umiejętność publikacji swoich prezentacji (z fortepianu dla wokalistów!). Również w poprzedniej podstawie programowej obowiązującej w latach 2014–2023 jako jeden z efektów kształcenia dla zawodu MUZYK wskazano *przestrzeganie przez ucznia zasad kultury i etyki, prawa autorskiego oraz innych przepisów prawa związanych z ochroną dóbr kultury*. Zatem o ile ta umiejętność była realizowana na danym przedmiocie, nie trzeba wprowadzać w programie zmian.

Przed przystąpieniem do modyfikacji programu nauczania warto udzielić samemu sobie odpowiedzi na następujące pytania:

1. Które zapisy programu nauczania są przeze mnie faktycznie realizowane?
2. Które zapisy programu nauczania nie są realizowane i dlaczego?
3. Jaka jest moja decyzja? Czy pozostawiam dotychczasowe zapisy i wprowadzam je do realizacji, czy też usuwam z programu nauczania nierealizowane zapisy (o ile nie zagraża to realizacji treści nauczania z podstawy programowej)?
4. Które treści nauczania i efekty kształcenia z nowej podstawy programowej są już opisane w dotychczasowym programie nauczania, a które są zupełnie nowe i konieczne do opisanie w programie nauczania?

5. Czy mam (czy chcę) dopisać do programu nauczania wskazówki metodyczne, które ułatwią pracę innym nauczycielom?
6. Czy satysfakcjonują mnie zapisy dotyczące warunków realizacji programu nauczania? Czy są realne? Czy wprowadzę w tym zakresie zmiany w zapisach programu nauczania?
7. Czy realizacja zapisów programu nauczania odpowiada możliwościom i potrzebom MOICH uczniów? Czy powinienem wprowadzić w zapisach programu w tym zakresie zmiany (nienaruszające wymagań opisanych w podstawie programowej)?
8. Czy po odpowiedzi na powyższe pytania nadal zamierzam modyfikować realizowany program nauczania, czy też przystępuję do tworzenia nowego programu?

5. Praca z programem nauczania

Ostatnia część artykułu jest zaktualizowaną wersją moich przemyśleń, jakimi dzieliłem się z uczestnikami organizowanego przez CENSA 10 lat temu kursu e-learningowego *Modyfikacja programów nauczania*.

No dobrze. Zmodyfikowaliśmy program nauczania, napisaliśmy wniosek do dyrektora, rada pedagogiczna zaopiniowała program, a dyrektor dopuścił go do użytku szkolnego. Co dalej?

Program ląduje w bibliotece, w szafie u dyrektora i w szufladzie w naszym biurku. A co w praktyce? W praktyce oczywiście jesteśmy innowatorami. Przecież jeździmy na szkolenia, odwiedzają nas konsultanci, czytamy ciekawe publikacje, chodzimy na koncerty, wernisaże i wystawy, jeździmy na konkursy i przeglądy, wymieniamy się informacjami, dyskutujemy z uczniami o wspólnie oglądanych filmach internetowych z różnymi prezentacjami osiągnięć artystycznych młodych ludzi, sami poznajemy literaturę przedmiotu, koncertujemy i tworzymy sztukę. Ponadto każdy kolejny rocznik to nowi uczniowie — za każdym razem nas zaskakujący i wymagający nowych pomysłów. Większość z tych działań przekłada się na nasz nauczycielski warsztat pracy: wprowadzamy nowe ćwiczenia, modyfikujemy metody, rozszerzamy literaturę, dodajemy nowe treści, rezygnujemy z mniej skutecznych działań, choć niektóre z nich jeszcze kilka lat temu uznawaliśmy za rewolucyjne.

Powoli powstaje (w praktyce i w naszych głowach) nowy program nauczania. Jedyny problem to brak czasu na modyfikację zapisów zatwierdzonego programu na zapisy odzwierciedlające nasze dzisiejsze dydaktyczne działania. *Może pod koniec roku szkolnego. Nie! Lepiej w czasie wakacji — na spokojnie, albo jeszcze lepiej zimą — w czasie ferii. A może poczekać na zmianę rozporządzenia? Przecież co kilka lat ktoś wymyśla jakieś zmiany? A może nie wychodzić przed szereg, tylko poczekać, aż „góra każe”?*

Te rozterki wskazują na brak odpowiedzi na podstawowe pytanie: Po co mam znowu poprawiać program nauczania, który kilka miesięcy temu właśnie zakończyłem modyfikować?

Jeśli nic nie zmieniam od wielu lat w stosowanej przeze mnie metodzie nauczania, to faktycznie nie warto modyfikować programu nauczania. Pisząc wprost, lekarze powiedzieliby: *trupów się nie reanimuje*. Być może autor niniejszego artykułu nosi różowe okulary, ale w swojej praktyce szkolnej nie spotkał do tej pory nauczycieli, którzy stosują przez całą swoją karierę zawodową niezmiennie te same metody, nauczania. Ale równocześnie ci sami nauczyciele zmieniając metody, „stosują” niezmiennie programy nauczania. Cudzystów z poprzedniego zdania jest jak najbardziej na miejscu — ponieważ to „stosowanie” polega na zalegiwaniu starych programów na półce szkolnej biblioteki i na dysku komputera.

Odpowiadając na pytanie *Po co mam modyfikować program nauczania?*, można odpowiedzieć — *Bo jestem uczciwy*. Pracodawca (i prawodawca) dał mi jako nauczycielowi ogromny kredyt zaufania. Mogę stosować wybrane przeze mnie metody nauczania. Sam programuję rozwój moich uczniów (przedstawiam program nauczania). Otrzymuję za to wynagrodzenie. Moim obowiązkiem jest realizacja pracy z uczniami zgodnie z przedstawionym przeze mnie programem. Jeśli zmieniam (rozwijam) moje metody (a zmieniam, bo jestem artystą, człowiekiem wolnym i poszukującym), to moim obowiązkiem jest poinformowanie o tym dyrektora szkoły i rady pedagogicznej. To kwestia uczciwości i odpowiedzialności za rozwój szkoły i młodego pokolenia pedagogów. To mój wkład w rozwój kultury.

Jak należy zatem pracować z programem nauczania? Krytycznie. Stosować — i weryfikować skuteczność zapisanych w nim pomysłów. Jest takie określenie „pomysłownik”. Stworzył je w zeszłym stuleciu artysta plastyk — autor filmów rysunkowych. Tak jak ludzie zapisują pamiętniki, notatniki, dzienniki, tak ten artysta zapisywał również swoje pomysły — w „pomysłowniku”. To nie musi być oddzielny zeszyt czy też plik w komputerze. To może być kopia programu nauczania — taka przeznaczona do „bazgrania” — czyli do zapisywania swoich uwag i pomysłów. A pomysły rodzą się niemalże na każdej lekcji, podczas dyskusji w pokoju nauczycielskim, podczas szkoleń i koncertów czy też przeglądów, podczas egzaminów i podczas picia herbaty.

To również nie muszą być nasze pomysły. Ale to mogą być wnioski z obserwacji naszej lekcji przez zaproszoną koleżankę albo przez oficjalnego obserwatora (dyrektora szkoły, konsultanta lub kierownika sekcji). To mogą być wnioski ze spotkania z rodzicami uczniów. To również mogą być wyniki ankiety przeprowadzonej wśród uczniów kończących naukę naszego przedmiotu.

Takie pomysły warto podsumować — przynajmniej raz w roku. I zastanowić się, czy w wyniku zebranych i podsumowanych informacji wprowadzamy zmiany w programie nauczania czy też nie.

■ Na zakończenie pytanie testowe:

Drogi Czytelniku. Jeśli instalujesz na swoim komputerze jakiś program, to masz większe zaufanie do programu z datą sprzed kilku lat w wersji 1.0.0, czy też do programu z aktualną datą i wersją na przykład 2.3.5?

Czy ta wyższa numeracja świadczy o niskiej jakości programu (*jejkę, ile błędów musieli wykryć i poprawić?*), czy też jest dowodem dbałości o Ciebie jako adresata programu i dowodem poświęcenia czasu na aktualizowanie programu i dostosowywanie go do zmieniających się potrzeb użytkowników?



Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Magdaleny Abakanowicz w Gdyni. Pracownia technik rzeźbiarskich. Ucznennica z nauczycielem pracują nad odlewem gipsowym

Fot. Tomasz Zerek



Nowy system awansu zawodowego nauczycieli w Polsce

W dzisiejszych czasach edukacja odgrywa kluczową rolę w budowaniu społeczeństwa opartego na wiedzy i rozwoju oraz na nabytych umiejętnościach, co w sposób jakże widoczny zaznacza się również w szkolnictwie artystycznym. W systemie edukacji nauczyciele pełnią ważną i jednocześnie niezwykle odpowiedzialną rolę — kształtowania młodych umysłów i tym samym przyszłości dzieci i młodzieży. Rola nauczyciela, zwłaszcza w relacji mistrz–uczeń, staje się wręcz kluczowa w przypadku przekazywania umiejętności artystycznych młodym pokoleniom. Dlatego też dbałość o odpowiednie wykształcenie i umożliwienie nauczycielom rozwoju zawodowego, a nawet zobligowanie ich do tego, stają się obecnie koniecznym składnikiem nie tylko praktycznego aspektu pracy nauczycielskiej, lecz również regulacji prawnych.

W ostatnich latach w Polsce zaszły znaczące zmiany w zakresie systemu awansu zawodowego dla nauczycieli. W odpowiedzi na rosnące wyzwania stojące przed polskim systemem edukacji oraz potrzebę podniesienia jakości nauczania, a przede wszystkim mając na względzie uproszczenie i odbiurokratyzowanie procedury awansowej, wprowadzono nowe regulacje, które mają na celu umożliwienie nauczycielom, lecz także w pewnym zakresie zobowiązanie ich do rozwijania swoich umiejętności i doskonalenia specjalistycznej wiedzy na kolejnych szczeblach kariery zawodowej, przede wszystkim w sposób praktyczny. Generalnym założeniem zmiany dotychczasowego systemu awansu, który bazował w istocie, nie bójmy się użyć tego sformułowania, na odtwórczym i sprawozdawczym opisywaniu zrealizowanych założeń planu rozwoju zawodowego oraz gromadzeniu tak zwanych „teczek”, dokumentujących doskonalenie warsztatu i wiedzy nauczyciela, było postawienie akcentu na praktykę. Dotychczasowa praktyka pozwalała dostrzec, że proces awansu zawodowego nauczyciela traktował praktyczny aspekt jego pracy jako wartość dodatkową, niejako uboczną. Funkcjonowanie nauczyciela w środowisku szkolnym i realizowanej dydaktyce, skupiało się na formalnej analizie poszczególnych punktów i określeniu ich rea-

lizacji w odpowiedniej skali punktowej. Czy obecny system awansu zawodowego, bazujący głównie na ocenie praktycznego aspektu pracy nauczyciela, stanie się panaceum na zasygnalizowane problemy, czy zyskano na jakości nauczania, a przede wszystkim czy nauczyciele bardziej zaangażują się w swoją pracę i czy nowe regulacje w zadowalającym zakresie wpłynęły na pozostanie w zawodzie nauczycielskim utalentowanych nauczycieli, będziemy w stanie stwierdzić dopiero w przyszłości.

W prezentowanym artykule skupimy się zatem wyłącznie na analizie i omówieniu głównych założeń nowego systemu awansu zawodowego nauczycieli w aspekcie formalnym, czyli wynikającym z obowiązujących regulacji prawnych.

Obecny system awansu zawodowego **został wprowadzony Ustawą z dnia 5 sierpnia 2022 roku o zmianie ustawy — Karta Nauczyciela oraz niektórych innych ustaw** (Dz. U. z 2022 r., poz. 1730), która **weszła w życie z dniem 1 września 2022 roku**.

Od 1 września 2022 roku nauczyciele, którzy rozpoczynają pracę w szkole, nie rozpoczynają już automatycznie stażu na stopień nauczyciela kontraktowego. Stopień awansu nauczyciela kontraktowego został zniesiony z chwilą wejścia w życie nowych regulacji awansowych. Czy zatem oznacza to, że decyzja nadająca stopień awansu zawodowego nauczyciela kontraktowego została unieważniona? W mojej ocenie, nie. Oczywiście w obecnym stanie prawnym akt awansu zawodowego nauczyciela kontraktowego już jako taki nie występuje, lecz biorąc pod uwagę, że nadanie tego stopnia nastąpiło (a przynajmniej powinno nastąpić)¹ w drodze decyzji administracyjnej, nadal zachowuje ona swoją ważność, lecz nie wywiera już jakichkolwiek skutków prawnych, poza możliwością ubiegania się o stopień awansu zawodowego nauczyciela mianowanego w skróconej formule².

Przygotowanie do zawodu nauczyciela

Przygotowanie do zawodu nauczyciela zobowiązany jest zrealizować każdy nauczyciel nieposiadający stopnia awansu zawodowego, obecnie określany mianem nauczyciela początkującego. Cenzus **wymiaru zatrudnienia, warunkujący możliwość realizowania przygotowania do zawodu nauczyciela został określony w sposób analogiczny do wymiaru zatrudnienia**, który był konieczny dla realizacji stażu i wynosi **co najmniej 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć realizowanych zgodnie z posiadanymi kwalifikacjami**.

Może się jednak zdarzyć, że nauczyciel, będąc **zatrudniony w kilku szkołach poniżej 1/2 etatu**, sumarycznie wskazany wymiar osiągnie. Ustawodawca

¹ Praktyka w pracy Wydziału Prawnego Centrum Edukacji Artystycznej pozwoliła dostrzec, że nie jest to takie oczywiste.

² Art. 10 ust. 6 *Ustawy z dnia 5 sierpnia 2022 r. o zmianie ustawy — Karta Nauczyciela oraz niektórych innych ustaw* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1730).

w sposób jednoznaczny uregulował tę kwestię w art. 22 ust. 3 i 4 *Karty Nauczyciela*, umożliwiając takiej osobie realizację przygotowania do zawodu nauczyciela. Istotną rolę będzie w takim przypadku odgrywał **organ nadzoru pedagogicznego**, którego obowiązkiem będzie **wyznaczenie dyrektora szkoły**, dokonującego wszystkich czynności związanych z odbywaniem przygotowania do zawodu nauczyciela, czyli powołania mentora oraz dokonania wymaganych w obecnym systemie awansu ocen pracy nauczyciela i obserwacji prowadzonych przez nauczyciela lekcji³.

Kwestią problematyczną interpretacyjnie i dyskusyjną z celowościowego punktu widzenia jest przypadek, w którym **nauczyciel początkujący zatrudniony jest w więcej niż jednej szkole**. Mając na względzie brak odmiennych lub doprecyzowujących regulacji określających sposób postępowania w takich przypadkach, wydaje się, że konieczne będzie zastosowanie we wszystkich szkołach (placówkach) przepisów awansowych w sposób bezpośredni. Oznaczać to będzie konieczność wdrożenia ścieżek awansowych we wszystkich szkołach (placówkach) zatrudniających nauczyciela początkującego w wymiarze co najmniej 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć zgodnie z posiadanymi kwalifikacjami.

Zasadniczy okres realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela został ustalony na **3 lata i 9 miesięcy**, jednakże może on zostać **skrócony do 2 lat i 9 miesięcy** w przypadku nauczycieli, którzy:

- posiadają **stopień naukowy** lub
- przed nawiązaniem stosunku pracy w szkole w Rzeczypospolitej Polskiej prowadzili zajęcia **w szkole za granicą**⁴.

Przez **stopień naukowy** należy rozumieć posiadanie stopnia naukowego lub stopnia naukowego w zakresie sztuki, o których mowa w art. 177 ust. 1 *Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku — Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2023 r., poz. 742 z późn. zm.), czyli stopnie naukowe **doktora** lub **doktora habilitowanego** oraz odpowiednio **doktora sztuki** lub **doktora habilitowanego sztuki**.

W wyżej wymienionych przypadkach, aby skorzystać ze skróconego okresu realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela, **konieczne jest złożenie oświadczenia** przez nauczyciela do dyrektora szkoły, o wymiarze, w jakim zamierza odbyć przygotowanie. Oświadczenie składa się nie później niż do końca roku szkolnego w drugim roku odbywania przygotowania do zawodu nauczyciela⁵.

³ Obowiązki te zostały szczegółowo omówione w dalszej części artykułu.

⁴ Art. 9ca ust. 2 *Karty Nauczyciela*.

⁵ Art. 9ca ust. 3 *Karty Nauczyciela*.

Pozostałymi przypadkami, w jakich może nastąpić skrócenie okresu przygotowania do zawodu nauczyciela do **2 lat i 9 miesięcy**, są przypadki nauczycieli, którzy:

- przed nawiązaniem stosunku pracy w szkole byli **nauczycielami akademickimi** i legitymują się **co najmniej 3-letnim okresem pracy na uczelni** lub
- w dniu nawiązania po raz pierwszy stosunku pracy w szkole posiadali **co najmniej 5-letni okres pracy i znaczący dorobek zawodowy**.

Ustawodawca w sposób wyraźny oddzielił te przypadki od określonych w art. 9ca ust. 2 i 3 *Karty Nauczyciela*, gdyż skorzystanie ze wskazanego uprawnienia **wymaga uzyskania zgody dyrektora szkoły**. Analogicznie jak w przypadku składania oświadczenia o wymiarze okresu odbywania przygotowania, **wniosek** o wyrażenie zgody na odbywanie przygotowania do zawodu nauczyciela w wymiarze skróconym **składa się nie później niż do zakończenia roku szkolnego w drugim roku odbywania przygotowania** do zawodu nauczyciela⁶.

Z uwagi na posłużenie się przez ustawodawcę pojęciem „okresu pracy” w powyższych przypadkach, konieczne będzie wylegitymowanie się odpowiednim (3- lub 5-letnim) okresem pracy, przez który należy rozumieć **zatrudnienie na podstawie umowy o pracę**. Umowy cywilnoprawne (zlecenie, dzieło) lub okres prowadzenia własnej działalności gospodarczej, jako niespełniające wskazanej dyspozycji, nie uprawniają do skorzystania z obniżenia.

Do okresu przygotowania do zawodu nie będą zaliczane:

- okresy zatrudnienia **w wymiarze poniżej 1/2 etatu**,
- okresy **nieobecności** nauczyciela w pracy **trwające nieprzerwanie dłużej niż 30 dni**, z wyjątkiem okresów urlopu wypoczynkowego⁷.

Wystąpienie wyżej wskazanych nieobecności w pracy powoduje konieczność dalszego realizowania przygotowania do zawodu nauczyciela do momentu osiągnięcia ustalonego dla nauczyciela okresu pracy, uprawniającego go do wszczęcia bezpośredniej procedury awansowej.

Moment rozpoczęcia przygotowania do zawodu nauczyciela

Zgodnie z regulacjami *Karty Nauczyciela*, obowiązującymi do dnia 31 sierpnia 2022 roku, nauczyciel stażysta zobligowany był do rozpoczęcia stażu z początkiem roku szkolnego, a w przypadku pozostałych stopni awansu zawodowego

⁶ Warto w tym miejscu przypomnieć, że obecnie rozpoczęcie przygotowania do zawodu nauczyciela nie jest skorelowane z początkiem roku szkolnego, co należy mieć na względzie w przypadku zastosowania omawianej regulacji.

⁷ Art. 9ca ust. 8 i 9 *Karty Nauczyciela*.

mógł rozpocząć staż na swój wniosek, nie później jednak niż w ciągu 14 dni od dnia rozpoczęcia zajęć. Obecne rozwiązanie, z uwagi na uchylene art. 9d ust. 1 *Karty Nauczyciela*, nie określa już żadnego terminu, w jakim możliwe jest rozpoczęcie ścieżki awansowej. Zatem, jeżeli spełniony jest warunek zatrudnienia w co najmniej 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć danego nauczyciela i posiadanie wymaganych kwalifikacji, nauczyciel rozpoczyna przygotowanie do zawodu nauczyciela od dnia nawiązania stosunku pracy, także w przypadku, gdy został zatrudniony w trakcie roku szkolnego.

Regulacje przejściowe

Zgodnie z art. 10 ust. 6 *Ustawy z dnia 5 sierpnia 2022 roku o zmianie ustawy Karta Nauczyciela oraz niektórych innych ustaw*, wprowadzającej nowy system awansu, nauczycielom, którzy **do 31 sierpnia 2022 roku nie uzyskali stopnia nauczyciela kontraktowego**, do okresu odbywania przygotowania do zawodu nauczyciela **wlicza się okres dotychczasowego zatrudnienia nauczyciela w szkole**, o ile był on realizowany w wymiarze **co najmniej 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć** zgodnie z wymaganymi kwalifikacjami. Z zastrzeżeniem niewliczenia okresów nieobecności nauczyciela w pracy trwających nieprzerwanie dłużej niż 30 dni, z wyłączeniem okresów urlopu wypoczynkowego⁸.

We wskazanym przepisie zastrzeżono również, że w przypadku odbywania przygotowania do zawodu nauczyciela w wymiarze **3 lat i 9 miesięcy** (art. 9ca ust. 1 *Karty Nauczyciela*) — **wliczany okres nie może być dłuższy niż 3 lata**, a w przypadku **2 lat i 9 miesięcy** (art. 9ca ust. 2 i 4 *Karty Nauczyciela*) — **wliczany okres nie może być dłuższy niż 2 lata**.

Regulacja ta powoduje, że w niektórych przypadkach rzeczywisty okres przygotowania do zawodu nauczyciela będzie wynosił 9 miesięcy lub odpowiednio 1 rok i 9 miesięcy.

W tym miejscu należy również wspomnieć o niektórych przypadkach (można określić je mianem niestandardowych) zatrudnienia nauczycieli, w kontekście realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela.

Aktualnie obowiązujące przepisy *Karty Nauczyciela* **nie przewidują możliwości rezygnacji z odbywania przygotowania do zawodu nauczyciela**. Nauczyciel nieposiadający stopnia awansu zawodowego, który został **zatrudniony zgodnie z posiadanymi kwalifikacjami w wymiarze co najmniej 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć**, realizuje przygotowanie do zawodu nauczyciela, **począwszy od pierwszego dnia zatrudnienia**. Zatem skoro zrealizowanie przygotowania do zawodu jest dla nauczyciela początkującym obowiązkowe, a jedynym wyznacznikiem

⁸ Można zauważyć w tym miejscu tożsamość tej regulacji z art. 9ca ust. 8 i 9 *Karty Nauczyciela*.

jego realizacji jest spełnienie warunków określonych w art. 9a ust. 2 *Karty Nauczyciela*, należy przyjąć, że **obowiązek rozpoczęcia przygotowania będzie dotyczył również nauczycieli zatrudnionych na podstawie art. 10 ust. 7 *Karty Nauczyciela***, czyli zatrudnianych na czas określony w związku z zaistnieniem potrzeby wynikającej z organizacji nauczania albo w związku z koniecznością zastępstwa za nieobecnego nauczyciela. Czas trwania umowy nie jest zatem okolicznością wpływającą na możliwość lub prawidłowość realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela. Oczywiście nie oznacza to, że automatycznie okres zatrudnienia na czas określony będzie musiał być równy okresowi, w którym nauczyciel może zrealizować przygotowanie. Jeżeli zatem umowa, która została zawarta na krótszy okres czasu, nie zostanie przedłużona, stosunek pracy wygaśnie, a obowiązkiem dyrektora szkoły będzie w efekcie dokonanie oceny pracy w oparciu o art. 6a ust. 1db *Karty Nauczyciela*⁹.

Możliwość odbywania przygotowania do zawodu nauczyciela nie będzie dotyczyć natomiast nauczycieli zatrudnionych na podstawie art. 10 ust. 9 *Karty Nauczyciela*, czyli nauczycieli zatrudnianych w przypadkach, gdy nie ma możliwości zatrudnienia nauczyciela spełniającego wymagania kwalifikacyjne dla danego stanowiska. W sposób jednoznaczny wskazuje na to art. 10 ust. 10 *Karty Nauczyciela*, który wyłącza w odniesieniu do takich nauczycieli stosowanie całego rozdziału 3a *Karty*, czyli przepisów dotyczących awansu zawodowego.

W tym miejscu należy w sposób wyraźny zaznaczyć brak możliwości realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela przez osoby zatrudnione na podstawie art. 15 ust. 2 *Ustawy z dnia 14 grudnia 2016 r. — Prawo oświatowe* (Dz. U. z 2023 r., poz. 900 z późn. zm.), czyli osoby niebędące nauczycielami, posiadające natomiast przygotowanie uznane przez dyrektora szkoły za odpowiednie do prowadzenia danych zajęć. Zatrudnienie takiej osoby wymaga uzyskania zgody ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Ustawodawca we wskazanym przepisie celowo użył sformułowania o zatrudnieniu „osoby niebędącej nauczycielem”, co w sposób jednoznaczny wyłącza tę kategorię pracowników szkoły z kategorii nauczycielskiej, co pociąga za sobą z kolei brak możliwości stosowania w ich przypadku przepisów *Karty Nauczyciela*.

Osoba nieposiadająca przygotowania pedagogicznego

Pytaniem, które często pojawia się w kontaktach z Państwem, było pytanie o możliwość rozpoczęcia przygotowania do zawodu nauczyciela przez nauczyciela zatrudnionego w oparciu o art. 10 ust. 3 *Karty Nauczyciela*. Chodzi o nauczyciela, który legitymując się wymaganym poziomem wykształcenia, jednocześnie

⁹ Pamiętajmy, że dokonanie takiej oceny pracy jest obligatoryjne. Przepisy prawa wymagają jej dokonania w terminie nie dłuższym niż 21 dni odpowiednio od dnia rozwiązania lub wygaśnięcia stosunku pracy.

nie nie posiada wymaganego przygotowania pedagogicznego. Na postawione pytanie należy udzielić odpowiedzi twierdzącej. W tym przypadku oczywiście konieczne jest zobowiązanie się nauczyciela do uzyskania przygotowania pedagogicznego w pierwszym roku pracy¹⁰. W przypadku, gdy nauczyciel w trakcie pierwszego roku pracy w szkole nie uzyska przygotowania pedagogicznego, dyrektor szkoły rozwiązuje z nim umowę o pracę z końcem tego roku szkolnego bez wypowiedzenia. Analogicznie jak to ma miejsce w przypadku zakończenia umowy zawartej na czas określony, obowiązkiem dyrektora szkoły będzie dokonanie oceny pracy w oparciu o art. 6a ust. 1db *Karty Nauczyciela*.

Przebieg przygotowania do zawodu nauczyciela i główne obowiązki dyrektora

Wyplacenie świadczenia na start

Zgodnie z art. 53a *Karty Nauczyciela*, nauczycielowi rozpoczynającemu przygotowanie do zawodu przysługuje jednorazowe świadczenie na start w wysokości 1000 złotych. Należy je wypłacić w ciągu 30 dni od dnia rozpoczęcia przez nauczyciela przygotowania. Od razu może nasunąć się pytanie, co z nauczycielami zatrudnionymi w więcej niż jednej szkole. Ustawodawca rozstrzyga tę kwestię w art. 53a ust. 3 *Karty*, stwierdzając, że takiemu nauczycielowi świadczenie na start przysługuje wyłącznie w tej szkole, którą wskaże jako jego podstawowe miejsce zatrudnienia.

Brak konieczności potwierdzenia rozpoczęcia przygotowania do zawodu

Nauczyciel rozpoczyna okres przygotowania do zawodu automatycznie, nie składa żadnego wniosku w tym zakresie. W efekcie dyrektor szkoły nie ma obowiązku wydania jakiegokolwiek decyzji czy też potwierdzenia rozpoczęcia przygotowania do zawodu. Z uwagi jednak na fakt, że w założeniu przygotowanie do zawodu nauczyciela skierowane jest do nauczycieli młodych, nieposiadających jeszcze obycia w zakresie stosowania podstawowych konstrukcji prawa oświatowego, pisemne poinformowanie nauczyciela o fakcie realizacji przez niego przygotowania do zawodu wydaje się być dobrą praktyką.

Przydzielenie nauczycielowi początkującemu mentora

Zmiana systemu awansu zawodowego, w której zrezygnowano z instytucji stażu, pociągnęła za sobą zlikwidowanie funkcji opiekuna stażu. Obecnie, w celu ogól-

¹⁰ Lub maksymalnie w drugim roku pracy, lecz wyłącznie w przypadku, gdy nieuzyskanie przygotowania pedagogicznego w pierwszym roku pracy nastąpiło z przyczyn niezawinionych przez nauczyciela.

nie rozumianego wspomagania nauczyciela realizującego przygotowanie do zawodu, powoływany będzie mentor.

Obowiązkiem dyrektora szkoły jest **niezwłoczne przydzielenie mentora** nauczycielowi początkującemu rozpoczynającemu okres przygotowania do zawodu oraz **ustalenie dla mentora przysługującego mu dodatku funkcyjnego**¹¹. W myśl aktualnie obowiązujących przepisów mentorem może być nauczyciel **mianowany** lub **dyplomowany**¹². Biorąc pod uwagę specyfikę pracy szkół artystycznych, ustawodawca zdecydował, że w szkole artystycznej mentorem może być również nauczyciel pełniący funkcję kierowniczą (zatem także dyrektor szkoły), inaczej niż jest to w przypadku szkół nieartystycznych, gdzie taka możliwość została wyłączona.

Główne zadania mentora wynikające z art. 9ca ust. 12 *Karty Nauczyciela*:

- wspieranie na bieżąco nauczyciela w procesie wdrażania do pracy w zawodzie (w tym zapoznanie go z dokumentacją przebiegu nauczania, działalności wychowawczej i opiekuńczej oraz innymi dokumentami obowiązującymi w szkole);
- udzielanie nauczycielowi pomocy w doborze właściwych form doskonalenia zawodowego;
- dzielenie się z nauczycielem wiedzą i doświadczeniem w zakresie niezbędnym do efektywnej realizacji obowiązków nauczyciela;
- umożliwienie nauczycielowi obserwowania prowadzonych przez siebie zajęć oraz omawianie z nim tych zajęć;
- obserwowanie zajęć prowadzonych przez nauczyciela oraz omawianie ich z tym nauczycielem;
- inspirowanie i zachęcanie nauczyciela do podejmowania wyzwań zawodowych.

W przypadku szkół artystycznych prowadzonych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, **dodatek funkcyjny**, o którym mowa w §3 ust. 3 (dodatek

¹¹ W przypadku szkół artystycznych prowadzonych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wysokość i zasady ustalenia dodatku mentorskiego zostały określone w par. 3 ust. 3 *Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 kwietnia 2009 r. w sprawie dodatków do wynagrodzenia zasadniczego oraz wynagrodzenia za godziny ponadwymiarowe i godziny doraźnych zastępstw dla nauczycieli zatrudnionych w szkołach prowadzonych przez organy administracji rządowej* i może wynosić do 20% minimalnej stawki wynagrodzenia ustalonej dla tego nauczyciela.

W przypadku publicznych szkół artystycznych prowadzonych przez organy inne niż minister (jednostki samorządu terytorialnego, osoby prawne lub osoby fizyczne) wysokość i zasady wypłacania dodatku funkcyjnego z tytułu pełnienia funkcji mentora określa organ prowadzący w stosownym regulaminie wynagradzania.

¹² Warto zauważyć, że *Karta Nauczyciela* nie nakłada obowiązku tożsamyh kwalifikacji nauczyciela początkującego i mentora.

mentorski) *Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 kwietnia 2009 roku w sprawie dodatków do wynagrodzenia zasadniczego oraz wynagrodzenia za godziny ponadwymiarowe i godziny doraźnych zastępstw dla nauczycieli zatrudnionych w szkołach prowadzonych przez organy administracji rządowej* (Dz. U. z 2009 r., nr 60, poz. 494 z późn. zm.) przysługuje również nauczycielowi, któremu powierzono sprawowanie funkcji opiekuna stażu dla nauczycieli realizujących awans zawodowy i odbywających staż na stopień nauczyciela mianowanego według starych przepisów. Rozwiązanie to będzie zatem możliwe do zastosowania maksymalnie do dnia 31 sierpnia 2027 roku, czyli granicznej daty, w jakiej konieczne jest uzyskanie przez nauczyciela stopnia awansu zawodowego nauczyciela mianowanego¹³.

Przeprowadzenie pierwszej obserwacji zajęć

W trakcie drugiego roku przygotowania do zawodu, przed dokonaniem oceny pracy, dyrektor szkoły ma obowiązek przeprowadzenia **obserwacji zajęć** prowadzonych przez nauczyciela początkującego w wymiarze co najmniej **1 godziny**¹⁴. Obserwacji dokonuje się w obecności:

- dyrektora,
- mentora,
- doradcy metodycznego albo nauczyciela — konsultanta, albo przedstawiciela organu sprawującego nadzór pedagogiczny, albo nauczyciela dyplomowanego, który naucza tego samego przedmiotu lub prowadzi ten sam rodzaj zajęć, zatrudnionego w tej samej lub innej szkole¹⁵.

Obowiązkowym działaniem zespołu obserwacyjnego po przeprowadzeniu obserwacji lekcji jest ich omówienie z nauczycielem.

Dokonanie pierwszej oceny pracy nauczyciela

W drugim roku odbywania przygotowania do zawodu należy także dokonać oceny pracy nauczyciela początkującego¹⁶. W tym momencie uwidacznia się generalne założenie nowego systemu awansu, polegające na weryfikacji i ocenie praktycznego aspektu pracy nauczyciela. Ocena pracy zastąpiła dotychczasową ocenę dorobku zawodowego, której już się nie dokonuje.

¹³ §2 *Rozporządzenia Ministra Edukacji i Nauki z dnia 26 sierpnia 2022 r. zmieniającego rozporządzenie w sprawie dodatków do wynagrodzenia zasadniczego oraz wynagrodzenia za godziny ponadwymiarowe i godziny doraźnych zastępstw dla nauczycieli zatrudnionych w szkołach prowadzonych przez organy administracji rządowej* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1821).

¹⁴ O wymiarze obserwowanych zajęć decyduje dyrektor szkoły.

¹⁵ Z uwagi na użycie przez ustawodawcę za każdym razem wyrazu „albo” w obserwacji musi uczestniczyć jeden nauczyciel wybrany spośród wskazanych kategorii. Wyboru dokonuje dyrektor szkoły.

¹⁶ Art. 6a ust. 1da *Karty Nauczyciela*.

Jeżeli dojdzie do ustania zatrudnienia w trakcie odbywania przez nauczyciela początkującego przygotowania do zawodu, obowiązkiem dyrektora szkoły jest ustalenie oceny pracy za okres dotychczas odbytego przygotowania do zawodu nauczyciela lub dodatkowego przygotowania do zawodu nauczyciela. Ocena ta będzie uwzględniana przy kolejnych ocenach pracy dokonywanych w ramach przygotowania do zawodu¹⁷.

Warunkiem kontynuacji okresu przygotowania do zawodu i zatrudnienia na **czas nieokreślony** jest uzyskanie **co najmniej dobrej oceny pracy**. Procedura oceny pracy nie uległa znaczącym zmianom (w odróżnieniu od kryteriów), przy czym w toku dokonywania oceny w trakcie przygotowania do zawodu dyrektor będzie musiał zasięgnąć opinii mentora i rady rodziców, co powinno dokonać się w ciągu 14 dni. Należy jednak mieć na uwadze, że brak wskazanych opinii nie wstrzymuje procedury oceny pracy.

Zatrudnienie nauczyciela na czas nieokreślony

Uzyskanie przez nauczyciela początkującego **co najmniej dobrej oceny pracy** w drugim roku przygotowania, legitymowanie się **co najmniej 2 latami pracy w szkole**¹⁸ oraz posiadanie **wymaganych kwalifikacji**, powoduje po stronie szkoły obowiązek zatrudnienia takiego nauczyciela na podstawie **umowy o pracę na czas nieokreślony**¹⁹.

W przypadku **nieuzyskania** przez nauczyciela początkującego wymaganej **dobrej oceny pracy**, w grę będzie wchodziła wyłącznie **roczna umowa o pracę** na czas określony²⁰.

Dokonanie drugiej oceny pracy

W trakcie **ostatniego roku przygotowania** do zawodu dyrektor szkoły ma obowiązek dokonania kolejnej **oceny pracy nauczyciela**. Także na tym etapie realizacji przygotowania do zawodu nauczyciela będzie wymagane uzyskanie co najmniej dobrej oceny pracy.

¹⁷ Art. 6a ust. 1db *Karty Nauczyciela*.

¹⁸ Ciekawą kwestią jest użycie w tym miejscu przez ustawodawcę wyrażenia *2 latami pracy w szkole*, co przy założeniu braku konieczności zatrudnienia i rozpoczęcia przygotowania do zawodu nauczyciela z początkiem roku szkolnego, może powodować przesunięcie czasowe zawarcia takiej umowy. Pewnym dysonansem jest zatem użycie w art. 10 ust. 2 *Karty Nauczyciela* wyrażenia *2 lata szkolne*.

¹⁹ Z wyjątkiem sytuacji, o których mowa w art. 10 ust. 7 *Karty Nauczyciela*, czyli zatrudnienia w celu zastępstwa nieobecnego nauczyciela lub w przypadku potrzeb wynikających z organizacji nauczania. Przede wszystkim jednak w tym drugim przypadku należy się liczyć z koniecznością posiadania konkretnego uzasadnienia, co wydaje się niezbędne przy ewentualnym zakwestionowaniu przez nauczyciela wyboru tej formy zatrudnienia.

²⁰ Art. 10 ust. 3b pkt 1 *Karty Nauczyciela*.

W przypadku uzyskania negatywnej oceny pracy, stosunek pracy w dotychczasowej szkole rozwiąże się, zgodnie z regulacją art. 9fa ust. 11 *Karty Nauczyciela*. Nauczyciel będzie miał prawo do zrealizowania dodatkowego przygotowania do zawodu w wymiarze 1 roku i 9 miesięcy, lecz w innej szkole.

Przeprowadzenie drugiej, komisyjnej obserwacji zajęć

Jeżeli nauczyciel uzyska co najmniej dobrą ocenę pracy, kolejnym zadaniem dyrektora szkoły będzie dokonanie **drugiej obserwacji zajęć**, tym razem przez powołaną przez niego **komisję**, w następującym składzie:

- **dyrektor** (przewodniczący);
- **ekspert z listy ekspertów**²¹, posiadający kwalifikacje z zakresu **psychologii** lub **pedagogiki**, w tym pedagogiki specjalnej, **albo nauczyciel mianowany lub dyplomowany** zatrudniony na stanowisku **psychologa, pedagoga lub pedagoga specjalnego**, w tej samej lub innej szkole;
- **doradca metodyczny** albo nauczyciel konsultant, albo przedstawiciel organu sprawującego nadzór pedagogiczny, albo nauczyciel dyplomowany, który naucza tego samego przedmiotu lub prowadzi ten sam rodzaj zajęć, z tej samej lub innej szkoły²²;
- **przedstawiciel związku zawodowego** — na wniosek nauczyciela.

Komisja ta dokona **godzinnej obserwacji zajęć** prowadzonych przez nauczyciela. Następnie **omówi** z nauczycielem te zajęcia.

Omówienie zajęć polega na odniesieniu się przez komisję do poprawności merytorycznej ich przeprowadzenia, zrealizowania celu zajęć oraz umiejętności nauczyciela, w szczególności w zakresie elastycznego reagowania na zmieniającą się sytuację na zajęciach, kultury osobistej oraz komunikacji werbalnej i pozawerbalnej między uczniem a nauczycielem²³.

Rozmowa dotyczy natomiast zastosowanych przez nauczyciela metod i form pracy oraz indywidualizacji nauczania. W trakcie tej rozmowy nauczyciel wykonuje zadanie wskazane przez komisję z użyciem narzędzi multimedialnych, o ile narzędzia takie nie były wykorzystane podczas tych zajęć²⁴.

²¹ Chodzi o listę ekspertów, o której mowa w art. 9g ust. 11 *Karty Nauczyciela*, czyli listę prowadzoną przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania.

²² Analogicznie, jak miało to miejsce w przypadku pierwszej obserwacji, w obserwacji musi uczestniczyć jeden nauczyciel wybrany spośród wskazanych kategorii. Wyboru dokonuje dyrektor szkoły.

²³ Wytyczne określone w §3 ust. 1 pkt 1 *Rozporządzenia Ministra Edukacji i Nauki z dnia 6 września 2022 r. w sprawie uzyskiwania stopni awansu zawodowego przez nauczycieli* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1914).

²⁴ Wytyczne określone w §3 ust. 1 pkt 2 wskazanego powyżej rozporządzenia.

Na podstawie obserwacji, omówienia zajęć z nauczycielem oraz przeprowadzonej z nim rozmowy komisja wyda **pozytywną** albo **negatywną opinię** na temat przeprowadzonych zajęć.

Opinia jest sporządzana **na piśmie** i zawiera:

- oznaczenie komisji wydającej opinię,
- datę wydania opinii,
- wskazanie podstawy prawnej,
- datę przeprowadzenia zajęć i ich rodzaj,
- imię (imiona) i nazwisko oraz datę urodzenia nauczyciela,
- informację o uzyskanej opinii,
- informację o liczbie punktów uzyskanych przez nauczyciela,
- uzasadnienie opinii,
- pouczenie, czy i w jakim trybie nauczycielowi przysługuje wniosek o ponowne przeprowadzenie zajęć²⁵,
- imię i nazwisko oraz podpis przewodniczącego komisji.

Uzyskanie **pozytywnej opinii jest warunkiem złożenia wniosku o nadanie stopnia awansu zawodowego nauczyciela mianowanego**.

W przypadku uzyskania **opinii negatywnej** nauczyciel może **złożyć wniosek** do dyrektora **o ponowną komisyjną obserwację** zajęć (w terminie 14 dni od otrzymania opinii).

Jeżeli zaś po **ponownej obserwacji** zajęć komisja wyda **opinię negatywną**, wtedy nauczycielowi pozostanie jedynie **dodatkowe przygotowanie do zawodu przez 1 rok i 9 miesięcy**.

W okresie realizacji dodatkowego przygotowania do zawodu nauczyciel będzie **ponownie poddany ocenie pracy i komisyjnej obserwacji zajęć**.

Wystawienie zaświadczenia

Po zakończeniu okresu przygotowania do zawodu nauczycielowi wystawia się **zaświadczenie**²⁶, które zawiera **informacje** o:

- **wymiarze zatrudnienia** nauczyciela i nauczanych przez niego **przedmiocie** lub **rodzaju prowadzonych zajęć** w okresie przygotowania do zawodu (w tym wszystkie szkoły, w których nauczyciel odbywał przygotowanie do zawodu nauczyciela);

²⁵ Użycie przez ustawodawcę wyrażenia *czy i w jakim trybie* powodowane jest faktem, że w przypadku dokonania ponownej obserwacji opinia zawiera te same elementy co przy opinii pierwotnej, lecz nauczycielowi nie przysługuje już wniosek o ponowne przeprowadzenie oceny. Wydaje się zatem, że intencją ustawodawcy było w tym przypadku poinformowanie nauczyciela o braku możliwości złożenia wniosku o ponowną komisyjną obserwację.

²⁶ Uszczegółowienie zawartości zaświadczenia nastąpiło w §5 ust. 1 pkt 2 rozporządzenia ws. uzyskiwania stopni awansu.

- przyczynie ewentualnego skrócenia okresu przygotowania do zawodu;
- ewentualnym odbyciu przez nauczyciela **dodatkowego przygotowania** do zawodu nauczyciela, wymiarze zatrudnienia nauczyciela i nauczaniem przez niego przedmiocie lub rodzaju prowadzonych zajęć w tym okresie.

Wniosek nauczyciela do organu prowadzącego o podjęcie postępowania egzaminacyjnego

Zgodnie z dyspozycją art. 9b ust. 2a *Karty Nauczyciela*, wniosek nauczyciela o podjęcie postępowania egzaminacyjnego zawiera **imię (imiona) i nazwisko, datę urodzenia** oraz **adres do korespondencji, wskazanie miejsca zatrudnienia i zajmowane stanowisko** oraz oczywiście **podpis** składającego wniosek nauczyciela.

Do wniosku o podjęcie postępowania egzaminacyjnego **dołącza się** :

- kopie²⁷ dokumentów potwierdzających posiadane kwalifikacje zawodowe [poświadczone przez dyrektora szkoły za zgodność z oryginałem];
- zaświadczenie dyrektora szkoły (patrz wyżej);
- kopię karty oceny pracy²⁸ [poświadczoną przez dyrektora szkoły za zgodność z oryginałem];
- kopię pozytywnej opinii o przeprowadzonych zajęciach [poświadczoną przez dyrektora szkoły za zgodność z oryginałem].

Wniosek wraz z załącznikami poddawany jest weryfikacji formalnej. W razie stwierdzenia braków formalnych organ wskaże te braki i wezwie nauczyciela do ich usunięcia w terminie 14 dni. Nieusunięcie braków w terminie spowoduje pozostawienie wniosku bez rozpoznania.

Postępowanie egzaminacyjne

Skład komisji egzaminacyjnej ²⁹ nie uległ zmianie. Tak jak dotychczas wchodzi w jej skład:

- **przedstawiciel organu prowadzącego szkołę, jako jej przewodniczący** ;
- **przedstawiciel organu sprawującego nadzór pedagogiczny** ;
- **dyrektor** szkoły;
- **dwaj eksperci z listy ekspertów** ;
- ewentualnie wskazany we wniosku przez nauczyciela **przedstawiciel związku zawodowego** ³⁰.

²⁷ Wszędzie gdzie przepis prawa obliuguje do załączenia kopii, dołącza się kopie.

²⁸ Punkt ten nie dotyczy nauczycieli skierowanych przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania do pracy w szkołach działających na podstawie *Konwencji o Statucie Szkół Europejskich* (§4 ust. 2 rozporządzenia ws. uzyskiwania stopni awansu zawodowego).

²⁹ Art. 9g ust. 2 *Karty Nauczyciela*.

³⁰ Art. 9g ust. 5 *Karty Nauczyciela*.

Podczas postępowania egzaminacyjnego komisja będzie zadawała pytania dotyczące **poszczególnych wymagań na stopień nauczyciela mianowanego**³¹ oraz **wskaże problem** związany z wykonywaną pracą nauczycielską, który nauczyciel **będzie musiał rozwiązać** podczas egzaminu.

Następnie przewodniczący komisji zarządzi **głosowanie**, podczas którego każdy z jej członków oceni nauczyciela w skali **od 0 do 10 punktów**. Tak jak dotychczas, nauczyciel będzie musiał osiągnąć średnią arytmetyczną w wysokości **co najmniej 7 punktów, aby zdać egzamin**. W przypadku gdy liczba członków komisji egzaminacyjnej obecnych na posiedzeniu jest większa niż 3, odrzuca się jedną najwyższą i jedną najniższą ocenę punktową. Wyjątkiem jest przypadek, gdy co najmniej dwie najwyższe oceny punktowe są takie same albo gdy wszyscy członkowie komisji egzaminacyjnej przyznali takie same oceny punktowe.

Komisja kwalifikacyjna podejmuje rozstrzygnięcia w obecności **co najmniej 2/3 składu** swoich członków.

Na koniec komisja egzaminacyjna wyda nauczycielowi **zaświadczenie o zdaniu egzaminu**.

W przypadku niezdania egzaminu nauczyciel będzie mógł odbyć dodatkowe przygotowanie do zawodu w wymiarze 1 roku i 9 miesięcy, podczas którego ponownie zostanie zorganizowana komisyjna obserwacja zajęć oraz dokonana ocena pracy.

Nowym rozwiązaniem jest natomiast wprowadzona przez ustawodawcę regulacja, zgodnie z którą, jeżeli nauczyciel **w ciągu 6 lat** od rozpoczęcia przygotowania do zawodu **nie uzyska** stopnia awansu zawodowego nauczyciela **mianowanego**, obligatoryjne będzie **rozwiązanie z nim stosunku pracy**³².

Nadanie stopnia awansu zawodowego nauczyciela mianowanego

Zakończenie procesu awansu zawodowego na stopień awansu zawodowego nauczyciela mianowanego wiąże się w sposób oczywisty z nadaniem tego stopnia, co odbywa się w drodze wydania przez organ prowadzący **decyzji**

³¹ Zakres wymagań został szczegółowo wskazany w §6 rozporządzenia ws. uzyskiwania stopni awansu.

³² Zgodnie z art. 10 ust. 3c *Karty Nauczyciela*, do 6-letniego okresu nie będą jednak zaliczane okresy zatrudnienia w szkole w wymiarze niższym niż 1/2 obowiązkowego wymiaru zajęć oraz okresy nieobecności nauczyciela w pracy trwającej nieprzerwanie dłużej niż 30 dni, z wyjątkiem okresów urlopu wypoczynkowego.

administracyjnej³³. Dopiero w tym momencie (a w zasadzie po uprawomocnieniu się decyzji) następuje formalny awans na stopień nauczyciela mianowanego.

Należy pamiętać, że **zaświadczenie komisji o zdaniu egzaminu nie jest równoznaczne z nadaniem stopnia nauczyciela mianowanego.**

Uzyskanie stopnia awansu nauczyciela dyplomowanego

Obecnie, aby ubiegać się o stopień awansu zawodowego nauczyciela dyplomowanego, nauczyciel mianowany nie składa już wniosku o rozpoczęcie stażu. Generalnym założeniem systemowej zmiany jest w tym przypadku ocena pracy nauczyciela mianowanego po upływie określonego okresu czynnego zatrudnienia. **Początek biegu tego okresu przypada na dzień uzyskania stopnia nauczyciela mianowanego**³⁴.

Zasadniczy okres pracy wymagany do ubiegania się o uzyskanie stopnia awansu zawodowego nauczyciela dyplomowanego został ustalony na **5 lat i 9 miesięcy**, jednakże może on zostać **skrócony do 4 lat i 9 miesięcy** w przypadku nauczycieli, którzy:

- posiadają **stopień naukowy** lub
- przed nawiązaniem stosunku pracy w szkole w Rzeczypospolitej Polskiej prowadzili zajęcia **w szkole za granicą**³⁵,
- odbyli staż na stopień awansu nauczyciela mianowanego na starych zasadach, ale w wymiarze skróconym na podstawie przepisów przejściowych dla dotychczasowych nauczycieli kontraktowych³⁶.

W przypadku **nauczycieli, którzy odbyli staż na stopień awansu nauczyciela mianowanego na starych zasadach w pełnym wymiarze lub uzyskali ten stopień z mocy prawa** na podstawie przepisów dotychczasowych (przed dniem 1 września 2022 r.), okres wymagany do przepracowania został ustalony na **3 lata i 9 miesięcy**³⁷.

³³ Art. 9b ust. 4 pkt 2 *Karty Nauczyciela*.

³⁴ Przypomnijmy, że następuje to z chwilą wydania decyzji administracyjnej przez organ prowadzący.

³⁵ Art. 9ca ust. 7 *Karty Nauczyciela*.

³⁶ Art. 12 pkt 2 *Ustawy z dnia 5 sierpnia 2023 r. o zmianie ustawy — Karta Nauczyciela oraz niektórych innych ustaw* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1730).

³⁷ Art. 12 pkt 1 wskazanej powyżej ustawy.

Analogicznie jak w przypadku przygotowania do zawodu nauczyciela, do wymaganego okresu **nie będą zaliczane**:

- okresy zatrudnienia w wymiarze **poniżej połowy**,
- okresy **nieobecności** nauczyciela w pracy **trwające nieprzerwanie dłużej niż 30 dni**, z wyjątkiem okresów urlopu wypoczynkowego.

W ostatnim roku wymaganego okresu pracy konieczne jest dokonanie **trzej oceny pracy** nauczyciela. Należy pamiętać, że **ocena ta nie jest dokonywana z urzędu, lecz wyłącznie na wniosek nauczyciela**. Ocenie podlegają **ostatnie trzy lata** pracy. Aby móc ubiegać się o stopień nauczyciela dyplomowanego, nauczyciel będzie musiał uzyskać **co najmniej bardzo dobrą ocenę pracy**.

Wydanie zaświadczenia dla nauczyciela mianowanego

Po przepracowaniu wymaganego okresu, dyrektor wydaje nauczycielowi zaświadczenie dotyczące tego okresu, które **powinno zawierać**:

- **informację o wymiarze zatrudnienia** nauczyciela i **nauczonym przez niego przedmiocie** lub rodzaju prowadzonych zajęć w wymaganym okresie pracy, a w przypadku nieuzyskania akceptacji komisji kwalifikacyjnej także w dodatkowym okresie pracy wraz ze wskazaniem wszystkich szkół, w których nauczyciel pracował;
- **informację o przyczynie skrócenia** wymaganego okresu pracy.

Wniosek nauczyciela do organu nadzoru o wszczęcie postępowania kwalifikacyjnego

Wniosek o podjęcie postępowania o nadanie stopnia nauczyciela dyplomowanego składa się **do organu sprawującego nadzór pedagogiczny**, którym dla szkół i placówek artystycznych jest minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego.

Także w tym przypadku, zgodnie z art. 9b ust. 2a *Karty Nauczyciela*, wniosek nauczyciela o podjęcie postępowania egzaminacyjnego zawiera **imię (imiona) i nazwisko, datę urodzenia oraz adres do korespondencji, wskazanie miejsca zatrudnienia i zajmowane stanowisko** oraz oczywiście **podpis** składającego wniosek nauczyciela.

Do wniosku o podjęcie postępowania egzaminacyjnego **dołącza się**:

- kopie dokumentów potwierdzających posiadane kwalifikacje zawodowe i **kopię aktu nadania stopnia awansu zawodowego nauczyciela mianowanego** [poświadczone przez dyrektora szkoły za zgodność z oryginałem];
- **zaświadczenie** dyrektora szkoły [patrz wyżej];
- **kopię karty oceny pracy** [poświadczone przez dyrektora szkoły za zgodność z oryginałem];

- opis i analizę sposobu realizacji zadań lub podejmowania działań na rzecz oświaty oraz ich **efektów**³⁸.

Powołanie komisji i rozmowa kwalifikacyjna

W następnym kroku procedury awansowej organ nadzoru pedagogicznego powoła komisję kwalifikacyjną w składzie:

- **przedstawiciel organu sprawującego nadzór pedagogiczny;**
- **dyrektor szkoły** (z wyjątkiem przypadku, gdy o awans ubiega się dyrektor szkoły);
- **dwaj eksperci**³⁹ z listy ekspertów.
Ewentualnie, lecz wyłącznie **w charakterze obserwatora:**
 - przedstawiciel organu prowadzącego szkołę,
 - przedstawiciel organu sprawującego nadzór pedagogiczny,
 - przedstawiciel wskazanego przez nauczyciela związku zawodowego.

Następnie, po zawiadomieniu nauczyciela o posiedzeniu komisji **z zachowaniem 7-dniowego okresu wyprzedzenia**, odbywa się rozmowa kwalifikacyjna. Podczas tej rozmowy komisja awansowa zapoznaje się z oceną pracy nauczyciela, a także z opisem i analizą sposobu realizacji niezbędnych wymagań. W trakcie rozmowy nauczyciel ubiegający się o awans na stopień nauczyciela dyplomowanego dokonuje również prezentacji swojego dorobku zawodowego oraz odpowiada na pytania członków komisji kwalifikacyjnej dotyczące działań i zadań zrealizowanych na rzecz oświaty, a także ich efektów.

Ocena punktowa jest analogiczna jak w przypadku postępowania egzaminacyjnego, czyli punktowanie w **skali od 0 do 10**, przy udziale **minimum 2/3 składu komisji**. Nauczyciel będzie musiał osiągnąć średnią arytmetyczną na poziomie **co najmniej 7 punktów**, aby uzyskać akceptację komisji kwalifikacyjnej.

Wydanie aktu nadania stopnia awansu nauczyciela dyplomowanego

Zwierzaniem procedury awansowej jest nadanie stopnia awansu zawodowego nauczyciela dyplomowanego **w drodze decyzji administracyjnej** wydanej przez organ nadzoru pedagogicznego. W przypadku szkół i placówek artystycznych organem tym jest **minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego**.

³⁸ Wymagania te zostały określone w §7 ust. 1 *Rozporządzenia Ministra Edukacji i Nauki z dnia 6 września 2022 r. w sprawie uzyskiwania stopni awansu zawodowego przez nauczycieli* (Dz. U. z 2022 r., poz. 1914).

³⁹ Dotychczas w pracach komisji awansowej na stopień awansu nauczyciela dyplomowanego wymagany był udział trzech ekspertów.



Miscellanea





To już 10 lat spotkań nauczycieli szkół muzycznych na Ogólnopolskim Seminarium dla Chórmistrzów pn. „Edukacja i wykonawstwo” w ZPSM nr I w Warszawie!

W dniach 7–8 października 2023 roku odbędzie się jubileuszowe, X Ogólnopolskie Seminarium dla Chórmistrzów — nauczycieli szkół muzycznych I i II stopnia. Organizatorem imprezy jest Centrum Edukacji Artystycznej oraz Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie. Wydarzenie przez lata zyskało renomę, ma utrwaloną, chwaloną przez uczestników formułę. W każdej minionej edycji realizowane były zajęcia o charakterze warsztatowym, z udziałem chórów dziecięcych i młodzieżowych, z prezentacją metod pracy chórmistrza oraz z aktywnym udziałem samych słuchaczy — uczestników seminarium. Do udziału w charakterze wykładowców zapraszani byli wybitni specjaliści w dziedzinie dyrygentury, prowadzenia zespołów wokalnych i chórów szkół muzycznych. Byli to między innymi: profesor Elżbieta Wtorkowska, profesor Agnieszka Franków-Żelazny, profesor Jolanta Szybalska-Matczak, profesor Bogumiła Tarasiewicz-Ciesielska, profesor Aleksandra Grucza-Rogalska, doktor habilitowany Michał Roman Szulik i wielu innych, cenionych w środowisku muzycznym specjalistów. W programach wydarzeń pojawiały się ciekawe i przydatne dla nauczycieli-muzyków tematy, a wśród nich między innymi: *Zaburzenia głosu u dzieci i młodzieży*, *Przygotowanie dzieci najmłodszych 7–9-latków do pracy w chórze*, *Mieszany chór młodzieżowy — metody pracy z zespołem*, *Praca chórmistrza nad intonacją*, *Kształtowanie świadomości wokalnej w śpiewie zespołowym*, *Budowanie brzmienia podczas rozśpiewania i w pracy nad repertuarem w chórze dziecięcym — pokaz pracy z dziećmi*. W okresie pandemii seminarium odbywało się w formule online (z entuzjazmem został przyjęty wykład pod tytułem *Rejestracja występu chóru w czasie pandemii*). Słuchacze seminarium mieli okazję korzystać z wiedzy wykładowców reprezentujących różne ośrodki akademickie: Akademię Muzyczną w Bydgoszczy, Akademię Muzyczną w Poznaniu, Akade-

◀ *Lax Vox oraz inne zabawy i metody dla ciała i głosu*,
prof. dr hab. Monika Kolasa-Hladiková, 2022

Fot. ze zbiorów autorki



Śpiewanie bez tajemnic, prof. dr hab. Bogumiła Tarasiewicz-Ciesielska, 2015

Fot. ze zbiorów autorki

mię Muzyczną we Wrocławiu, Akademię Muzyczną w Katowicach, Akademię Muzyczną w Gdańsku i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie. Minione edycje imprezy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem chórmystrzów. Gromadziły w każdym roku około stu uczestników z całej Polski.

Dziesiąte Ogólnopolskie Seminarium dla Chórmystrzów zaplanowane zostało jako wydarzenie szczególne. Dwudniowy program jubileuszowej edycji wypełnią zagadnienia i problematyka z trzech obszarów — współczesna kompozycja chóralna, emisja głosu (w kontekście pracy nauczyciela chórmistrza oraz zbiorowa emisja głosu w chórze) oraz metodyka prowadzenia chórów dziecięcych i młodzieżowych.

Harmonogram tegorocznego seminarium zawiera wiele ciekawych spotkań, warsztatów, wykładów i wspólnego śpiewania pod ręką wybitnych dyrygentów, między innymi profesora Marka Gandeckiego (Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu) i profesora Piotra Jańczaka (Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy). Autorskie metody pracy podczas próby z chórem dziecięcym przedstawi doktor habilitowana



Polubić chór — sposoby wyzwalania emocji w zespole dziecięco-młodzieżowym (pokaz pracy z chórem), dr Alicja Szeluga, 2014

Fot. ze zbiorów autorki

Małgorzata Podzielny (profesor Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu).

W minionych latach ważnym punktem wydarzenia była prezentacja twórczości polskich kompozytorów współczesnych i repertuaru chóralnego, z którego później korzystali nauczyciele-chórmistrzowie szkół muzycznych. Spotkania i prezentacja kompozycji doktora Grzegorza Miśkiewicza, doktora Marcina Łukasza Mazura i doktora Jana Krutula były niezwykle cenne dla słuchaczy seminarium. W przygotowywanej edycji seminarium i tym razem zaplanowana została promocja nowych, oryginalnych utworów. W ramach tego punktu programu odbędą się spotkania i warsztaty z kompozytorami. Chór złożony z uczestników seminarium wraz z chórem dziecięcym Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie wspólnie przygotowują i wykonają na Jubileuszowym Koncercie Chóralnym kompozycję Anny Rocławskiej-Musiałczyk — laureatki Nagrody ZAiKS-u dla kompozytorki młodego pokolenia 2023.

Zgodnie z sugestiami słuchaczy poprzednich edycji seminarium, w tym roku odbędzie się wykład uzupełniony panelem dyskusyjnym z zakresu prawa autor-

skiego i legalnego korzystania z twórczości chóralnej, poprowadzony przez specjalistów i prawników z ZAiKS-u. Zaproszenie do udziału w seminarium, oprócz osób wymienionych wyżej, przyjęła doktor habilitowana Ewa Rafałko, która od 2011 roku pełni funkcję dyrygenta i kierownika artystycznego Chóru Dziecięcego Opery i Filharmonii Podlaskiej. Jest wybitną specjalistką z zakresu zbiorowej emisji głosu. Podczas seminarium poprowadzi warsztaty wokalne dla chórmistrzów. Będzie także czas na spotkanie z magistrem Sebastianem Sikorą, pomysłodawcą i twórcą Ogólnopolskiego Forum Chóralistyki „Wrocław Miastem Muzyki”, w ramach którego odbywają się Ogólnopolski Konkurs Dyrygencki, Ogólnopolski Konkurs Chóralny, warsztaty i konferencja naukowa.

Wszystkie wymienione wyżej osoby mają ścisły związek z chóralistyką szkolną, są czynnymi chórmistrzami oraz prowadzą wykłady z metodyki pracy z zespołami dziecięcymi i młodzieżowymi. Pełnią funkcje jurorów konkursów przeznaczonych dla chórów dzieci i młodzieży.

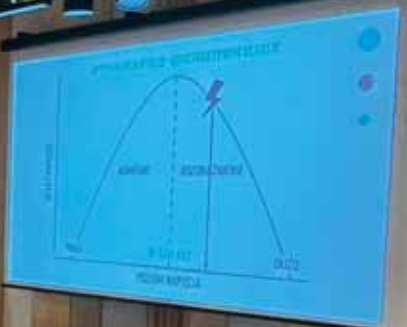
Organizatorzy X Ogólnopolskiego Seminarium dla Chórmistrzów pod nazwą „Edukacja i wykonawstwo” wyznaczają sobie za cel podnoszenie poziomu wiedzy i umiejętności dyrygentów chóralnych zespołów szkół muzycznych I i II stopnia z zakresu metodyki prowadzenia chóru, zapoznanie chórmistrzów zespołów dziecięcych ze specyfiką pracy zespołowej z dziećmi oraz pokazanie oryginalnych, autorskich, nowych metod kształcenia w śpiewie zespołowym dzieci i młodzieży. Celem październikowego wydarzenia jest też przegląd nowej literatury przedmiotu — podręczników, wydawnictw nutowych, oraz integracja środowiska nauczycieli-chórmistrzów i aktualizacja treści i metod nauczania w odniesieniu do prowadzonej dydaktyki w szkolnictwie muzycznym.

Jubileusz ma swoje prawa, dlatego tym razem zapraszamy Państwa na dwudniowy pobyt w Warszawie — 7 i 8 października (sobota i niedziela). Wszelkie informacje na temat imprezy dostępne są na stronie internetowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie — www.miodowa.edu.pl.

Serdecznie zapraszamy!

Odporność psychiczna i radzenie sobie ze stresem ►
w pracy dyrygenta, mgr Marek Raczyński, 2022

Fot. ze zbiorów autorki



A lecturer in a dark suit is standing on the right side of the stage, facing the audience. He is holding a small object in his hand and appears to be speaking.

The audience is seated in rows of chairs, facing the stage. They are looking towards the lecturer and the screen. Some audience members are holding papers or laptops.





Beata Lewińska o dydaktyce historii sztuki — rzecz i polecenie

Powiedzmy już na wstępie — recenzowana książka *Dzieło sztuki, jego opis i analiza w kontekście egzaminu maturalnego z historii sztuki*¹ zasługuje wyłącznie na podziw. I na bezwzględne zalecenie zaznajomienia się z tą nowością wydawniczą przez historyków sztuki, nauczycieli tego przedmiotu w liceach plastycznych szkolnictwa artystycznego. Także — w innych typach naszych szkół, jak również nauczycieli podobnego przedmiotu w liceach ogólnokształcących czy innych zawodowych resortu Oświaty.

Zacznijmy od jej krótkiego przedstawienia. Poza wstępem, jak zwykle w takich pozycjach zawierającym uzasadnienie tematu, charakterystykę źródeł i metodologię, książka Beaty Lewińskiej składa się z trzech rozdziałów. Bardzo krótkiego pierwszego, w którym Autorka prezentuje temat w aspekcie historyczno-prawnym (resortowym, określonym przez dwa resorty — Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwo Edukacji i Nauki). W tym rozdziale prezentowane są również źródła wymagań dla przedmiotu, sformułowane przez Centralną Komisję Egzaminacyjną, której podlegają wszelkie w naszym kraju egzaminy maturalne, oraz wymagania i procedury. Także — w przypadkach, gdy na egzamin dyplomowy, na przykład w szkołach artystycznych, składa się egzamin maturalny z zakresu tak zwanego pionu ogólnokształcącego szkoły.

To bardzo szczegółowo i kompetentnie napisany rozdział, który jest (powinien być) nie tylko konieczną podstawą dla wszystkich zajmujących się tą tematyką, a więc pracowników nadzoru, nauczycieli, wykładowców, badaczy i publicystów. Wynikają z niego dwie ważne, wręcz fundamentalne informacje. Pierwsza — od utrwalenia się wyników naszej polityczno-społecznej reformy ustrojowej, czyli około 2000 roku, do chwili obecnej, a więc już ponad 20 lat, nie obowiązują, także w omawianym zakresie, ściśle i zewnętrzne programy nauczania, tylko tak zwane podstawy programowe; zalecane jest natomiast pisa-

¹ B. Lewińska, *Dzieło sztuki, jego opis i analiza w kontekście egzaminu maturalnego z historii sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2023 (stron ok. 200).

nie przez nauczycieli własnych programów przedmiotu (omawianego i innych), te „podstawy” uwzględniających. Lub opcjonalne korzystanie z programów autor-skich, publikowanych.

I druga informacja — na przebieg i wymagania egzaminacyjno-maturalne składają się trzy elementy, uwidocznione w tak zwanych materiałach czy arkuszach maturalnych: 1) analiza dzieła wraz z określeniem autora, czasu, stylu, kontekstu terytorialno-historycznego; 2) analiza dzieła jak wyżej, ale bez identyfikacji autora i dzieła, identyfikacja stylu; 3) wypracowanie.

Drugi rozdział książki, niewiele obszerniejszy niż pierwszy, szczegółowo i również niezwykle kompetentnie zajmuje się zarówno precyzyjnym przedstawieniem zakresu wymagań maturalnych z przedmiotu (historia sztuki lub podobny), jak też oceną wiedzy i umiejętności uczniów w kolejnych trzech procedurach ich sprawdzania — poprzez opis i analizę dzieł nazwanych, opis i analizę dzieł nieokreślonych (w arkuszu maturalnym) i poprzez wypracowanie. Wszystkie cztery części rozdziału są ujęte nie tylko bardzo instruktywnie, ale również wnoszą bogactwo informacji z zastosowania wyżej wymienionych procedur na przykładzie trzech programów. Wynika z nich, jak to precyzyjnie ukazuje i komentuje Autorka, zarówno specyfika wykorzystania podstawy programowej, charakter i zakres wybranych przykładów do analizy, określenie procedur egzaminacyjnych, jak i „rozsiewu” (zakresu) wiedzy i umiejętności uczniów, co do reprezentacji autorów i charakterystyki ich dzieł w badanych ośrodkach. Także — kryteriów i sposobu oceny wypracowań, specyfiki postępowania egzaminatorów, różnic w przypadku dawniejszych procedur i nowszych. To bogactwo podejść i ich prezentacji ujmowane jest głównie tabelarycznie i interpretowane statystycznie, przy pomocy tak zwanej skali staninowej. Wszystko to, jak również dokumentacja opracowania i interpretacji stanowią nie do przecenienia informację i materiał do refleksji nad przebiegiem egzaminów maturalnych z jednego z podstawowych i zarazem integralnych przedmiotów nauczania w liceach plastycznych. Integralnych, gdyż nie jest w nich rozdzielona, jak to ma miejsce na przykład w szkołach muzycznych, teoria, historia i analiza.

Najbardziej jednak obszernym i treściowo rozbudowanym rozdziałem książki jest rozdział trzeci, poświęcony „kanonowi dzieł” w dydaktyce historii sztuki. Poza częścią wstępną rozdziału, prezentującą samo zagadnienie kanonu w nauczaniu tego przedmiotu i roli kanonu w uzyskaniu znaczących i oczekiwanych rezultatów, Autorka podkreśla tu również znaczenie inicjatywy samych nauczycieli w określaniu tego kanonu i podejściu doń w całym szkolnictwie plastycznym.

O dalszych częściach rozdziału trzeciego, ukazujących imponujący, a zarazem dyskusyjny, niejednokrotnie kontrowersyjny zakres „kanonu” mówić krótko się nie da. Ale i nie trzeba. Po prostu należy rozdział ten przeczytać i przemyśleć. Trzeba natomiast podkreślić, że jest w rozdziale ujęty niezwykle szczegółowo i — jak wszystko w tej książce — kompetentnie, niemal cały podręcznik „historii sztuki” w trzech jej kategoriach, czyli odmianach klasycznych historii sztuk plastycznych — malarstwo, rzeźba i architektura, oraz jej nowszych, ra-

czej współczesnych odmianach czy rozgałęzieniach, stanowiąc niejako sam w sobie materiał bardzo cenny, prawie niezależny. Na uwagę zasługuje w nim bogate uwzględnienie sztuki polskiej.

Kończąc tę prezentację książki, należy też podkreślić szczególną jej wartość poznawczą. Przedstawia bowiem naukowe i bogato udokumentowane spojrzenie na recepcję sztuki (kanonu i nie tylko) w społeczności uczniów, chociażby w zakresie przykładowych programów.

Właśnie to ostatnie podkreślenie walorów książki Beaty Lewińskiej skłania mnie — niejako dla jeszcze wyraźniejszego wzmocnienia pozytywnej oceny Autorki i książki — do wysunięcia jednej jej cechy szczególnej. Wśród coraz liczniejszych od jakiegoś czasu książek na tematy politologiczne i socjologiczne, a także psychologiczne zahaczające o tematykę pedagogiczną, właściwie brakuje książek o tematyce ściśle i naukowo pedagogicznej. A taką właśnie jest dzieło Beaty Lewińskiej. To, że jego tematem jest nauczanie historii sztuki (sztuk plastycznych), nie odbiera książce tej wartości. Przeciwnie, konkretyzuje ją, umieszcza zarówno w kręgu pedagogiki, jak i ważnego, wręcz fundamentu kultury (plastycznej) i jej dziedzictwa. To jest książka z nurtu, który za znakomitym naszym kompozytorem i teoretykiem muzyki, profesorem Witoldem Rudzińskim, można zaliczyć do nurtu szeroko rozumianego „repertuaru człowieka kulturalnego” i sposobów przyswajania tego „repertuaru” w trybie edukacji — w dodatku edukacji szkolnej.

Na czym polega pedagogika, a wedle sformułowania Autorki „dydaktyka historii sztuki”? Właśnie, co również wynika z konstrukcji książki, jak każda pełna, prawdziwa pedagogika czy dydaktyka, polega na związanych ze sobą trzech elementach strukturalnych (systemowych): 1) jasnym określeniu strony aksjologicznej, co w prostszym sformułowaniu można nazwać „celami nauczania” (zagadnienia programowe); 2) jasnym zarysowaniu strony nomotetycznej, czyli „prawidłowościowej” (prawa, zasady i metody stosowane w procesie nauczania) i 3) na nowoczesnym, konkretnym i efektywnym określeniu skuteczności tego nauczania. W tradycyjnej pedagogice dominowała strona programowo-metodyczna, zwana czasami, nie bez trafności, pedagogiką papierową lub intencjonalną, zostawiając zagadnienia skuteczności metodom psychosocjologicznym, badaniu opinii czy raczej indywidualno-retrospektywnemu, a nie rzeczowemu i konkretnemu badaniu efektów nauczania. Książka doktor Beaty Lewińskiej, nie zaniedbując strony aksjologicznej, a nawet nomotetycznej, szczególny akcent badawczy kładzie właśnie na sprawdzaniu (w systemie maturalnym, skądinąd zmiennym i doskonalonym), co z tego nauczania wynika w kontekście wiedzy i umiejętności uczniów. Oczywiście można by życzyć sobie sięgnięcia głębiej (dalej w przyszłość). Do tego, co pozostaje, co i w jakim zakresie tworzy to, co nazywamy wykształceniem, czy wręcz wychowaniem kulturalnym, kulturą, postawami wobec niej. Ale nie wymagajmy zbyt wiele i nierealnie. To, co ukazała Autorka, to i tak chyba maksimum tego, co w trybie nauczania przedmiotu i w trybie matury stwierdzić można.

I — na zakończenie — trzy uwagi na marginesie tego, co napisała i wydała doktor Beata Lewińska.

1. Przede wszystkim przydałyby się podobne książki z zakresu dydaktyki historii innych dziedzin sztuki i kształcenia artystycznego, na przykład muzyki, tańca, teatru i filmu. Kiedyś, w latach 70. i 80. ubiegłego wieku, w ramach badań nad tak zwanymi szkołami eksperymentalnymi muzycznymi i „polską koncepcją wychowania muzycznego”, również w Polsce mieliśmy odpowiednie koncepcje i prawdziwie pedagogiczne podejścia, także w dziedzinie edukacji kulturalnej, „dydaktyki artystycznej”. Czy dzisiaj są w jakiś sposób kontynuowane, czy podobne programy, jak w książce doktor Beaty Lewińskiej, są podejmowane? Może w ramach od kilkunastu już lat przeprowadzanych przewodów doktorskich (i habilitacyjnych) w naszych wyższych szkołach artystycznych? W Instytucie Sztuki? Nie wiem, przyznam się, że od dawna nie śledzę już tych spraw. Może warto do nich wrócić i właśnie, choćby na użytek nauczania w szkolnictwie artystycznym niższych szczebli, z owych przewodów doktorskich zebrać odpowiednie informacje i je zaprezentować, choćby w „Szkołe Artystycznej” Centrum Edukacji Artystycznej?
2. Jeszcze jedna uwaga na marginesie pracy doktor Beaty Lewińskiej, do czego skłania mnie nie tylko książka, ale i podziw oraz szacunek dla Autorki i dla Jej osiągnięć naukowych. Chodzi mi o pewne „przedobrzeźnienie dokumentacyjne”, rzucające się w oczy w czasie lektury całości pracy. Każde niemal zdanie, opinia, każda informacja są dokumentowane niezliczoną liczbą przypisów, odsyłaczy, kolejnych stron jakichś literaturowych czy materiałowych lub nawet roboczych pozycji. To jest dobrze widziane w niektórych kręgach naukowych czy edytorskich, ale — moim zdaniem — stanowi istotne utrudnienie lektury. I nie zawsze jest potrzebne z punktu widzenia pogłębiania wiedzy Czytelników i zachęcenia ich do sięgania po podobne pozycje.
Wiem, że ta uwaga jest jak przysłowiowa „musztarda po obiedzie”, ale pragnę podkreślić, że ta właściwość opracowania, w niczym nie umniejszając jego wartości, nieco utrudnia percepcję.
3. I na koniec — uważam, że właśnie ta książka powinna być w jakiś sposób zalecona, a także być przedmiotem dyskusji czy seminariów w całym naszym szkolnictwie artystycznym. To doskonały materiał do doskonalenia i samokształcenia. Jak to zrobić? Nie jedną już taką inicjatywą skutecznie kierowało Centrum Edukacji Artystycznej, mające swe agendy i środki działania. W omawianym przypadku to szczególnie piękne pole do popisu.

Fonosfera Powstania Warszawskiego

Życie koncertowe w powstańczej stolicy

W Warszawie w czasie Powstania '44 mimo toczonych walk odbywały się liczne wydarzenia artystyczne. Nie mogło być inaczej, zważywszy na to, ilu wybitnych artystów-muzyków działało w stolicy w okresie międzywojennym, w trakcie okupacji, i ilu z nich kontynuowało działalność w walczącej Warszawie. W trakcie przedłużającego się Powstania (pierwotnie planowane było na dwa–trzy dni) koncerty i akademie ułatwiały podtrzymywanie morale powstańców i cywili, dawały im chwile wytchnienia. Komenda Główna Armii Krajowej kontrolowała, by do udziału w wydarzeniach zgłaszali się artyści, którzy nie kolaborowali z okupantem¹.

Jednym z częściej przewijających się we wspomnieniach koncertowych adresów było Konserwatorium Muzyczne przy ulicy Okólnik 1, które od 1941 roku miało pozwolenie od niemieckich władz okupacyjnych na działanie jako szkoła zawodowa — średnia szkoła muzyczna pod nazwą Staatliche Musikschule. W rzeczywistości realizowała przedwojenny program nauczania². Na organach koncertował tam, między innymi, Stanisław Kazuro, kompozytor, dyrygent i pedagog, późniejszy rektor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Także Stefan Śledziński, po wojnie redaktor *Matej encyklopedii muzyki*, dyrygent, muzykolog i pedagog, występował w trakcie Powstania na Okólniku wraz ze swoją orkiestrą dętą złożoną z żołnierzy AK³.

Pośród najważniejszych nazwisk artystów Powstania Warszawskiego odnajdujemy między innymi Jana Ekiera, pianistę, kompozytora, laureata VIII miejsca

¹ „Warszawskie Dzieci” — piosenka, która miała dodawać sił walczącej stolicy, strona internetowa: Dzieje.pl. Portal historyczny, <https://dzieje.pl/wideo/warszawskie-dzieci-piosenka-ktora-miala-dodawac-sil-walczacej-stolicy>, [dostęp: 11.08.2023].

² *Żołnierze Armii Krajowej — wykładowcy i absolwenci Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, strona internetowa Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej, <http://armiakrajowa.org.pl/tabliczki/125.html>, [dostęp: 6.08.2023].

³ A. Cubała, *Artyści '44*, Wielka Litera, Warszawa 2022, s. 347.



Gmach Konserwatorium Warszawskiego przy ul. Okólnik 1, dobudowany w latach 1913–1914 do pałacu Gnińskich/Ostrogskich, zniszczony w trakcie II wojny światowej i rozebrany po 1945 roku⁴

Fot. ze zbiorów Autorki

i nagrody publiczności na III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym imienia Fryderyka Chopina w Warszawie w 1937 roku. W powstańczej Warszawie dał ponad trzydzieści koncertów, często pod ostrzałem, głównie z muzyką Chopina, prezentując *Etiudę c-moll* op. 10 nr 12 (*Rewolucyjną*), polonezy z *Polonezem As-dur* na czele, mazurki, preludia, scherza czy ballady. Warto tu przypomnieć, że muzyka Chopina została zabroniona przez nazistowskich najeźdźców, a 31 maja 1940 roku okupanci wysadzili pomnik Chopina w Łazienkach. Jego kompozycje wykonywano nadal, tyle że w podziemiu, a moc muzyki, której Niemcy się obawiali (pamiętając porównanie twórczości Chopina do **armaty ukrytej w kwiatach** autorstwa Roberta Schumanna), oddziaływała krzepiąco i motywująco na Polaków przez cały okres wojny⁵.

W powstańczych szpitalach i w czasie nabożeństw koncertowała również gwiazda polskiej wiolinistyki — Irena Dubiska, która od najmłodszych lat czaro-

⁴ *Konserwatorium Muzyczne. Okólnik 1*, strona internetowa Fundacji „Warszawa1939.pl”, <https://www.warszawa1939.pl/obiekt/okolnik-1>, [dostęp: 8.08.2023]; *Skrócona historia Akademii Muzycznej w Warszawie*, strona internetowa: Warszawy historia ukryta, <https://whu.org.pl/2015/05/03/841/>, [dostęp: 22.08.2023].

⁵ A. Cabała, dz. cyt., s. 160–171; *Artyści w Powstaniu Warszawskim: Jan Ekier*, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/artykul/artysci-w-powstaniu-warszawskim-jan-ekier,5140.html>, [dostęp: 5.08.2023].



Jan Ekier z siostrą Haliną podczas koncertu u hrabiny Potockiej, 1934

Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

wała swoją grą słuchaczy w całej Europie. Występowała między innymi z Bronisławem Hubermanem, Emilem Młynarskim i Karolem Szymanowskim⁶.

W dniach Powstania w Konserwatorium można było usłyszeć również (wówczas czternastoletnią) Barbarę Hesse-Bukowską, późniejszą laureatkę II nagrody IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego imienia Fryderyka Chopina w Warszawie, w pierwszej powojennej edycji konkursu w 1949 roku. Wybuch Powstania zastał ją na Okólniku, gdzie spędziła następane tygodnie, dając koncerty. Jej ojciec, Stanisław Wiktor Bukowski, występował w Powstaniu wraz z założoną jeszcze w czasie okupacji orkiestrą kameralną⁷.

⁶ Irena Dubiska — skrzypaczka, strona internetowa Gazety Pomorskiej, <https://lubietubyc.pomorska.pl/irena-dubiska-skrzypaczka/ar/13127364>, [dostęp: 05.08.2023].

⁷ A. Cubąła, dz. cyt., s. 313; Barbara Hesse-Bukowska nie żyje, strona internetowa „Rzeczpospolitej”, <https://www.rp.pl/kultura/art5256911-barbara-hesse-bukowska-nie-zyje>, [dostęp: 11.08.2023].



Irena Dubiska

Fot. ze zbiorów Autorki



Barbara Hesse-Bukowska w 1949 roku

Fot. ze zbiorów Autorki

Innym centrum życia artystycznego w powstańczej stolicy stała się aula Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej na rogu ulic Lwowskiej i Koszykowej. Budynek znajduje się na terenie Śródmieścia Południowego, które w trakcie Powstania było obsadzone oddziałami Armii Krajowej, a sama aula należała do największych sal w okolicy. W ramach obchodów Dnia Żołnierza, 15 sierpnia 1944 roku, zorganizowano w niej akademię, na której wystąpił między innymi Jan Ekier. Mieczysławowi Foggowi zapadł w pamięć koncert, podczas którego pojawił się na wspomnianej scenie wraz Mirą Zimińską, Tadeuszem Sygietyńskim i Ireną Dubiską⁸.

Koncerty dla żołnierzy i ludności cywilnej z udziałem muzyków-instrumentalistów, śpiewaków, piosenkarzy i aktorów odbywały się również w schronach, na podwórkach, w stołówkach, gospodach żołnierskich peżetek (prowadzonych przez kobiety należące do struktury **Pomoc Żołnierzom**), w świetlicach, ocalałych kinach, teatrach, kawiarniach czy mieszkaniach prywatnych. Zwracano uwagę, czy w pomieszczeniu znajduje się dobry, nastrojony instrument. Jan Ekier wspomina o akcji przeniesienia (specjalnie na jego koncert) pianina przez ulicę Lwowską do mieszkania z większym salonem, gdzie wcześniej nie było żadnego instrumentu⁹. Każdy z występów w warunkach powstańczych naznaczony był poczuciem jednorazowości. Programy takich koncertów obejmowały *piosenki przedwojenne, okupacyjne i powstańcze, deklamacje, skecze, niekiedy*

⁸ A. Cubała, dz. cyt., s. 162 i 181.

⁹ Tamże, s. 187.

także krótkie inscenizacje¹⁰. Wybrzmiewała również muzyka klasyczna, której słuchano w ciszy przerywanej świstem kul i odgłosami wybuchów, w zadumie i nieraz ze łzą w oku.

Pieśni powstańcze

Repertuar pieśni powstańczych ubogacili swoim wkładem artystycznym wybitni poeci i kompozytorzy przebywający w czasie okupacji w Warszawie. Działali zmotywowani apelem Armii Krajowej o tworzenie umacniających morale wojska i narodu pieśni patriotycznych. Jednym z takich utworów była *Szturmówka* do słów Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Tekst piosenki powstał jeszcze w 1942 roku. Został nagrodzony pierwszą nagrodą w konkursie piosenki żołnierskiej rozpisany przez Armię Krajową, a następnie przekazany pianiście i kompozytorowi, Janowi Ekierowi, któremu bardzo przypadł do gustu ze względu na swoją rytmiczność. Piosenka z muzyką Ekiera „Janosika” była rozprowadzana po Warszawie w broszurach i przedrukowywana w różnych śpiewnikach. Szybko zdobyła popularność w całej stolicy oraz wśród akowskich partyzantów. Szczególnie często i chętnie wykonywana była przez idących na powstańcze barykady¹¹.

Na wezwanie Armii Krajowej odpowiedział również Witold Lutosławski, tworząc cykl pięciu pieśni na głos i fortepian. Żadna z nich nie zyskała na tyle popularności, by zaistnieć na powstańczych scenach. Jest pośród tych pieśni bojowy marsz *Do broni* z tekstem Aleksandra Maliszewskiego oraz liryczny mazurek *Jedno słowo, jeden znak* do słów Zofii Zawadzkiej¹².

Największą karierę wśród piosenek zamówionych przez Armię Krajową zrobili *Warszawskie dzieci* Andrzeja Panufnika. Kompozycja powstała w konspiracji niedługo przed Powstaniem, również we współpracy z poetą Stanisławem Ryszardem Dobrowolskim (którego kompozytor znał wtedy jedynie pod pseudonimem). Została zarejestrowana w dniu wybuchu Powstania. Nadawana przez powstańczą radiostację Błyskawica i wykonywana często przez Mieczysława Fogga, zyskała ogromną popularność, stając się drugim hymnem walczącej Warszawy (obok *Warszawianki*) i symbolem Powstania¹³.

Powstańcza twórczość Józefa Andrzeja Szczepańskiego „Ziutka” jest kroniką niemal wszystkich akcji batalionu „Parasol”, z którym autor przeszedł drogę

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ D. Ambrożewicz, M. Sułek (red.), *Śpiewajmy Polskę, Antologia Pieśni Patriotycznej*, red. D. Ambrożewicz, M. Sułek, PWM, Kraków 2019, s. 318; A. Kłosińska (red.), *Mój śpiewnik powstańczy*, red. A. Kłosińska, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 30.

¹² D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003, s. 129.

¹³ *Śpiewajmy Polskę*, D. Ambrożewicz, M. Sułek (red.), dz. cyt., s. 360; A. Kłosińska (red.), *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 53.



Okładka zbioru *Pieśni walki podziemnej 1939–1945. Zeszyt I*. W. Lutosławski, wydana przez PWM w 1947 roku (z lewej); Andrzej Panufnik (z prawej)

Fot. ze zbiorów Autorki

z Woli na Starówkę. Odzwierciedla mieszankę nastrojów towarzyszącą powstaniu. Euforię pierwszych dni Powstania opisuje *Pałacyk Michla*. Tekst wiersza powstał prawdopodobnie w dniach 4–5 sierpnia w kamienicy Michlera, właściciela młynów i młynarni, w której na Niemców zasadził się jeden z oddziałów batalionu „Parasol”. W przerwie pomiędzy akcjami lub w wieczór poprzedzający starcie zgromadzeni w budynku chłopcy i dziewczęta z oddziału spotkali się z przyjaciółmi. Wspomnienia z harcerstwa i partyzantki mieszały się z planowaniem przyszłości. „Ziutek” siedział przy fortepianie Bernsteina. Tego wieczoru napisał *Pałacyk Michla* na melodię z przedwojennej piosenki *Nie damy Popradowej fali* prawdopodobnie autorstwa Józefa Stiasnego. Piosenka pochodziła z czasów referendum o tereny sporne z Czechosłowacją. W połowie sierpnia „Ziutek” zaprezentował *Pałacyk* swojej sympatii „Bożenie” w punkcie sanitarnym na Długiej, gdzie ustalono kolejność poszczególnych zwrotek. Beztronski, buńczuczny charakter wiersza, naszpikowanie tekstu żartem i złośliwościami wobec wroga w połączeniu z energiczną, wesołą melodią były gwarantem sukcesu piosenki. A włączenie jej do repertuaru przez Mieczysława Fogga przyczyniło się do ogromnej popularności *Pałacyku*.



Józef Andrzej Szczepański „Ziutek” (z lewej); Mirosław Jezierski „Karnisz” (z prawej)

Fot. ze zbiorów Autorki

Kilka dni później, 9 sierpnia, w trakcie zaciętych walk na Starym Mieście, „Ziutek” napisał piosenkę szturmową „Parasola” — *Chłopcy silni jak stal*. Za-grzewający do walki tekst Szczepańskiego śpiewano na melodię zapożyczoną z propagandowej radzieckiej produkcji z 1938 roku *Jeśli jutro wojna*. Film po-kazuje siłę Armii Czerwonej, której wsparcia wyczekiwali powstańcy. Pod koniec sierpnia, w obliczu braku pomocy ze strony czerwonooarmistów, którym na rękę było przyglądanie się wykrwawiającej się w Powstaniu lewobrzeżnej Warszawie, „Ziutek” napisał swój najprawdopodobniej ostatni wiersz *Czerwona zaraza*. To wy-raz rozpacz i poczucia bezsilności mieszającego się z gniewem. Autor został ranny w trakcie wycofywania oddziału ze Starówki i umarł w szpitalu powstań-czym 10 września. Warto dodać, że popularna obecnie piosenka *Dziś idę wal-czyć, Mamo* została skomponowana współcześnie przez śpiewaczkę operową Małgorzatę Godlewską do dramatycznego wiersza „Ziutka” napisanego prawdo-podobnie jeszcze w 1943 roku¹⁴.

¹⁴ *Śpiewajmy Polskę*, dz. cyt., s. 392–392, 356–357; *Mój śpiewnik powstańczy*, A. Kłosińska (red.), dz. cyt., s. 63–65; Józef Andrzej Szczepański, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskie-go, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jozef-szczepanski,43658.html>, [dostęp: 13.08.2023]; Józef Szczepański, strona internetowa Wikipedii, https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Szczepa%C5%84ski, [dostęp: 12.08.2023]; P. Bukalska, *Rozmowy z nieobecnymi*, „Tygodnik Po-wszechny”, 2023, nr 31, Kraków 2023, s. 62.

Pośród piosenek, których zarówno słowa, jak i muzyka powstały w trakcie Powstania, prym wiedzie twórczość dwojga przyjaciół, żołnierzy pułku „Baszta”, walczących na Mokotowie. Autorem słów najpiękniejszych i najpopularniejszych pieśni powstańczych był Mirosław Jezierski „Karnisz” — inżynier, który nigdy wcześniej i później nie pisał wierszy. Za oprawę muzyczną odpowiadał Jan Krzysztof Markowski „Krzysztof” — znany i uznany pianista, kompozytor przedwojennych szlagierów i akompaniator Fogga. Pierwszym owocem współpracy tandemu był *Marsz Mokotowa*. Melodia do słów „Karnisza” powstawała na raty, co uwarunkowane było zmieniającą się sytuacją powstańczą. „Krzysztof” komponował ją, podgrywając na strzępach fortepianu w domu przy ulicy Ursynowskiej. Piosenka powstała w drugiej połowie sierpnia. Słowa i nuty zostały opublikowane w piśmie powstańczym „Baszta”. Kanałami przewędrowały z Mokotowa na Śródmieście i tam łączniczka wręczyła je zaprzyjaźnionemu z „Krzysztofem” Mieczysławowi Foggowi. *Marsz Mokotowa* jest obecnie hymnem dzielnicy Mokotów oraz Hufca ZHP Warszawa-Mokotów imienia Szarych Szeregów. Codziennie o godzinie 17:00 odgrywany jest z wieży zegarowej Domku Gotyckiego przy ulicy Puławskiej.

Na początku września powstała jedna z najbardziej urokliwych powstańczych piosenek. Pod koniec sierpnia „Krzysztof” został ciężko ranny. W połowym szpitaliku opatruje go, a w zasadzie ratuje mu życie, sanitariuszka „Małgorzatka” — Janina Załęska (później Niewiarowska). W podzięcie „Małgorzatce” oraz innym sanitariuszkom i pielęgniarkom „Krzysztof” skomponował piosenkę *Sanitariuszka Małgorzatka* do słów „Karnisza”. Być może jest to również piosenka o łączącej Jana i Janinę wielkiej sympatii.

W drugiej połowie września lub w październiku po upadku Powstania „Krzysztof” i „Karnisz” napisali wspólnie jeszcze jedną piosenkę. *Mała dziewczynka z AK* powstała w hołdzie dziewczętom Powstania — sanitariuszkom, pielęgniarkom, łączniczkom i żołnierzom. Jest to również wzruszająca, liryczna pochwała miłości, która może narodzić się nawet w dramatycznych, wojennych warunkach. Piosenka, jak puenta, spina losy „Małgorzatki” i „Krzysztofa”. Sanitariuszka pozostała po wojnie w kraju. „Krzysztof” trafił do niemieckiej niewoli. Po wyzwoleniu oflagu wstąpił do II Korpusu Polskiego. Po wojnie pozostał na emigracji — najpierw w Londynie, a potem w Monachium, skąd z ojczyznę łączył się na falach Radia Wolna Europa¹⁵.

W zbiorze pieśni poświęconych kobietom zaangażowanym w działania wojenne nie może zabraknąć *Hej, chłopcy, bagnet broń* — autorstwa Krystyny Krahelskiej „Danuty”. Piosenka pisana dla żołnierzy batalionu „Baszta” powstała na przełomie 1942 i 1943 roku. Twórczyni — z wykształcenia etnografka, utalentowana wokalistka — przed wojną prezentowała pieśni ludowe w Polskim

¹⁵ *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 84, 96 i 102; *Śpiewajmy Polskę*, D. Ambroźewicz, M. Sutek (red.), dz. cyt., s. 371, 378, 398–399; A. Cabała, dz. cyt., s. 78–83.



Krystyna Krahelska (z lewej); „Małgorzatka”
i „Krzysztof” (z prawej)

Fot. ze zbiorów Autorki

Radiu. Rysy jej twarzy utrwaliła rzeźbiarka Ludwika Nitschowa w pomniku Syreny na warszawskim Powiślu. „Danuta” wzięła udział w Powstaniu jako sanitariuszka. Została ranna już 1 sierpnia. Zmarła dzień później.

Pieśń *Natalia* skomponował Wacław Bojarski z myślą o swojej ukochanej, Halinie Marczak. Konspiracyjny pseudonim stał się tytułem utworu. „Natalia” słynęła z urody i odwagi, której nie brakło również jej narzeczonemu. Gdy w czterechsetną rocznicę śmierci Mikołaja Kopernika Wacław składał kwiaty pod pomnikiem astronoma, został postrzelony przez niemieckiego żandarma. Ślub z Natalią wziął na łożu śmierci w więziennym szpitalu na Pawiaku. Zmarł 5 czerwca 1943 roku, ale jego pieśń rozbrzmiewała na powstańczych barykadach i w partyzantce.

Pieśń *Dorota* nie opisuje konkretnej dziewczyny. Był to kryptonim jednej z klas w Szkole Podchorążych Rezerwy Piechoty „Agricola”, do której uczęszczał twórca piosenki — Jerzy Dargiel „Henryk”. Radosną i żywiołową *Dorotę* chętnie śpiewano podczas ćwiczeń w „Agricoli”, w Powstaniu, a także po jego klęsce — w obozach jenieckich i w oddziałach Wojska Polskiego¹⁶. W dalszej części arty-

¹⁶ *Mój śpiewnik powstańczy*, s. 35–36, 50; *Śpiewajmy Polskę*, dz. cyt., s. 302–303, 330–331, 336–337.

kułu zamieszczam informacje o jeszcze jednej pieśni poświęconej kobiecie — *O Barbaro*.

Opisane w artykule powstańcze losy twórców, bohaterów i wykonawców pieśni powstańczych, muzyków koncertujących w powstańczej stolicy oraz historii powstania pieśni mogą być kanwą **scenariuszy szkolnych przedstawień, akademii** czy inspiracją do ułożenia **programu rocznicowego koncertu**.

Repertuar powstańczy na lekcjach teorii

Melodie pieśni powstańczych mogą zostać wykorzystane do różnorodnych zadań z kształcenia słuchu. Dopasowane przez nauczyciela do poziomu edukacyjnego ucznia będą ciekawym przykładem ćwiczeń **do czytania nut głosem** literowo, solmizacyjnie i z tekstem. Chwytlive, łatwo wpadające w ucho melodie pieśni powstańczych posłużą **do nauki intonowania interwałów**.

Od skoku kwartowego V–I rozpoczyna się wiele powstańczych utworów, spośród nich najpiękniejsza i najpopularniejsza pieśń zrywu '44 — *Marsz Mokotowa*.



Przykład 1. J. Markowski — muzyka, M. Jezierski — słowa, *Marsz Mokotowa*, t. 1–2 z przedtaktem, [w:] M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2002, s. 216

Interwał kwarty stanowi istotny budulec melodii całej pieśni *Warszawskie dzieci* Andrzeja Panufnika. Zwrotka oparta jest na samych skokach o kwartę, transponowanych raz wyżej, raz niżej.



Przykład 2. A. Panufnik — muzyka, S.R. Dobrowolski — słowa, *Warszawskie dzieci* — t. 3–6, partia wokalna, [w:] D. Ambrożewicz, M. Sułek (red.), *Śpiewajmy Polskę. Antologia pieśni patriotycznej*, PWM, Kraków 2019, s. 362

Pieśnią, w której każde zdanie muzyczne rozpoczyna się od seksty wielkiej, jest *Modlitwa Armii Krajowej (Modlitwa obozowa)*. W szesnastotaktowej melodii interwał pojawia się pięciokrotnie. Utwór powstał w 1939 roku po nieudanej kampanii wrześniowej w obozie internowania żołnierzy polskich w Rumunii. Dzięki druko-

wi w konspiracyjnych wydawnictwach pieśń stała się popularna wśród oddziałów partyzanckich i powstańców¹⁷.

1. O, Pa - nie, któ - ryś jest na nie - bie, wy - cią - gnij spra - wie - dli - wą dłoń! Wo -
 la - my z cu - dzych stron do Cie - bie o pol - ski dach i pol - ską
 broń. O, Bo - że, skrusz ten miecz, co siekł nasz kraj. Do wol - nej Pol - ski nam po - wró - cić daj! By
 stal się twier - dzą no - wej si - ly nasz dom, nasz kraj.

Przykład 3. A. Kowalski — słowa i muzyka, *Modlitwa obozowa*, [w:] D. Ambrożewicz, M. Sułek (red.), *Śpiewamy Polskę. Antologia pieśni patriotycznej*, PWM, Kraków 2019, s. 288–290

Refren piosenki *Pałacyk Michła* rozpoczyna się od skoku o septymę małą w górę. Śpiew charakterystycznego motywu *czuwaj wiaro* może ułatwić naukę intonowania tego interwału.

Czu - waj wia - ro i wy - tę - żaj słuch, przeż swój mło - dy duch, pra - cu - jąc za dwóch!
 Czu - waj wia - ro i wy - tę - żaj słuch, przeż swój mło - dy duch, jak stal!

Przykład 4. J. Stiasny — muzyka, J. A. Szczepański „Ziutek” — słowa, *Pałacyk Michła*, t. 9–16, [w:] M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2002, s. 219.

Pieśń *Do broni, Polacy* powstała w 1942 roku. Została nagrodzona II nagrodą w konkursie organizowanym przez „Biuletyn Informacyjny” oraz Biuro Informacji

¹⁷ *Mój śpiewnik powstańców*, dz. cyt., s. 27.

i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej. Otwiera ją skok o oktawę w górę. Interwał powraca jeszcze kilkakrotnie w melodii utworu. Pieśń wydrukowano w 1943 roku w śpiewniku *Pieśni zbrojne*, następnie przedrukowywano w pismach podziemnych. Autor słów, porucznik Zygmunt Ziółek, był aktywnym uczestnikiem Powstania¹⁸. Twórcą muzyki jest Jan Adam Maklakiewicz — kompozytor, pedagog, dyrygent chóralny, organista i publicysta muzyczny. Po wojnie pełnił między innymi funkcję dyrektora Filharmonii w Krakowie i w Warszawie, gdzie również wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej¹⁹.

Do bro-ni, Po-la - cy! Do bro - ni! Go - dzi-na wol-no-ści wy - bi - ła! Ka-
ra - bin, gra-na - ty do dło - ni! Nie stra-szna nam wro-gów jest si - ła.

Przykład 5. J.A. Maklakiewicz — muzyka, Z. Ziółek — słowa, *Do broní, Polacy*, t. 1–8 z przedtaktem, [w:] *Do broní, Polacy*, strona internetowa Stowarzyszenia Pamięci Powstania Warszawskiego 1944, http://www.sppw1944.org/index.html?http%3A%2F%2Fwww.sppw1944.org%2Fbooks%2Fpiesni%2F03.html&fbclid=IwAR2yCUW7XFREV6H0uVemHCGI7DoaPG2QN_cN63JE2MWp8zxCAiGn8MHmJT1, [dostęp: 8.08.2023]

Innym ćwiczeniem z wykorzystaniem pieśni powstańczych może być **rozpoznanie ze słuchu lub z zapisu trójdźwięków zawartych w melodiach**.

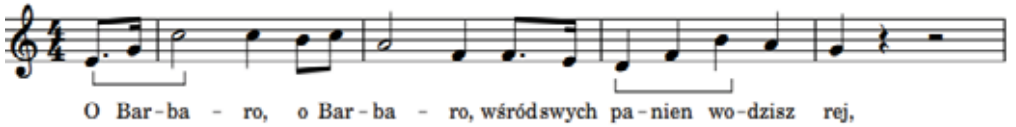
Krzysztofa Kamila Baczyńskiego znamy głównie jako wybitnego poetę pokolenia Kolumbów. Gdy kończył liceum w 1939 roku, szykował się do zdawania do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wojna uniemożliwiła mu realizację marzeń. Był niezłym rysownikiem. Ilustrował swoje wiersze, projektował okładki tomików, malował akwarele i portrety²⁰. W 1943 roku napisał słowa i melodię do piosenki *O Barbaro* dedykowanej ukochanej żonie, Barbarze Drapczyńskiej. Jak wynika ze wspomnień innego żołnierza batalionu „Zośka”, miał również zadatki na dyrygenta. Kawałkiem ułamanej gałęzi prowadził zgromadzone

¹⁸ *Do broní, Polacy! 74. rocznica wybuchu Powstania Warszawskiego*, strona internetowa: Historia Blachowni i okolic. Blog historyczny., http://historia.blachownia.com/2018/08/01/do-broni-polacy-74-rocznica-wybuchu-powstania-warszawskiego/?fbclid=IwAR2zubkDiW9mZ3SD7Of5nrY7RvrhIAUtg3yln6ROZ_FaFtY4ZVQwGuk_t38, [dostęp: 8.08.2023].

¹⁹ *Encyklopedia muzyczna PWM, M., część biograficzna*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 37–38.

²⁰ *Jelonek w strasznych czasach*. Akwarele Krzysztofa Kamila Baczyńskiego ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego, strona internetowa portalu edukacyjnego Historia: Poszukaj., https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza/obrazy/1673/obraz_akwarele_krzysztofa_kamila_baczyńskiego_ze_zbiorow_muzeum_powstania_warszawskiego.html, [dostęp: 8.08.2023].

wokół ogniska drużyny, które śpiewały razem *O Barbaro, o Barbaro*²¹. Incipit piosenki wykonywany jest na trójdźwięku durowym w pierwszym przewrocie. W trzecim takcie melodii pierwsze trzy dźwięki tworzą trójdźwięk zmniejszony w pierwszym przewrocie.



Przykład 6. K.K. Baczyński — słowa i muzyka, *O Barbaro*, t. 1–4 z przedtaktem, [w:] A. Kłosińska (red.), *Mój śpiewnik powstańczy*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 40



K.K. Baczyński, ilustracja z poematu *Serce jak obłok*

Źródło: Biblioteka Narodowa

Krzysztof i Barbara brali czynny udział w Powstaniu Warszawskim i obydwójce z niego już nie wrócili.

Dzień przed wybuchem Powstania, na strychu hotelu Polonia, Olgierd Straszynski, dyrygent i pedagog, wraz ze zorganizowaną przez niego grupą muzyków nagrał pieśni patriotyczne, w tym *Warszawiankę*²². Polska *Marsylianka* Powstania Listopadowego stała się sygnałem powstańczej radiostacji Błyskawica.

²¹ Wspomnienia Juliana Bogdana Deczkowskiego „Laudański” w szkicu *Razem w konspiracji*, [w:] T. Szewera, *Niech wiatr ją poniesie*, Łódź 1975, s. 514.

²² A. Cudała, dz. cyt., s. 344.

Duch pieśni z 1831 roku rozgrzewał serca powstańców '44 na tyle mocno, że w sierpniu do muzyki skomponowanej przez Karola Kurpińskiego powstała *Nowa Warszawianka* autorstwa powstańca o pseudonimie „Krzywda”²³. Melodia obu pieśni rozpoczyna się trójdźwiękiem durowym bez przewrotu.



Przykład 7. K. Kurpiński — muzyka, C. Delavigne — słowa, K. Sienkiewicz — przekład, *Warszawianka 1831*, t. 1–2 z przedtąktem, [w:] M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2002, s. 64



Mieczysław Fogg
Fot. ze zbiorów Autorki

²³ *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 12, s. 72.

Pieśniarzem Warszawy i bardem powstania był niewątpliwie Mieczysław Fogg. Przed powstańcami i cywilami walczącej stolicy dał ponad sto koncertów²⁴.

W swoim repertuarze miał przedwojenną *Pieśń o matce*, której wykonania w powstańczych realiach niezwykle wzruszały słuchaczy²⁵. Pierwsze siedem taktów pieśni oparte jest na różnych trójdźwiękach: dwukrotnie powtórzony molowy w drugim przewrocie, następnie durowy bez przewrotu, durowy w pierwszym przewrocie, molowy w drugim przewrocie oraz durowy bez przewrotu.

Przykład 8. Z. Białostocki — muzyka, T. Żeromski — słowa, *Pieśń o matce*, t. 1–7 z przedtaktem, [w:] *Mój śpiewnik powstańczy*, red. A. Kłosińska, s. 24.

Powstańcze pieśni są interesującym materiałem na różnorodne **dyktanda**.

Mieczysław Fogg rozpowszechnił w Powstaniu pieśń *Wojsko kolorowe*, która została skomponowana na przełomie 1939 i 1940 roku dla tworzących się dywersyjnych grup Związku Walki Zbrojnej²⁶. Zadaniem dla uczniów będzie wychwycenie i zapisanie ze słuchu powtarzającego się kilkakrotnie mazurkowego, dwutaktowego schematu rytmicznego z refrenu pieśni...

...po dwukrotnym zaprezentowaniu melodii:

Przykład 9. J. Markowski — muzyka, K. Lipczyński — słowa, *Wojsko kolorowe*, t. 17–28, [w:] *Mój śpiewnik powstańczy*, red. A. Kłosińska, s. 28.

²⁴ A. Cubała, dz. cyt., s. 172.

²⁵ A. Kłosińska (red.), *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 24.

²⁶ Tamże, s. 28.

W prezentowanym w przykładzie 4 refrenie piosenki *Pałacyk Michła* uczniowie mają za zadanie wysłuchać dwutaktowy schemat harmoniczny: D7-T. Po analizie wzrokowej lub słuchowej melodii zapisują symbole funkcyjne rozłożonych akordów, występujących w kolejnych taktach.

Krótką anonimową piosenką *Tam żołnierze na obronie*, śpiewana w Powstaniu na melodię *Dzisiaj bal u weteranów*, opisuje w prostych słowach sytuację dzieci w Powstaniu. Było ich prawdopodobnie ponad tysiąc — chłopców i dziewcząt, roznoszących gazetki, dostarczających środki sanitarne, przygotowujących napoje i jedzenie dla powstańców, listonoszy, łączników, zwiadowców. Często zawyżali swój wiek, by móc walczyć jak prawdziwi żołnierze z bronią w rękę²⁷. Melodia piosenki stanowi materiał na dyktando jednogłosowe lub pamięciowe. Przed zapisem warto dokonać analizy melodii w celu zwrócenia uwagi na: powtórzenia dźwięków, identyczność taktów 1–4 i 9–12, budowę okresową, trójdźwięki — durowy w drugim przewrocie pomiędzy taktem trzecim i czwartym oraz durowy bez przewrotu pomiędzy taktem piątym i szóstym, interwały pomiędzy taktem drugim i trzecim oraz czwartym i piątym, kierunki melodii po gamie w drugiej połowie następnika.

Po zapisie dyktanda warto je zaśpiewać, zwracając uwagę na znaczenie słowa „kułak” — mocno zaciśnięta dłoń, pięść²⁸.

1. zdanie muzyczne - POPRZEDNIK



Tam żoł-nie-rze na o-bro-nie, tuma-łedzie-cia-ki, tu ma-łedzie-cia-ki, tuma-łedzie-cia-ki.

9 2. zdanie muzyczne - NASTĘPNIK



Ma-ją ty-łko do o-bro-ny Du-cha i ku - ła - ki, Du-cha i ku - ła - ki, wię-cej nic.

Przykład 10. Autorzy nieznan, *Tam żołnierze na obronie*, [w:] *Mój śpiewnik powstańczy*, red. A. Kłosińska (red.), dz. cyt., s. 114

Zaprezentowane powyżej cytaty z pieśni powstańczych sprawdzą się nie tylko jako dyktanda jednogłosowe czy pamięciowe (przykłady: 4, 5, 9 i 10). Na ich podstawie omówimy również dźwięki alterowane oraz modulacje (przykła-

²⁷ *Dzieci Wojny — Dzieci z Powstania Warszawskiego*, strona Muzeum II wojny światowej, <https://muzeum1939.pl/dzieciwojny-dzieci-z-powstania-warszawskiego/aktualnosci/5046.html>, [dostęp: 10.08.2023].

²⁸ *Słownik języka polskiego*, t. 1 A–K, red. prof. dr M. Szymczak (red.), PWN, Warszawa 1978, s. 1084.

dy 5 i 8). Materiał nutowy pieśni może stać się kanwą do stworzenia dyktand-korekt błędów czy uzupełnianek. Znakomita większość pieśni śpiewanych w okresie Powstania ma formę marsza. Analiza słuchowa nagrań i wzrokowa zapisu, jak i śpiew pieśni powstańczych jest okazją do wychycenia często powtarzanego w nich rytmu punktowanego (ósemka z kropką — szesnastka), który nadaje pieśniom charakter zagrzewający do walki. Na podstawie cytowanych fragmentów (przykłady: 1, 3, 5–8,) przedstawimy realizację i rolę przedtaktu. Rozpoczynanie powstańczych pieśni od przedtaktu wzmacnia odczucie rozpędzania się i kumulacji energii, co w konsekwencji ułatwia śpiew z werwą.

Ciekawym zadaniem może być **napisanie nowych słów** o tematyce powstańczej na melodię piosenki *Deszcz jesienny* i *Serce w plecaku*, tak, jak to miało miejsce w trakcie Powstania. *Deszcz jesienny* to jedna z najśłynniejszych piosenek partyzanckich II wojny światowej. Jej autor, Marian Matuszkiewicz, walczył w szeregach Armii Krajowej. Piosenkę napisał prawdopodobnie w 1943 roku. *Deszcz* cieszył się wielką popularnością wśród leśnych ze zgrupowania „Kampinos”, którzy w trakcie Powstania wspierali walczącą Warszawę. Dzięki nim piosenka rozpowszechniła się w stolicy. W sierpniu '44 do melodii Matuszkiewicza nowe słowa dopisał Jerzy Wojciech Krupiński „Leszczyński”. Piosenka pod nowym tytułem — *Kołysanka* — została wyróżniona w Konkursie Poetyckim zorganizowanym przez żołnierzy AK na Pradze²⁹.

Serce w plecaku powstało jeszcze w 1933 roku. Autor, Michał Zieliński, był muzykiem-samoukiem. Grał na flecie, oboju i perkusji. W Pułkowej Orkiestrze Dętej w rodzinnym mieście Jarosławiu szybko awansował na pozycję zawodowego orkiestranta. Komponował, a po wojnie uczył w Państwowej Szkole Muzycznej w Jarosławiu. Zieliński napisał piosenkę do melodii swojej wcześniejszej tanecznej kompozycji — fokstrota *Addis Abeba*. Utwór zgłosił na konkurs piosenki żołnierskiej jako *Serce w tornistrze*. Nie dostał żadnej nagrody. Jednakże po opublikowaniu piosenki w oficjalnym śpiewniku Armii Krajowej w 1943 roku *Serce* zyskało niezwykłą popularność. Śpiewały je wszystkie oddziały i każdy w swojej własnej wersji. Jako hymn walczącej na Żoliborzu 9. Kompanii Dywersji Bojowej „Żniwiarz” funkcjonowała pod tytułem *Na wojenkę poszli chłopcy*. Tuż przed kapitulacją Powstania do melodii *Serca*, tylko tym razem w tonacji molowej, słowa dopisał kpr. pchor. Janusz Kozłowski „Janusz”. Piosenka — z nowym tekstem i pod nowym tytułem — po raz pierwszy wybrzmiała na ulicy Noakowskiego w Śródmieściu. Parafraza *Serca* towarzyszyła również wysiedlonym warszawiakom w szpitalu w Pruszkowie-Tworkach. Jako element szopki bożonarodzeniowej przygotowanej w grudniu '44 dla zgromadzonych tam dzieci wykonana została pod tytułem *Żołnierz drogą maszerował (Kolęda powstańcza)*³⁰.

²⁹ *Śpiewajmy Polskę*, dz. cyt., s. 291; *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 110.

³⁰ *Śpiewajmy Polskę*, dz. cyt., s. 274–275; *Mój śpiewnik powstańczy*, dz. cyt., s. 136.

Warto zwrócić uwagę uczniom, by w trakcie pisania parafrazy *Deszczu jesiennego* lub *Serca w plecaku* zadbali o dopasowanie tekstu do melodii i rytmiki oryginalnej piosenki. Dopilnowali, by akcenty słowne były zgodne z muzycznymi. Zadanie może być okazją do utrwalenia umiejętności podziału słów na sylaby i podpisania ich pod nutami ręcznie, czy też do edytowania nut z nowym, autorskim tekstem w programie komputerowym.

W ramach zajęć harmonii czy kompozycji uczniowie mogą zharmonizować melodie pieśni powstańczych, opracować je na różne składy szkolnego chóru (SA, SSA, SAB, SATB) czy zaaranżować do wykonania przez zespół instrumentalny.

W pracy z uczniami można zastosować zadania wzorowane na ćwiczeniach KIM, jakie dla **usprawnienia pamięci, spostrzegawczości i wyostrenia zmysłów** stosowali wywiadowcy Szarych Szeregów — konspiracyjnej organizacji harcerskiej.

Nauczyciel prezentuje uczniom dziesięć podpisanych imieniem i nazwiskiem zdjęć sławnych kompozytorów, instrumentalistów, wokalistów i dyrygentów. Uczniowie przyglądają się im przez dziesięć do trzydziestu sekund, a następnie wymieniają z pamięci postaci na zdjęciach.

W następnym kroku nauczyciel prezentuje uczniom te same, tym razem niepodpisane zdjęcia i prosi uczniów o szybką identyfikację znanych muzyków.

Kolejnym zadaniem, jak na prawdziwych wywiadowców przystało, jest zebranie i zapamiętanie najważniejszych informacji na temat życia i twórczości prezentowanych postaci ze świata muzyki³¹.

Dobrym ćwiczeniem na **poprawienie koncentracji, refleksu, polepszenie pamięci muzycznej, a także rozwój kreatywności** jest (również inspirowane KIM) wsłuchiwanie się z zamkniętymi oczami w dźwięki w pomieszczeniu, klasie, sali prób, w dźwięki docierające z dworu, we fragmenty melodii dobiegających z innych sal, w głosy osób przechodzących korytarzem, śpiew ptaków, szum samochodów, gwar ulicy czy odgłosy wydawane przez nas samych (oddech, bicie serca). Na wstępie uczniowie liczą, ile różnych dźwięków usłyszeli w ciągu minuty, a następnie nauczyciel przepytuje grupę, co usłyszeli.

Rozwinięciem tego ćwiczenia będzie zapamiętanie, co dzieje się, na kolejne miary taktu. Uczeń liczy w wyobraźni ćwierćnutami do czterech w tempie umiarkowanym i jednocześnie zapamiętuje, co słyszy na każdą miarę taktu. Następnie w tym samym tempie odtwarza to, co usłyszał. Kolejny takt — pusty, samo liczenie w myślach i wysłuchiwanie odgłosów i w czwartym takcie znów odtworzenie odgłosów.

Uczniowie wybierają jeden takt zarejestrowanych przez siebie dźwięków i wykonują go wielokrotnie. Do tak zapętlonego motywu dołączają kolejno następne

³¹ J. Kasprzak „Albatros”, J. Błażejczyk (oprac. metodyczne), *Zawisza to właśnie my. Knyga zawiszaka*, Muzeum Harcerstwa, Łódź–Warszawa 2009, s. 11.

osoby ze swoimi kontrapunkcyjnymi motywami. Powstaje w ten sposób wielogłosowa kompozycja.

Repertuar powstańczy na próbach chóru

Edward Pawlak, śpiewak, uczeń okupacyjnej Staatliche Musikschule, wspomina, że na polecenie Biura Informacji i Propagandy był wysyłany na kwatery czy placówki powstańcze, gdzie uczył żołnierzy śpiewu najpopularniejszych pieśni powstańczych³². Julian E. Kulski przytacza wspomnienie z początku sierpnia, kiedy to jego drużyna ujawniła ukryte talenty wokalne w jednej z piwnic na Żoliborzu, gdzie ukrywali się wraz z okolicznymi mieszkańcami. Powstańcy prześpiewali czas ostrzału artyleryjskiego, zachwycając wspaniałymi głosami oraz czyniąc czas oczekiwania sobie i cywilom łatwiejszym³³. Muzykalność powstańców i warszawskich cywili ukształtowała edukacja muzyczna w okresie międzywojennym. Zgodnie z ministerialnymi wytycznymi stawiano wówczas na naukę śpiewu w szkołach powszechnych, na rozśpiewywanie dzieci. Zwracano uwagę na społeczne znaczenie zespołowego śpiewania. Chóralny śpiew postrzegano jako łączenie wysiłków poszczególnych jednostek dla osiągnięcia wspólnego celu, które kształtowało również charakter chórzystów.

Warto włączyć pieśni powstańcze do repertuaru szkolnych chórów. Omawiany w artykule repertuar znajdziemy głównie w wersjach jednogłosowych w następujących publikacjach:

1. *Śpiewajmy Polskę. Antologia Pieśni Patriotycznej — 100 pieśni na głos z fortepianem i chwytami gitarowymi*, Danuta Ambrożewicz, Małgorzata Sułek (red.), PWM, Kraków 2019;
2. *Mój śpiewnik powstańczy*, Anna Kłosińska (red.), Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2011;
3. *Złota księga pieśni polskich*, Zbigniew Adrjański, Bellona, Warszawa 2000;
4. *Śpiewnik polski*, Maria Wacholc, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2002.

Jeśli chodzi o opracowania na chór dziecięcy czy trzygłosowy (SAT, SATB) autorka artykułu z autopsji poleca samodzielne opracowanie pieśni przez dyrygenta, uwzględniające skład i poziom prowadzonego chóru oraz skalę i tessiturę poszczególnych głosów. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne oferuje opracowania pieśni powstańczych Sebastiana Szymańskiego na czterogłosowy chór mieszany lub czterogłosowy chór męski rozsiane po kilku tomach antologii *Śpiewajmy Polskę*. Opracowania kilku pieśni powstańczych na chóry SA, SAT i SATB autorstwa Andrzeja Borzyna jr. znajdziemy w *Śpiewniku dawnej War-*

³² Archiwum historii mówionej. Edward Pawlak „Zbożyn”, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/edward-pawlak,1647.html>, [dostęp: 14.08.2023].

³³ J.E. Kulski, *Julek Powstaniec*, Agencja Wydawnicza Egos, Warszawa 2012, s. 89.

szawy, wydanym przez Muzeum Powstania Warszawskiego w 2012 roku. Także w internetowej *Bibliotece Utworów Chóralnych* przygotowanej przez Towarzystwo Muzyczne imienia Edwina Kowalika znajdziemy opracowania kilku pieśni powstańczych na chór SATB³⁴. Zbliżająca się osiemdziesiąta rocznica wybuchu Powstania Warszawskiego doprasza się o więcej zróżnicowanych chóralnych opracowań pieśni powstańczych...

Śpiew pieśni powstańczych dobrze jest poprzedzić czytaniem tekstu z legendą, tak, by wyjaśnić chórzystom, czym były tygrysy, szafa i visy. Naukę śpiewu niezwykle ubogaci osadzenie pieśni w kontekście historycznym, biograficznym i topograficznym.

Niezbędna jest też praca nad dykcją. W naszpikowanych spółgłoskami tekstach pieśni patriotycznych trzeba pamiętać o bezdźwięczności w wygłosie absolutnym, czyli o bezdźwięcznym wymawianiu spółgłosek na końcu wyrazu, o ile po wyrazie występuje przerwa. Należy również zwrócić uwagę na udźwięcznianie i ubezdźwięcznianie grup spółgłoskowych oraz upodobnienia pod względem miejsca i sposobu artykulacji wewnątrz wyrazów i pomiędzy wyrazami.

Pieśni powstańcze mają zazwyczaj formę zwrotkowo-refrenową. By wykonania były interesujące — zarówno dla chórzystów, jak i publiczności, warto zadbać o ciekawą interpretację utworu, zróżnicowanie dynamiczne i obsadowe kolejnych zwrotek. Troską dyrygenta powinna być również dbałość o utrzymanie akcentu wyrazowego, podążanie za prozodią słowa i prowadzenie frazy tak, by marszowość nie zabiła muzyki.

Psychologiczna rola muzyki na przykładzie Powstania Warszawskiego

W trakcie Powstania udział w życiu artystycznym umożliwił oderwanie chociaż na chwilę od dramatycznej codzienności. Humor, śpiew, piosenka były sposobem na odreagowanie trudnej rzeczywistości i rozładowanie stresu. Dla artystów występy przed powstańczą publicznością pełniły rolę antidotum na lęk i strach, gdy trzeba było kontynuować występ mimo ostrzału. Nadawały sens egzystencji. Były formą walki z okupantem poprzez podnoszenie ducha powstańców i cywilów, środkiem przeciwbólowym dla ciężko rannych operowanych w szpitalach bez znieczulenia. Losy artystów '44 mogą być punktem wyjścia do **dyskusji** z uczniami. Okazją do zastanowienia się, czym dla mnie jest muzyka, co dają sobie i innym ludziom, grając, śpiewając, tworząc, tańcząc, rysując, malując, rzeźbiąc, co chcę poprzez swoją działalność artystyczną wyrazić, przekazać. Ważne pytania, które w polskiej edukacji zadajemy sobie za rzadko

³⁴ *Katalog utworów patriotycznych według tytułów*, strona internetowa Towarzystwa Muzycznego Edwina Kowalika, http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/patriotyczne_t.htm#alfabet [dostęp: 14.08.2023].

albo wcale. Próba znalezienia odpowiedzi może pogłębić świadomość artystyczną, określić tożsamość młodego artysty, pozwolić znaleźć mu uzasadnienie i sens dalszej edukacji artystycznej, na przykład w chwilach kryzysu.

Rok szkolny 2023/2024 warto wykorzystać jako przygotowanie do obchodów 80. rocznicy Powstania Warszawskiego. Zamieszczone w artykule ćwiczenia, zadania, przykłady nutowe i przytoczone historie niech będą inspiracją do włączania wątków powstańczych w proces dydaktyczny na różnych przedmiotach w szkolnictwie artystycznym. Tak, aby 1 sierpnia 2024 roku o godzinie 17.00 liczniejsza grupa naszych uczniów zatrzymała się na chwilę i wsłuchując się w dźwięk wyjących syren, z większą świadomością wspomniała wydarzenia i bohaterów sprzed osiemdziesięciu lat.

Wykorzystane źródła i opracowania

- [1] Adriański Zbigniew, *Złota księga pieśni polskich*, Bellona, Warszawa 2000.
- [2] Borzym Andrzej jr (oprac.), *Śpiewnik dawnej Warszawy*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2012.
- [3] Bukalska Patrycja, *Rozmowy z nieobecnymi*, „Tygodnik Powszechny”, nr 31, Kraków 2023.
- [4] Cabała Agnieszka, *Artyści '44*, Wielka Litera, Warszawa 2022.
- [5] Deczkowski Julian Bogdan „Laudański”, *Razem w konspiracji*, [w:] Tadeusz Szewera, *Niech wiatr ja poniesie*, Łódź 1975.
- [6] *Encyklopedia muzyczna PWM*, M., część biograficzna, E. Dziębowska (red.), PWM, Kraków 2000.
- [7] Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003.
- [8] Kasprzak Jerzy „Albatros”, Jolanta Błażejczyk (oprac. metodyczne), *Zawisza to właśnie my. Knypa zawiszaka*, Muzeum Harcerstwa, Łódź–Warszawa 2009.
- [9] Kulski Julian Eugeniusz, *Julek Powstaniec*, Agencja Wydawnicza Egros, Warszawa 2012.
- [10] *Mój śpiewnik powstańczy*, Kłosińska Anna (red.), Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2011.
- [11] *Słownik języka polskiego*, t. 1, A-K, prof. dr M. Szymczak (red.), PWN, Warszawa 1978.
- [12] Szymański Sebastian, *Śpiewajmy Polskę. Antologia Pieśni Patriotycznej. 30 pieśni na chór mieszany*, PWM. Kraków 2019.
- [13] Szymański Sebastian, *Śpiewajmy Polskę. Antologia Pieśni Patriotycznej. 30 pieśni na chór jednorodny. Chór męski*, PWM. Kraków 2019.
- [14] *Śpiewajmy Polskę. Antologia Pieśni Patriotycznej*, Ambrożewicz Danuta, Sulek Małgorzata (red.), PWM, Kraków 2019.
- [15] Wacholc Maria, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2002.

Strony internetowe

- [1] *Archiwum historii mówionej. Edward Pawlak „Zbożyn”*, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/edward-pawlak,1647.html> [dostęp: 14.08.2023].
- [2] *Artyści w Powstaniu Warszawskim: Jan Ekiem*, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/artykul/artystyci-w-powstaniu-warszawskim-jan-ekiem,5140.html> [dostęp: 5.08.2023].
- [3] *Barbara Hesse-Bukowska nie żyje*, strona internetowa „Rzeczpospolitej”, <https://www.rp.pl/kultura/art5256911-barbara-hesse-bukowska-nie-zyje> [dostęp: 11.08.2023].
- [4] *Do broni, Polacy*, strona internetowa Stowarzyszenia Pamięci Powstania Warszawskiego. 1944, http://www.sppw1944.org/index.html?http%3A%2F%2Fwww.sppw1944.org%2Fbooks%2Fpiesni%2F03.html&fbclid=IwAR2yCUW7XFREV6H0uVemHCGI7DoaPG2QN_cN63JE2MWp8zxCAiGn8MHmJTl [dostęp: 8.08.2023].
- [5] *Do broni, Polacy! 74. rocznica wybuchu Powstania Warszawskiego*, strona internetowa *Historia Blachowni i okolic. Blog historyczny*, http://historia.blachownia.com/2018/08/01/do-broni-polacy-74-rocznica-wybuchu-powstania-warszawskiego/?fbclid=IwAR2zubkDiW9mZ3SD7Of5nrY7RvrhIAUtG3yln6ROZ_FaFtY4ZVQwGuk_t38 [dostęp: 8.08.2023].
- [6] *Dzieci Wojny — Dzieci z Powstania Warszawskiego*, strona Muzeum II wojny światowej, <https://muzeum1939.pl/dzieciwojny-dzieci-z-powstania-warszawskiego/aktualnosci/5046.html> [dostęp: 10.08.2023].
- [7] *Irena Dubiska — skrzypaczka*, strona internetowa „Gazety Pomorskiej”, <https://lubie-tubyc.pomorska.pl/irena-dubiska-skrzypaczka/ar/13127364> [dostęp: 5.08.2023].
- [8] *Jelonek w strasznych czasach. Akwarele Krzysztofa Kamila Baczyńskiego ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego*, strona internetowa portalu edukacyjnego *Historia: Poszukaj*, https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,1673,obraz_akwarele_krzysztofa_kamila_baczynskiego_ze_zbiorow_muzeum_powstania_warszawskiego.html [dostęp: 8.08.2023].
- [9] *Józef Andrzej Szczepański*, strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jozef-szczepanski,43658.html> [dostęp: 13.08.2023].
- [10] *Józef Szczepański*, strona internetowa Wikipedii, https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Szczepa%C5%84ski [dostęp: 12.08.2023].
- [11] *Katalog utworów patriotycznych według tytułów*, strona internetowa Towarzystwa Muzycznego Edwina Kowalika, http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/patriotyczne_t.htm#alfabet [dostęp: 14.08.2023].
- [12] *Konserwatorium Muzyczne. Okólnik 1*, strona internetowa Fundacji „Warszawa1939.pl”, <https://www.warszawa1939.pl/obiekt/okolnik-1> [dostęp: 8.08.2023].
- [13] *Skrócona historia Akademii Muzycznej w Warszawie*, strona internetowa: Warszawy historia ukryta, <https://whu.org.pl/2015/05/03/841/> [dostęp: 22.08.2023].
- [14] *„Warszawskie Dzieci” — piosenka, która miała dodawać sił walczącej stolicy*, strona internetowa Dzieje.pl. Portal historyczny, <https://dzieje.pl/wideo/warszawskie-dzieci-piosenka-ktora-miala-dodawac-sil-walczacej-stolicy> [dostęp: 11.08.2023].
- [15] *Żołnierze Armii Krajowej — wykładowcy i absolwenci Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, strona internetowa Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej, <http://armiakrajowa.org.pl/tabliczki/125.html> [dostęp: 6.08.2023].



Etnofonograficzny przewodnik po muzyce polskiej. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnej Orawy ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN

W czasie wakacyjnym, który sprzyja wędrownikom po Polsce, zachęcam do poznania muzycznej kultury ludowej Górnej Orawy. Podróż po jakże ciekawym regionie naszego kraju można odbyć z dźwiękowym przewodnikiem — z najstarszymi nagraniami polskiej muzyki ludowej. Od 2006 roku Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk rozpoczęły regularne publikowanie wybranych zasobów archiwalnych w ramach dwóch serii płytowych — *IS PAN Folk Music Collection* (seria regionalna) oraz *The Oldest Sounds Documents of Polish Traditional Music* (seria prezentująca przedwojenne cymelia etnofonograficzne zachowane także w innych kolekcjach i archiwach). Wydawnictwa w ramach obu serii stanowią książki w formacie *booklet* zawierające obszernie eseje etnomuzykologiczne i etnograficzne, rozdziały dotyczące charakterystyki wykonawców, a także spis utworów (*track list*) wraz z dokładnymi metrykami wykonawców oraz streszczenia tekstów w języku angielskim lub — w przypadku publikacji dokumentów fonograficznych pochodzących z zagranicznych archiwów — dodatkowo w języku danego kraju. Najważniejszym elementem wydawnictw są oczywiście płyty CD — na krążkach utrwalone zostały nagrania archiwalne poddane specjalistycznym zabiegom rekonstrukcyjnym. Dotychczas wydano 17 tytułów (19 płyt) w ramach obu serii. Wydawnictwa omówił w 2014 roku Piotr Dorosz¹, wiele płyt recenzowano, zaś aktualne informacje o wydawnictwach znaleźć można na stronie internetowej Instytutu Sztuki PAN².

¹ P. Dorosz, *Wydawnictwa płytowe nagrań muzyki ludowej ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Twórczość Ludowa” (Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych), 2014, t. 1–2, s. 54–56.

² <http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/multimedia?gi=8&page=0> [dostęp: 12.05.2020].

Wśród pozycji wydanych do 2019 roku pięć płyt poświęcono muzyce polskich górali. Jest to efekt długiej i owocnej współpracy z regionalnymi instytucjami nie tylko z Podhala, lecz także z innych regionów górskich. W 2019 roku w sprawie Zbiorów Fonograficznych Instytut Sztuki PAN rozpoczął kooperację z Muzeum Orawskim Parkiem Etnograficznym w Zubrzycy Górnej, a także z Gminą Jabłonka. Wspólne prace przyniosły efekt w postaci publikacji płytowej poświęconej Orawie, pod tytułem *Drzewie nuty orawskie*³, dostępnej jako tradycyjny krążek wraz z książką w formacie *booklet*, a także w wolnym dostępie na stronie: <https://etnofon.pl/plyta/drzewie-nuty-orawskie/>. Istotnym elementem wspólnie realizowanych zadań jest także dorobek w postaci wielu godzin współczesnych nagrań zespołów i solistów aktywnych na Orawie oraz kwerendy i badania stanu dokumentacji fonograficznej tego regionu rozproszonego w mniejszych kolekcjach i archiwach. Jak w przypadku każdego projektu wydawniczego, przeprowadzono badania nad historią, przemianami i aktualnym stanem muzyki tradycyjnej regionu.

Tylko niewielki obszar Orawy, zajmującej obszar 1630 km², leży w granicach Polski i wynosi jedynie około 300 km². Jest to część tak zwanej Górnej Orawy. Pozostały obszar tej części regionu oraz Orawa Dolna znajdują się na terenie Słowacji. Obecnie polska Orawa obejmuje 14 wsi: Bukowina Osiedle, Chyżne, Harkabuz, Jabłonka, Kiczory, Lipnica Mała, Lipnica Wielka, Orawka, Piekelnik, Podsarnie, Podszkle, Podwilk, Zubrzyca Dolna i Zubrzyca Górna⁴.

Choć najstarsze znane nam dokumenty dźwiękowe, na których utwalono polskie tradycyjne śpiewy i muzykę, pochodzą z górskich terenów kraju, polskiego obszaru Karpat, kultura muzyczna Orawy dość późno doczekała się historycznych źródeł fonograficznych — badacze bowiem w pierwszej dekadzie ubiegłego stulecia koncentrowali się na utrwalaniu muzyki Podhala. Jako pierwszy — według obecnego stanu wiedzy — stworzył nagrania w Zakopanem Roman Zawiliński, który już w 1904 roku nagrał przemowę i śpiewy syna Jana Krzeptowskiego-Sabały⁵. Podhale pozostawało wówczas, podobnie jak obszar Orawy, pod panowaniem austro-węgierskim. Warto przy tym zaznaczyć, że ten pierwszy z wymienionych regionów znajdował się w Galicji, a Orawa należała do Węgier. Ta „węgierskość” Orawy pozostawiła swe ślady w kulturze regionu,

³ M. Kowalczyk, J. Jackowski, *Drzewie nuty orawskie. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnej Orawy ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2019 (= IS PAN Folk Music Collection 13).

⁴ E. Kowalczyk, *Od orawskiej strony*, [w:] *Świąty Babiej Góry*, red. D. Ptaszycka-Jackowska, Zawoja 2005, s. 169–205.

⁵ P. Dahlig, *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, „Twórczość Ludowa”, 1994, nr 3–4, s. 11–13; P. Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, „Muzyka”, 1997, nr 2, s. 57–70; J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. — do drugiej wojny światowej), Warszawa 2014, s. 46–58.

choć jego etniczne dzieje związane były w nie mniejszym stopniu także z wpływami wołoskimi, polskimi i słowackimi. Pod wpływem tej różnorodności, wzajemnego oddziaływania i przenikania czterech etnicznych żywiołów ukształtowała się specyficzna kultura orawska. Granica polskiej części regionu, sąsiadującego od wschodu z Podhalem, od północy z Niżnym Podhalem, a od zachodu z Babiogórcami, pokrywa się z historyczną granicą najbardziej wysuniętego na północ komitatu Królestwa Węgierskiego — Arva, który później znalazł się w granicach monarchii habsburskiej, a od 1867 roku w monarchii austro-węgierskiej. Sama nazwa regionu może być wywodzona z języka węgierskiego (*Árva*), choć etymologia uwzględnia również termin łaciński i słowacki (łac. *Arva*, węg., słow. *Orava*), a wnikliwe badania wskazują w tych terminach wpływy germańskie i celtyckie⁶.

Nim omówimy najstarsze zachowane źródła fonograficzne, z których większość zaprezentowano w wydawnictwie płytowym *Drzewie nuty orawskie*, przypomnijmy o kilku pracach zbierawczych i wydawnictwach powstałych w okresie, gdy fonograf, a następnie płyta i magnetofon powoli zastępowały kolbergowski ołówek, ale długo jeszcze nie były dostępne dla każdego badacza-regionalisty. Oskar Kolberg podał zaledwie trzy zapisy, których oznaczenie wskazuje lub może wskazywać na Orawę⁷. W 1904 roku — a więc wtedy, gdy w Zakopanem powstało pierwsze na terenach polskich nagranie śpiewu ludowego na walek fonograficzny, na Babią Górę odbył wakacyjną wycieczkę historyk Julian Jerzy Teisseyer (1864–1912). Po pobycie w Zubrzycy Górnej, gdzie zetknął się z problemem wynaradawiania Polaków z Górnych Węgier i pod wpływem opowieści swego przewodnika Jurczaka o niedoli wynaradawianych Orawian zaangażował się w tak zwaną „działalność spisko-orawską”⁸.

Założył [Teisseyer] tzw. „Koło Spizowe” skupiające grono krakowskiej i lwowskiej inteligencji, mające na celu wspieranie, propagowanie i prowadzenie działalności uświadamiającej i budzącej świadomość narodową, w oparciu o Towarzystwo Szkoły Ludowej. Podstawą pracy były osobiste kontakty, korespondencja, przesyłanie polskich gazet i wydawnictw, modlitewników i widokówek⁹.

Teisseyer zainicjował na Orawie zbieranie między innymi tekstów zapomnianych już pieśni kościelnych i powszechnie śpiewanych pieśni ludowych. Zapew-

⁶ M. Kowalczyk, *Górna Orawa — rys etnograficzny*, [w:] *Drzewie nuty orawskie*, red. J. Jackowski, Warszawa 2019, s. 3 (booklet do płyty CD); Z. Ładygin, *W labiryncie historii*, [w:] *Gdy do tej Babiej Góry przyjdiesz...*, red. J. Sroka, t. 2, Bielsko-Biała–Sucha Beskidzka 1986.

⁷ O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. 1 i 2, Wrocław–Poznań–Kraków 1968 (= *Dzieła wszystkie* 44 i 45). Niejasne jest np. pochodzenie melodii z miejscowości określonych jako Lipnica [w cz. 2 tekst nr 469: *Od Lipnicy — Byłam ci ja w tej Tarnawie — to raczej Lipnica Murowana*], [w cz. 2 mel. nr 561: *Orawa — Moja Maryś premiera*]; [w cz. 2 mel. nr 1867: wg przypisu Lipnica — być może na Orawie — prowienienca dotyczy tylko melodii].

⁸ R.M. Remiszewski, *Był jak Julian Jerzy Teisseyer...*, „Orawa”, 2005, nr 42–43, s. 181.

⁹ T.N., *Sylwetki orawskie: Julian Jerzy Teisseyer*, „Orawa”, 1990, nr 6–8, s. 18 (na s. 17 fotografia J.J. Teisseyera).

ne pod wpływem idei Teisseyera pracę zbierawczą pieśni orawskich podjął ksiądz Ferdynand Machay (1889–1967),

...który jeszcze jako kleryk [budapesztańskiego seminarium — przyp. J.J.] w czasie wakacji chodził od domu do domu i zapisywał pieśni ludowe i kościelne. Pomagali mu ks. Józef Buroń, ks. Sikora oraz kilka dziewcząt z Jabłonki¹⁰.

Ksiądz Machay wykorzystał kilka z zebranych pieśni w swym utworze scenicznym z 1920 roku *Wesele w Jabłonce na Orawie*, a całość zbioru wystąpił do Krakowa. Niestety, współcześnie brak informacji o losie tych zapisów.

Piosenek zebrano się dużo. Uporządkowane spisane wystąpił do Krakowa. Co się z nimi stało, do dzisiaj nie wiem¹¹.

Panowanie Węgier trwało na Orawie do końca I wojny światowej. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku część Górnej Orawy została przyłączona do II Rzeczypospolitej. Do 1924 roku, w którym podpisano tak zwane protokoły krakowskie, trwały konflikty między Polską a Czechosłowacją o podział Orawy. W okresie międzywojennym obszar polskiej Orawy tak określił Adolf Chybiński:

Zachodnią jego [regionu] granicę stanowi linia biegnąca od Babiej Góry po Rabczyce, południową linia od Rabczyc przez Chyżne ku polskim wsiom Głodówka i Sucha Góra¹² (nie dochodząc do nich), wschodnią linia biegnąca od okolic Chyżnego przez Piekielnik do Podwilka, północną wreszcie linia od Podwilka przez Zubrzycę Górną ku Babiej Górze. Południowa granica tego terenu nakrywa się z granicą zwartego osadnictwa polskiego (dzisiejszego)¹³.

W latach 1924–1934 ponad sto pieśni orawskich (80 melodii i 22 warianty) zapisał nauczyciel z Lipnicy Wielkiej — Emil Mika (1896–1941), syn organisty lipnickiego. Teren jego pracy dokumentacyjnej (Lipnica Wielka i Mała, Orawka, Chyżne, Przywarówka, Podwilk, bliżej nieokreślona Polana, Jabłonka, Kiczory)¹⁴,

¹⁰ W. Pilarczyk, *Piśmiennictwo na polskiej Orawie do 1939 roku*, „Orawa”, 2005, nr 42–43, s. 44.

¹¹ F. Machay, *Moja droga do Polski*, Kraków 1992, s. 30.

¹² Te wsie są polskie (góralskie) kulturowo, lecz znajdują się obecnie — oprócz Chyżnego — w Republice Słowackiej, zob.: T.M. Trajdos, *Dzieje Górnej Orawy (XIV–XX w.)*, „Płaj”, 2018, t. 55, s. 171.

¹³ E. Mika, A. Chybiński, *Pieśni orawskie. Kraków 1957 (= Materiały do polskiej muzyki ludowej 1)*, s. 79.

¹⁴ Mika nie pozyskał materiału ze wszystkich miejscowości orawskich; zastanawiający może być brak zapisów m.in. z Zubrzycy Górnej i Dolnej, Harkabuza, Podszkla. Według Chybińskiego nie umniejsza to jednak wartości poznawczej zbioru (E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt., s. 78). Miejscowości, w których zapisano pieśni, w wyniku osadnictwa polskiego, które wraz ze słowackim nastąpiły na Orawie po fali wędrówki przez te ziemie pasterskich plemion wołoskich, istniały już w XVI wieku.

a zarazem mała ojczyzna, w której dorastał, po odzyskaniu niepodległości weszły w granice II Rzeczypospolitej (z wyjątkiem Rabczyc, gdzie też Mika dokonał zapisów pieśni). Zbiór ten został wydany w niewielkim nakładzie w 1934 roku staraniem Związku Spisko-Orawskiego¹⁵, a powtórnie opublikowany w 1957 roku (a więc, jak wykażemy poniżej, już w czasie, gdy istniały zapisy fonograficzne z Orawy) wraz z muzykologiczną i niedokończoną w warstwie porównawczej¹⁶ pracą Adolfa Chybińskiego *Pieśni ludu polskiego na Orawie* (powstała w latach 1939–1945) jako pierwszy tom *Materiałów do polskiej muzyki ludowej*¹⁷. Wydanie z 1957 roku zawiera dodatkowo siedem melodii zanotowanych przez Chybińskiego w Lipnicy Wielkiej w dniu 23 września 1920 roku¹⁸. Mika, uzdolniony muzycznie, podobnie jak ojciec, pełniący obowiązki organisty, a zarazem kierownika szkoły, dostarczył materiału cennego, opatrzonego podstawowym aparatem naukowym, czyli danymi o wykonawcach, miejscu i dacie zanotowania pieśni, a także z oznaczeniem tempa.

Głównym celem mojej pracy były melodie, a nie teksty, których jest bardzo dużo do każdej melodii, i prawie wszystkie mogą być — i są — śpiewane na każdą melodię. [...] Melodie notowałem ze słuchu, nie rozporządzając aparatem fonograficznym¹⁹.

— pisał Mika. Regionalista planował również zebranie zapisów melodii instrumentalnych, zwłaszcza tańców²⁰ — niestety, wojna zniweczyła te plany, a sam Mika zginął w obozie koncentracyjnym w Auschwitz w 1941 roku.

Potrzebę stworzenia zapisów fonograficznych z terenu Orawy odczuł już Chybiński, pracując na zapiskach Miki. Podobnie do ołówkowych zapisów Oskara Kolberga, wątpliwości badacza budziły niekiedy: rozmieszczenie kresek takto-

¹⁵ E. Mika, *Pieśni orawskie*, Lipnica Wielka na Orawie 1934.

¹⁶ Chybiński, oprócz części systematycznej, planował badania porównawcze dla wykazania specyfiki lokalnego repertuaru na tle pieśni podhalańskich, słowackich, węgierskich — zarówno w kontekście historycznym, jak i geograficznym, a także dla ukazania zmienności muzycznego repertuaru Orawy pod wpływem obcych kultur. Także Mika we wstępie podkreślał, jako cel swej pracy zbieracza, *uchwycenie niknącego echa pieśni ludowej*. Gdzie indziej wspominał: *Napierająca fala kultury niszczy to, co dawne, co rodzime i piękne, nie zawsze dając na miejsce „starych” równoważnościowe pieśni, które by odpowiadały duchowi ziemi i ludu* (E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt., s. 7). Obaj autorzy podkreślali, że zebrany materiał jest reprezentatywny tylko dla części Orawy, znajdującej się wówczas w granicach II Rzeczypospolitej.

¹⁷ E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt.

¹⁸ Zapisy te sporządził Chybiński, odwiedzając Orawę po kilkudniowym pobycie w Nowym Targu w celu *gruntownego wykorzystania zbioru wałków* fonograficznych Juliusza Zborowskiego — pierwszego polskiego archiwum muzyki ludowej z nagraniami podhalańskimi (J. Jackowski, dz. cyt., s. 80). Źródła te zostaną przywołane w kolejnych akapitach niniejszego opracowania.

¹⁹ E. Mika, dz. cyt., s. X–XI.

²⁰ Tamże, s. XI.



Józefa z Machayów Mikowa (1897–1942) i Emil Mika (1896–1941)

Autor fotografii nieznaną. Archiwum Muzeum Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzyicy Górnej

wych, niedostateczna precyzja rytmiczna, wprowadzenia przez Mikę sporadycznie przedtaktów, obcych zasadniczo strukturom metryczno-melodycznym muzyki tego obszaru:

W zbiorze Miki znajduje się 13 melodii, których sposób zanotowania może obudzić wątpliwości; można by je wyjaśnić oczywiście tylko za pomocą zdjęć fonograficznych, względnie magnetofonicznych, których dotychczas jednak nie wykonano²¹.

Pomimo ówczesnego braku źródeł nagranych, Chybiński, bazując na zapisach Miki, stworzył pierwsze muzykologiczne studium Orawy — krainy, w której w wyniku historycznego splotu i osmozy wielu kultur wytworzył się lokalny folklor muzyczny:

...Spotykały się w XVII i zapewne jeszcze w I połowie XVIII wieku na Orawie Górnej trzy dla dziejów folkloru muzycznego wybitne znaczenie mające czynniki: prymitywna muzyka pasterska, mająca niewątpliwie styl mieszany (polsko-słowacko-rusko-wołoski), niemieckiego pochodzenia chorał protestancki i polska pieśń religijna²².

²¹ E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt., s. 80.

²² Tamże, s. 87.

Chybiński jako pierwszy czynnik wymienił — zgodnie z historyczną chronologią — wpływ kultury pasterskiej jako czynnik rdzenny, a zarazem wspólny dla obszaru karpackiego. Od XV do XVII wieku wędrowały bowiem z Bałkan, grzbietami Karpat (aż do Bramy Morawskiej), gromady nomadycznej ludności pasterskiej o różnym składzie etnicznym (Arumuni z domieszką Słowian, Albańczyków i liczni Rusini), osiedlając się w dogodnych dla wypasu bydła i owiec terenach górskich i wnosząc ze sobą odmienną i żywotną kulturę materialną i duchową, mocno oddziałującą na obyczajowość wcześniejszych osadników w całym paśmie karpackim. Zwano ich Wołochami²³. Pasterze wołoscy przybyli na Orawę pod koniec XV i na początku XVI wieku z drugą falą osadniczą. Korzystając z dogodnych warunków do wypasu, zakładali tu również stałe osady. Największy rozkwit pasterstwa na Orawie przypada na początek XVII wieku. W wielu pieśniach echem wybrzmiewa także wspomnienie o *wolorzach* i trwającym tu aż do lat czterdziestych ubiegłego wieku wypasie wielkich madziarskich wołów²⁴. Muzykolog, prowadzący niedługo po odzyskaniu przez Polskę niepodległości badania, między innymi nad Orawą, podkreślił także — w wymiarze historycznym — znaczenie politycznych i narodowych wpływów węgierskich i słowackich, które oddziaływały poprzez na przykład oświatę na ugruntowującą się wówczas część etnicznie polską na Górnej Orawie. Echa historycznych konfliktów religijnych, wybrzmiewające między innymi w pieśniach orawskich, omówił na przykładzie zebranego przez siebie repertuaru inny, późniejszy badacz — Marian Gotkiewicz²⁵. Dodajmy, że dla Orawy istotne znaczenie w kształtowaniu lokalnej kultury miała XVII-wieczna kolonizacja tych górskich, gęsto zalesionych i nieurodzajnych, skalistych ziem przez węgierski ród Thurzonów, którzy wykorzystali ówczesny napływ ludności wołoskiej i uchodźstwo chłopów pańszczyźnianych z Żywiecczyny, Niżnego Podhala i okolic Jordanowa²⁶. Thurzonowie wprowadzili na Orawie prawo wołoskie, którego warunki nęciły osadników, dawało bowiem między innymi zwolnienie od wszelkich danin na okres prawie dwudziestu lat. Na przełomie XVII i XVIII wieku obserwujemy wzrost znaczenia rolnictwa na tych terenach i wolny proces odchodzenia od pasterstwa przez Górali Orawskich na rzecz zajęć rolniczych. Schyłek XVII wieku obfitował w wydarzenia polityczne, których echa odbiły się również na kształtującej się

²³ A. Szurmiak-Bogucka, J. Jackowski, „Muzycy, Muzycy cos po Was ostanie”. Nagrania archiwalne tradycyjnej muzyki Podhala ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa–Zakopane 2008 (= IS PAN Folk Music Collection 3) — płyta CD z książką (booklet), s. 1.

²⁴ W. Jostowa, *Pasterstwo na polskiej Orawie*, Wrocław 1972.

²⁵ M. Gotkiewicz, *Walki religijne w pieśniach i podaniach Spisza i Orawy*, „Lud”, 1959, t. 44, s. 118–129.

²⁶ E. Kowalczyk, dz. cyt.; M. Kowalczyk, dz. cyt., s. 3–4; P. Krzywda, *Charakterystyka geograficzno-historyczna obszaru zamieszkiwanego przez Górali Orawskich*, [w:] *Kultura ludowa Górali Orawskich*, red. U. Janicka-Krzywda, Kraków 2011, s. 24.; B. Lewandowska, *Pieśni ludowe na Orawie*, „Orawa”, 2005, nr 42–43, s. 59.

nadal społeczności Orawy. Były to zwłaszcza powstania węgierskich magnatów przeciw Habsburgom, które miały również charakter wspomnianych już konfliktów religijnych (Jerzy Thurzon bezskutecznie usiłował zmusić mieszkańców Orawy do przejścia na protestantyzm)²⁷.

Wśród mieszkańców Orawy powszechna była jeszcze do niedawna znajomość języka i wielu pieśni słowackich, a wśród najstarszego pokolenia spotykana była nawet znajomość węgierskiego²⁸. Dotykając problemu oddziaływań wszelkich czynników etnicznych, także śląskiego, morawskiego, a nawet rumuńskiego, obecnego przecież wraz z węgierskim, Chybiński postawił tezę:

„Styl orawski” w folklorze muzycznym nie pojawił się, rzecz jasna, z chwilą gdy na Górnej Orawie powstały wsie, których melodie stanowią podstawę niniejszej pracy [melodie, które spisał Mika — przyp. J.J.]. Nie był on zatem gotowy w drugiej połowie XVI wieku, ponieważ składniki tego stylu nie istniały wówczas jako jednolita całość. Składniki te przenikały się z wolna, lecz stale [...]. Przypuścić należy, że obecny [zastany w okresie międzywojennym — przyp. J.J.] styl orawski skryształizował się mniej więcej na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy społeczne stosunki na Górnej Orawie nabrały charakteru względnej stabilizacji. Brak większych miast w pobliżu Górnej Orawy przyczynił się do konserwacji ówczesnego stylu, mimo że przez Orawę prowadziła od wieków droga z Małopolski na Węgry²⁹.

W zakresie tonalności, charakterystycznej dla muzyki orawskiej, Chybiński wskazał między innymi na najczęstsze występowanie skali durowej, sporą ilość zwrotów melodycznych w skali lidyjskiej i miksolidyjskiej (charakterystycznych też dla Podhala, z podwyższonym 4 i obniżonym 7 stopniem; genezy tej tonalności można dopatrywać się już u wspomnianych wędrownych Wołochów), które często — co charakterystyczne dla Orawy — wzbogacają tu nawet zapożyczone melodie durowe, zwłaszcza w zakończeniach³⁰. W budowie melodii podkreślił Chybiński dominację kierunku descendentalnego (cecha charakterystyczna dla całego południa Polski, np. Podhala)³¹, pochodny sekundowy (zwłaszcza w linii opadającej) oraz przewagę średniego ambitusu (określanego przez Chy-

²⁷ T.M. Trajdos, *Dzieje i kultura Orawy*, Kraków 1993.

²⁸ B. Lewandowska, *Problem zmienności folkloru muzycznego na przykładzie pieśni ludowych Orawy*, „Muzyka”, 1978, nr 2, s. 12–13.

²⁹ E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt., s. 92.

³⁰ J. Bobrowska, *Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia*, cz. 3. *Materiały dla studentów uczelni muzycznych*, Katowice 1984, s. 314, 316–317; Jadwiga Sobieska, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. 3: *Oblicze muzyczne polskich pieśni ludowych*, Warszawa 1962, s. 39–40.

³¹ Bożena Lewandowska uściśla, że ta cecha pieśni orawskich, podobna dla architektoniki linii melodii Podhala, a nawet Żywiecczyny, dostrzegalna jest w ramach pierwszych dwóch fraz i w czwartej frazie, podczas gdy trzecia fraza melodii zwykle ma charakter ascendentalny, zob.: B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy i terenów sąsiednich*, „Rocznik Orawski”, 2007, t. 6–7, s. 121, 126–127.

bińskiego terminem „pojemność melodii”), kwinty czystej, seksty wielkiej i septymy wielkiej. Odnotował też niewielką ilość melodii wąskozakresowych (co może świadczyć o znacznej ewolucji melodyki i zaniku najprymitywniejszych form)³². Melodie z ambitusem tercji wykazują niekiedy motywiczne podobieństwo do melodii dudziarskich i trombitowych, choć, jak stwierdził badacz, wpływ muzyki instrumentalnej na architekturę melodii wokalnych nie miał tu takiego znaczenia, jak w innych regionach. Chybiński w analizie wskazał na fakt, że w zbiorze Miki znalazło się sporo melodii, które mają swoje warianty na Podhalu, różniących się od podhalańskich przede wszystkim w szczegółach tonalnych (np. mel. nr 7–9, 16, 43 w zbiorze Miki)³³. Analiza rytmiczna wykazała dominację metrum parzystego (2/4, 4/8) i przewagę melodii o budowie ośmio-, dziewięcio- i dziesięciotaktowej.

Choć, jak wspomnieliśmy, Chybiński nie dysponował fonograficznym materiałem źródłowym, a jedynie zbiorem ponad setki zapisów zdjętych ze słuchu, dokonał szczegółowej analizy i muzycznej systematyzacji dostępnego materiału, tworząc tym samym pierwsze w historii polskiej etnografii muzycznej studium analityczno-regionalne. Świadczy to o wartości zbioru Miki, który powinien zostać, wraz z wnioskami lwowskiego muzykologa i późniejszych badaczy, skonfrontowany z wytworzonymi w drugiej połowie XX wieku źródłami fonograficznymi zaprezentowanymi między innymi w niniejszym wydawnictwie. Porównanie tego materiału z wcześniejszymi o dwie dekady zapiskami może być cenne także w aspekcie porównawczym, którego Chybiński już nie rozwinął.

Opierając się na aktualnym stanie badań, pierwsze fonograficzne echa Górnej Orawy możemy odnaleźć w nagraniach dokonanych tuż przed pierwszą wojną światową przez Juliusza Zborowskiego w Nowym Targu³⁴. Choć Zborowski dokonywał swych nagrań, zapraszając przed tubę fonografu wykonawców przybywających na jarmark z różnych stron południowej Małopolski, nie odnajdujemy w jego zachowanych zapisach dźwiękowych głosów Orawian, których na targach zapewne nie brakowało:

...Roili się Orawców i Śpizaków tłumy na jarmarkach w Czarnym Dunajcu i w Nowym Targu, cma narodu orawskiego i spiskiego zalegała świątynie w czasie odpustu, w święta Matki Boskiej w Ludźmierzu i w Kalwaryi, a poznać ich było łatwo, bo piosneczki o Matce Boskiej po słowacku śpiewali, ale gdyś do nich

³² Na istnienie diachronicznych warstw repertuaru, czyli współistnienia pieśni starszego i nowszego pochodzenia, zwróciła uwagę w późniejszych badaniach Bożena Lewandowska, zob.: B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy...*, dz. cyt., s. 119.

³³ Badania porównawcze nad wspólnym repertuarem dla Orawy i m.in. Podhala podjęła Bożena Lewandowska, zob.: B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy...*, dz. cyt.

³⁴ Nagrania te, jak również wyżej wspomniane rejestracje Zawilińskiego, zostały opublikowane i opatrzone komentarzem niżej podpisanego we wspomnianym wydawnictwie płytowym pt. *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...*

przystąpił, w gwarę się z nimi wdał, toć polską czystą mowę, tę naszą gwarę podhalańską usłyszycieś³⁵.

Nieznanym wykonawcą, którym być może był sam Juliusz Zborowski, naśpiewał do fonografu kilka nut zwanych „orawskimi”, na przykład *Kieby było nie światło, Wyrskiem posta, wyrskiem zasta*, zanotowane u Mierczyńskiego jako „nuty orawskie”³⁶. Słynny Bartuś Obrochta wykonał na potrzeby nagrania dwie *nuty orawskie* — *Ozwodną*³⁷ i *Bez zielone jare zytko*³⁸. Są to jednak popularne już wówczas, a także do dziś, i to nie tylko na Podhalu, nuty zwane „orawskimi”³⁹. O ich popularności w podhalańskim repertuarze pisał Adolf Chybiński⁴⁰. Na Orawę nie dotarli z fonografem badacze także w okresie międzywojennym (z tego okresu pochodzą wyżej wspomniane zapisy nutowe Emila Miki) i dopiero lata 50. ubiegłego wieku, a więc ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, przyniosły pierwsze plony fonograficzne z interesującego nas obszaru, które prezentujemy w niniejszym wydawnictwie. Są to prace dokumentalne członków Ekipy Krakowskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Ekipą kierował Włodzimierz Poźniak, ówczesny asystent w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, związany także z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach. W skład Ekipy wchodził: Marian Ambros, choreograf Kazimierz Bogucki, Aleksandra Szurmiak, Hanna Czajkówna (która wówczas zatrudniona była w Nauczycielskiej Szkole Muzycznej w Nowym Targu), Władysław Dylağ, Jan Krzywacz, kompozytor Włodzimierz Kotoński, Józef Miks, Zbigniew Soja, Janina Sroka (zatrudniona jako sekretarka Ekipy), Józef Szczotka i Ewa Zagrodzka.

³⁵ J. Kantor, *Pieśni i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego za lata 1919–1920”, poświęcony sprawom Spisza, Orawy i Czadeckiego Okręgu, 1920, t. 37, nr 18, s. 178.

³⁶ S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*, zebrał i ułożył S. Mierczyński, ilustrowała Zofja Stryjeńska, wstęp napisał Karol Szymanowski, Lwów–Warszawa 1930. Zapis nuty orawskiej u Mierczyńskiego znajdujemy pod numerem 27, zaś nagrania nut orawskich na płycie *Rozpoczął tedy fonograf...* są to ścieżki nr 22–23.

³⁷ A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, przygotował do druku Ludwik Bielawski, Kraków 1961; S. Mierczyński, dz. cyt... Jako „orawską” określił ją Adolf Chybiński i podał pod numerem 251, zaś Mierczyński, umieszczając tę nutę pod numerem 20, określa ją jednak jako „spiska”, na płycie *Rozpoczął tedy fonograf...* nuta ta znajduje się na ścieżce nr 97.

³⁸ U Chybińskiego pod numerem 267, nr ścieżki na płycie 98.

³⁹ Bożena Lewandowska zwróciła uwagę na fakt, że określenie „pieśni orawskie” czy „podhalańskie” nie oznacza ich genetycznego związku z terenem, a jedynie fakt, że są one tam znane i przez wykonawców uważane za własne. Wariantowość popularnego w obu regionach częściowo wspólnego repertuaru polega na nieznacznych zmianach interwałowych i kształcie melodii i niewielkich odchyleniach rytmicznych, zob.: B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy...*, dz. cyt., s. 120, 124.

⁴⁰ E. Mika, A. Chybiński, dz. cyt., s. 78.

Ekipa składała się z trzech grup, mających wyznaczone obszary regionalne. Obok grupy Nadrabie oraz najbardziej aktywnej i efektywnej grupy Podhale pracowała grupa Żywiec, której celem były *rejeestracje wzdłuż gościńca czadeckiego i orawskiego, Beskid Mały oraz bieg Skawy*⁴¹. Wyraźna dysproporcja w liczbie nagrań dokonanych w określonych rejonach i dostrzegalna dominacja dokumentów z Podhala wynikała — jak podkreśliła Aleksandra Szurmiak-Bogucka — z ówczesnych trudności w dotarciu do śpiewaków i muzyków oraz stanu zachowania żywej praktyki muzycznej w tamtym czasie. Ponadto nie wszystkie zaplanowane wcześniej przez tak zwanych „szperaczy” wizyty u wytypowanych do nagrań wykonawców doszły do skutku (nie zawsze wykonawcy stawiali się na umówione miejsce nagrań), a działania w ramach Akcji miały swój ustalony harmonogram, który nie pozwalał zabawić dokumentalistom zbyt długo w jednym miejscu. Znany jest też ówczesny problem deficytu taśmy magnetofonowej, której konieczna oszczędność nie pozwalała na nagrywanie zbyt wielu wariantów pieśni i melodii.

Ze względu na niewielką liczbę miejscowości, w których przeprowadzono dokumentację fonograficzną, plon Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego z Orawy wydaje się bardzo skromny. Nagrań dokonano tylko w pięciu miejscowościach: w 1952 roku w Piekielniku — a więc w miejscu, gdzie Orawa graniczy z Podhalem Niżnym (te wpływy podhalańskie są wyraźnie słyszalne w nagraniach z tej miejscowości), a w kolejnym roku w Lipnicy Wielkiej i Małej oraz w Zubrzycy Górnej i Dolnej.

W Piekielniku pozyskano rejestracje *muzyki* Stanisława Zapotocznego w składzie: *prym*, dwa *sekundy* oraz *basy*, a także nagrano męską grupę śpiewaczą. Najbardziej osadzony w stylistyce śpiewu orawskiego jest duet młodych kobiet — Marii Gabały i Anny Wesołej. Również śpiewacy — pięcioosobowa grupa męska — reprezentują w nagraniach młode pokolenie wykonawców urodzonych w latach 30. XX wieku i u schyłku lat 20. Nieco starsi od śpiewaków, z wyjątkiem basisty, są członkowie *muzyki* Zapotocznego — w chwili nagrania muzycy byli w wieku pomiędzy trzydziestym czwartym a trzydziestym ósmym rokiem życia.

W nagraniach z 1953 roku odnajdujemy kapelę Józefa Kostry w składzie dwoje skrzypiec: *prym*, *sekund* i *bas*. To muzycy pokolenia z pierwszej i początku drugiej dekady ubiegłego wieku, stąd zapewne bardziej historyczny (z jednym *sekundem*) skład *muzyki*. Najstarszą nagrań na Orawie wykonawczynią jest Rozalia Pakosz, urodzona w 1888 roku. Pozostałe śpiewaczki z Zubrzycy

⁴¹ L. Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, wybór prac Jadwigi i Mariana Sobieskich pod redakcją Ludwika Bielawskiego, Kraków 1973, s. 39–40. Grupy te zostały opisane także w komentarzach do wspomnianych płyt prezentujących nagrania archiwalne z Podhala: *Muzycy*, *Muzycy cos po Wos ostanie* i *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane 18–20 kwietnia 1952 r.*



Muzyka z Piekielnika. Od lewej: Józef Zapotoczny, urodzony w 1914 roku — skrzypce sekund I, Stanisław Zapotoczny, urodzony w 1918 roku — skrzypce prym; Ignacy Nowak, urodzony w 1924 roku, zmarł w 2017 roku — bas, Józef Szczerba, urodzony 1917 roku — skrzypce sekund II. Piekielnik, lata 50. XX wieku

Autor fotografii nieznany. Archiwum Muzeum Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzyicy Górnej

i Lipnicy oraz skrzypiek Stefan Pastwa to znów pokolenie dwudziesto-, trzydziestolatków w roku nagrania. Większość zatem z niewielu, bo z dziewiętnastu wykonawców zarejestrowanych w latach 50. XX wieku na Orawie to pokolenie młode lub średnie — zaprezentowali oni tradycyjny i żywy wówczas w regionie repertuar.

Sporą część orawskiej kolekcji fonograficznej stanowią nagrania z Piekielnika, gdzie jak wspomniano wyżej, słyszymy muzykę, w której chyba najliczniej współistnieją cechy orawskie i podhalańskie, ale nie tylko. Wiąże się to z faktem położenia tej wsi i jej otwartości w stronę Nowotarszczyzny przez Odrowąż i Pieniżkowice (bezpośrednie sąsiedztwo z Orawą) i w stronę Podhala przez Czarny Dunajec i Podczerwone (kolejne wsie: Chochołów i Witów sąsiadują z Orawą słowacką). Marcin Kowalczyk podkreślił silne, zwłaszcza od XIX wieku, wpływy Podhala właśnie ze strony Piekielnika:

[W Piekielniku] żyło i mieszkowało wielu znakomitych muzyków ludowych, którzy *ogrywali* wesela czy inne imprezy okolicznościowe nie tylko w rodzinnej wsi, ale daleko poza nią, docierając też na Podhale, gdzie wyrobili sobie znakomitą markę. Właśnie w ich muzyce zaznaczył się największy wpływ muzyki podhalańskiej, bo przecież Piekielnik to miejscowość położona na granicy Orawy i Podhala. Prze-

jęli oni niektóre nuty, ozdobnikowanie, manierę wykonawczą i łączenie utworów. Wprowadzili nowy podhalański sposób strojenia basów. Ostatnim takim piekielnickim muzykantem był świetny skrzypek i tancerz Józef Szczerba⁴².

Być może — na co zwróciła uwagę Aleksandra Szurmiak-Bogucka — słyszalne w nagraniach pewne nieporadności w partiach *sekundu* (w materiale rdzennie podhalańskim) lub próby rozpoczynania śpiewu w bardzo wysokich rejestrach mogą być skutkiem przejmowania lub naśladowania stylu i repertuaru z sąsiedniego regionu — a więc pieśni i melodii nie rdzennie orawskich. Nie oznacza to jednak, że wysoki śpiew był zarezerwowany tylko dla wykonawców podhalańskich. Dodajmy, iż Podhale było regionem bardziej hermetycznym, mniej niż sąsiednie regiony podatnym na wpływy zewnętrzne. Spośród nagrań z Piekielnika na uwagę zasługują osadzone w stylu orawskim śpiewy duetu Marii Gabaly i Anny Wesolej z charakterystycznym lokalnym zakończeniem we współbrzmieniu tercjowym. W „przejściowym” repertuarze piekielnickim — jak określiła go Aleksandra Szurmiak-Bogucka — odnajdujemy zatem zarówno zapożyczony repertuar i styl Podhala, jak i zachowane w lokalnym stylu pieśni i melodie orawskie. Niektóre, znane na Podhalu wątki, na przykład w Lipnicy Wielkiej, przybierały zupełnie odmienny, lokalny charakter muzyczny, na przykład utwory: *P^uoniechajmyz k^uochanecki, weźmy sobie ciupazecki* i *Pod'me, chlapci, pod'me zbijat', bo ňemame za čo pijat'* (warianty *Marsza Chałubińskiego*), krótkie śpiewki: *Dunajeckie równie, zak^uopiańskie turnie, Nie pudem ku tobie, sama przydzies ku mnie, A jo sobie z góry jade, trzaski zbiyrom, na wóz kłade, Sabala, Sabala, Sabalowe dzieci, Ej, Giewoncie, Giewoncie, odmalować dom cie.*

Słuchając pieśni w wykonaniu Anny Pakosz z Lipnicy Małej, trzydziestosześcioletniej wówczas kobiety, możemy odnieść wrażenie, że wykonawczyni ta przełamuje nieco konwencję śpiewu ludowego. Wydaje się jednak — jak zauważyła Aleksandra Szurmiak-Bogucka, że ta zapewne świadoma walorów swego ładnego, miękkiego, wysokiego i z odrobiną wibrata sopranu śpiewaczka chciała popisać się swymi umiejętnościami przed mikrofonem ekipy. Nie jest ponadto wykluczone, że mogła być ona członkinią chóru Emila Miki — prócz regionalnych pieśni знаła bowiem szerszy, ogólnopolski, ale również popularny w ludowych chórach i teatrach repertuar, przy którego wykonywaniu zanikała w jej wymowie tekstu gwara. Przypomnijmy tu, że Emil Mika, założyciel lipnickiego Zespołu Folklorystycznego, jest autorem przeznaczonego dla scen amatorskich obrazka regionalnego o charakterze obrzędowo-obyczajowym pod tytułem *Sen Bacu. Melodramat górski*⁴³, a wraz z małżonką wydali dwa lata później

⁴² M. Kowalczyk, *Muzyka Orawy*, „Rocznik Babiogórski”, 2003, t. 5, s. 25.

⁴³ E. Mika, *Sen Bacu. Melodramat górski. Według oryginalnych melodyj orawskich z udziałem chóru mieszanego i solistów dla scen amatorskich*, Lipnica 1935.

podobne dzieło: *Skubarki. Obrazek z życia ludu orawskiego*⁴⁴. W obu utworach pieśni występują w układach na chór żeński i mieszany.

Wydaje się, że wytworzona baza źródeł fonograficznych nie została jeszcze dostatecznie wykorzystana w nauce, a zarazem jako pośrednie źródło dla podtrzymania ludowej praktyki muzycznej, żywej przecież na Orawie, ulegającej jednak stopniowym przeobrażeniom. Celem wydawnictw płytowych jest zatem dostarczenie repertuaru wraz z jego zarejestrowaną warstwą stylistycznego wykonania jako zachowanego, powojennego korpusu źródeł dla historii muzyki orawskiej. Obraz względnie współczesnego stanu tradycji muzycznej na tle folkloru muzycznego terenów bezpośrednio sąsiadujących z Orawą (Podhale i Żywiecczyzna) przedstawiła Bożena Lewandowska, opierając się zarówno na źródłach historycznych, jak również na wynikach własnych badań terenowych prowadzonych na Orawie⁴⁵. Podobnie jak w przypadku Emila Miki, nie zwrócono dostatecznej uwagi na muzykę instrumentalną, koncentrując się jedynie na repertuarze wokalnym. Badaczka uzupełnia jednak wnioski Chybińskiego. Pieśni orawskie, podobnie do podhalańskich, pozbawione są refrenów i przybierają najczęściej postać dwuwersowej lub czterowersowej zwrotki o dwunastu lub (rzadziej) sześciu sylabach w wersie. Wydaje się, że na Podhalu częściej niż na Orawie spotykamy inicjalne interiekcje, zawołania w brzmieniu „ej” czy „hej”. Podobnie jak na Podhalu, w krótkich jedno- lub dwu–trzyzwrotkowych pieśniach orawskich związek tekstu i melodii nie jest stały, a dana melodia może służyć do wyśpiewania znacznej liczby odpowiadających jej budową wersu słów pieśni.

Zasadne wydaje się przypuszczenie, że w przeszłości wymiennosc tekstów słownych i melodii była znacznie mniejsza i liczbowe powiększanie się repertuaru słownego wpłynęło na rozluźnienie związku tekstowo-melodycznego⁴⁶.

⁴⁴ J. Mika-Machaj, *Skubarki. Obrazek z życia ludu orawskiego*, piosenki ułożył Emil Mika, Kraków 1937.

⁴⁵ Lewandowska w drugiej połowie lat 70. zarejestrowała na Orawie 480 pieśni wraz z wariantami (pochodzą one z Lipnicy Wielkiej i Małej, Zubrzyca Górnej i Dolnej, Jabłonki i Chyźnego). Porównanie zbioru z zapisami Miki wykazało względną zachowawczość regionalnego repertuaru — 40 pieśni ze zbioru lipnickiego nauczyciela przetrwało w pamięci wykonawców (z niewielkimi wariantowymi zmianami) do współczesności, choć utraciło już swą obrzędową żywotność, zob.: B. Lewandowska, *Pieśni ludowe na Orawie...*, dz. cyt., s. 61. Kolekcja nagrań B. Lewandowskiej, pozostająca prywatną własnością badaczki, zostanie w najbliższym czasie poddana cyfryzacji i opracowaniu w celu umieszczenia jej w centralnym repozytorium dokumentalnych nagrań etnofonograficznych, zob.: J. Jackowski, H. Klekowicz, E. Grygier, *Documental Recordings of Polish Traditional Music in the Digital Domain. Digitization and Dedicated System of Archiving, Developing and Making Historical Ethno-Phonographic Resources Available*, Digital Transformation Playbook, 2019, <https://iabeurope.eu/knowledge-hub/iab-europe-digital-transformation-playbook-2019/>, <https://crido.pl/wp-content/uploads/2019/11/Documental-recordings-of-Polish-traditional-music-.pdf>, [dostęp: 18.05.2020].

⁴⁶ B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy i terenów sąsiednich*, dz. cyt., s. 120.

Badaczka zwróciła uwagę, że w budowie melodii powtórzenia drugiego zdania muzycznego na Podhalu ulegają w praktyce wykonawczej zmianom melodycznym, zaś w pieśniach orawskich melodia nie ulega tu znacznym modyfikacjom. Na uwagę zasługuje wielogłosowość i praktyka wykonywania powtórek melodii:

Tym, co odróżnia zapisy podhalańskie od orawskich, jest wielogłosowe wykonanie i indywidualne, swobodne podejście wykonawców podhalańskich do powtórek melodii, które prawie zawsze poddawane są choćby drobnym zmianom. Dodatkowo melodie podhalańskie ozdobione są często krótkimi, dwunutowymi melizmatami, umiejscowionymi nie tylko w zwrotach kadencyjnych, a które trudno jest zaobserwować w zapisach orawskich⁴⁷.

Śpiew na głosy, w równoległych tercjach, zdarza się wśród orawskich wykonawców, ale zwykle w zwrotach kadencyjnych lub na niewielkich odcinkach durowych melodii, co także odróżnia ten region od Podhala. Jest to — według Lewandowskiej — wynik oddziaływania systemu dur-moll, nie zaś cecha archaicznego wielogłosu.

Dominacja metrum parzystego (2/4) — to cecha wspólna dla Podhala i Orawy, na Orawie zaś występuje znacznie mniej pieśni wolnometrycznych⁴⁸. Podobierstwo wykazać można także w warstwie ambitusu i w typach skal — dominacja durowych i lidyjskich na obu obszarach. Choć Orawa pozostaje pod dużym wpływem Podhala, oparła się jednak asymilacji skali podhalańskiej, która tu prawie nie występuje. Zbieżne są tu także upostaciowania rytmiczne, choć na Podhalu przybierają, w porównaniu z łagodną rytmiką orawską, „postać zaostrzoną” także z synkopą⁴⁹. Lewandowska wskazuje także na cechy związane z rozwojem i powiększaniem się (asymilowaniem) obcego repertuaru, a więc na przykład na rytmy krakowiakowe. Badaczka wykazała, że cechy muzyki orawskiej, które spotykane są również na Podhalu, a nawet nabierają tam intensyfikacji, słabną w muzyce regionu położonego na zachód — Żywiecczyny, gdzie na przykład pojawiają się już częściej także metra nieparzyste, mniej zaś jest lidyzmów, rytmów punktowych. Autorka stwierdza:

Trzeba jednak wyraźnie stwierdzić, że dostrzeżone różnice mają charakter ilościowy, a nie jakościowy. Wszystkie istotne cechy charakteryzujące pieśni orawskie występują w materiale żywieckim, a także podhalańskim, ale w niejednakowych proporcjach. Najbardziej jednolity stylistycznie jest zbiór podhalański, a stosunkowo najmniej homogeniczny pod względem badanych właściwości jest żywiecki materiał muzyczny⁵⁰.

⁴⁷ Tamże, s. 124.

⁴⁸ Pieśni śpiewane wolno, swobodnie, bez wyczuwalnej pulsacji metrycznej tematycznie zwykle są związane z pasterstwem lub są o treści refleksyjnej, zob.: B. Lewandowska, *Pieśni ludowe na Orawie...*, dz. cyt., s. 64.

⁴⁹ Tamże, s. 64, 71.

⁵⁰ B. Lewandowska, *Folklor muzyczny Orawy i terenów sąsiednich...*, dz. cyt., s. 127.

Autorka konkluduje, że folklor orawski posiada wiele cech wspólnych z pieśniami podhalańskimi i częścią pieśni żywieckich w zakresie ogólniejszych cech stylistycznych. O odrębności muzyki Orawy decyduje zaś przede wszystkim sposób wykonania i styl śpiewu. Wydaje się, że najstarszy (określony na podstawie struktury melodii w powiązaniu z jej rozpiętością i rodzajem wiersza), archaiczny pokład repertuaru Orawy i regionów sąsiednich nie wykazywał takiego zróżnicowania jak pieśni o młodszej proveniencji⁵¹. O żywotności praktyki muzycznej, a zarazem o względnej zachowawczości, ale też przemianach repertuaru i jego kontekstu świadczy zestawienie źródeł najstarszych — zarówno zapisanych, jak i fonograficznych z nagraniami pozyskanymi w ostatnich dekadach ubiegłego wieku.

Folklor pieśniowy na Orawie tworzą dwie grupy pieśni. Jedna to pieśni dawne, stanowiące tradycyjny repertuar orawski, dla których można wyznaczyć zespół cech regionalnych. Jest to w zasadzie zbiór zamknięty, obecnie już mało pamiętany, ale istniejący w postaci zapisów nutowych czy też zapisu dźwiękowego. Niektóre pieśni istnieją w repertuarach zespołów regionalnych, dzięki czemu utrwalane są w zbiorowej pamięci. Druga część współcześnie śpiewanego na Orawie repertuaru to pieśni popularne, znane w wielu regionach kraju. Jest ich dużo i tworzą zbiór otwarty, jedne szybciej ulegają zapomnieniu, inne utrzymują się w repertuarze dłużej. Są to pieśni nowszej lub całkiem niedawnej proveniencji — tak w warstwie słownej, jak i muzycznej⁵².

Ogólnie biorąc, cechą charakterystyczną zbioru późniejszego jest nie to, że pojawiły się w nim nowe właściwości [...], lecz to, że cechy, które za czasów Miki zdecydowanie wyznaczały „styl orawski”, straciły na znaczeniu. Materiał muzyczny zbioru starszego jest przede wszystkim bardzo jednorodny stylistycznie [...]. Przeobrażenia folkloru orawskiego są wynikiem pojawienia się w repertuarze nowych melodii. [...] Nowe melodie określają wprawdzie wykonawcy jako orawskie, jednakże starsi mieszkańcy wsi utrzymują, że nie są one przekazane drogą tradycji ustnej⁵³.

Jako główne przyczyny przeobrażeń zasobu repertuaru i jego zmienności badaczka wykazała powojenny zanik tradycyjnej obrzędowości, zmianę funkcji zapamiętanego repertuaru oraz przeobrażenia społeczne wsi, ustępowanie tradycyjnego, rolniczego sposobu gospodarowania, rozwój przemysłu, dezintegrację wsi, wpływ mediów. Stąd ogromna rola ruchu kulturalno-regionalnego, który przyczynia się do zachowania lokalnego dziedzictwa muzycznego, choć w zwykłym zmienionym, bo scenicznym kontekście⁵⁴.

⁵¹ Tamże, s. 128.

⁵² B. Lewandowska, *Pieśni ludowe na Orawie...*, dz. cyt., s. 61–62.

⁵³ B. Lewandowska, *Problem zmienności folkloru muzycznego...*, dz. cyt., s. 21–22.

⁵⁴ Muzyka orawska obecna jest m.in. na lokalnych festiwalach i przeglądach, np.: na Międzynarodowym Festiwalu Ziemi Górskich w Zakopanem, Świątce Pasterskim w Lipnicy Wielkiej, Orawskim Lecie w Jablonce, Spotkaniach Gajdoszów w Pogórze (Oravská Polhora) i in.



Muzyka Kostyrów z Lipnicy Wielkiej. Józef Kostyra, urodzony w 1911 roku — skrzypce, drugi muzyk to prawdopodobnie Ignacy Kostyra, urodzony w 1907 roku — basy. Lipnica Wielka, lata 60. XX wieku

Autor fotografii nieznanymi. Archiwum Muzeum Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej

Interesujące są wyniki badań Bożeny Lewandowskiej nad ludową, lokalną klasyfikacją pieśni, w ramach której Orawianie wyróżniają: *śpieweckie* (jednozrotkowe, np. *weselne, przy pasyniu* lub *babciarskie*), *dłukse* (dwu-, trzyzrotkowe, niezwiązane z obrzędami, lecz obyczajowe, miłosne, żołnierskie, a nawet zbójnickie, śpiewane zwykle podczas jesienno-zimowych spotkań i prac kobiet), *pastorałki, słowenskie* (śpiewane po słowacku, w gwarze słowackiej)⁵⁵ i *pieśni* (względnie *pieśniczki*) o charakterze religijnym. Rozwlekłe, tęskne pasterskie pieśni wykonywano zwykle grupowo na dwa głosy (diafonia), czasem dodawano także trzeci głos. Śpiew szeroki, często o wolnej i swobodnej metryce, rozpoczynała jedna osoba, a po kilku taktach dołączali pozostali śpiewacy⁵⁶. Orawianie w przeciwieństwie do Podhałan nie stosowali do własnego repertuaru określenia *nuta*⁵⁷,

⁵⁵ B. Lewandowska, *Pieśni „słoweńskie” na tle innych grup repertuarowych pieśni orawskich*, [w:] *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego*. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, tom: *Kultura i przyroda*, red. M. Gotkiewicz, Nowy Targ 2005, s. 86–91.

⁵⁶ M. Kowalczyk, *Muzyka Orawy*, dz. cyt., s. 22.

⁵⁷ B. Lewandowska, *Pieśni ludowe na Orawie*, dz. cyt., s. 66–68.

choć obecnie termin ten wdaje się już przyswojony do lokalnego słownika, zapewne pod wpływem sąsiedniej kultury podhalańskiej.

Omawiając instrumenty muzyczne spotykane na Orawie, Marcin Kowalczyk podkreślił wpływ pasterskiej kultury wołoskiej na pojawienie się tu pierwotnego instrumentarium: fujarek (od jednootworowych po trzy-, dziewięciootworowe, choć najpopularniejszą na Orawie jest forma sześciootworowa), wykonanych z jednego kawałka drewna fujarek — *dwojnic* i piszczałek bezotworowych — *końcówek*, zwanych też piszczałką *wielkopostną* lub fujarką *wolarską*, trombit, rogów pasterskich. Wierzbowe, bezotworowe piszczałki — dłuższe (zbliżone długością do wyciągniętej ręki grającego) i krótsze były głównie instrumentami pasterzy. Te pierwsze mogły służyć niekiedy nie tylko jako instrument, ale też jako narzędzie obrony.

Najstarszy skład kapeli orawskiej to skrzypce z trzysrunowymi (struny z jelit) basami (o wielkości zbliżonej do wiolonczeli). Układ ten był rozszerzany o drugiego skrzypka — *sekunda*, zwanego tu lokalnie kontrazem, grającego na tle melodii *prymisty* akordami na strunach d i a. Kolejne powiększenie składu to włączenie drugiego *sekundzisty*, który wtórował na *grubych* strunach d i g. Specyficzne strojenie basów orawskich polegało na uzyskaniu tylko dwóch dźwięków — a i d, przy czym dźwięk d strojono na dwóch strunach — drugie d o oktawę niżej. Basy strojono także w układzie jak na skrzypcach: g-d-a-e — tak grała na przykład muzyka Łukasza Masteli z Zubrzycy Górnej⁵⁸. Omawiając muzykę instrumentalną Orawy, warto wspomnieć szczególne studium Janusza Mrocza poświęcone postaci ludowego rzeźbiarza, śpiewaka i muzykanta Karola Wójciaka, zwanego „Heródkiem”. Choć nie był on „zawodowym” muzykiem ludowym⁵⁹ (swoistą grę na skrzypcach traktował raczej jako rytmiczny akompaniament), zapisał się w historii regionu jako postać oryginalna, a praca Wójciaka może być zachętą dla kolejnych badaczy do podjęcia tematu monografii wybitnych osobowości muzycznych Orawy. Dodajmy, że autor artykułu — Janusz Mroczek — oraz Roman Reinfuss i Zbigniew Poprawski dokonywali nagrań „Heródka” na taśmach magnetofonowych.

Na Orawie, jeszcze w latach 70. XIX wieku⁶⁰ grano na dudach — *gajdach* (rzadziej zwanych tu *kozą*), których forma była prostsza od na przykład *gajd*

⁵⁸ M. Kowalczyk, *Muzyka Orawy*, dz. cyt., s. 26.

⁵⁹ *Jego muzyczne upodobania w pewnym stopniu wiązały się z chodzeniem po weselach i chrzcinach, na których za swą prostotę i swoisty humor życzliwie był przyjmowany i gdzie pozwalano mu zatańczyć i zaśpiewać, a nawet — jak należy wnosić z jego opowiadań — pograć na skrzypkach, co pewnie traktowano jako żartobliwą parodię prawdziwej muzyki góralskiej*, J. Mroczek, *Heródkowe muzykowanie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1972, nr 4, s. 215.

⁶⁰ M. Kowalczyk, opierając się na pracy Eustachego Wespela i Andreja Kavuljaka, przytoczył informację o muzyce gajdoszów, która obok kapeli cygańskiej grała w 1876 roku podczas odsłonięcia pomnika na Babiej Górze, upamiętniającego pobyt arcyksięcia Józefa Habsburga, pałatyna Węgier.



Muzyka Józefa Szczerby z Piekelnika. Józef Szczerba, urodzony w 1917 roku — skrzypce, Ignacy Nowak, urodzony w 1924 roku, zmarł w 2017 roku — basy. Pozostali muzycy nieznani. Piekelnik, lata 60. XX wieku

Autor fotografii nieznany. Archiwum Muzeum Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycej Górnej

śląskich. Orawskie *gajdy*, obecnie zachowane już tylko po słowackiej stronie Górnej Orawy, pozwalały wykonywać bogato ornamentowane melodie oparte na skali lidyjskiej, a towarzyszyły im skrzypce lub dwoje skrzypiec. *Heligonka* spotykana na Orawie jest importem słowackim sprzed pierwszej wojny światowej⁶¹.

Węgierskie wpływy można zauważyć w tańcach — zarówno w sposobie gry, gdy czasem orawscy muzycy próbują wykrzesać w swej muzyce temperament i charyzmę węgierskich kapel, jak też w nazewnictwie — na Orawie *ciardaś* oznacza jednak tańce o włoskim rodowodzie⁶². Orawskiego *ciardasia*, zwanego *cina*, zarejestrowano na taśmie magnetofonowej w 1952 roku. W tańcu tym, wykonywanym przez wiele par, istotny jest element popisu tancerza przed tancerką. Mężczyzna po wykonaniu przyśpiewki i wyborze patnerki wyprowadza ją przed *muzykę* i w części tak zwanego *drobienia* daje z werwą pokaz tańca krokami *drobnymi* i *krzesanymi*, by w części tak zwanego *zwijania* przejść do tańca z partnerką krokiem *obyrtanym*. Znana jest też odmiana *kicorskiego ciardasia*, wykonywanego przez dwie tancerki i tancerza. Na Górnej Orawie tańczono też *gymbuškę* — odmianę tańca-zabawy, znanego szerzej jako *całowany*.

⁶¹ M. Kowalczyk, *Muzyka Orawy*, dz. cyt., s. 21–22, 25.

⁶² Tamże, s. 24.

Oprócz popularnych tu polek — zwanych lokalnie na przykład *tyrci-polka*, *krzizowo-polka* — Orawianie tańczyli *jelynioska* (z krokiem *obyrtanym*), żyda, pasterskiego *wałaskiego* wykazującego podobieństwo z *góralskim* podhalańskim, *wdowca* czy znanego też na Morawach *kozunioska*. Taniec towarzyszył również znanej tu zabawie zwanej *kotecka*⁶³.

Na wspomnianej we wstępie płycie pod tytułem *Drzewie nuty orawskie* zaprezentowano 72 wybrane nagrania archiwalne, w opinii twórców wydawnictwa najbardziej charakterystyczne dla Orawy, wartościowe pod względem wykonawczym, stylistycznym i technicznym. W nagraniach tych odnajdujemy wyżej opisane cechy regionalnego repertuaru. Jak podkreśliła w swej recenzji krążka Bożena Lewandowska:

zawarty na płycie wybór można uznać za reprezentatywny dla repertuaru orawskiego m.in. dlatego, że w czasie dokonywania nagrań region wykazywał jeszcze w miarę zachowawczą hermetyczność i spójność lokalnego stylu i repertuaru (choć być może był to już ostatni moment na uchwycenie go w takiej postaci)⁶⁴.

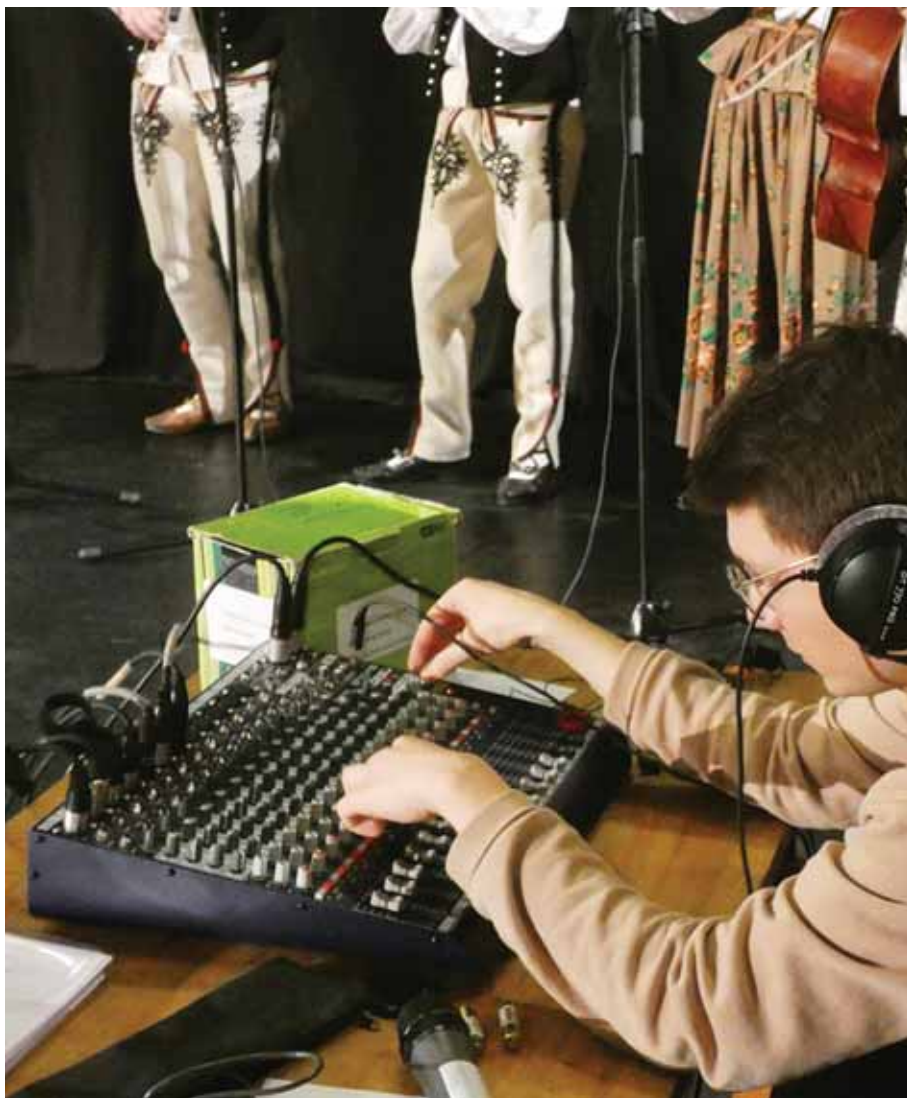
Wydawnictwo ukazuje jednak stan lokalnej kultury muzycznej aktualny w latach 50. ubiegłego wieku. Oprócz wspomnianych wyżej nagrań i badań Bożeny Lewandowskiej orawscy muzycy i śpiewacy nie byli systematycznie nagrywani w drugiej połowie XX wieku. Sporadyczne rejestracje odnajdujemy wśród materiałów nagranych podczas Uroczystości Sabałowych — Drugiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich (cenne nagrania *Muzyki* Eugeniusza Masteli urodzonego w 1927 roku w Zubrzycy Górnej). Orawianie występowali również na licznych festiwalach i konkursach (np. podczas kolejnych edycji Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, rejestrowanych m.in. przez Instytut Sztuki PAN czy na Konkursach Muzyk Podhalańskich im. Tomasza Skupnia w Nowym Targu). Dopiero lata 2019–2020, wspomniana we wstępie współpraca Instytutu z Muzeum Orawskim Parkiem Etnograficznym, a następnie z Gminą Jabłonka i realizacja wspomnianego projektu *Polska muzyka tradycyjna — dziedzictwo fonograficzne*, stworzyły okazję do przeprowadzenia kolejnych gruntownych i metodycznych rejestracji fonograficznych muzyki regionu. Podczas dwóch dwudniowych sesji nagraniowych (13–14 stycznia i 24–25 lutego 2020 roku) zarejestrowano wszystkie działające na Orawie zespoły i *muzyki regionalne*, a także wybranych solistów — zarówno śpiewaków, jak i instrumentalistów⁶⁵.

Ogółem nagrano ponad dwustu wykonawców. Spośród zespołów udokumentowane zostały między innymi: Zespół „Orawianie” im. Heródkka, zespół „Mało-

⁶³ G.W. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2006, s. 25–26, 41–42, 364.

⁶⁴ B. Lewandowska, recenzja płyty *Drzewie nuty orawskie...*, s. 1.

⁶⁵ Nagrań dokonali Magdalena Bill-Kunce i Jakub Szczepaniak pod kierownictwem niżej podanego. W drugiej sesji nagraniowej towarzyszyła nam dr Bożena Lewandowska.



5. Współczesne nagrania dokumentalne na Orawie — Jabłonka, 2020

Fot. Magdalena Bill-Kunce

lipnicanie”, zespół Rombań, grupy wiekowe zespołu „Chyżne”, grupy wiekowe zespołu „Małolipnicka Rodzina Kolpinga”, Kapela „Pośklanie”, „Serdocki”, „Kolibab”, „Małe Podhale”, zespół „Skalniok”, Zespół Dziecięco-Młodzieżowy pod kierunkiem Józefa Kulawiaka oraz liczne (rotacyjne) i mniej formalne, a zarazem bardziej spontaniczne, składy dorosłych muzyków czy śpiewaków z Lipnicy Małej i Wielkiej oraz z Zubrzycy, Jabłonki, Podszarnia i Kiczor. Patryk Rudnicki z Lipnicy Małej dokonał prezentacji gry na instrumentach pasterskich, zaś Joanna

Baliga zaprezentowała grę na heligonce. Najstarszym nagrany muzykiem był Andrzej Dziubek, skrzypek z Orawki urodzony w 1945 roku. Ten wybitny muzyk, mistrz, w którego grze starych melodii zachowały się cechy gry dawnych orawskich *prymistów*, specyficzna fraza i zdobienie, zmarł dwa tygodnie po naszym spotkaniu. Choć ciężko chory, chętnie zgodził się na nagrania wraz ze swoją *muzyką*. By uchwycić jak najwięcej z bogactwa jego stylu gry, każdą melodię nagrywano dwukrotnie — raz w wykonaniu całej *muzyki*, powtórnie zaś w wykonaniu solowym *prymisty*. Ze względu na stan zdrowia nie udało się dokończyć rejestracji gry Ludwika Młynarczyka z Kiczor, urodzonego w 1941 roku — muzyka i pedagoga, oraz ponad siedemdziesięcioletniego Stefana Zboraka z Jabłonki. Mamy nadzieję, że niebawem uda się utwalić przynajmniej wspomnienia tych wybitnych *prymistów*. Z kolei najmłodszy nagrany w 2020 roku wykonawca, członek Zespołu Dziecięco-Młodzieżowego kierowanego przez Józefa Kulawiaka z Zubrzycy Górnej, miał zaledwie 6 lat. Nim zbiór nagrań zostanie merytorycznie opracowany, uporządkowany i zamieszczony w cyfrowym repozytorium, by mógł służyć dalszym, szczegółowym badaniom, warto przytoczyć „na gorąco” ogólne spostrzeżenia, zwłaszcza że działania dokumentalne zostały przeprowadzone tuż przed ukazaniem się płyty, która niewątpliwie wpłynie na dalsze losy regionalnego muzykowania — dostarczy dawnego, zapomnianego już niekiedy repertuaru, a także ukaże, zwłaszcza młodszemu wykonawcom, stary, niespotykany już powszechnie styl i maniery. Wydaje się, że współczesna kondycja muzyki orawskiej wykazuje pewną stagnację, zwłaszcza w zakresie repertuaru. Powtarzalność melodii i tekstów w poszczególnych prezentacjach wskazuje na niepokojące „wypadanie” z obiegu wielu wątków muzycznych, także tych „najbardziej orawskich” pasterskich, innych niż podhalańskie i żywieckie. Wśród *muzyk* działa niewątpliwie wielu poszukiwaczy i badaczy źródeł (stąd inicjatywa wydania nagrań na płycie), jednak większość grup, zwłaszcza dziecięcych i młodzieżowych, prezentuje niemal niezmienny, dość hermetyczny i ograniczony „kanon” regionalnego repertuaru (są to zwykle utwory: *Orawa, Orawa; W Babiej Górze bywom; Ciardaś* [tzw. pierwszy]; *Jelyniosek; Kotecka, Polka krzyżowo; Wolorze, wolorze; Na Orawie dobrze; Walczyk orawski, Iskiereczka ognia*), a stylistyka wykonawcza nie jest zróżnicowana. Tym bardziej zasadne zdaje się udostępnienie archiwalnych nagrań i dobrych wzorców będących efektem pracy nad wyborem materiałów do publikacji. Zwracają uwagę nowe inicjatywy twórcze — powstawanie współczesnego (podkreślimy, że nie anonimowego) repertuaru osadzonego w stylu regionalnym, co świadczy o żywotności i rozwoju folkloru muzycznego, a także adaptacje melodii regionalnych do pieśni religijnych lub wykonawstwo repertuaru nabożnego w stylistyce nawiązującej do charakteru regionalnego. Należy tu podkreślić zaangażowanie i aktywność licznej grupy młodych Orawian, dla których czynne kultywowanie muzycznych tradycji nie tylko na scenie, ale i w autentycznym zachowanym kontekście (młode zespoły grają i śpiewają na uroczystościach rodzinnych, kościelnych, regionalnych i państwowych) jest dowodem na przywiązanie do kultury ich małej ojczyzny. Dzięki

działalności i pasji wielu muzyków, między innymi Eugeniusza Karkoszki, Pawła Czai czy Józefa Kulawiaka, trwa przekaz tradycji i umiejętności. Nauka odbywa się w sposób tradycyjny w relacji mistrz–uczeń, ale w odróżnieniu od sytuacji sprzed pół wieku, ten tradycyjny system edukacyjny jest wspierany przez lokalne władze (gminy), stowarzyszenia (np. Stowarzyszenie „Małolipnicanie”), a także przez parafie i szkoły (np. parafia p.w. św. Anny w Chyżnem czy Szkoły Podstawowe w Podszklu i Lipnicy Wielkiej). Podczas dyskusji po nagraniach doktor Bożena Lewandowska podkreśliła kilka istotnych spostrzeżeń dotyczących współczesnego kształtu regionalnej muzyki. Przede wszystkim odnotowano „powrót” do wykonawstwa repertuaru słowackiego. Jak wspomniano, w nagraniach z lat 50. ubiegłego wieku zapisano pewną ilość śpiewów po słowacku, co stanowiło dowód na funkcjonowanie tego repertuaru w praktyce muzycznej pokolenia przełomu XIX i XX wieku (kilka pieśni słowackich znalazło się na płycie *Drzewie nuty orawskie*). Badania prowadzone w późniejszym czasie, w drugiej połowie XX wieku, wskazują na zanik tego repertuaru — zapewne wskutek działań narodowościowych i hermetyzujących kulturę, podsycanych dawniej przez część lokalnych działaczy na rzecz polskości Orawy. Obecnie wykonawcy (głównie podczas nagrań w Jabłonce i w Zubrzyicy) śpiewali także repertuar słowacki, który jest na Orawie dość rozległy — relatywnie niedużo względem całości nagranych repertuaru. Wydaje się jednak, że wykonawcy ci nie mieli problemu z przypomnieniem sobie pieśni słowackich, co oznacza, że repertuar ten przetrwał czasy, gdy bano się śpiewać „po słoweńsku” i wykonawcy podczas nagrań każdorazowo pytali, czy takie pieśni też mają śpiewać. Zapewne jednak, niezależnie od sytuacji politycznej, w domach śpiewano orawsko-słowacki repertuar. Pamiętać należy, że wielu mieszkańców tych ziem identyfikowało się jako „Orawcy” (Orawianie), a nie Polacy czy Słowacy.

Kolejną, istotną nie tylko dla Orawy, ale też na przykład dla Podhala, cechą współczesnego wykonawstwa muzyki tradycyjnej jest rozwój i profesjonalizacja (zwłaszcza w zakresie techniki i wirtuozerii) gry prymistów, skutkiem czego melodia zatracą się w ogromnej liczbie zdobień, rubatowych rozwiązań rytmicznych i staje się tym samym popisową grą solisty, który dawniej był częścią kapeli. Trudno ocenić ten trend, niemniej należy odnotować, że jest to zasadnicza różnica pomiędzy dawnym a nowym stylem gry. W zakresie muzyki wokalne przetrwał tradycyjny dwugłos z charakterystycznym orawskim współbrzmieniem tercji w zakończeniach fraz, niemniej i tu dostrzegamy niekiedy zmianę dawnego, łagodnego i nieprzesiłonego śpiewu na śpiew w wysokich, przenikliwych rejestrach. Przyczyną tego może być naśladowanie przez niektóre śpiewaczki stylu śpiewu grup podhalańskich. Starsze pokolenie nagrywanych wykonawców zachowało jednak umiarkowaną dynamikę i siłę śpiewu co — oprócz archiwalnych nagrań — może być wzorem dla młodszego pokolenia.

Archiwalne nagrania powróciły na płycie do regionu, gdzie niemal 70 lat temu zostały zarejestrowane. Pozostałe dokumenty zostaną wydane w najbliższym czasie i udostępnione za pośrednictwem sieci internetowej w ramach projektu

Polska muzyka tradycyjna — dziedzictwo fonograficzne. Takie działania — jak wykazały inne, podobne zabiegi — stymulują lokalną kulturę, pozwalają odkryć dawne pokłady repertuaru i stanowią ekwiwalent coraz rzadszej relacji między młodym pokoleniem a dawnymi, odchodzącymi mistrzami gry i śpiewu. Niemniej już teraz Orawa nie skrywa się „w cieniu Tatr i Podhala”, lecz inspiruje własną lokalną, bogatą i przede wszystkim żywą kulturą muzyczną.

Wykorzystane źródła i opracowania

- [1] Bielawski Ludwik, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1973, s. 11–72.
- [2] Bobrowska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia*, cz. 3. *Materiały dla studentów uczelni muzycznych*, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 1984.
- [3] Chybiński Adolf, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, przygotował do druku Ludwik Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961.
- [4] Dahlig Piotr, *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, „*Twórczość Ludowa*”, 1994, nr 3–4, s. 11–13.
- [5] Dahlig Piotr, *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, „*Muzyka*”, 1997, nr 2, s. 57–70.
- [6] Dąbrowska Grażyna Władysława, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Muza SA, Warszawa 2006.
- [7] Gotkiewicz Marian, *Walki religijne w pieśniach i podaniach Spisza i Orawy*, „*Lud*”, 1957, t. 44, s. 118–129.
- [8] Jackowski Jacek, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. — do drugiej wojny światowej), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014.
- [9] Jackowski Jacek, *Barwy nadpopradzkiej nuty. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki górali nadpopradzkich ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2018 (= *IS PAN Folk Music Collection 12*) — płyta CD z książką (booklet).
- [10] Jackowski Jacek, *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich... Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu*, Warszawa–Zakopane 2015 (= *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music 1*) — płyta CD z książką (booklet).
- [11] Jackowski Jacek, Kowalczyk Marcin, *Drzewie nuty orawskie. Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnej Orawy ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2019 (= *IS PAN Folk Music Collection 13*) — płyta CD z książką (booklet).
- [12] Jostowa Wanda, *Pasterstwo na polskiej Orawie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1972.
- [13] Kantor Józef, *Pieśń i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza*. „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” za lata 1919–1920, poświęcony sprawom Spisza, Orawy i Czadeckiego Okręgu, 1920, t. 37, nr 18, s. 178–205.

- [14] Kolberg Oskar, *Góry i Podgórze*, cz. 1 (= *Dzieła wszystkie* 44), Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, PWM, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Poznań–Kraków 1968.
- [15] Kolberg Oskar, *Góry i Podgórze*, cz. 2 (= *Dzieła wszystkie* 45), Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, PWM, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Poznań–Kraków 1968.
- [16] Kowalczyk Emil, *Od orawskiej strony*, [w:] *Świąty Babiej Góry*, red. Danuta Ptaszycka-Jackowska, Zawoja: Babiogórski Park Narodowy, 1968.
- [17] Kowalczyk Marcin, *Muzyka Orawy*, „Rocznik Babiogórski”, 2003, t. 5.
- [18] Krzywda Piotr, *Charakterystyka geograficzno-historyczna obszaru zamieszkiwanego przez Górali Orawskich*, [w:] *Kultura ludowa Górali Orawskich*, red. Urszula Janicka-Krzywda, Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, Kraków 2011.
- [19] Lewandowska Bożena, *Folklor muzyczny orawskiej Lipnicy Wielkiej (problemy zmian w folklorze i krytyki źródła)*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kier. doc. dr. Jana Stęszewskiego, Uniwersytet Jagielloński, 1976.
- [20] Lewandowska Bożena, *Problem zmienności folkloru muzycznego na przykładzie pieśni ludowych Orawy*, „Muzyka”, 1978, nr 2.
- [21] Lewandowska Bożena, *Pieśni ludowe na Orawie*, „Orawa”, 2005, nr 42–43.
- [22] Lewandowska Bożena, *Pieśni „słoweńskie” na tle innych grup repertuarowych pieśni orawskich*, [w:] *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego*, materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, tom: *Kultura i przyroda*, red. M. Gotkiewicz, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Nowy Targ 2005.
- [23] Lewandowska Bożena, *Folklor muzyczny Orawy i terenów sąsiednich*, „Rocznik Orawski”, 2007, t. 6–7.
- [24] Ładygin Zbigniew, *W labiryncie historii*, [w:] *Gdy do tej Babiej Góry przyjdiesz...*, red. Jacek Stroka, t. 2, Staraniem grona miłośników Królowej Beskidów Zachodnich, nakł. Oddziału PTTK „Ziemia Babiogórska” im. prof. dr. Walerego Goetla w Suchej Beskidzkiej, Bielsko-Biała–Sucha Beskidzka, 1986.
- [25] Machay Ferdynand, *Moja droga do Polski*, Agat Print, Kraków 1992.
- [26] Mierczyński Stanisław, *Muzyka Podhala*, zebrał i ułożył S. Mierczyński, ilustrowała Zofia Stryjeńska, wstęp napisał Karol Szymanowski, Książnica Atlas, Lwów–Warszawa 1930.
- [27] Mika Emil, *Pieśni orawskie*, Związek Spisko-Orawski, Lipnica Wielka na Orawie 1934.
- [28] Mika Emil, *Sen Baczy. Melodramat górski*, według oryginalnych melodii orawskich z udziałem chóru mieszanego i solistów dla scen amatorskich, nakładem Związku Spisko-Orawskiego, Lipnica Wielka 1935.
- [29] Mika-Machay Józefa, *Skubarki. Obrazek z życia ludu orawskiego*, piosenki ułożył Emil Mika, nakładem Związku Górali Spisza i Orawy, Kraków 1937.
- [30] Mika Emil, Chybiński Adolf, *Pieśni orawskie* (= *Materiały do polskiej muzyki ludowej* 1), PWM, Kraków 1957.

- [31] Mroczek Janusz, *Heródkowe muzykowanie*, Polska Sztuka Ludowa, 1972, nr 4.
- [32] Pilarczyk Władysław, *Piśmiennictwo na polskiej Orawie do 1939 roku*, „Orawa”, 2005, nr 42–43.
- [33] Remiszewski Ryszard M., *Był jak Julian Jerzy Teisseyer...*, „Orawa”, 2005, nr 42–43.
- [34] Sobieska Jadwiga, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III: *Oblicze muzyczne polskich pieśni ludowych*, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego, Warszawa 1962.
- [35] Szurmiak-Bogucka Aleksandra, Jackowski Jacek, *Muzycy, Muzycy cos po Wos ostatnie. Nagrania archiwalne tradycyjnej muzyki Podhala ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa–Zakopane 2008 (= IS PAN Folk Music Collection 3)* — płyta CD z książką (booklet).
- [36] Szurmiak-Bogucka Aleksandra, Jackowski Jacek, *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane 18–20 kwietnia 1952 r. Nagrania dokumentalne ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, Warszawa 2012 (= IS PAN Folk Music Collection 8)* — album dwupłytowy z książką (booklet).
- [37] Trajdos Tadeusz Mikołaj, *Dzieje i kultura Orawy*, Secesja, Kraków 1993.
- [38] Trajdos Tadeusz Mikołaj, *Dzieje Górnej Orawy (XIV–XX w.)*, „Płaj”, 2018, t. 55.
- [39] T.N., *Sylwetki orawskie: Julian Jerzy Teisseyer*, „Orawa”, 1990, nr 6–8.





Galeria

Międzynarodowy Konkurs Plastyczny „Portret Rodzinny”



1. Nagrodzone prace konkursowe w szkolnej Galerii A10. *Portret Rodzinny. Czas wojny*, PLSP 2023 (na sąsiedniej stronie, fot. Małgorzata Kierczuk-Macieszko); 2. Przestrzeń ekspozycyjna w dolnym holu PLSP. Wernisaż *Portret Rodzinny. Rodzina nadzieją świata* PLSP 2019 (powyżej, fot. Krzysztof Wereński). Ilustracje pochodzą z archiwum Międzynarodowego Konkursu Plastycznego „Portret Rodzinny” Lublin



„Portret Rodzinny” — portret rodziny. Kilka uwag o konkursie plastycznym¹

Zjawisko pożądania sławy i pamięci, zarówno wśród współczesnych, jak i potomnych, jest obecne w tradycji naszej kultury od starożytności — w zapisanych tekstach od samych jej początków — czego wyrazem są zarówno mity, znajdujące swoje źródło w zamierzchłej epoce heroicznej, jak i późniejsze literackie przekazy, w niezliczonych anegdotach opisujących żywoty ludzi wszelkich stanów i profesji, w tym także artystów. Kultura helleńska, a szczególnie grecka, znalazła szczególną formę, w której pragnienie sławy mogło urzeczywistnić się nie tylko wśród *aristoi*, lecz także wśród ludzi gminu, którzy parali się pracą swoich rąk. Agonalny charakter kultury greckiej (nie od śmierci, ale od ἀγών — agon — zawody, konflikt, konkurs), bardzo mocno ukształtował całą kulturę klasyczną, w jej rozwiniętym indywidualizmie i rywalizacji, będącej źródłem jej gwałtownego rozwoju, o czym nie warto szerzej mówić, gdyż jest to, dla osób wykształconych w duchu starożytnej humanistyki, truizm. Cała ta spuścizna została przypomniana u progu epoki nowożytnej, a w historii sztuki jej akuszerem jest oczywiście Giorgio Vasari, z jego *Vite de più...*, pełnymi opisów krwistych osobowości, artystów rywalizujących ze sobą, potykających się w konkursach, pojedynkujących się o sławę i pierwszeństwo, nieszczędzających sobie złośliwych forteli i ciętego języka (*vide*: Brunelleschi — Ghiberti, Leonardo — Michał Anioł).

Ten nieco przydługi wstęp jest konieczny, aby podkreślić oczywistą rolę rywalizacji w rozwoju naszej kultury, tej, której osnowa w różnych aspektach związała się tysiące lat temu, a która — w mniej lub bardziej świadomy sposób — kontynuowana jest obecnie. Nieodłącznym elementem wszelkiej edukacji, jako elementu każdej kultury, staje się zatem występ, popis, pokaz, konkurs, który

¹ Wszystkie ilustracje prac nagrodzonych i wyróżnionych pochodzą z archiwum Międzynarodowego Konkursu Plastycznego „Portret Rodzinny” Lublin.

przyjmując formułę publicznego osądu, wprowadza młodego człowieka w przestrzeń społeczną. Na tym bardzo ogólnie zarysowanym tle, traktując je jako szczególny przypadek, można przyjrzeć się konkursom w edukacji artystycznej, co samo w sobie jest niezwykle obszernym zagadnieniem, wykraczającym poza okazjonalnie sformułowane tezy artykułu, tym bardziej że — w obecnych realiach — konkursy są elementami procedur związanych z badaniem jakości kształcenia i nadzoru pedagogicznego.

W przypadku szkół plastycznych, obecnie liceów sztuk plastycznych i szkół policealnych (nie bierzemy tu pod uwagę wyższych szkół artystycznych), istnieje wiele imprez organizowanych przez Centrum Edukacji Artystycznej i szkoły — współorganizatorów, a wręcz można uznać, że ambicją wielu środowisk szkolnych jest stworzenie trwałej „marki” (jak to się dziś mówi — brandu), która jest znakiem rozpoznawczym szkoły. Takim brandem jest konkurs, najlepiej — konkurs z tradycjami.

Są konkursy, także plenery w formule konkursów, których tradycja jest bardzo długa i sięga kilkudziesięciu, kilkunastu lat wstecz. To konkursy przypisane do dziedzin sztuki (konkursy rysunku i malarstwa, grafiki, plenery malarskie, konkursy projektowe, plenery rzeźbiarskie lub fotograficzne) albo do dziedziny i określonej grupy wiekowej uczniów szkoły plastycznej (ten podział był szczególnie widoczny w czasie, gdy istniały ogólnokształcące szkoły sztuk pięknych, przeznaczone dla uczniów etapu gimnazjalnego). Takie konkursy organizują licea sztuk plastycznych, na przykład w Kościelcu (dawniej Koło), Bielsku-Białej, Koszalinie, Gdyni, Bydgoszczy i Szczecinie. Takim też jest obecnie najważniejszy — Konkurs rysunku, malarstwa i rzeźby dla uczniów klas przedmaturalnych szkół plastycznych Centrum Edukacji Artystycznej, z jego trzema etapami — szkolnym, makroregionalnym i ogólnopolskim, będący elementem systemu badania jakości kształcenia w szkołach plastycznych, ale także dający laureatom możliwość uzyskania wysokich nagród finansowych i indeksów na studia artystyczne. Są też konkursy tematyczne, obejmujące różne dziedziny artystycznej wypowiedzi — choć najczęściej w klasycznych dziedzinach sztuk wizualnych — zogniskowane na przyjętym stałym lub zmiennym temacie, aktualizowanym często kontekstami bieżących wydarzeń lub wybranych postaci (np. Częstochowa, Kraków, Kielce, Opole, Radom).

Oczywiście wspomniano wyżej o szkołach i ich konkursach mających dość długie tradycje, nie wymieniając tych, których jest w ofercie kalendarza imprez organizowanych przez CEA bardzo wiele, choć historia ich jest nieco krótsza. Czasem są to imprezy nowe, zastępujące wcześniejsze, o długiej tradycji, które z powodów wiadomych szkołom — organizatorom, zostały zastąpione nowym projektem.

Na tle bogatej palety konkursów organizowanych w szkołach plastycznych warto poświęcić uwagę konkursowi, który obok oczywistych założeń edukacyjnych i artystycznych, posiada jeszcze jedną wartość, wynikającą z jego długiego — sięgającego bez mała ćwierć wieku (od 1999 roku) — nieprzerwanego czasu trwania. Tym konkursem jest — początkowo organizowany przez Państwo-



3. Jolanta Bisping-Mycielska (na pierwszym planie) i Elżbieta Drucka-Lubecka de Séjournet, podczas uroczystego podsumowania konkursu „Portret Rodzinny” w 2019 roku, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie

Fot. Krzysztof Wereński

we Liceum Sztuk Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie, potem Ogólnokształcącą Szkołą Sztuk Pięknych, następnie Zespół Szkół Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie i wreszcie przez Centrum Edukacji Artystycznej wraz z Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie — Międzynarodowy Konkurs Plastyczny „Portret Rodzinny”, zaś tą szczególną wartością jest obraz przemian cywilizacyjnych — społecznych, obyczajowych — na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza, zarejestrowany w pracach nadsyłanych przez młodych twórców z kraju i zagranicy.

Na początek kilka uwag o samym konkursie. Idea konkursu plastycznego narodziła się w kręgu osób inicjujących inną imprezę organizowaną przez Centrum Edukacji Artystycznej — *Muzyczne Spotkania Rodzin*, odbywającą się do dziś we współpracy z Ogólnokształcącą Szkołą Muzyczną II stopnia im. Karola Lipińskiego w Lublinie (w obecnym roku już XXVII edycja). Od samego początku w organizację zarówno *Muzycznych Spotkań Rodzin*, jak i „Portretu Rodzinnego” zaangażowane były zasłużone dla międzynarodowego ruchu na rzecz wspierania współczesnej rodziny, a wcześniej na rzecz pomocy Polsce w czasie stanu wojennego, panie Elżbieta Drucka-Lubecka de Séjournet oraz Jolanta Bisping-Mycielska (il. **3**). Powstała po pierwszym spotkaniu inicjatywnym w 1981 roku, Światowa Organizacja na rzecz Rodziny (WOF), założona w Ameryce Środkowej, potem z siedzibą w Waszyngtonie, organizowała kongresy rodzin na innych



4. Jury konkursu „Portret Rodzinny” w 2013 roku. Od lewej: prof. Tomasz Milanowski (ASP Warszawa), dr Viktoria Dubovik (Lwowska Akademia Sztuki), dr hab. Jan Tutaj (ASP im. Jana Matejki Kraków), prof. Grzegorz Mazurek (WA UMCS), dr hab. Sławomir Toman (WA UMCS)
Fot. Krzysztof Wereński



5. Prace jury konkursu „Portret Rodzinny. Czas pandemii” w 2021 roku, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Od lewej: prof. Tomasz Milanowski, dr hab. Jan Tutaj (ASP im. J. Matejki Kraków)
Fot. Krzysztof Wereński

kontynentach i w różnych krajach. W 1994 roku XVIII Międzynarodowy Kongres Rodziny odbył się w Warszawie, w szczególnym czasie, ponieważ właśnie ten rok został ogłoszony przez ONZ i Stolicę Apostolską Światowym Rokiem Rodziny. Tam narodziła się idea założenia w Polsce regionalnych komitetów, wśród których znalazł się także komitet lubelski, który wystąpił z inicjatywą organizacji artystycznego wydarzenia, prezentującego muzykujące wielopokoleniowe rodziny, jako przykład trwałych więzi międzypokoleniowych, wzmocnionych artystyczną praktyką, często niezależnie od jej profesjonalnego charakteru. Pomysłodawcą tych spotkań był pan Maksymilian Bylicki, w latach 1990–1994 — Dyrektor Centrum Edukacji Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Od samego początku na gruncie lubelskim aktywną organizatorką kolejnych spotkań, a potem także osobą zasiadającą w komitecie honorowym „Portretu Rodzinnego” i fundatorką nagród pozaregulaminowych, była ś.p. Jadwiga Kiszczak — regionalny wizytator CEA². Do dziś obydwie te imprezy są organizowane we wzajemnym związku, chociaż konkurs plastyczny od początku pomyślany był w formule biennale, odbywającego się w latach nieparzystych, stąd w obecnym roku „Portret Rodziny” miał swoją XIII edycję (od 1999 roku), a *Muzyczne Spotkania Rodzin* miały XXVII edycję. Wspólne działania obejmują wzajemne wystąpienia i prezentacje uczniów — koncerty uczniów Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej w trakcie gali podsumowującej konkurs plastyczny w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych oraz wystawy prac konkursowych w przestrzeniach szkoły muzycznej. Kalendarz szkolnych wystaw jest tak ułożony, aby podczas *Muzycznych Spotkań Rodzin*, odbywających się z reguły w maju, uczestnikom tej imprezy mogła być udostępniona na terenie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych wystawa pokonkursowa kolejnej edycji Biennale, co pozwala znakomicie poszerzyć krąg odbiorców „Portretu Rodzinnego”.

Sam konkurs plastyczny, jak już wcześniej zostało to powiedziane, od początku ma charakter międzynarodowy i adresowany jest do uczniów szkół plastycznych w kraju i za granicą, w przedziale wiekowym 15–20 lat. Do tej pory zgłoszono prace uczniów z Ukrainy, Litwy, Rosji, Białorusi, Bułgarii, Izraela i Chin (Hongkong), ale jednak przeważającą część stanowią prace uczniów szkół plastycznych w kraju. Ekspozycja organizowana jest w przestrzeniach szkoły — nagrodzone prace wystawiane są w szkolnej Galerii A10, pozostałe wybrane na wystawę prace (z reguły około 1/5 prac nadesłanych na konkurs) w przestrzeniach dolnego holu, aby były łatwo dostępne dla oglądających gości (il. 1, 2).

² Więcej na temat okoliczności powstania Międzynarodowego Kongresu Rodzin, jego działalności w Polsce i powstaniu imprez artystycznych z inicjatywy Centrum Edukacji Artystycznej można dowiedzieć się z wywiadu udzielonego przez panię Elżbietę Drucką-Lubecką de Séjournet i Jolanę Bisping-Mycielską, KAI z okazji XXV Muzycznych spotkań Rodzin w 2018 roku: <https://www.ekai.pl/w-maju-kolejne-muzyczne-spotkania-rodzin/>. Tam również ciekawa anegdota o odbudowanych więziach rodzinnych, podczas sesji malarskiej ucznia szkoły plastycznej tworzącego portret ojca.

W niektórych przypadkach część wystawy jest eksponowana poza szkołą, już po zamknięciu wystawy w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych. W październiku 2007 roku w foyer Teatru Narodowego w Warszawie szkoła zorganizowała wystawę retrospektywną prezentującą nagrodzone prace z pierwszych pięciu edycji Biennale. Okres pandemii wprowadził pewne zmiany organizacyjne, które — paradoksalnie — poszerzyły krąg odbiorców konkursu — wideorelacje w czasie rzeczywistym (*streaming*) pozwoliły nie tylko na uczestnictwo w wernisażu wystawy, ale dały także możliwość jej obejrzenia online. Na stronach internetowych szkoły można zapoznać się z katalogami publikowanymi w formacie pdf. Dostępne są także fotorelacje z imprezy podsumowującej konkurs i wideorelacje ze spektakli przygotowywanych przez uczniów szkoły, będących w tematycznym związku z motywem przewodnim konkursu plastycznego. Archiwum imprezy jest wielowątkowe i obszerne.

Na kolejne edycje konkursu, który jest od lat wpisany na listę konkursów i imprez rekomendowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wpływa po kilkaset prac (od około 500 do ponad 700), które od pewnego czasu są dzielone na dwie kategorie wiekowe: 15–17 i 18–20 lat. Nagrody podzielone są według kategorii wiekowych, niezależnie od przyjętej dziedziny sztuki i techniki. Grand Prix to najlepsza praca wybrana przez jury, niezależnie od kategorii wiekowej, i trzeba przyznać, że często są to prace młodszych uczestników. Konkurs ma charakter tematyczny, a od 2015 roku skonkretyzowany jest temat wiodący: „Portret Rodzinny. Mój dom pełen wspomnień i marzeń” (2015), „Portret Rodzinny. Rodzina na drogach współczesnego świata” (2017), „Portret Rodzinny. Rodzina nadzieją świata” (2019), „Portret Rodzinny. Czas pandemii” (2012), „Portret Rodzinny. Czas wojny” (2023). Jurorzy powoływani są spośród nauczycieli akademickich uczelni Krakowa (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki), Warszawy (Akademia Sztuk Pięknych), Lublina (Instytut Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej) oraz spośród zaproszonych artystów i pedagogów z Ukrainy, Białorusi i Bułgarii (il. **4, 5**). Przyjęła się tradycja, że jury na swojego przewodniczącego wybiera profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, stąd właśnie ta uczelnia ma szczególne znaczenie dla poziomu artystycznego imprezy i w katalogach spotyka się sformułowanie o jej patronacie merytorycznym. W ubiegłych latach przewodniczącymi jury byli często rektorzy i prorektorzy uczelni: prof. Jan Pamuła, prof. dr hab. ASP Łukasz Konieczko, prof. dr hab. ASP Jan Tutaj (wielokrotnie), w kilku przypadkach prof. dr hab. ASP Jan Matuszewski. Wielokrotnie członkiem jury był także prof. Tomasz Milanowski, obecnie dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie, a środowisko lubelskie prezentowali prof. Grzegorz Mazurek, prof. Sławomir Toman oraz prof. UMCS Mariusz Drzewiński. Opinie osób, które od wielu lat oceniają i kwalifikują prace konkursowe, mają szczególnie istotne znaczenie — pozwalają formułować sądy dotyczące pewnych tendencji i zjawisk, charakteryzujących kolejne pokolenia ich potencjalnie przyszłych studentów.

Na koniec należałoby przypomnieć dyrektorów i nauczycieli Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych zaangażowanych w powstanie i organizację impre-

zy: dyrektora PLSP Andrzeja Krasowskiego, dyrektor ZSP Krystynę Głowniak, komisarzy konkursu — panie Teresę Świerbutowicz, Alicję Kuśmierczyk i Annę Kawalec oraz panów Piotra Strobla, Ryszarda Palucha i Roberta Wojnuszka, którzy są autorami identyfikacji wizualnej i strony edytorskiej konkursu. Bez ich wkładu pracy nie byłoby możliwe sprawne przeprowadzenie tej imprezy, w działaniu rozłożonym na miesiące pracy.

Powracając do głównego wątku — w jakiej mierze prace nadsyłane na „Portret Rodzinny” są obrazem zmian cywilizacyjnych pierwszych dekad XXI wieku — należy poczynić pewne zastrzeżenie. Sformułowanie, że portret rodzinny nie jest tym samym, co portret rodziny. Ta niepozorna różnica powoduje, że już w samym założeniu obraz, z którym mamy do czynienia, nie jest tylko spersonalizowanym rodzajem dawnej fotografii rodzinnej, ale ma ambicje być pewnym uniwersalnym uogólnieniem, może nawet rodzajem diagnozy. W wielu pracach nadsyłanych przez uczniów taki kontekst, pozbawiony konkretnego odniesienia do osoby, jest widoczny zarówno w warstwie refleksyjnej (il. 6), jak i na poły humorystycznej (il. 7). O tym dodatkowym charakterze konkursu pisze we wstępie do katalogu z 2019 roku przewodniczący jury, dr hab. Jan Tutaj, prof. ASP: *Artystyczna wypowiedź młodego człowieka, będącego przecież jeszcze w trakcie rozpoznawania i kształtowania świadomości i umiejętności warsztatowo-wyrazowych, często przybiera formy narracyjno-opisowe, wspierane emocjonalno-ekspresyjną intuicją, ale i językiem form inspirowanych wspomnianymi już bodźcami obrazkowej „kultury” nowych mediów. Interesujące, często trafnie wymowne spostrzeżenia z codziennego życia własnej rodziny czy lokalizowania siebie w społeczności generacyjnej „rodziny” mogą i powinny być przedmiotem nie tylko oceny artystycznej formy, ale socjologiczno-społecznych analiz...*³

Kontekst konkursu, jego powstanie i założenia wynikają z postawionej kilka dekad wcześniej diagnozy o rosnących zagrożeniach rodziny we współczesnym świecie cywilizacji „globalnej wioski”. Procesy społeczne i kulturowe, które w rozwiniętych krajach kultury tak zwanego Zachodu dały się zaobserwować już w latach młodzieżowej rewolucji lat 60. W Polsce przyspieszyły wraz z odzyskaniem niepodległości i transformacją ostatniej dekady XX wieku. Wraz z rewolucją cyfrową XXI wieku, a w szczególności wraz z rozwojem mediów społecznościowych, nastąpiła sytuacja niemająca żadnych odniesień do tego, co dotąd było doświadczeniem ludzkości. Od czasu wstąpienia do Unii Europejskiej również Polska straciła dotychczasowy status kraju peryferyjnego, co powoduje bardzo szybkie przenikanie na nasz grunt nowych trendów cywilizacyjnych. Te wszystkie procesy stają się doświadczeniem młodych ludzi, u progu wieszczonoj — i jakoby nieuchronnie mającej nastąpić — epoki tak zwanego transhumanizmu (jeszcze XIX-wieczne określenie Juliana Huxleya).

³ Jan Tutaj, *Portret Rodzinny — współczesny portret rodziny*, Katalog *Portret Rodzinny. Rodzina nadzieją świata*, Lublin 2019.



6. Joanna Jasiewicz, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Bielsku-Białej — *Troska*, fotografia — nagroda pozaregulaminowa, 2017 _____



7. Kaja Zbrożek, Zespół Szkół Plastycznych im. S. Wyspiańskiego w Jarosławiu — *Pierogi to rodzina*, fotografia — II nagroda w kategorii 15–17 lat, 2015 _____



8. Kamila Benet, Zespół Szkół Plastycznych im. J. Brandta w Radomiu — *Pokolenia*, technika własna — Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2015



9. Kinga Fijolek, Zespół Szkół Plastycznych im. P. Michałowskiego w Rzeszowie — *Czy tak miała wyglądać nasza Wigilia, pandemio?*, olej na płótnie — Grand Prix, 2021

Tradycyjny model rodziny, z określonymi rolami jej członków, jest obecnie kontestowany, ale w realnej, a nie wirtualnej rzeczywistości, opisany przez młodych artystów nadal jest aktualny. Widać to bardzo dobrze z perspektywy organizatorów przyjmujących nadsyłane prace, a więc z pełnej perspektywy konkursu — rodzina nadal rozumiana jest jako społeczna molekula, czasem wielopokoleniowa, określona sytuacyjnie (dom, wnętrze, stół), we wzajemnych związkach rytuału codzienności lub wystudiowanego patosu (il. 8, 9, 10). Równie częstym motywem są tematy o bardzo intymnym, skupionym na subtelnych emocjach charakterze. Nie wiemy, czy jest to ciepły obraz autentycznych relacji, czy upragniona wizja rodzinnej idylli, obraz upragniony, lecz nierealny. Możemy domniemywać, że w każdym przypadku jest to świat opiekuńczego „kokonu”, chroniącego młodego człowieka przed zagrożeniami brutalnej rzeczywistości — świat bezpiecznego dzieciństwa obecnego we wspomnieniach lub wymarzonego w wyobraźni (il. 11, 12, 13). Ten liryczny, opisowo-narracyjny sposób widzenia rodziny obecny był przede wszystkim we wcześniejszych edycjach konkursu, widoczny



10. Martyna Patryk, Zespół Szkół Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie — *Portret Rodzinny*, gips — Nagroda Wizytatora CEA p. Jadwigi Kiszczak, 2019

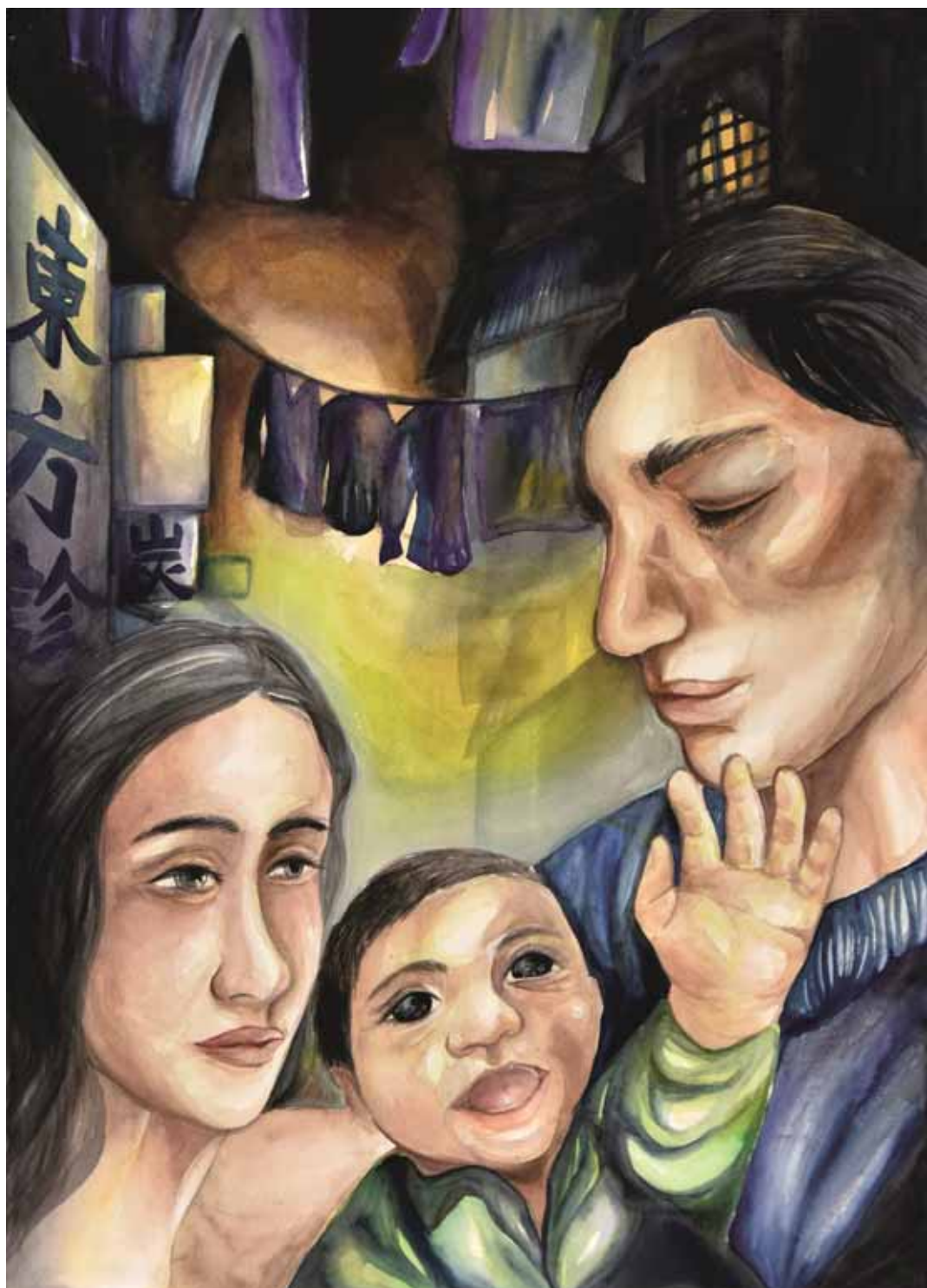


11. Tymoteusz Tryzno, Państwowy Zespół Sztuk Plastycznych im. W. Gersona w Warszawie — *Rodzice we wnętrzu*, olej na płótnie — 2015

jest także do dziś, ale z czasem zaczęło pojawiać się coraz więcej obrazów brutalnej rzeczywistości, w której *dramatis personae* zderzone zostają ze światem pełnym zagrożeń. Zapewne należy to wiązać z pojawiającą się, wraz z informacyjnym potopem, falą obrazów pełnych przemocy, stanowiących podstawę dzisiejszego *infotainment*. Czy tego chcemy, czy nie, zanurzeni jesteśmy w codziennych informacjach, pobudzających nas coraz silniejszymi bodźcami, przekazywanymi sekwencjonowanym ciągiem obrazów. Powszechność rejestratorów obrazu i dźwięku, programów pozwalających w smartfonach edytować te obrazy, kreować ich animowane ciągi, „filmiki”, zmieniła i nadal zmienia naszą percepcję. Oglądając prace nadsyłane na konkurs z ostatnich dziesięciu lat, niejednokrotnie mamy wrażenie, że uczestniczymy w projekcji postępujących po sobie kadrów. Co ciekawe, od wielu lat w nadsyłanych pracach niewiele jest formalnych animacji lub reżyserowanego filmu. Nadal dominuje ilościowo i jakościowo tradycyjny warsztat rysunkowy, graficzny, ale przede wszystkim malarski. Jak zwykle, daje on możliwość najbardziej osobistej wypowiedzi, teraz jednakże przenikniętej estetyką fotograficznego kadru, z jego wystudiowaniem lub przeciwnie —



12. Małgorzata Surtel, Zespół Szkół Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie — *Współbrzmienie*, fotografia — nagroda pozaregulaminowa, 2019





14. Magdalena Jurczak, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Pęknięte dzieciństwo*, olej na płótnie — Grand Prix, 2023

- ◀ 13. Cheng Oi, Lam Chong Hok Education Center, Hongkong — *Pray, We hope*, akryl na kartonie, 2021



15. Zuzanna Kobuz, Zespół Szkół Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Święta Rodzina*, tryptyk, cz. 1, akryl na płótnie — Grand Prix, 2017

przypadkowością, zniekształceniem, momentowym uchwyceniem chwili, rzeczywistością, za którą nie nadaża ułomna percepcja oka ludzkiego (il. 14, 15, 16). Częścią tego sposobu przedstawienia jest sięgnięcie po estetykę fragmentu, formy przypadkowej, przedmiotu gotowego lub odrzuconego, która poprzez labiryntowe ciągi skojarzeń buduje przestrzeń rozległych interpretacji (il. 17, 18). Nie jest to jednak znacząca część nadsyłanych prac, przeważają mniej lub bardziej udane interpretacje gotowych obrazów z cyfrowych rejestratorów, jakby świadcząc o wyczerpywaniu się inwencji twórczej. Na pierwszy rzut oka nie widać tego w materiałach dokumentujących imprezę. Na wystawy wybierane są wszak wyróżniające się prace, które stanowią — jak to wcześniej powiedziano — około 1/5 prac zgłoszonych.

Od 2015 roku „Portret Rodzinny” konkretyzuje się na wiodących tematach, często odwołujących się do aktualnych wydarzeń, co jeszcze bardziej zdaje się



16. Agata Osiadło, Zespół Szkół Plastycznych im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy — *Trawa Meduzy*, akryl na płótnie, 2017

uzależniać autorów od gotowych, rejestrowanych obrazów, obecnych w przestrzeni medialnej. Nagradzane i wyróżniane prace, korzystając z zasobów internetu, potrafią jednak zaskoczyć oryginalną interpretacją, najczęściej wynikającą z bardzo dobrze opanowanego warsztatu. Dotyczy to przede wszystkim malarstwa, chociaż w coraz większym stopniu pojawiają się grafiki cyfrowe, stopniowo rywalizując nie tylko z tradycyjnymi dziedzinami warsztatowymi, ale także z fotografią. Zapewne należy wiązać to z faktem zdecydowanej dominacji projektowania graficznego jako wiodącej specjalizacji w szkołach plastycznych. Co ciekawe, często prace uczniów młodszej kategorii wiekowej nie tylko dorównują pracom uczniów starszych, lecz także są od nich bardziej interesujące, perfekcyjniej wykonane. Czy jest to efekt większego wkładu pracy nauczycieli prowadzących, czy też odwrotnie — efekt zmęczenia uczniów klas starszych? — na to pytanie zapewne odpowiedzą sobie sami nauczyciele.

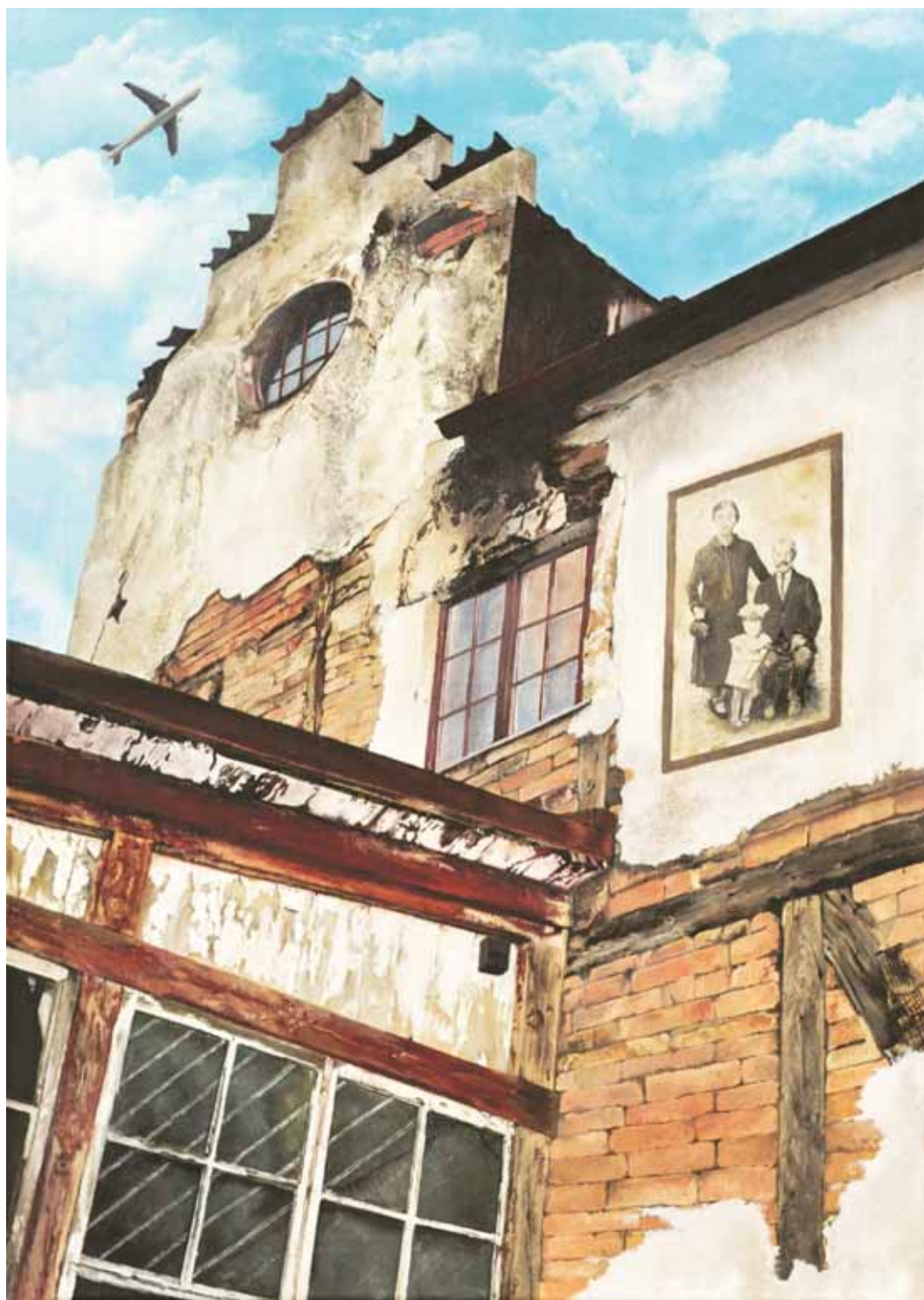




19. Filip Dueskau, Państwowy Zespół Szkół Plastycznych im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszcy — *Potomek*, akryl na tekturze — Grand Prix, 2013

W drugiej dekadzie XXI wieku zarówno Polska, jak i kraje świata umownego Zachodu stanęły wobec nowych wyzwań, określających przestrzeń cywilizacyjnych sporów. To między innymi zagrożenia migracją, pandemią i wojną. Wszystkie dotknęły nasze społeczeństwo i wszystkie zostały poddane najróżniejszym interpretacjom. Ostrość sporów wewnątrz rozwiniętych społeczeństw przyjęła krańcowe formy. Trwałych rozwiązań możemy się nie doczekać, a chaotyczna rzeczywistość nie daje pewności jutra. Czy ochronny kokon rodziny daje młodym ludziom nadzieję na przyszłość? A może trzeba spytać: czy ona jeszcze istnieje? Obrazy niepełnej polskiej rodziny, rozbitej przez emigrację zarobkową początku drugiej dekady stulecia (il. **19**, **20**), samotność starszych ludzi opuszczonych przez swoje dzieci (il. **21**), radykalny konflikt ideowy i polityczny antagonizujący

- ◀ **17.** Monika Winiarczyk, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Pozostawienie*, technika własna — nagroda pozaregulaminowa, 2013
- ◀ **18.** Agnieszka Gawęda, Zespół Szkół Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Portfel rodzinny*, asamblaż — nagroda jury dla wyróżniającej się osobowości, 2013



rodziny nawet od ich wnętrza (il. 22), samotność i banał śmierci dotykającej przede wszystkim starych i słabych oraz pozaracjonalna przypadkowość pandemii z jej wszechobecnymi atrybutami hiperhigieny (il. 23), czy wreszcie koszmar terroru i „okropności wojny” (il. 24, 25) wypełniają wyobraźnię młodego pokolenia. Każdy obraz, każda scena, każdy obiekt staje się znakiem swojego czasu.

Rzeczywistość jest mroczna, a obraz rodziny, który pokoleniami budowały rodzinne albumy fotografii, zdaje się już nie wrócić.



21. Karol Mularczyk, Państwowe Liceum Plastyczne im. J. Kluzy w Krakowie — *Psia mama*, akryl na płótnie — I nagroda w kategorii 18–20 lat, 2015

- ◀ 20. Mateusz Zyznowski, Państwowe Liceum Plastyczne w Płocku — *Porzucona pamięć*, akryl na płótnie — Grand Prix, 2015



22. Karolina Starzyńska, Zespół Szkół Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Biało-czerwoni* z cyklu *Rodzi-inne portrety*, akryl na płótnie — Grand Prix, 2019 —



24. Julia Żementowska, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Grottgera w Supraślu — *Wilcy*, druk cyfrowy — nagroda w kategorii 15–17 lat —



23. Weronika Kapiczak, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Gorzowie Wielkopolskim — *Dokąd idziemy*, akryl na płótnie — I nagroda w kategorii 15–17 lat, 2021



25. Zuzanna Kobuz, Zespół Szkół Plastycznych im. T. Kantora w Dąbrowie Górniczej — *Święta Rodzina*, tryptyk, cz. 2, akryl na płótnie — Grand Prix, 2017

Noty o autorach

Katarzyna Maria Boniecka — absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, (obecnie UMFC) specjalności dyrygentura choralna i specjalizacji pedagogicznej kształcenia słuchu, absolwentka studiów podyplomowych w zakresie emisji głosu w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Doktorantka na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Nauczycielka kształcenia słuchu i dyrygentka chórów w Społecznej Szkole Muzycznej I stopnia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Dyrygentka Chóru Kameleon Dzielnicy Mokotów, Chóru Kolegium Europejskiego w Natolinie i Żeńskiego Zespołu Wokalnego Eufonia.

Krzysztof Dąbek — ukończył historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od wielu lat związany jest z Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie, którego jest też absolwentem. Obecnie jest dyrektorem tej placówki i nauczycielem historii sztuki.

Daniel Dramowicz — muzyk. Od 40 lat prowadzi zajęcia harmonii w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Olsztynie. Oprócz działalności artystycznej przez wiele lat pełnił funkcje związane z nadzorem pedagogicznym, doskonaleniem zawodowym nauczycieli i zarządzaniem w szkołach artystycznych.

Jacek Jackowski — muzyk i muzykolog. Adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autor dwóch książek, kilkudziesięciu artykułów, redaktor prac zbiorowych. Kierownik Zbiorów Fonograficznych IS PAN odpowiedzialny za badanie, digitalizację, opracowanie, rozwój i upowszechnianie najstarszej i największej kolekcji nagrań pieśni i muzyki tradycyjnej w kraju oraz redaktor trzech serii wydawnictw płytowych prezentujących najstarsze, źródłowe nagrania polskiej muzyki tradycyjnej. Organista i kierownik zespołu wokально-instrumentalnego przy Sanktuarium Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie.

Jowita Jandula-Wójcik (ur. 1981) — absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Nauczyciel i wicedyrektor w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego w Kielcach. Ponadto wieloletni egzaminator, wychowawca, opiekun koła teatralnego, wolontariatu i samorządu uczniowskiego.

Wojciech B. Jankowski jest emerytowanym docentem Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, muzykiem i pedagogiem, doktorem nauk humanistycznych. W latach 1974–1992 był dyrektorem pierwszego w Polsce (i Europie) międzyuczelnianego Instytutu Pedagogiki Muzycznej (przy AMFC). Jest autorem wielu publikacji, w tym książek i artykułów.

Beata Lewińska jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, wykładowcą dydaktyki historii sztuki na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Przez wiele lat pełniła funkcję dyrektora Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie. Jest autorką licznych opracowań metodycznych, książek, podręczników do historii sztuki i plastyki, artykułów o sztuce i kształceniu artystycznym.

Katarzyna Manachiewicz — pedagog z 13-letnim doświadczeniem w pracy z młodzieżą, socjoterapeutka — ukończyła studia podyplomowe z tego zakresu w Wyższej Szkole Ekonomii i Innowacji w Lublinie. Obecnie studentka trzeciego roku studiów z psychologii w Wyższej Szkole Ekonomii i Innowacji w Lublinie. Absolwentka Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie na Wydziale Pedagogiki i Psychologii. Od 2012 roku pracuje w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Bernarda Morando w Zamościu na stanowisku pedagoga szkolnego; inicjatorka i założycielka Szkolnego Klubu Wolontariatu.

Piotr Michej — prawnik, od 2006 roku zatrudniony w Wydziale Prawnym Centrum Edukacji Artystycznej. Legislator — ukończył aplikację legislacyjną w Rządowym Centrum Legislacji. Specjalizacja — prawo oświatowe.

Joanna Sibilska jest absolwentką szkoły baletowej w Poznaniu i Konserwatorium im. Mikołaja Rymskiego-Korsakowa w Petersburgu. Uczy historii tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Romana Turczynowicza. Jest doktorantką Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Katarzyna Sokołowska — profesor zwyczajny, doktor habilitowany, pracuje na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Jest chórmistrzem i wicedyrektorem ds. artystycznych w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie. Prowadzi działalność pedagogiczną, artystyczną i naukową.

Marcin Walicki jest historykiem. Ukończył także studia podyplomowe w zakresie wiedzy o społeczeństwie i zarządzanie nieruchomościami. Przez wiele lat nauczał historii i był dyrektorem Zespołu Państwowych Szkół Plastycznych w Łodzi. Obecnie pełni funkcję wizytatora Centrum Edukacji Artystycznej.