

ROCZ nik LUBUS KI



24/2

**ZIELONA GÓRA
— INSTYTUCJE KULTURY
I ICH SPOŁECZNE KRĘGI**

ROCZNIK LUBUSKI

LUBUSKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

**ROCZNIK
LUBUSKI
TOM XXIV Cz. 2**

**ZIELONA GÓRA — INSTYTUCJE KULTURY
I ICH SPOŁECZNE KRĘGI**

Pod redakcją

Edwarda Hajduka i Ewy Narkiewicz-Niedbalec

Zielona Góra 1998

Copyright © by
Lubuskie Towarzystwo Naukowe
Zielona Góra 1998

REDAKTOR NACZELNY
Kazimierz Bartkiewicz

KOLEGIUM REDAKCYJNE
Jerzy Brzeziński, Marian Eckert,
Leszek Gołdyka, Edward Hajduk,
Barbara Kołodziejska, Regina Orzełek-Bujak,
Wojciech Sitek (Wrocław), Andrzej Toczewski,
Hans N. Weiler (Frankfurt/Oder, RFN)
Sekretarz: Bogdan Idzikowski

PROJEKT OKŁADKI
Witold Michorzewski



TLUMACZENIA STRESZCZEŃ
Katarzyna Trychoń-Cieślak

REDAKTOR
Ewa Raczyńska-Patalasowa

SKŁAD KOMPUTEROWY
Beata Laucz

ISSN 0485-3083

WYDANIE PUBLIKACJI DOFINANSOWANE PRZEZ
URZĄD WOJEWÓDZKI W ZIELONEJ GÓRZE,
URZĄD MIASTA W ZIELONEJ GÓRZE
ORAZ WYŻSZĄ SZKOŁĘ PEDAGOGICZNĄ
IM. TADEUSZA KOTARBIŃSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE

SPIS TREŚCI

WSTĘP (Ewa Narkiewicz-Niedbałec)	13
---	----

I. ARTYKUŁY

BOGDAN IDZIKOWSKI, AGATA STOJANOWSKA Układ strefowy Zielonej Góry a kulturalna infrastruktura miasta	19
---	----

EDWARD HAJDUK Zielona Góra — funkcje jej instytucji kultury	31
---	----

EWA NARKIEWICZ-NIEDBAŁEC, KRZYSZTOF DZIENDZIURA Lokalna infrastruktura i uczestnictwo w kulturze mieszkańców Zielonej Góry	41
---	----

GRZEGORZ CHMIELEWSKI Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. Norwida jako księgownia regionalna	55
---	----

BARBARA KOŁODZIEJSKA Rola muzeów zielonogórskich w edukacji dzieci i młodzieży	69
---	----

EWA NARKIEWICZ-NIEDBAŁEC Działalność i funkcje Wojewódzkiego Młodzieżowego Domu Kultury „Dom Harcerza”	77
---	----

KRZYSZTOF FILIP CZESZYK Szkoła Tańca „Gracja”	93
---	----

ZDZISŁAW WOŁK Od piwnicy do „Harlemu”	101
---	-----

JOANNA MURASZKO Klub „Harlem” — obraz społeczny	109
---	-----

JAN MUSZYŃSKI	
Ponownie o plastykach	119
IRENA MARCINIAK	
Dziesięciolecie działalności chóru żeńskiego „Polirytmia”	129
BARBARA LITERSKA	
Kompozytorzy zielonogórscy	141
MAREK JANKOWSKI	
Zespół „Raz, Dwa, Trzy” (kronika wydarzeń artystycznych)	155
MAŁGORZATA OLEJARZ	
W kręgu kabaretu „Potem”	185
EDWARD HAJDUK	
Zbiorowe podmioty dziejów Zielonej Góry (próba identyfikacji)	201
LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA	
Działalność szkoły muzycznej I i II stopnia w Zielonej Górze	221
LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA	
Działalność naukowo-artystyczna Instytutu Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze	233
ALINA GAJEC	
Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Zielonej Górze	245
ANTONI ZYDRON	
Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze	253
IWONA BOŻENA ZAKRZEWSKA	
Kultura w pojęciu węższym i szerszym a dostosowanie Polski do Unii Europejskiej — zarys	263
EDYTA MIANOWSKA	
Komputerowe technologie informacyjne w instytucjach kultury	273

BEATA TRZOP

- Zielona Góra jako miasto pogranicza — inicjatywy kulturalne
polsko-niemieckie 285

JOLANTA KOSTECKA, RYSZARD KOSTECKI

- Modele kształcenia animatorów kultury w opiniach studentów 293

BARBARA HAJDUK

- Aktywność w czasie wolnym młodzieży studiującej 313

MARIUSZ MATYSIK

- Preferencje kulturalne studentów Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Zielonej Górze 323

II. RECENZJE

Różne drogi poznawania kultury przez dzieci,

- red. K. Ferenz, Wrocław 1996 (Teresa Samulczyk)..... 339

Ewa Narkiewicz-Niedbałec, Uczestnictwo w kulturze i aspiracje

- życiowe młodzieży szkolnej, Zielona Góra 1996 (Beata Trzop).*..... 341

Maria Zielińska, Kariery zawodowe absolwentów wyższej uczelni.

- Biograficzne uwarunkowania karier zawodowych — badania
panelowe, Zielona Góra 1997 (Magdalena Karczmarczyk).*..... 343

Gabrielle Claßen, Zur Genese von abweichendem Verhalten.

- Die Bedeutung familiaer Erziehungsstile und Verorientierungen
für die Herausbildung eines anomischen Lebensgefühls bei deutschen
und polnischen Jugendlichen, Hamburg 1997
(Agnieszka Witkowska).*..... 346

Społeczne uwarunkowania sytuacji życiowych w warunkach

- gospodarki rynkowej, red. K. Dzieńdziura, D. Rybczyńska,
R. Kosteki, Z. Wołk, Zielona Góra 1997
(Magdalena Kwiatkowska).*..... 348

III. NOTY BIBLIOGRAFICZNE

- Methodische Probleme der empirischen Erziehungswissenschaft*
(Hrsg.) F. Schmidt, Hans Merkens zum 60. Geburtstag gewidmet,
Schneider Verlag Hohengehren GmbH 1997, ss. 368
(Zdzisław Wołk) 353
- Dorota Rybczyńska, *Jakość życia młodzieży
z rodzin ubogich*, Zielona Góra 1998, ss.281
(Zdzisław Wołk) 353
- Jerzy Leszkowicz-Baczyński, *Inteligencja na rozdrożu.
Młodzi specjaliści na progu zmiany ustrojowej*,
Zielona Góra 1997 (Żyvia Leszkowicz-Baczyńska) 354
- Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Materiały z seminarium*,
red. Leszek Gołdyka, Jerzy Leszkowicz-Baczyński, Lech Szczegóła,
Maria Zielińska, Zielona Góra 1997
(Żyvia Leszkowicz-Baczyńska) 354

* * *

BOGUSŁAWA PŁASKOWSKA

- Pozalekcyjne zajęcia artystyczne uczniów szkół podstawowych
i średnich w Zielonej Górze — informacja 356

ZIELONA GÓRA — KULTURANSTALTEN UND IHRE GESELLSCHAFTSKREISE

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG ((Ewa Narkiewicz-Niedbałec)	13
--	----

I. BEITRÄGE

BOGDAN IDZIKOWSKI, AGATA STOJANOWSKA Zonenanordnung und Kulturinfrastruktur der Stadt Zielona Góra (Grünberg)	19
EDWARD HAJDUK Funktionen der Kulturanstalten in Zielona Góra (Grünberg)	31
EWA NARKIEWICZ-NIEDBAŁEC, KRZYSZTOF DZIĘDZIURA Lokale Infrastruktur und Kulturanteilmahme der Bewohner von Zielona Góra (Grünberg)	41
GRZEGORZ CHMIELEWSKI Die öffentliche Wojewodschaft- und Stadtbibliothek namens C. Norwid als regionale Bücherei	55
BARBARA KOŁODZIEJSKA Die Rolle der Museen von Zielona Góra (Grünberg) bei der Erziehung und Bildung der Kinder und Jugendlichen	69
EWA NARKIEWICZ-NIEDBAŁEC Tätigkeit und Funktionen des „Pfadfinderhauses“	77
KRZYSZTOF FILIP CZESZYK Die Tanzschule „Gracja“	93
ZDZISŁAW WOŁK Von einem Musikkeller bis zum „Harlem“	101

JOANNA MURASZKO	
Klub „Harlem” – Gesellschaftsbild	109
JAN MUSZYŃSKI	
Wieder über bildende Künstler	119
IRENA MARCINIAK	
Das 10. Jubiläum des Mädchenchors „Polirytmia”	129
BARBARA LITERSKA	
Komponisten von Zielona Góra (Grünberg)	141
MAREK JANKOWSKI	
„Eins, Zwei, Drei” (Chronik der künstlerischen erfolge).....	155
MAŁGORZATA OLEJARZ	
Im Kreis des Kabarets „Potem”	185
EDWARD HAJDUK	
Die Gesamtsubjekte der Geschichte der Stadt Zielona Góra (Grünberg)	201
LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA	
Die Tätigkeit der Musikschule des I. und II. Grades in Zielona Góra (Grünberg)	221
LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA	
Die wissenschaftlich-künstlerische Tätigkeit des Instituts für Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra (Grünberg)	233
ALINA GAJEC	
Das Staatliche Lyzeum der Bildenden Künste in Zielona Góra (Grünberg)	245
ANTONI ZYDRON	
Das Institut für Kunst und Kunstkultur an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra (Grünberg)	253

IWONA BOŻENA ZAKRZEWSKA

- Die Kultur in breiterer und engerer Bedeutung im Kontext
der Anpassung Polens an die Europäische Union 263

EDYTA MIANOWSKA

- Computer-Informationstechnologien in den Kulturinstitutionen 273

BEATA TRZOP

- Zielona Góra (Grünberg) als eine Stadt des Grenzgebietes
– polnisch-deutsche Kulturinitiativen 285

JOLANTA KOSTECKA, RYSZARD KOSTECKI

- Bildungsmodelle für Kulturveranstalter in den Meinungen
der Studenten 293

BARBARA HAJDUK

- Freizeitaktivität der studierenden Jugend 313

MARIUSZ MATYSIK

- Kulturpräferenzen der Studierenden an der Pädagogischen
Hochschule in Zielona Góra (Grünberg) 323

II. REZENSIONEN

- Różne drogi poznawania kultury przez dzieci, (Verschiedene
Kulturerkenntnismethoden bei den Kindern)*, red. K. Ferenz,
Wrocław 1996 (Teresa Samulczyk) 339

- Ewa Narkiewicz-Niedbalec, *Uczestnictwo w kulturze i aspiracje
życiowe młodzieży szkolnej (Kulturanteilnahme und Lebensaspirationen
der Schuljugendlichen)*, Zielona Góra 1996 (Beata Trzop) 341

- Maria Zielińska, *Kariery zawodowe absolwentów wyższej uczelni.
Biograficzne uwarunkowania karier zawodowych — badania
panelowe, (Berufliche Karrieren der Hochschulabsolventen.
Biographische Bedingtheiten der Berufskarrieren - Paneluntersuchungen)*,
Zielona Góra 1997 (Magdalena Karczmarczyk) 343

- Gabrielle Claßen, *Zur Genese von abweichendem Verhalten. Die Bedeutung familiae Erziehungsstyle und Verorientierungen für die Herausbildung eines anomischen Lebensgefühls bei deutschen und polnischen Jugendlichen*, Hamburg 1997 (Agnieszka Witkowska) 346

- Spoleczne uwarunkowania sytuacji życiowych w warunkach gospodarki rynkowej (Soziale Bedingtheiten der Lebenssituationen in den Marktwirtschaftsverhältnissen)*, red. K. Dzieńdziura, D. Rybczyńska, R. Kostecki, Z. Wołk, Zielona Góra 1997 (Magdalena Kwiatkowska) 348

III. BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN

- Methodische Probleme der empirischen Erziehungswissenschaft*, (Hrsg.) F. Schmidt, Hans Merckens zum 60. Geburtstag gewidmet, Schneider Verlag Hohengehren GmbH 1997, ss. 386 (Zdzisław Wołk) 353

- Dorota Rybczyńska, *Jakość życia młodzieży z rodzin ubogich, (Lebensqualität der Jugendlichen aus den armen Familien)*, Zielona Góra 1998, ss. 281 (Zdzisław Wołk) 353

- Jerzy Leszkowicz-Baczyński, *Inteligencja na rozdrożu. Młodzi specjaliści na progu zmian ustrojowej, (Intelligenz am Scheideweg. Junge Fahleute an der Schwelle der neuen Gesellschaftsordnung)*, Zielona Góra 1977 (Żyvia Leszkowicz-Baczyńska) 354

- Transgraniczność w perspektywie socjologicznej, (Das Grenzgebiet in der soziologischen Perspektive)*, Materiały z seminarium, red. Leszek Gołdyka, Jerzy Leszkowicz-Baczyński, Lech Szczegółka, Maria Zielińska, Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Wyższa Szkoła Pedagogiczna Zielona Góra 1997 (Żyvia Leszkowicz-Baczyńska) 354

BOGUSŁAWA PLASKOWSKA

- Pozalekcyjne zajęcia artystyczne uczniów szkół podstawowych i średnich w Zielonej Górze — informacja, *(Außerschulischer Kunstunterricht für die Schüler der Grund- und Oberschulen in Zielona Góra - Information)* 356

WSTĘP

W 1997 roku minęło dziesięć lat od chwili wydania przez uczelniane wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej książki pod redakcją Edwarda Hajduka *Zielona Góra jako ośrodek kultury*. Postawionej w tytule tezy broniło prezentując zielonogórskie instytucje kultury, ruch społeczno-kulturalny oraz środowiska twórców: plastyków, fotografików, dziennikarzy, animatorów teatru amatorskiego. Podjęto również badania teoretyczne nad funkcjami kultury we współczesnych miastach, nad stymulacją zachowań kulturalnych mieszkańców miast, zagadnieniem regionalności w literaturze oraz dyfuzji kultury. Już wówczas, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, pozytywnie odpowiadano na pytanie o spełnianie przez miasto kryteriów pozwalających uznać je za ośrodek kultury. Zielona Góra miała i ma instytucje tworzące dzieła i wartości kultury, miała i ma środowiska twórców tychże dzieł, miała i ma instytucje gromadzące i udostępniające wytwory kultury. Te (choć nie tylko te) instytucje pozwalają zaspokajać potrzeby kulturalne różnych kategorii mieszkańców. Pracują w nich ludzie profesjonalnie przygotowani (m. in. przez miejscowe instytucje kształcące kadry do pracy w instytucjach kultury). Ośrodki kultury przedkładają swą ofertę nie tylko społeczności lokalnej; dzieła swoje prezentują również poza nią, w kraju i poza jego granicami. Koncerty zielonogórskich muzyków poza Polską, prace miejscowych plastyków prezentowane w niektórych miastach Europy, przedstawienia licznych zielonogórskich kabaretów w wielu miastach Polski, często w jej kulturalnej stolicy, Krakowie, to niektóre przykłady oferty kulturalnej, tworzonej w mieście, lecz prezentowanej nie tylko w nim.)

Niniejszy tom „Rocznika Lubuskiego” wyraźnie do książki *Zielona Góra jako ośrodek kultury* nawiązuje, poświęcając jednak więcej miejsca opisowi rzeczywistości niż rozważaniom teoretycznym i wzbogacając tematykę o nowe wątki. Przedkładana Czytelnikowi praca ma wyraźny czwórdzielny układ. Część pierwsza traktuje o zielonogórskich instytucjach kultury, ich przes- trzennym usytuowaniu w obrębie wyróżnionych stref, pełnionych funkcjach i o odbiorcach oferty tych instytucji. Są to artykuły B. Idzikowskiego i A. Stojanowskiej o lokalizacji zielonogórskich instytucji kultury oraz E. Hajduka o przemianach funkcji instytucji kultury. Co zmieniło się w ofercie lokalnych instytucji kultury w ciągu ostatnich dziesięciu lat, między chwilą wydania wspomnianej w pierwszym zdaniu pracy a momentem ukazania się niniejszej publikacji, starają się pokazać E. Narkiewicz-Niedbałec i K. Dzieńdziura. Autorzy ci charakteryzują również tych, którzy są odbiorcami propozycji programowych zielonogórskich instytucji kultury, tych zwłaszcza, które umożliwiają prezentacje artystyczne miejscowym i przyjeżdżającym spoza

Zielonej Góry twórcom — muzykom i plastynom. O innym typie instytucji, gromadzących i eksponujących wytwory kultury materialnej oraz o ich wychowawczej funkcji pisze w swoim tekście B. Kołodziejka, opisując działalność czterech lubuskich muzeów. Czterem zielonogórskim instytucjom upowszechniania kultury — Bibliotece Wojewódzkiej, Domowi Kultury „Dom Harcerza”, Szkole Tańca „Gracja” oraz Klubowi Jazzowemu „Harlem” poświęcono trzy oddzielne teksty.

Działalność zielonogórskiej księżnicy nie ogranicza się jedynie do gromadzenia i udostępniania zasobów książkowych, prowadzi ona również działalność wystawienniczą, edukacyjną, promocyjną autorów współczesnej prozy, poezji, twórczości naukowej. O tych i innych formach działalności możemy przeczytać w tekście G. Chmielewskiego.

„Dom Harcerza” jest obecnie jedyną wielofunkcyjną placówką służącą każdego roku licznej grupie (600-700 osób) uczniów zielonogórskich szkół podstawowych i średnich, poznawaniu wybranych dziedzin kultury symbolicznej i organizowaniu atrakcyjnych zajęć w czasie wolnym. O dziesięcioletniej historii tej instytucji, formach pracy, prezentacjach artystycznych, sukcesach wychowanków i o oddziaływaniu ponadlokalnym „Domu Harcerza” pisze E. Narkiewicz-Niedbalec.

Na osobne potraktowanie zasłużyła zdaniem redaktorów niniejszego tomu Szkoła Tańca „Gracja”, mająca znaczący wkład w upowszechnianie kultury tanecznej w mieście oraz legitymująca się krajowymi i zagranicznymi sukcesami swoich wychowanków. Z innych powodów poświęcono odrębny tekst Klubowi Jazzowemu „Harlem”. Po pierwsze, nie często się zdarza, aby w mieście zaliczanym wprawdzie przez niektórych socjologów do miast dużych, przez wielu jednak do miast średniej wielkości, funkcjonował klub jazzowy, w którym regularnie odbywają się koncerty w wykonaniu uznanych muzyków nie tylko polskiego jazzu. Po drugie, jest to instytucja atrakcyjna dla licznej grupy czterdziesto- i pięćdziesięciolatków, kategorii wiekowej, która nie zalicza się już do najbardziej ekspansywnych w zakresie uczestnictwa kulturalnego. Po trzecie, udział „Harlemu” w kształtowaniu pejzażu kulturalnego miasta doceniony został przez władze miejskie, o czym świadczy powierzenie m. in. tej instytucji organizacji Dni Zielonej Góry we wrześniu 1998 roku („Gazeta Lubuska”, 10 II 1998). Być może wpływ na taką decyzję miała ocena zorganizowanej w czasie poprzedniego „Winobrania” „Czarnej Dzielnicy” wokół siedziby „Harlemu” przy ul. Sienkiewicza. Autorami tekstu o jazzie w Zielonej Górze są Z. Tchórzewski i Z. Wołk.

Druga część „Rocznika” zawiera artykuły dotyczące zielonogórskich grup i środowisk twórczych: plastyków, muzyków i aktorów kabaretowych. O zielonogórskim środowisku artystów plastyków pisze J. Muszyński, nawiązujący w swoim tekście do własnego artykułu o plastykach pomieszczonym we wspomnianej na początku pracy *Zielona Góra jako ośrodek kultury*. O twórczości kompozytorów zrzeszonych w Lubuskim Towarzystwie Muzycznym traktuje

tekst B. Literskiej. Działalność muzyczna, innej jednak natury, jest treścią tekstu I. Marciniak o chórze żeńskim „Polirytmia”, prowadzonym przez Janinę Nowak w „Domu Harcerza”. Kolejny wątek muzyczny podjęty został przez M. Jankowskiego w tekście poświęconym zespołowi „Raz, dwa, trzy”, który zadebiutował reprezentując zielonogórskie środowisko studenckie na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie w 1990 roku. O działalności najbardziej znanego zielonogórskiego kabaretu, kabaretu „Potem” nagradzanego wielokrotnie nie tylko na przeglądach twórczości studenckiej, napisała, porządkując zgromadzone przez samych członków grupy, lecz dotychczas nie uporządkowane materiały, M. Olejarz. Suplementem do artykułu jest słownik terminów przydatnych przy lekturze tekstu podstawowego.

Tekstem komponującym się z innymi artykułami tej części pracy jest opracowanie E. Hajduka poświęcone zbiorowym podmiotom w dziejach miasta. W tej części umieszczono również artykuły B. Hajduk i M. Matysika o aktywności kulturalnej studentów Politechniki Zielonogórskiej i Wyższej Szkoły Pedagogicznej, gdyż środowisko studenckie to środowisko zarówno twórców, jak i odbiorców przekazów kulturowych.

Trzecia część niniejszego tomu zawiera artykuły poświęcone instytucjom kształcącym zainteresowanych w uprawianiu wybranej dziedziny sztuki — plastyki i muzyki — oraz instytucjom przygotowującym profesjonalne kadry do pracy w instytucjach upowszechniania kultury. Mamy więc tekst pióra A. Gajec poświęcony działalności zielonogórskiego Liceum Plastycznego, artykuł o funkcjonującym od sześciu lat Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej w Wyższej Szkole Pedagogicznej. Absolwenci obu tych instytucji mają i będą mieli wpływ na kształtowanie lokalnego środowiska wizualnego, z którym mieszkańcy stykają się oglądając wystawy sklepowe, plakaty, reklamy prasowe i telewizyjne. Absolwenci wychowania plastycznego WSP będą w ramach zajęć szkolnych uczyli młode pokolenie wrażliwości estetycznej, wypowiadania się za pomocą obrazów i kompozycji przestrzennych, będą organizatorami zajęć plastycznych w czasie wolnym. Do wypowiedzi z wykorzystaniem innej materii, tj. muzyki przygotowują szkoły muzyczne I i II stopnia oraz Instytut Wychowania Muzycznego WSP, o których napisała L. Katarzyńczuk-Mania.

Okres ostatnich dziesięciu lat to czas zmian gospodarczych, politycznych, społecznych i kulturowych w skali miasta, regionu, kraju i świata. Nie one jednak są głównym przedmiotem przedkładanej Czytelnikowi pracy, choć wątki przemian regionalnych i globalnych znajdujemy w tekstach pomieszczonych w czwartej części „Rocznika”. I. B. Zakrzewska prezentuje zagadnienia związane z dostosowaniem Polski do wymagań Unii Europejskiej w zakresie kultury, w jej węższym i szerszym znaczeniu. B. Trzop zajęła się prezentacją współpracy regionalnej między różnymi podmiotami kulturalnymi Zielonej Góry z partnerami niemieckimi. O jednym rodzaju zmian w skali globalnej — w zakresie przekazu informacji, z uwzględnieniem kontekstu

lokalnego traktuje tekst E. Mianowskiej. Niniejszy tom zawiera także recenzję książki K. Ferenz o różnych drogach poznawania kultury przez dzieci, omówienie prac autorów młodszego pokolenia socjologów zielonogórskiego środowiska naukowego, Ewy Narkiewicz-Niedbałec i Marii Zielińskiej oraz recenzję pracy niemieckojęzycznej G. Claßen. Autorka tej książki należy do zespołu naukowców z Freie Universität, z którym to zespołem współpracowali przez ostatnie pięć lat pracownicy Instytutu Pedagogiki Społecznej i Instytutu Socjologii WSP TK. W *Roczniku* zamieszczono także noty bibliograficzne.

Lektura składających się na ten tom „Rocznika Lubuskiego” artykułów skłania do wniosku, iż Zielona Góra, dynamiczny ośrodek tworzenia i upowszechniania kultury, nie może być pominięta na mapie kulturalnej Polski. Zasięg oddziaływania tworzonych tutaj dzieł i prezentacji artystycznych jest ponadlokalny, przekracza nie tylko granice miasta, ale i regionu. Warto również podkreślić, iż znaczna część tej oferty kulturalnej powstaje w wyniku inicjatyw osób prywatnych, które poszukiwały takiego sposobu zarabiania na życie, aby pewien rodzaj działalności gospodarczej połączyć z działalnością artystyczną. Na uwagę zasługuje również to, iż w kształtowaniu pejzażu kulturalnego miasta duży udział mają absolwenci Wyższej Szkoły Pedagogicznej, zwłaszcza takich kierunków studiów, jak pedagogika kulturalno-oświatowa, wychowanie muzyczne i historia. Takie zespoły, jak „Raz, dwa, trzy” czy kabaret „Potem” zawiązywały się w uczelnianych klubach „Gęba” i „Zatem”. W zielonogórskich galeriach, klubach, domach kultury, muzeach i mediach pracują absolwenci zielonogórskiej uczelni humanistycznej. Obecni studenci z racji swego wieku i roli społecznej są jawnymi odbiorcami oferty kulturalnej zielonogórskich instytucji kultury.

Mimo że przedkładany Czytelnikowi tom jest objętościowo obszerny, redaktorzy mają świadomość braku pewnych wątków, istotnych w opracowaniach poświęconych lokalnym instytucjom kultury i środowiskom twórczym. Instytucjami, które zaledwie są wymieniane, ale nie opisane w oddzielnych tekstach, są Teatr Lubuski, Filharmonia Zielonogórska, lokalne media i wydawnictwa. Propozycje współpracy z osobami postrzeganymi przez nas jako kompetentne do opracowania tych zagadnień z różnych powodów nie zostały przyjęte lub nie zakończyły się napisaniem oczekiwanego tekstu, tematyka ta czeka więc w dalszym ciągu na swych realizatorów.

Szanując prawo do zachowania własnych ocen i opinii, w niewielkim stopniu redaktorzy temu ingerowali w teksty poszczególnych autorów, za całość opracowania jednak biorą całkowitą odpowiedzialność. Mają przy tym nadzieję, iż jeśli kiedyś powstawać będzie monografia Zielonej Góry, to materiał zebrany w niniejszym tomie okaże się do jej napisania przydatny.

Ewa Narkiewicz-Niedbałec

I. ARTYKUŁY

Bogdan Idzikowski
Agata Stojanowska

UKŁAD STREFOWY ZIELONEJ GÓRY A KULTURALNA INFRASTRUKTURA MIASTA

Miasto – zharmonizowana całość czy układ odrębnych przestrzeni?

W pracy zbiorowej *Zielona Góra jako ośrodek kultury* (red. E. Hajduk 1987) w jednym z artykułów (B. Idzikowski 1987, s. 161) przywołano teorię M. Castellsa, opisującą elementy strukturalne systemu miejskiego z podziałem na pięć podsystemów: produkcji, konsumpcji, wymiany, zarządzania i symboliki (M. Castells 1982). Ten ostatni odnosi się do sfery kultury i bywa określany jako podsystem kulturowy miasta. Jego elementem składowym jest przestrzenne rozmieszczenie instytucji kultury.

Miasto można postrzegać jako układ autonomiczny stanowiący sieć instytucji (w tym również instytucji kultury) o różnym stopniu powiązania i zależności. Sieć tych instytucji jest ważnym (obok twórców z ich warsztatami) korelatem potencjału kulturalnego miasta jako ośrodka kultury (A. Wallis 1969). Nasycenie ośrodka miejskiego instytucjami kultury oraz ich przestrzenne rozmieszczenie w strukturze miasta są ważnymi korelatami uczestnictwa w kulturze mieszkańców danego ośrodka (E. Narkiewicz-Niedbałec 1997, s. 44; W. Misiak 1982).

Analizując podsystem kulturowy miasta poprzez jeden z jego komponentów, jakim jest przestrzenne rozmieszczenie kulturalnej infrastruktury, odwołamy się do teorii centrum i peryferii. W dokonany przez nas opracowaniu z roku 1987 podzieliśmy Zieloną Górę na strefy, korzystając z opisującego znaczenie centrum i peryferii dla rozwoju życia kulturalnego w mieście dorobku B. Misztala (1978, s. 67):

[...] centrum i peryferie to ośrodki, społeczno-przestrzenne formy bytowania ludzi. Wykazują oni tam specyficzną aktywność kulturalną, twórczą i odtwarzają wartość kultury. Mówiąc o centrum i peryferiach, podkreślamy odległość w przestrzeni, w czasie oraz w stopniu rozwoju i w jakości kultury między centralnym i peryferyjnym usytuowaniem tego skupiska. [...] W każdym ośrodku miejskim można wskazać na centrum i peryferie; tak w kategoriach urbanistycznych, jak i społecznych. Jest sprawą ważną, aby peryferie przestrzenne nie musiały kojarzyć się z peryferiami kulturalnymi.

Dla naszych celów poprzestanie na rozróżnieniu w przestrzeni miejskiej jedynie dwóch elementów (centrum i peryferie) nie wydaje się dostatecznie instruktywne. Taki dychotomiczny podział może mieć zastosowanie do małych jednostek osadniczych, gdzie centrum stanowi zurbanizowaną przestrzeń utożsamianą z miastem, a peryferie to niezurbanizowane przestrzenie podmiejskie o cechach wiejskich. Taki podział może też odnosić się do bardzo dużych miejscowości, będących układem aglomeracyjnym lub megapolitarnym. W układach takich może występować kilka odrębnych centrów (np. historycznych, administracyjnych, ekonomiczno-gospodarczych, handlowych, rozrywkowych itp.) oraz wiele rozległych peryferii.

Zielona Góra może być zaliczana zarówno do miast średniej wielkości, jak i do miast dużych (por. B. Kunicki 1980 i 1982). W tego typu zbiorowościach terytorialnych wydaje się konieczne rozróżnienie dodatkowych elementów strefowego podziału miasta. Jest to miasto już na tyle duże, że operowanie dychotomią centrum – peryferie nie wyjaśnia zjawisk zachodzących w przestrzeni miejskiej. Jest to jednak miasto jeszcze na tyle małe, że nie wytworzyły się w nim odrębne centra: handlowe, architektoniczne czy kultury.

Do naszych rozważań przydatna jest koncepcja układu strefowego miast autorstwa W. Misiaka (1982, s. 77 i dalsze). Wyróżnił on cztery strefy miasta uprzemysłowionego: centralną, przejściową, peryferyjną i podmiejską. Posługując się tą typologią podzielił miasto w roku 1987 Zieloną Górę na sześć stref: centralną, przejściową z kręgiem wewnętrznym, przejściową z kręgiem zewnętrznym, strefę mieszkalną, strefę przemysłowo-magazynową i strefę podmiejską (B. Idzikowski 1987, s. 164). Czy po dziesięciu latach zaproponowany układ zachował aktualność i czy jest przydatnym narzędziem do analizy uczestnictwa w kulturze jego mieszkańców? Stosunkowo krótki horyzont czasowy sugeruje, że istotniejszych zmian w zagospodarowaniu przestrzennym miasta nie będzie. Powstawanie nowych układów urbanistycznych, zmiana funkcji przestrzeni miejskich i rozbudowa infrastruktury to przedsięwzięcia wieloletnie. Jednak zmiany transformacyjne po roku 1989 wywołały wiele przyspieszonych procesów i ujawniły siły dynamizujące przekształcenia w różnych sferach życia społecznego, toteż mimo niedużego dystansu czasowego można oczekiwać zmiany pewnych tendencji rozwojowych albo przynajmniej ujawnienia znaków rodzących się strategii rozwoju miasta.

Układ strefowy Zielonej Góry po dziesięciu latach

W stosunku do naszej propozycji sprzed dziesięciu lat przyjmujemy zasadę utrzymania jej generalnych założeń, ale dokonania korekt modyfikujących w obrębie wyszczególnionych stref.

W roku 1997 proponujemy zredukować liczbę stref z sześciu (w roku 1987) do pięciu: strefy centralnej, strefy przejściowej, strefy przemysłowo-magazynowej, strefy mieszkalnej oraz strefy peryferyjnej. W tym zakresie nasza modyfikacja nie narusza wcześniejszej koncepcji, redukuje jedynie dwie podstrefy w strefie przejściowej (krąg wewnętrzny tej strefy, o wysokim stopniu zurbanizowania i krąg zewnętrzny, słabiej zurbanizowany, ciężący w stronę strefy mieszkalnej). Poniżej dokonamy opisu wyodrębnionych pięciu stref i wskażemy na ewentualne zmiany w stosunku do roku 1987 w dwóch zakresach: przekształceń wewnątrzstrefowych oraz w zakresie wyposażenia stref w instytucje kultury.

Strefa centralna Zielonej Góry

Podobnie jak w roku 1987, strefa centralna ma kształt elipsy (wrzeczona) o nieregularnych bokach. Przebiega w kierunku z południowo-zachodniego na północno-wschodni. Jej granice na przeciwległych, osiowo położonych biegunach stanowi skrzyżowanie ulicy Długiej oraz alei Konstytucji 3 Maja (w kierunku południowym) i skrzyżowanie ul. Bolesława Chrobrego z ul. Bohaterów Westerplatte (w kierunku północnym). Dłuższe granice strefy wyznaczają jej boki. Od strony zachodniej granica centrum przebiega ul. Chopina, Zamkową, Wandy, Reja do ul. Długiej. Nieregularność tej granicy pojawia się na odcinku od skrzyżowania ul. Zamkowej z ul. Chopina do skrzyżowania ul. Wandy z ul. Jedności i Reja. Od strony wschodniej granica przebiega ul. Bolesława Chrobrego, placem J. Piłsudskiego, odcinkiem ul. Podgórznej od ronda do skrzyżowania z ul. Wrocławską, odcinkiem tej ulicy do skrzyżowania z al. Konstytucji 3 Maja i dalej tą aleją. Nieregularność wschodniej granicy strefy centralnej pojawia się od placu J. Piłsudskiego do al. Konstytucji 3 Maja (zob. mapa na końcu artykułu).

Strefa centralna obejmuje stare, zabytkowe centrum miasta, oznaczone na planach miasta jako Starówka oraz młodszą część miasta, rozlokowaną od Starówki w kierunku północno-wschodnim wzdłuż ul. Bohaterów Westerplatte i al. Niepodległości. Strefa centralna w znacznej mierze pokrywa się ze strefą ograniczonego parkowania wyznaczoną w roku 1997 przez władze miejskie jako obszar śródmieścia objęty odpłatnością za parkowanie pojazdów.

W obrębie strefy centralnej mieszczą się instytucje znaczące dla funkcjonowania miasta i regionu: Teatr Lubuski, Filharmonia Zielonogórska, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Biuro Wystaw Artystycznych, wszystkie galerie sztuki i większość salonów wystawowych, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna, Klub MPiK, wszystkie trzy zielonogórskie kina, Klub Kultury Filmowej, Szkoła Muzyczna, redakcja „Gazety Lubuskiej” oraz Klub „Pod Kaczką”, Sąd Wojewódzki i Rejonowy, dwa główne urzędy pocztowe, część instytucji Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, ZUS, PZU,

liczne banki i biura wielu ważnych instytucji. Po roku 1989 w strefie centralnej pojawiły się zupełnie nowe instytucje, takie jak: Centrum Biznesu, Liceum Ogólnokształcące przy ODN, puby i kawiarnie artystyczne („4 róże dla Lucienne”, „Cicha Kobieta”, „Nieboska Komedia”, „Jankiel”, „Kawon”), liczne kameralne bary i kawiarnie, które stanowią miejsce spotkań głównie młodzieży zielonogórskiej. W pomieszczeniach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej znalazł siedzibę Zielonogórski Uniwersytet Trzeciego Wieku – instytucja znacząca ze względu na bogactwo form pracy i liczbę stałych uczestników. Ponadto w strefie tej znajduje się pięć kościołów (z konkatedrą), które są instytucjami wspomagającymi prezentację kultury muzycznej.

Jak widać, strefa centralna wyróżnia się wysokim stopniem zurbanizowania, gęstą zabudową mającą wysokie walory artystyczne i historyczne (co stanowi istotny wyróżnik w symbolicznej przestrzeni miasta) oraz bardzo dużym nasyceniem instytucjami kultury, administracji i handlu. Jest więc swoistym salonem reprezentacyjnym Zielonej Góry, miejscem symbolicznej identyfikacji mieszkańców z miastem i obszarem wypełniającym większość symbolicznych interakcji zielonogórzan (A. Kłosowska 1972, 1980). Dodać należy, że niemal na obrzeżach strefy centralnej mieszczą się bardzo ważne dla życia miasta i regionu instytucje: Urząd Wojewódzki i Urząd Miasta, dworzec kolejowy i autobusowy. Instytucje te zostały przez nas zaliczone do strefy przejściowej, ale w związku z tym, że ulokowane są przy ulicach i placach rozgraniczających dwie strefy, można uznać, że wywierają wpływ na obie sąsiadujące ze sobą strefy.

Strefa przejściowa Zielonej Góry

Strefę tę tworzy relatywnie duży obszar stanowiący otoczenie strefy centralnej. Niegdyś ta część miasta stanowiła mieszkalno-przemysłową otulinę Zielonej Góry, gdyż centrum ograniczało możliwości inwestowania. W tej strefie powstawały enklawy mieszkalno-przemysłowe i usługowe, charakterystyczne dla industrialnego modelu rozwoju miasta na przełomie XIX i XX wieku. Obok licznych zakładów produkcyjnych, manufaktur i składów powstawały skupiska willowe z ogrodami oraz zwarta zabudowa z mieszkaniami robotniczymi. Była to więc strefa eklektyczna. Ulegała ona jednak (w przeciwieństwie do strefy centralnej) licznym przeobrażeniom, modernizacjom i znaczącym przebudowom. W latach powojennych eliminowano z niej sukcesywnie najbardziej uciążliwy dla mieszkańców przemysł, chociaż w jej obszarze pozostało do dziś kilka zakładów produkcyjnych.

Strefa przejściowa przypomina kształtem trójkąt o zaokrąglonych narożnikach, usytuowanych od strony północno-zachodniej na skrzyżowaniu ul. Węglowej z al. Zjednoczenia, do strony południowo-zachodniej na skrzyżowaniu ul. Jaskółczej z ul. Kukułczą oraz od strony północno-wschodniej na

skrzyżowaniu ul. Wyspiańskiego z ul. Gen. J. Bema. Północną jej granicę wyznacza bok przebiegający od skrzyżowania ul. Gen. J. Bema z ul. Wyspiańskiego wzdłuż linii kolejowej do dworca i dalej ul. Dworcową i Węglową do skrzyżowania z al. Zjednoczenia. Jest to najbardziej regularny przebieg granicy tej strefy.

Względnie regularny przebieg ma również zachodnia granica strefy przejściowej, która przebiega w kierunku południowym wzdłuż ulic: al. Zjednoczenia, Dąbrówki, 1 Maja, Jaskółcza do skrzyżowania z ul. Kukułczą.

Najbardziej nieregularny kształt przybiera jej granica wschodnia, przebiegająca wzdłuż osi z kierunku południowego na północno-wschodni w ciągu ulic: Kukułcza, małym odcinkiem ul. Sikorskiego, Sienkiewicza do skrzyżowania z ul. Wąską i dalej — po przecięciu ul. Wrocławskiej — ulicą Lwowską, Waryńskiego do skrzyżowania z ul. Wyspiańskiego, gdzie skręca w tę ulicę w kierunku wschodnim, by na wysokości Międzyszkolnego Ośrodka Sportowego skręcić w kierunku północnym i połączyć się z ul. Gen. J. Bema.

Mamy świadomość, że wyznaczenie granic zewnętrznych strefy przejściowej jest dyskusyjne. Wyznaczając je wzdłuż ulic, nie traktujemy ich jako ostatecznych ani ostro oddzielających strefy. Można wskazać przykłady ulic, które wyraźnie oddzielają dwie sąsiednie strefy. Tak jest w przypadku al. Zjednoczenia i ul. Dąbrówki. Bywa jednak, że jeszcze względnie duży obszar znajdujący się poza ulicą graniczną ma liczne cechy charakterystyczne dla strefy sąsiedniej. Taki charakter ma obszar wzdłuż ulic Jaskółczej, Ogrodowej, Sienkiewicza i Lwowskiej. Nasz wybór podyktowany był nie tyle arbitralnością rozstrzygnięć, ile względami pragmatycznymi. Znacznie trudniej byłoby utrzymać klarowność podziałów strefowych, gdyby ich granice przebiegały podwórkami, ogródkami lub skwerami.

Można również wydłużyć zasięg strefy przejściowej o pojedyncze ciągi ulic. Zaznaczyć jednak trzeba, że cechy charakterystyczne dla tej strefy będzie miała wyłącznie zabudowa wzdłuż ulicy. Powstają w ten sposób „wypustki” strefy przejściowej, przypominające wąskie i długie rękawy. Sugerujemy, by ewentualnie taki przedłużony status strefy przejściowej przypisać ulicom: Jaskółczej, Botanicznej, Sikorskiego, Kożuchowskiej oraz Wrocławskiej.

W strefie przejściowej obok typowo zwartej zabudowy miejskiej występuje zabudowa charakterystyczna dla dzielnic willowych, z większą liczbą parków, ogrodów i terenów zielonych. Jak wcześniej podkreślaliśmy, jest to jednak strefa mieszana o eklektycznym charakterze i funkcjach. Występują w niej cechy typowe zarówno dla strefy przemysłowej, jak i dla strefy mieszkalnej i rekreacyjnej. W tej części Zielonej Góry zlokalizowane są znaczące zakłady przemysłowe, takie jak: Lubuska Wytwórnia Wódek Gatunkowych „Polmos”, Lubuskie Zakłady Aparatury Elektrycznej „Lumel”, Polska Wełna S. A., Zielonogórskie Fabryki Mebli S. A., Zakłady Polan-Zelmech, Lubuska Wytwórnia Win.

Strefa przejściowa pełni częściowo funkcje rekreacyjno-wypoczynkowe dzięki licznym terenom zielonym i parkom (park im. gen. Sowińskiego, park Winny, park Tysiąclecia).

W tej strefie miasta zlokalizowane są najważniejsze urzędy, w tym Urząd Wojewódzki, Urząd Miasta i Kuratorium Oświaty, Szpital Wojewódzki oraz Poliklinika, dworzec kolejowy i autobusowy, liczne szkoły średnie i podstawowe, hotele, instytucje handlowe i usługowe. Mieszczą się tu również siedziby wielu organizacji i stowarzyszeń.

Na eklektyczny, wielofunkcyjny charakter strefy przejściowej rzutuje lokalizacja w niej licznych instytucji kultury. Do najważniejszych zaliczyć należy: redakcję i rozgłośnię Radia Zachód oraz Radia Zielona Góra, Regionalny Ośrodek Animacji Kultury, Jazz Club „Harlem”, Estradę Ziemi Lubuskiej (w trakcie likwidacji i komunalizacji), Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza”, Szkołę Tańca „Gracja”.

Opisywana strefa stanowi połączenie silnie zurbanizowanego centrum ze strefą przemysłową i mieszkaniową. Przejściowy charakter wyraża się również w jej funkcjach mieszkalno-komunalnych. Obok typowo mieszkaniowych kwartałów niektórych ulic występują na tym obszarze nieco większe enklawy zabudowy mieszkaniowej o charakterze osiedlowym. Przykładem jest tu osiedle Tysiąclecia, zlokalizowane między ulicami B. Chrobrego i Podgórną.

Strefa przemysłowo-magazynowa

Strefa przemysłowo-magazynowa, wyodrębniona przez nas w roku 1987, miała w połowie lat osiemdziesiątych charakter względnie jednorodny o dość ostro zarysowanych granicach. Stanowiły je ciągi komunikacyjne: kolejowe (linia w kierunku Szczecina do rozgałęzienia linii przemysłowej za ulicą Dworcową i dalej tą linią do al. Wojska Polskiego) oraz drogowe wzdłuż al. Wojska Polskiego. Tereny położone na północ od tych ciągów komunikacyjnych przypisano do strefy przemysłowo-magazynowej. Wiązało się to z koncepcją rozdzielania funkcji miasta na mieszkalną i przemysłową.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych podział ten został utrzymany, ale nastąpiła dyfuzja funkcji, głównie w strefie przemysłowej. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych w różnych częściach tej stosunkowo rozległej strefy pojawiły się duże skupiska osiedli o charakterze typowo mieszkalnym, składające się zarówno z wielorodzinnych budynków mieszkalnych (osiedle Zacisze, osiedle Zastalowskie, osiedle Młodych, osiedle Skarbonka oraz mniejsze przy ul. Obywatelskiej i Energetyków), jak i z osiedli domków jednorodzinnych. Lokalizacja w obrębie strefy przemysłowo-magazynowej dużych enklaw mieszkalnych stanowi najistotniejszą zmianę w tej części miasta w latach dziewięćdziesiątych. Mimo załamania się pierwotnie jednorodnego charakteru tej strefy uznaliśmy, że utrzymanie jej dotych-

czasowej nazwy oraz obszaru granicznego jest nadal uzasadnione. Znajdują się na tym obszarze liczne przedsiębiorstwa produkcyjne, usługowe, handlowe, bazy transportowe i magazynowe, duże hurtownie i składy.

Południowa granica strefy przemysłowo-magazynowej nie uległa istotnym przesunięciom. Wyznacza ją linia kolejowa w kierunku Szczecina od wiaduktu przy ul. Sulechowskiej do wiaduktu przy ul. Stefana Batorego oraz wzdłuż torów linii kolei przemysłowej przy ul. Węglowej. Następnie granica ta biegnie krótkim odcinkiem al. Zjednoczenia do ronda i dalej al. Wojska Polskiego do Centrum „Polmozbytu”. Północną granicę tej strefy stanowi Trasa Północna, wschodnią — ul. Sulechowska, a zachodnią — linia od głównej siedziby Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w kierunku północnym — do Trasy Północnej.

O przemysłowo-magazynowym obliczu tej strefy Zielonej Góry decyduje lokalizacja na jej obszarze takich przedsiębiorstw jak: Zastal S. A., Lubuska Fabryka Zgrzeblarek Bawełnianych „Falubaz”, „Novita” S.A., Holding Eltor-Pol S. A., Polskie Górnictwo Nafty i Gazu S. A. — Zakład Wierceń, Elektrociepłownia S.A., Giełda Rolno-Towarowa, Fabryka Mebli „Steinpol OK” przy ul. Dekoracyjnej, Przedsiębiorstwo „Nordis”, Składy Chemiczne, Centrala Materiałów Budowlanych, „Transbud”, baza MZK, baza PKS, Urząd Celný i wiele innych.

Ta strefa miasta jest najuboższa w instytucje ułatwiające interakcję symboliczną. Nie ma na tym obszarze ważniejszych instytucji kultury, oświaty, sportu i rekreacji. Wyjątek stanowi lokalizacja redakcji „Gazety Zachodniej” (lokalnego dodatku „Gazety Wyborczej”) oraz Telewizji „51” w obiektach biurowych Zastalu S. A. oraz przy ulicy Stefana Batorego, a także małych filii lub punktów bibliotecznych na osiedlu Zastalowskim i Zaciszu. Likwidacji uległ Zakładowy Klub Kultury „Falubaz” (zob. artykuł E. Narkiewicz-Niedbalec i K. Dziendziury zamieszczony w tym tomie „Rocznika Lubuskiego”).

Strefa mieszkalna

Jest to strefa składająca się z nowych wielorodzinnych osiedli mieszkaniowych, stanowiących duże skupiska bloków mieszkalnych, najczęściej o zabudowie wysokiej. Osiedla takie nazywane bywają „współczesnymi wielkimi sypialniami”, co ma obrazować nie tylko ich pojemność, ale głównie jednorodną funkcję społeczną. Wiele tego rodzaju osiedli w polskich miastach to enklawy całkowitego braku lub dużego zapóźnienia w zakresie infrastruktury handlowej, usługowej, kulturalnej, sportowo-rekreacyjnej, oświatowej i opiekuńczo-medycznej. Można zgłosić pogląd, że sytuacja zielonogórskich osiedli-sypialni — na tle sytuacji ogólnopolskiej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — wyglądała korzystniej. Duże osiedla w Zielonej Górze wyposażono w zespół instytucji stanowiących socjalną, usług-

gową, kulturalną i oświatową infrastrukturę. Pisaliśmy o tym w cytowanym już opracowaniu (B. Idzikowski 1987). Wydaje się, że w połowie lat dziewięćdziesiątych w infrastrukturze kulturalnej, rekreacyjnej i oświatowej nastąpiła stagnacja, a nawet regres (por. artykuł E. Narkiewicz-Niedbalec i K. Dzięziury w niniejszym „Roczniku”).

Na strefę mieszkalną Zielonej Góry składają się zespoły autonomicznych osiedli mieszkaniowych. Tworzą je opisywane przez nas w roku 1987 osiedla: Łużyckie, Przyjaźni, Słoneczne, Piastowskie, Wazów, Morelowe, a także osiedla będące w tym okresie w budowie: Braniborskie, Winnica, Dolina Zielona oraz Śląskie i Pomorskie we wschodniej części miasta. Do tych istniejących w latach osiemdziesiątych osiedli wielorodzinnych należy doliczyć osiedla o zabudowie jednorodzinnej, powstałe wokół ulic Kilińskiego, Kościuszki, Słowackiego i Malczewskiego oraz osiedle „Polsportu”.

Można uznać, że w latach dziewięćdziesiątych zakończono intensywną rozbudowę osiedli wielorodzinnych przy Szosie Kisielińskiej oraz osiedli Braniborskiego i Dolina Zielona.

Jak widać, strefa mieszkalna Zielonej Góry to rozległy pas otaczający półkołem strefę przejściową od al. Wojska Polskiego w kierunku południowym do dzielnicy domków jednorodzinnych na obszarze dawnego Jędrzychowa i dalej w kierunku północnym do ulicy Wyspiańskiego, na wysokości Międzyшкольного Ośrodka Sportowego (omijając północno-wschodni narożnik strefy przejściowej przy ul. Gen. Bema) przechodzącą przez linię kolejową do osiedla Dolina Zielona.

W tym obszarze miasta rysują się następujące osobliwości:

- część strefy mieszkalnej zawarta między ulicą Kożuchowską a al. Wojska Polskiego ma zwarty, jednolity charakter mieszkalny;

- część zawarta między ul. Kożuchowską i ul. Sulechowską ma bardziej zróżnicowany i rozproszony charakter. Występują tu mniejsze, często nie graniczące ze sobą bezpośrednio osiedla mieszkaniowe budowane na przestrzeni nawet kilkudziesięciu lat;

- następuje przesunięcie tej strefy z kierunku zachodniego i zachodnio-południowego na wschodni (osiedla Śląskie i Pomorskie) oraz północno-wschodni (osiedle Dolina Zielona);

- zaznaczyło się ciążenie strefy podmiejskiej (osiedla domków jednorodzinnych zlokalizowanych przy ul. Jędrzychowskiej) do strefy mieszkalnej;

- następuje rozproszenie jednorodnego charakteru strefy mieszkalnej tworzonej w latach wcześniejszych przez nowe osiedla mieszkaniowe w zachodniej i południowo-zachodniej części Zielonej Góry. Od końca lat osiemdziesiątych rozrastanie się strefy mieszkalnej zaznaczyło się wyraźnie poprzez powstanie większych skupisk mieszkalnych w północnej i północno-zachodniej części miasta, tj. w strefie przemysłowo-magazynowej;

- powstają nowe osiedla przy szosie w kierunku Krosna Odrz. oraz w lesie na terenach na zachód od linii kolejowej Zielona Góra — Żary.

Zarysowane zmiany pokazują ewolucję strefowego układu Zielonej Góry. Jeśli owe kierunki rozbudowy miasta zostaną utrzymane, a nawet zintensyfikowane (zapowiadana jest budowa dużego osiedla mieszkaniowego w północnej części miasta, w kierunku Łężycy), to strefa mieszkaniowa ulegnie daleko idącej modyfikacji, a strefa przemysłowa dekompozycji. Centralna i przejściowa strefa miasta może zostać okolona przez strefę mieszkalną na skutek strategii domykania opisanego przez nas pierścienia osiedli mieszkaniowych w północnej i północno-zachodniej części Zielonej Góry, które obecnie mają charakter enklaw mieszkalnych nie graniczących bezpośrednio ze sobą.

Strefa podmiejska Zielonej Góry

Podobnie jak strefa przejściowa, strefa podmiejska, będąca w istocie strefą peryferyjną, ma charakter eklektyczny. Łączy w sobie funkcje strefy mieszkalnej (skupiska domków jednorodzinnych) z funkcją przemysłowo-usługową i magazynową (lokalizacja małych, prywatnych zakładów, hurtowni, punktów usługowych). Poprzez komunalizację niektórych podzielonogórskich wsi następuje ich wchłanianie wraz z ich pierwotną funkcją (hodowla, uprawa roślin). W tej strefie mieszczą się lasy komunalne, ogródki działkowe, tereny rekreacyjno-sportowe. Miasto przejmuje istniejącą tam infrastrukturę kulturalną i oświatową, dlatego też mimo peryferyjnego położenia strefa podmiejska posiada często lepiej wyposażone instytucje tego typu niż strefa przemysłowo-magazynowa lub niektóre osiedla lokowane w strefie mieszkalnej. Takim przykładem może być dzielnica Chynów, w której istnieje Dzielnicowy Dom Kultury.

Zamiast zakończenia

Przedstawiona propozycja strefowego podziału Zielonej Góry może budzić wątpliwości. W miastach będących siedzibami urzędów o zasięgu regionalnym, podlegających procesom intensywnych przeobrażeń, układ strukturalny przestrzeni miejskiej jest zmienny. Tego typu jednostki terytorialne nie zawsze rozwijają się harmonijnie. Bywają okresy boomu gospodarczego lub kulturalnego i lata zastoju. Bywa też, że o rozwoju miasta decydują bieżące interesy różnych grup nacisku i koniunktura politycznych gremiów. Jednak próba typologizacji przestrzeni miejskiej (mimo jej słabości) wydaje nam się pożyteczna, gdyż może stanowić wyznacznik pewnej kategorii zachowań mieszkańców Zielonej Góry – głównie uczestnictwa w kulturze symbolicznej.

Jak widać z przeprowadzonej analizy, istnieją znaczące zróżnicowania w zakresie wyposażenia (a zatem i dostępności) poszczególnych stref miasta w

instytucje kultury. Najsilniej nasycona komplementarnymi instytucjami kultury jest strefa centralna. Względnie zadowalającym stanem nasycenia kulturalną infrastrukturą legitymuje się strefa przejściowa, chociaż jej komplementarność jest znacznie mniejsza. W strefie mieszkalnej, gromadzącej największy odsetek mieszkańców miasta, głównie ludzi młodych, nastąpił spadek liczby instytucji kultury i ich homogenizacja. Jest to zjawisko niekorzystne dla społecznego uczestnictwa w kulturze. Również niemal całkowity brak instytucji kultury w strefie przemysłowo-handlowej może budzić niepokój o ich dostępność dla szybko zwiększającej się liczby mieszkańców wymienionej strefy – o czym pisaliśmy wcześniej. Następuje zmiana charakteru i funkcji tej strefy, lecz brakuje decyzji administracyjnych w zakresie jej wyposażenia.

Dotychczasowi organizatorzy działalności kulturalnej, tj. państwo, spółdzielczość mieszkaniowa, spółdzielczość pracy, zakłady pracy itp., wydają się definitywnie rezygnować z finansowania instytucji kultury. Samorząd lokalny przeznacza stosunkowo mało środków budżetowych na te cele (znacznie mniej niż inne, porównywalne wielkością i funkcją miasta w Polsce). Pozostaje żywić nadzieję, że mechanizmy rynkowe wyzwolą inicjatywę w tym zakresie u innych podmiotów — głównie prywatnych, co już owocuje rozwojem galerii, szkół i zajęć o profilu artystycznym, kawiarni, klubów i pubów. Na razie są one lokalizowane w centrum i strefie przejściowej miasta. Być może kolejnym krokiem będzie przybliżanie tych instytucji do największych skupisk mieszkańców — do obecnie ubogich w tę infrastrukturę osiedli.

LITERATURA

CASTELLS M., Kwestia miejska, Warszawa 1982.

IDZIKOWSKI B., Instytucjonalny układ kultury w Zielonej Górze, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.

KŁOSKOWSKA A., Społeczne ramy kultury, Warszawa 1972.

—, Kultura masowa. Krytyka i obrona, Warszawa 1980.

KUNICKI B., Środowiska twórcze miasta średniego, Warszawa – Poznań 1980.

—, Miasta średnie a przestrzenny układ kultury, [w:] Społeczno-kulturalne problemy miasta średniego, red. B. Kunicki, A. Wallis, Warszawa – Poznań 1982.

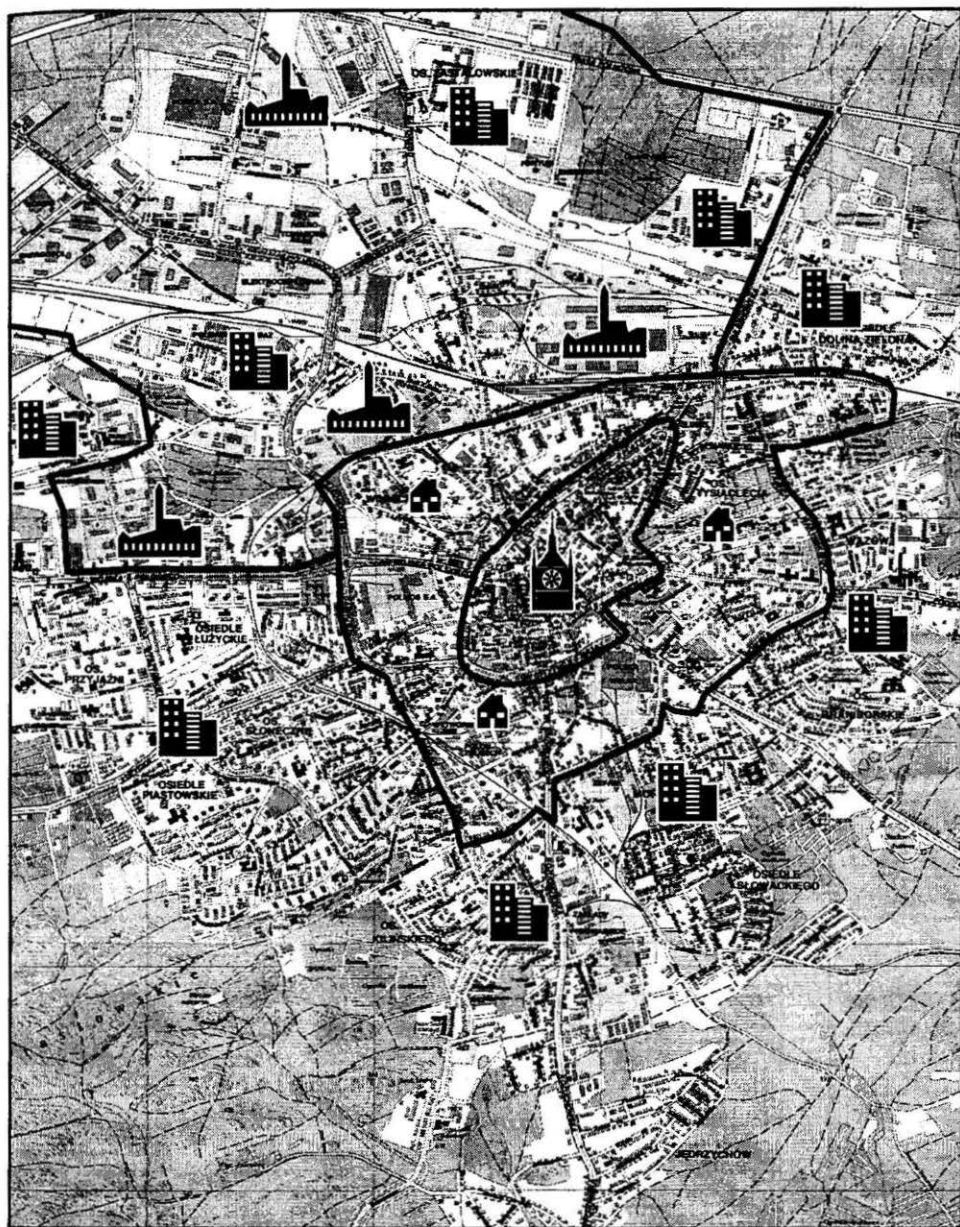
MISIAK W., System kulturalny miasta uprzemysłowionego, Wrocław 1982.

MISZTAŁ B., Socjologia miasta, Warszawa 1978.

NARKIEWICZ-NIEDBALEC E., Uczestnictwo w kulturze i aspiracje życiowe młodzieży szkolnej, Zielona Góra 1997.

WALLIS A., Warszawa i przestrzenny układ kultury, Warszawa 1969.

ZIELONA GÓRA jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.



strefa centralna



strefa przemysłowo-magazynowa



strefa przejściowa



strefa mieszkalna

Bogdan Idzikowski
Agata Stojanowska

ZONENANORDNUNG UND KULTURINFRASTRUKTUR DER STADT ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Der Artikel knüpft an die soziologischen Konzeptionen der Stadtraumbeschreibung in der Zonenanordnung an. Es bildet eine Typologisierungssprobe von den verstädterten Anordnungen mit der Teilung in Zentral-, Übergangs-, Wohn-, Industrielager- und Peripheriezone. Im Jahre 1987 nutzte der Autor dieses Artikels diese Konzeption zum Angebot der Zonenanordnung in Zielona Góra aus, als eine Determinante der Zugänglichkeit von den Stadtbewohnern zu den Kulturinstitutionen.

Die jetzige Bearbeitung beinhaltet den Vergleich der Veränderungen, welche in der Zonenanordnung von Zielona Góra nach 10 Jahren seit der Publikation der Konzeptionurfassung der Stadtanordnung in die Zonen vorgekommen sind. Im Jahre 1997 hat man winzige Veränderungen in dieser Anordnung beobachtet. Sie betreffen die Beseitigung von zwei Unterzonen in der Übergangszone und die deutliche Herausbildung einer einheitlichen Übergangszone sowie die Verbreitung der Wohnreichweite in fast alle Richtungen. Besondere Intensivierung dieser Tendenzen kam in der nördlichen Richtung zum Vorschein, was das Auftauchen von größeren Wohnenklaven in der Industrielagerzone bedeutet.

Wenn es um Ausrüstung der einzelnen Zonen in den Kulturinstitutionen geht, kann man auf ihre ungleichmäßige Lokalisierung deuten. Es vergrößert sich die Zahl von diesen Institutionen in der Zentralzone der Stadt und zum Teil auch in der Übergangszone. In der Wohnzone beobachtet man die Senkung der Kulturinstitutionen, dagegen in der Industrie- und Lagerzone gibt es fast keine von denen.

Edward Hajduk

ZIELONA GÓRA — FUNKCJE JEJ INSTYTUCJI KULTURY

Zielona Góra jest miastem dużym pod względem liczby mieszkańców, obszaru, wielości i różnorodności instytucji osadzonych w jego obszarze oraz pod względem wielości funkcji, które one realizują w stosunku do mieszkańców miasta i innych społeczności zachodniej części Polski. W okresie ostatnich dziesięciu lat uległy zmianie funkcje Zielonej Góry. Redukcja zatrudnienia w zakładach przemysłowych tego miasta objęła w pierwszej kolejności mieszkańców miast ościennych i wsi podmiejskich. To jest jedna zmiana, a są też następne.

Spółceństwo Zielonej Góry nie ma w swoim składzie takich społecznych kategorii pracowników, którzy są zatrudnieni w organizacjach politycznych, społecznych i młodzieżowych. Organizacje te utraciły dawne znaczenie w kształtowaniu dziejów miasta i w życiu poszczególnych mieszkańców. Ograniczyły swoją działalność wielofunkcyjne instytucje kultury, zakładowe domy kultury, osiedlowe kluby lub domy kultury. Państwowe i spółdzielcze organizacje handlowe utraciły monopol na dystrybucję towaru, upadły lub zmniejszyły zatrudnienie, aby zachować opłacalność działalności. Zmiany w układzie instytucji są najbardziej widoczne dla tych, którzy byli w nich zatrudnieni albo często korzystali z ich świadczeń.

To są zmiany o długotrwałych następstwach dla całej społeczności miasta. Zielona Góra przeszła okres rewolucji w świecie symboli. One także są składnikami realnymi środowiska życia i aktywności mieszkańców, mają jednak mniejsze znaczenie w określaniu przebiegu życia niż zmiany w układzie instytucjonalnym. Obserwowalnym znakiem rewolucji w świecie symboli jest zmiana nazw ulic, placów, napisów na tablicach instytucji, burzenie pomników i stawianie nowych, zmiana nazw niektórych urzędów przy zachowaniu dotychczasowych funkcji. Władze miasta uzyskały legitymizację realizując postulaty autorów programu rewolucji w świecie symboli. Niektórzy jej przedstawiciele uważali, że ten sposób legitymizacji władzy jest ważniejszy, niż uzyskanie jej dzięki demokratycznym procedurom wyborczym. Faktem społecznym — mniej uchwytnym — może być przekonanie zwolenników zmian w świecie symboli o tym, że wywołują one zmiany w świecie fizycznym, w postawach ludzi, w organizacji życia społecznego, w działaniu

instytucji. Ten rodzaj przekonania występuje powszechnie i staje się przesłanką programów działania zespołowego w okresie radykalnych zmian organizacji społeczeństwa oraz jego kultury.

Zmiana układu instytucjonalnego jest bardzo gruntowna. Powstały oddziały wielu banków. Zagraniczni producenci samochodów osobowych zorganizowali w Zielonej Górze instytucje dealerów swoich firm, powstało wiele prywatnych firm handlowych, konsultingowych, warsztatów samochodowych, stacji paliw. Utworzony został nowy układ komunikacyjny odpowiadający rozwojowi przestrzennemu miasta, jego usytuowaniu na szlakach komunikacyjnych, wyraźnemu przyrostowi liczby samochodów i warsztatów samochodowych.

Zielona Góra utraciła funkcję miasta uprzemysłowionego, o którego rozwoju decydowały zakłady produkcyjne. Staje się obecnie miastem instytucji usługowych, pozbawionym wyrazistych podmiotów miastotwórczych, o skromnej liczbie instytucji, które tworzą zapotrzebowanie na wysoko kwalifikowanych pracowników w zakresie zarządzania, marketingu, prognozowania rozwoju regionów itp.

Układ instytucji zmienił się także dlatego, że powstały nowe szkoły średnie, licea ogólnokształcące, salony wystawiennicze, nowe wydawnictwa, nowe kluby i kawiarnie, które łączą działalność handlową z działalnością kulturalną. Są nowe rozgłośnie radiowe i stacje telewizyjne, ale utrzymał się tylko jeden dziennik lokalny na rynku — mimo prób wejścia na rynek innych. Rozbudowały się obie uczelnie, utworzono na nich nowe, atrakcyjne kierunki studiów. Uczelnie zatrudniają łącznie około dwustu profesorów i doktorów habilitowanych, co sprawia, że Zielona Góra stała się ośrodkiem akademickim, miastem skupiającym bardzo dużo młodzieży szkolnej i studenckiej.

Zbudowano kilka kościołów. Niektóre z nich są ośrodkami kultu i ośrodkami kultury symbolicznej. Prezentują w nich swoją twórczość zespoły muzyczne, chóry, wykonawcy muzyki organowej. Zielona Góra stała się siedzibą biskupa diecezji zielonogórsko-gorzowskiej.

Rozwój szkolnictwa średniego i wyższego sprzyja kształceniu się w różnych specjalnościach, co sprawia, że podnosi się poziom wykształcenia mieszkańców Zielonej Góry i innych społeczności regionu lubuskiego. Zmienia się skład zawodowy mieszkańców tych społeczności. Nowoczesne dziedziny gospodarki, banki, handel, konsulting są opanowane przez ludzi młodych, wykształconych także w szkołach zielonogórskich. Czy oni tworzą warunki instytucjonalne rozwoju miasta? Czy są takie kategorie zawodowe w mieście, które realizując własne aspiracje będą mogły narzucić władzom miasta koncepcję jego rozwoju, której urzeczywistnienie sprzyja uzyskaniu przez nie statusu metropolii i zachowaniu statusu miasta wojewódzkiego?

W układzie instytucji miasta wyodrębnić trzeba te, które upowszechniają kulturę symboliczną i to jest ich działalność statutowa, instytucje, które mają inne cele statutowe, ale biorą udział w upowszechnianiu kultury symbolicznej

oraz takie instytucje, które stwarzają jednostkom lub grupom społecznym warunki do realizowania twórczych aspiracji. Oprócz instytucji upowszechniających kulturę symboliczną dostrzegamy grupy twórcze, twórców indywidualnych, którzy w tym mieście mieszkają, tutaj dzieła swoje promują i tak są definiowani przez odbiorców swych dzieł, także przez mieszkańców innych społeczności terytorialnych.

Należy też wymienić instytucje kształcące uczniów albo studentów w różnych dziedzinach kultury symbolicznej. One przesądzą o tym, że miasto pełni funkcje kulturotwórcze w stosunku do różnych społeczności lokalnych, nie tylko położonych w województwie zielonogórskim. Zielona Góra stała się ośrodkiem kształcenia w trzech dziedzinach kultury symbolicznej: muzyki, plastyki, tańca towarzyskiego. Dwie szkoły średnie i dwa kierunki studiów kształcą młodzież uzdolnioną muzycznie lub plastycznie. W obu dziedzinach dostępne jest wykształcenie na poziomie wyższym. W ostatnich latach powstały kluby, szkoły i sekcje tańca towarzyskiego. Te instytucje mają udział w upowszechnianiu jednej dziedziny kultury i w kształtowaniu umiejętności niezbędnych do czynnego w niej uczestniczenia. Szkoła muzyczna i plastyczna, wychowanie muzyczne i plastyczne WSP oraz instytucje wprowadzające we wzory tańca towarzyskiego przyczyniają się do powiększania liczby czynnych uczestników wydarzeń kulturalnych w trzech dziedzinach kultury symbolicznej. Podobny udział w takim przygotowaniu młodzieży mają grupy twórcze działające w szkołach lub na uczelniach, zwiększające szanse na realizację jednego z wzorów biografii: szkoła — estrada.

Zielona Góra ma teatr zawodowy, filharmonię, estradę, kina, miejski ośrodek kultury z dużą widownią, klub „Harlem”, którego działalność przyczynia się do rozumienia muzyki jazzowej i uznania jej artystycznych walorów przez liczne grono młodzieży. Wymienione instytucje wprowadzają w społeczny obieg dzieła kultury muzycznej, teatralnej, filmowej, tanecznej. Niektóre dzieła tworzyli mieszkańcy innych społeczności terytorialnych, członkowie innych narodów, sąsiadujących z Polską lub oddalonych przestrzennie, kulturowo i historycznie, twórcy z innych epok historycznych albo współcześni. Wymienione instytucje pełnią funkcje kulturotwórcze, edukacyjne i socjalizacyjne, wprowadzają zróżnicowanie społeczności miasta albo wzmacniają zróżnicowanie wyznaczone przez poziom zamożności, wykształcenie, zawód lub genealogię społeczno-kulturową. Zapoznają mieszkańców Zielonej Góry i regionu z dziełami kultury innych narodów i innych epok historycznych, wzbogacają wiedzę uzyskaną w szkole. Takie same funkcje realizują rozgłośnie radiowe i stacje telewizyjne, które mają siedzibę w mieście: upowszechniają muzykę, literaturę, film, taniec, plastykę, uczestniczą w realizacji potrzeb kulturalnych, poznawczych, ludycznych różnych kategorii widzów i słuchaczy objętych zasięgiem oddziaływania. W odróżnieniu od teatru i filharmonii, które to instytucje mają słuchaczy lub widzów przygotowanych do odbioru dzieł kultury wyższego poziomu, elitarnych, rozgłośnie

radiowe i stacje telewizyjne oddziałują na różne kategorie odbiorców — z przewagą liczbową pokolenia młodzieży lat dziewięćdziesiątych. Mają one względnie stały skład słuchaczy listy przebojów muzycznych czy innych audycji cyklicznych. Zmienność propozycji artystycznych teatru i filharmonii sprawia, że trudniej wyodrębnić kategorię stałych uczestników koncertów i spektakli. Obie kategorie instytucji przedkładają oferty artystyczne o różnym poziomie artystycznym zgodnie z możliwościami realizacyjnymi zespołu aktorów albo filharmoników. Cena biletów (przy niepewności, jaka będzie wartość utworu albo sztuki teatralnej) może określać skład uczestników spektakli i koncertów.

Obie kategorie instytucji uczestniczą w edukacji kulturalnej widzów lub słuchaczy. Edukacja ta opiera się na założeniu, że dostępny sposób kontaktu z dziełami kultury to rozumienie, interpretacja i przeżywanie. Od działalności tych instytucji zależy, jakie dzieła kultury symbolicznej są wprowadzane do społecznego obiegu, jak skutecznie i jaka kultura jest promowana — niemiecka, francuska, angielska, włoska. Wybór dzieł promowanych wyznacza sposób realizacji funkcji edukacyjnych. Wymienione instytucje — upowszechniając dzieła kultury innych narodów — z konieczności ograniczają prezentację społeczności Zielonej Góry dzieł kultury polskiej. Dzieła kultury symbolicznej, których twórcami są mieszkańcy regionu lubuskiego, upowszechniają środki masowego komunikowania, bez udziału teatru czy filharmonii.

W Zielonej Górze są instytucje kultury, które programowo upowszechniają jedną dziedzinę kultury symbolicznej. Do nich zaliczymy teatr, filharmonię, szkołę tańca „Gracja”, klub „Harlem”, galerie, biblioteki, księgarnie. Te instytucje — upowszechniając dzieła kultury polskiej i kultury innych narodów — mogą skupiać wokół siebie grono stałych odbiorców ofert kulturalnych, lecz nie są to wyłącznie znawcy dzieł pewnego rodzaju lub koneserzy dzieł kultury jednego narodu. Instytucje te wnoszą do życia mieszkańców miasta wydarzenia kulturalne uroczyste, odświątne: premiery sztuk teatralnych, wykonania dzieł muzycznych, oficjalne otwarcia wystaw dzieł plastycznych, fotograficznych, promocje książek. Tym wydarzeniom nadają środki masowego przekazu rangę wyjątkowych wydarzeń w dziejach instytucji i w dziejach miasta, a także w życiu uczestników, twórców i obserwatorów owych wydarzeń.

O upowszechnianiu dzieł kultury w społeczności Zielonej Góry decydują także te instytucje, które realizują to programowo (estrada, miejski ośrodek kultury), i te instytucje, które programowo prowadzą inną działalność, ale mają warunki umożliwiające prezentację dzieł kultury symbolicznej różnym kategoriom odbiorców. Do takich instytucji zaliczamy uczelnie i kościoły. Uczelnie udostępniają zespołom muzycznym, kabaretom, chórom, piosenkarzom posiadane pomieszczenia, takie jak aula, klub, palmiarnia. Występujące tam grupy twórcze i soliści skupiają na widowni młodzież studencką i

szkolną; wszak uczelnie są postrzegane jako instytucje dostępne młodzieży, dla niej utworzone. Niektóre kościoły udostępniają swoje nawy chórom i wykonawcom muzyki organowej. Umożliwiają one mieszkańcom Zielonej Góry uczestniczenie w wydarzeniach artystycznych zachodzących w niepowtarzalnej scenerii, wzmacniającej walory estetyczne prezentowanych dzieł. Upowszechnianie dzieł kultury symbolicznej jest okazjonalne, wykracza poza statutową działalność wymienionych instytucji. Wspomagają one realizację aspiracji artystycznych wykonawców debiutujących i doświadczonych, wykonawców ubiegających się o promocję i pozbawionych takich aspiracji. Najczęściej prezentacje programu artystycznego w kościele są jednorazowe, dokonują się przy okazji pobytu wykonawcy (chóru, organisty) w Zielonej Górze na zaproszenie instytucji kultury.

Kulturę symboliczną tworzą kabarety studenckie, zespoły muzyczne, kompozytorzy muzyki kameralnej lub młodzieżowej, pisarze, poeci, plastycy zatrudnieni w instytucjach kształcących młodzież, także ci, którzy mają własne pracownie, a w kształceniu młodzieży nie biorą udziału. Kulturę symboliczną miasta tworzą pisarze i poeci. Korzystają z możliwości stwarzanych przez wydawnictwa zielonogórskie, z pomocy radiostacji, stacji telewizyjnych i prasy w upowszechnianiu swoich dzieł. Zasięg oddziaływania dzieł literackich powiększa się, gdy wejdą one do programu kształcenia uczniów i studentów filologii polskiej. Zasięg oddziaływania tych dzieł wyznaczają środki masowego komunikowania; ich udział w promowaniu dzieł literackich autorstwa zielonogórskich twórców może decydować o sukcesie autora.

Możliwości prezentacji własnej twórczości w różnych społecznościach terytorialnych Polski zwiększają się, gdy zespół lub solista ma nagrania kasetowe lub płyty kompaktowe z własnymi dziełami. One przesądzają o trwałej obecności twórców w historii miasta. Takie możliwości stworzyły sobie studenckie kabarety, przede wszystkim kabaret „Potem” i zespół „Raz, dwa, trzy”, Lubuski Zespół Pieśni i Tańca i chór „Polirytmia”. Te grupy twórcze są kojarzone z Zieloną Górą przez mieszkańców innych miast i wyznaczają jej status ośrodka kultury symbolicznej. Status taki potwierdzają także festiwale dziecięcych zespołów folklorystycznych. Kilkundniowe wydarzenia artystyczne przyczyniają się do upowszechniania w regionie lubuskim kultury ludowej, jest ona obecna w przekazie międzypokoleniowym wartości i wzorów kultury symbolicznej, wzorów czynnego uczestnictwa w kulturze tanecznej, kunsztu śpiewaczego, dokumentowanego także osiągnięciami ludzi młodych z lubuskiego regionu.

Instytucje profesjonalnie zajmujące się upowszechnianiem kultury symbolicznej wzbogacają kulturę społeczności regionu lubuskiego o dzieła kultury społeczności innych regionów lub innych narodów. Zespoły twórcze Zielonej Góry upowszechniają własne dzieła poza jej terenem. Władze miasta dokonują wyboru, gdy trzeba udzielić wsparcia finansowego instytucjom i zespołom upowszechniającym kulturę symboliczną. Prawnie są zobowiązane do finan-

sowania instytucji kultury. W Dniach Zielonej Góry łatwiej o poznanie propozycji kulturalnych zespołów zapraszanych, niż o zobaczenie na scenie zielonogórskich zespołów twórczych. Profesjonalne instytucje kultury są nieobecne w realizacji programu Dni Zielonej Góry. Racje merytoryczne przemawiają za wykorzystaniem takich okazji do prezentacji zespołów twórczych i ofert kulturalnych instytucji kultury osadzonych w mieście. Nie ma ono wizytówki architektonicznej, trudno też wskazać „przemysłowe” jego znaki, poza wyrobami „Polmosu” i „Novity”. Może właśnie zespoły twórcze taką funkcję spełniają. Aby tak było, trzeba stwarzać im warunki do prezentacji ofert kulturalnych także w mieście macierzystym.

Zielona Góra ma rozbudowane instytucje kształcenia uczniów i studentów w niektórych dziedzinach kultury symbolicznej. Od pięćdziesięciu lat kształci uczniów Szkoła Muzyczna I i II stopnia, również od wielu lat działa Liceum Plastyczne. Wyższa Szkoła Pedagogiczna prowadzi studia w zakresie wychowania muzycznego i wychowania plastycznego. Wymienione szkoły kształcą młodzież, ale ponadto upowszechniają w społecznościach miasta dzieła plastyczne i muzyczne. Uczniowie szkoły muzycznej koncertują w mieście, studenci wychowania muzycznego prezentują sztukę śpiewaczy w świątyniach, w aulach, salach muzycznych WSP, a ponadto koncertują poza granicami kraju. Wraz ze studentami animacji społeczno-kulturalnej tworzą kabarety i zespoły muzyczne. Zasięg oddziaływania instytucji kształcących uczniów lub studentów w jednej dziedzinie kultury symbolicznej jest mierzony dwoma różnymi miarami. Bezpośrednie oddziaływania dokonują się w kontaktach nauczycieli z uczniami, a efektywność tych oddziaływań dokumentowana jest przez osobowość wychowanków. Długofalowe oddziaływanie realizują owe instytucje pośrednio. Absolwenci pracując zawodowo w różnych społecznościach upowszechniają swoją dziedzinę kultury symbolicznej, do czego zostali przygotowani w okresie nauki szkolnej.

Długofalowe oddziaływanie instytucji kształcących młodzież w jakiejś dziedzinie kultury symbolicznej jest pochodną jakości jej kształcenia. Ustalenie zasięgu tego oddziaływania jest trudniejsze niż ustalenie zasięgu oddziaływania bezpośredniego, w drugim bowiem przypadku instytucje kształcące określają wewnętrzne kryteria mierzenia efektywności, (np. oceny szkolne i odsetki promowanych w roku szkolnym).

Czy Zielona Góra staje się centrum tworzenia i upowszechniania kultury symbolicznej, czy też — może mniej ambitnie ujmując — ośrodkiem ekspansywnym w upowszechnianiu różnych dziedzin kultury?

Instytucje kultury nie promują dzieł organizując prapremiery lub prawykonania. Nie przyciągają też wybitnych twórców, którzy uznają za sukces przedstawienie własnych dzieł społeczności Zielonej Góry. Instytucje kultury Zielonej Góry mogą — wykorzystując potencjał twórczy osób związanych z nimi zawodowo bądź okazjonalnie — nadawać duże, odświeżające znaczenie kontaktom mieszkańców miasta z dziełami kultury symbolicznej. Czy tak się

dzieje? Skłonni jesteśmy sądzić, że taką funkcję spełniają instytucje, które stawiają na wykonawców z zewnątrz — „Estrada”, „Harlem”, Miejski Ośrodek Kultury, w mniejszym wymiarze teatr, filharmonia, kościół, szkoła tańca „Gracja”, Dom Harcerza, klub „Gęba”, Biblioteka Wojewódzka.

Czy Zielona Góra może własne dzieła wносить do innych społeczności? Odpowiedź twierdząca jest trafna w odniesieniu do kabaretów, do zespołu „Raz, Dwa, Trzy”, chórów, Lubuskiego Zespołu Pieśni i Tańca, Radia Zachód i twórców sztuk plastycznych. Przestrzenna ekspansja twórców zielonogórskich jest rozległa; trwałość jej jest trudna do ustalenia. Pod tym względem Zielona Góra może dystansować miasta o zbliżonej wielkości i podobnym wyposażeniu instytucjonalnym. Większe możliwości oddziaływania na inne społeczności stwarza Zielonej Górze działalność zespołów twórczych, które prezentują oferty artystyczne w wielkich miastach oraz wielość instytucji kształcących młodzież w różnych dziedzinach kultury symbolicznej.

W okresie ostatnich dziesięciu lat Zielona Góra zachowała status ośrodka kultury, wzbogacając się o nowe grupy twórcze, nowe instytucje kształcące młodzież w różnych dziedzinach kultury, nadal jednak nie ma takich instytucji, jak opera czy operetka, ani instytucji kształcących w dziedzinie kultury symbolicznej na poziomie wyższym: akademii muzycznej i akademii sztuk pięknych. W okresie dziesięciu lat Zielona Góra ograniczyła swoje oddziaływanie na wsie i miasta regionu lubuskiego. Częściej kieruje ona ofertę do społeczności innych regionów lub innych narodów. Przyjmowane oferty kulturalne pochodzą z metropolii (np. Poznania, Krakowa, Warszawy) lub spoza granic kraju. Autonomia kulturalna miasta jest ograniczona, ale wyznaczają ją instytucje stałe obecne i grupy twórcze, które mają trwałość jednego lub kilku sezonów. Zmiany instytucjonalne zaistniałe w Zielonej Górze to pojawienie się kawiarni z ofertami artystycznymi, nowych salonów wystaw plastycznych, nowych klubów, nowych grup twórczych, instytucji kształcących młodzież szkolną i studencką. Zmiany inne to likwidacja wielu klubów osiedlowych, wojewódzkiego domu kultury, domu kultury „Mrowisko”, redukcja zajęć z dziećmi prowadzonych przez wielofunkcyjne instytucje kultury oraz przez szkoły i ograniczenie zasięgu procesu socjalizacji, który utożsamiamy z wprowadzeniem dzieci w kulturę symboliczną. Zwiększenie udziału środków masowego komunikowania w zagospodarowaniu czasu wolnego dzieci i młodzieży, czyli recepcyjnego uczestnictwa w kulturze symbolicznej, ogranicza oddziaływanie wielofunkcyjnych instytucji kultury. Wprowadzania w kulturę dzieci i młodzieży dokonują instytucje, które programowo je kształcą: szkoły muzyczne, plastyczne, szkoły tańca oraz uczelnia pedagogiczna. Cztery dziedziny kultury są obecne w tym procesie, mianowicie muzyka, plastyka, taniec i literatura. Inne dziedziny są obecne okazjonalnie — wskazać tu można film, fotografię, rzeźbę, tkactwo artystyczne. Wielość dziedzin kultury, które są wykorzystywane w socjalizacji dzieci i młodzieży, sprzyja zróżnicowaniu przebiegu tego procesu, ułatwia dokonywanie wyborów

różnych wzorów życia. W konsekwencji utrwała podziały społeczne mieszkańców miasta oparte na innych przesłankach np. wykształceniu, zamożności itp.

Zielona Góra jest miastem zamieszkanym przez liczną grupę osób z wyższym wykształceniem. W szkołach, uczelniach skupia się bardzo dużo młodzieży. W instytucjach nauki, oświaty, kultury, administracji, sądownictwa zatrudnia się wiele osób o różnych zawodach, ale wysokich kwalifikacjach profesjonalnych. Te cechy społeczności miasta mogą sprzyjać kształtowaniu się odrębnych kręgów kulturowych. Proces taki wspomagają instytucje kultury, teatr, filharmonia, estrada, dom kultury, ośrodek folkloru, kino, klub „Harlem”. Czy takie funkcje one rzeczywiście spełniają? Jeśli jest tak właśnie, to utrwalają też podziały społeczne oparte na przesłankach ekonomicznych, intelektualnych, profesjonalnych. Te funkcje instytucji kultury mają ubogą dokumentację. Trudno orzekać stanowczo o zasięgu i trwałości oddziaływania instytucji kultury na podziały społeczne mieszkańców Zielonej Góry.

Kulturotwórcza funkcja instytucji kultury, grup twórczych, instytucji kształcących dzieci i młodzież w różnych dziedzinach kultury jest łatwo uchwytna w codziennej działalności, trudniej natomiast w tej działalności dostrzec funkcje miastotwórcze. Nie sprzęga się z nią bezpośrednio rozbudowa miasta, powstawanie nowych budowli (poza Instytutem Sztuki i Kultury Plastycznej i rozbudową Filharmonii). Mały mają udział te instytucje w tworzeniu nowych miejsc pracy czy nowych mieszkań, domów mieszkalnych lub instytucji usługowych. Miasto rozbudowuje się w następstwie wyraźnego przyrostu liczby placówek handlu, banków, zakładów zajmujących się dystrybucją samochodów, ich konserwacją, budową objazdów i obwodnic oraz budownictwa jednorodzinnego, szczególnie na jego obrzeżach. Wymienione miastotwórcze czynniki pozostają bez wpływu na działalność instytucji kultury i grup twórczych, ale też działalność instytucji kultury lub grup twórczych nie oddziałuje nawet pośrednio na działalność instytucji miastotwórczych. Mieszkańcy miasta ponoszą niewielkie koszty istnienia instytucji kultury, ale też nie stawiają pytań o ich przydatność i niezbędność w zaspokajaniu potrzeb, aspiracji kulturalnych i edukacyjnych w społeczności.

Edward Hajduk

FUNKTIONEN DER KULTURANSTALTEN IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Nach 1989 erfolgte die Systemveränderung der Institutionen in Zielona Góra. Die großen Industriebetriebe verlieren an Bedeutung, die gesellschaftliche Bedeutung der Arbeiter und Ingenieure wird immer niedriger. Dagegen steigt die ökonomische Rolle der Finanz-, Dienstleistungs- und Konfessionsinstitutionen. Beide Hochschulen, die Pädagogische Hochschule und die Polytechnik, wurden ausgebaut – es entstanden neue Studienfächer, die den marktwirtschaftlichen Forderungen gerecht werden. Beide Hochschulen haben das Recht auf Doktorpromovieren. Manche Kulturinstitutionen wie das Kulturhaus, die Siedlungskulturklubs wurden geschlossen. Die Tätigkeit von „Lubuski Zespół Pieśni i Tańca“ („Lubuski-Gesang- und Tanzensemble“) wurde begrenzt. Es entstanden neue Kulturinstitutionen wie „Harlem“-Klub, oder auch die Tanzschule „Gracja“, und ihre künstlerische Tätigkeit entwickelten der Chor „Polirytmia“, die Band „Raz, Dwa, Trzy“ („Eins, Zwei, Drei“) und das Kabaret „Potem“ („Nachher“).

In Zielona Góra werden die Jugendlichen auf einigen Gebieten der symbolischen Kultur wie Musik, bildende Kunst, Tanzen und Chorgesang gebildet. Es gibt hier die Oberschulen, in denen die Jugendlichen auf dem Gebiet der Musik und der bildenden Kunst gebildet werden. Die Pädagogische Hochschule namens T.Kotarbiński führt die künstlerischen Studienfächer: Malerei und Dirigieren. Sie bildet auch die Musik- und Kunstlehrer aus. Das Netz der Kulturanstalten und der Institutionen, die auf verschiedenen Gebieten der symbolischen Kultur arbeiten, bestimmt die Funktion der Stadt als eines Kulturzentrums im südwestlichen Teil Polens.

Ewa Narkiewicz-Niedbalec
Krzysztof Dziendziura

LOKALNA INFRASTRUKTURA I UCZESTNICTWO W KULTURZE MIESZKAŃCÓW ZIELONEJ GÓRY

Uwagi wstępne

Istnieje taki rodzaj podejmowanych przez ludzi działań, które określa się jako autoteliczne, tzn. posiadające wartość samą w sobie, nie służące zaspokajaniu żadnej z podstawowych homeostatycznych potrzeb człowieka, takich jak potrzeba pożywienia, ochrony przed zimnem, snu (A. Kłoskowska 1980, s. 85). Nazywa się je również czynnościami symbolicznymi realizacyjnymi, w których w największym stopniu przejawia się istota symbolu rozumianego jako przedmiot posiadający wartość lub znaczenie dla tych, którzy się nim posługują (tamże, s. 80). Całość takich działań symbolicznych, autotelicznych, określa się jako uczestnictwo w kulturze (w wąskim a nie antropologicznym rozumieniu). Pod pojęciem tym rozumie się „na równi odbiorcze i twórcze, percepcyjne i ekspresyjne zachowania symboliczne oraz nadrzędną wobec nich, ugruntowaną w strukturze osobowości świadomość decydującą o wyborze aprobowanych celów i pożądanых wartości, wyborze czyniącym zadość odczuwanym aspiracjom” (A. Tyszka 1971, s. 79). Innym pojęciem służącym do nazwania tych samych (obok innych jeszcze) działań jest aktywność w czasie wolnym lub zajęcia czasu wolnego. W polskiej literaturze socjologicznej założenia teoretyczne dotyczące uczestnictwa w kulturze symbolicznej oraz czasu wolnego sformułowane zostały stosunkowo dawno, głównie w latach siedemdziesiątych (A. Kłoskowska 1972; A. Tyszka 1971; *Czas...* 1978; E. Wnuk-Lipiński 1975). Publikacje późniejsze zawierały głównie prezentację i analizę wyników badań empirycznych nad aktywnością kulturalną, uczestnictwem w kulturze symbolicznej, sposobami spędzania czasu wolnego różnych kategorii dorosłych i młodzieży (*Aktywność...* 1988; A. Czarkowski 1988; L. Gołdyka 1985, E. Kasprów 1982). Celem niektórych opracowań było ukazanie przemian w zakresie uczestnictwa kulturalnego i w tych prezentowano dane przynajmniej z dwóch wybranych momentów czasowych (U. Przybyszewska 1982; M. Falkowska 1992, W. Muzyka 1996, E. Narkiewicz-Niedbalec 1997).

Celem niniejszego opracowania jest również analiza przemian uczestnictwa w kulturze mieszkańców Zielonej Góry, uczestnictwa dominującego — a więc poprzez korzystanie ze środków masowego przekazu oraz realizowanego w obrębie wielofunkcyjnych instytucji kultury (takich jak dom kultury, klub) czy funkcjonujących dziś pubów i piwnic artystycznych. Instytucje te tworzą tzw. drugi układ kultury wyodrębniony przez Antoninę Kłoskowską. Podstawą wyróżnienia trzech układów kultury był rodzaj styczności (pośredni lub bezpośredni) występujący w obrębie każdego układu oraz stopień sformalizowania i trwałości procesu komunikowania się między uczestnikami interakcji (A. Kłoskowska 1972). Pierwszy układ kultury charakterystyczny jest dla małych zbiorowości lokalnych, w których ma miejsce bezpośrednia styczność między uczestnikami interakcji społecznych. W obrębie drugiego układu kultury zachodzą także bezpośrednie kontakty między aktorami społecznymi, ale miejscem ich realizacji są wyspecjalizowane instytucje nadające kontaktom tym pewien sformalizowany charakter (np. szkoła, biblioteka, dom i klub kultury). Trzeci układ kultury obejmuje kontakty między nadawcą i odbiorcą komunikatu kulturowego za pośrednictwem środków masowego przekazu.

Instytucje drugiego układu kultury w Zielonej Górze

W pracy z 1987 roku *Zielona Góra jako ośrodek kultury* Bogdan Idzikowski wyróżnił wśród miejskich instytucji drugiego układu kultury pięć ich typów. Każda z instytucji drugiego układu kultury charakteryzuje się bezpośrednią stycznością między uczestnikami interakcji oraz sformalizowaniem kontaktów społecznych, różnią się one natomiast stopniem tego sformalizowania, charakterem ról nadawcy i odbiorcy (stałość bądź przemienność) oraz stopniem trwałości środków komunikowania się (trwałe i nietrwałe).

1. Pierwszy typ instytucji drugiego układu kultury to instytucje wysoce sformalizowane, charakteryzujące się brakiem wymiany ról nadawcy i odbiorcy, posługujące się nietrwałymi środkami komunikowania, takimi jak słowo, muzyka, gest. Idzikowski zaliczył do nich Teatr Lubuski, Estradę Ziemi Lubuskiej oraz Filharmonię Zielonogórską. Tylko jedna z tych instytucji już nie działa — Estrada Ziemi Lubuskiej, będąca od września 1996 r. w likwidacji. W dużej, liczącej siedemset miejsc hali widowiskowej, stanowiącej wcześniej podstawową bazę lokalową Estrady Ziemi Lubuskiej, funkcjonowało najpierw (do połowy 1996 r.) kino „Estrada”, a następnie kino „Lastrada” (do października 1997 r.). Organizowane są (jak poprzednio) występy estradowe, z tym że ich organizatorami są różne podmioty prowadzące działalność artystyczną.

2. Drugi typ to również instytucje wysoce sformalizowane, w których nie ma wymiany roli nadawcy i odbiorcy, a środki komunikowania się są zarówno pośrednie, jak i bezpośrednie. Reprezentantami tych instytucji według Idzikowskiego są placówki oświatowe, ogniska artystyczne, instytucje naukowe. Początkowy etap nauki gry na instrumencie w ognisku czy w szkole muzycznej może być dobrą egzemplifikacją braku wymiany roli nadawcy i odbiorcy. W instytucjach oświatowych czy naukowych do wymiany roli nadawcy i odbiorcy jednak dochodzi. Pytający lub uzupełniający wypowiedź nauczyciela uczeń lub student występuje w roli nadawcy komunikatu kulturowego. Opowiadamy się zatem za wyeksponowaniem tylko wysokiego stopnia formalizacji, korzystaniem z trwałych i nietrwałych środków przekazu lub za połączeniem tej grupy instytucji z instytucjami grupy czwartej, w której stopień sformalizowania może być różny, od wysokiego do niskiego.

Przykładem nieistnienia wymiany roli nadawcy i odbiorcy komunikatu może być nauka tańca w wyspecjalizowanej placówce. Jest nią np. istniejąca od 1996 roku w Zielonej Górze prywatna szkoła tańca „Gracja”, o której obszerniej w artykule Filipa Czeszyka w niniejszym tomie.

3. Trzecia grupa instytucji to placówki o wysokim stopniu formalizacji, braku wymiany ról, posługujące się trwałymi środkami komunikowania. Do grupy tej zaliczone zostały kina, muzea, galerie i salony wystawowe. W latach wcześniejszych propozycja teoretyczna odpowiadała prawdopodobnie stanowi rzeczywistości. Dziś obserwujemy pewne zmiany w funkcjonowaniu niektórych zielonogórskich galerii (np. Galerii ART), w których organizowana jest nie tylko działalność wystawiennicza, tradycyjny wernisaż i sprzedaż dzieł sztuki, ale także imprezy prowadzone według starannie przygotowanego scenariusza, silnie angażujące uczestnika. Przykładem takich imprez mogą być „Bachusowe impresje” (wrzesień 1995 r.) lub „Sztuka na wesoło, czyli zielonogórski Montmartre” (listopad 1996 r.). Ten rodzaj działań najbliższy jest idei imprez klubowych organizowanych wcześniej przez domy i kluby kultury. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych organizacją imprez klubowych wyróżniał się Zakładowo-Osiedlowy Dom Kultury „Novita”. Przy próbie wyjaśnienia podobieństwa wzorów takiej działalności nie można pominąć faktu, iż osoba prowadząca od 1989 roku Galerię ART (Maria Idzikowska) w latach 1978-1989 była pracownikiem ZODK „Novita”.

4. Czwarty typ instytucji stanowią te, w których stopień formalizacji może być bardzo różny, wymiana ról nadawcy i odbiorcy może, lecz nie musi zachodzić, tworzywem komunikowania się są zarówno środki trwałe, jak i nietrwałe. Instytucjami tego typu są domy i kluby kultury. W roku 1987

Idzikowski wymienił pięć domów lub ośrodków kultury¹ oraz czternaście osiedlowych, zakładowych i studenckich klubów kultury². W połowie lat dziewięćdziesiątych działa w mieście siedem domów lub ośrodków kultury³, w tym trzy bez zmian formalnych nazwy i organu założycielskiego. Dawny Wojewódzki Dom Kultury stanowił bazę utworzenia dwóch ośrodków — Folkloru i Sztuk Widowiskowych, Zakładowo-Osiedlowy DK „Novita” przekształcił się w placówkę prywatną i zmienił charakter działalności, specjalizując się obecnie w działalności plenerowej (organizacja festynów, turnieje drużyn podwórkowych). W 1986 ukończono budowę „Domu Harcerza”, placówki podlegającej Kuratorium Oświaty i Wychowania. Z klubów zakładowych pozostał jedynie „Kolejarz”, a z dawnych osiedlowych nie zachował się ani jeden, natomiast od połowy lat osiemdziesiątych na osiedlu Pomorskim funkcjonuje klub „Grymas”, o którego zamiarze likwidacji informowała prasa lokalna („Gazeta Lubuska” z 8 VII 1997 i 22 V 1998). Bez zmian formalnych funkcjonują kluby studenckie.

Niejako w miejsce zlikwidowanych klubów kultury powstały w Zielonej Górze (głównie w centrum miasta) placówki prywatne, prowadzące obok działalności gastronomicznej (kawiarnie, puby) działalność polegającą na prezentacji zespołów i grup muzycznych oraz imprez o charakterze klubowym. Placówkami takimi są: pub „Cicha Kobieta” (działa od 1990 r.), Jazz Club „Harlem” (1991), Disco Night Club „Studio” (1991), bar „Jankiel” (1993), „Canyon” (1994), piwnica artystyczna „Kawon” (1994), Cafe-Drink-Bar „Malibu” (1995), pub „Cztery róże dla Lucienne” (1996). Spełniają one wszystkie kryteria instytucji drugiego układu kultury: są miejscem bezpośrednich kontaktów między nadawcą i odbiorcą komunikatu, stopień ich sformalizowania jest zróżnicowany, może dochodzić do zamiany ról między nadawcą a odbiorcą, w komunikacji wykorzystuje się przede wszystkim środki nietrwałe — słowo i muzykę. O społecznym odbiorze tych placówek jako instytucji upowszechniania kultury symbolicznej (przede wszystkim muzyki różnego rodzaju) świadczą relacje podpisywane pseudonimem „Snobka” w „Gazecie Lubuskiej”, w których o imprezach w pubach, piwnicach artystycznych pisze się obok doniesień z premier teatralnych, wernisaży czy

¹ Wojewódzki Dom Kultury, Zielonogórski Ośrodek Kultury, Zakładowo-Osiedlowy Dom Kultury „Novita”, Dom Kultury „Chynów”, Spółdzielczo-Uczelniany Dom Kultury „Mrowisko” oraz Studencki Ośrodek Pracy Twórczej.

² Klub Fabryczny „Mera-Lumel”, Zakładowy Klub „Falubaz”, Klub Kultury „Polska Welna”, Klub „Kolejarz”, Spółdzielczy Klub Kultury Wojewódzkiego Związku Spółdzielczości Pracy, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, kluby studenckie „Zatem”, „Gęba”, „U Jana”, „U Ojca”, kluby osiedlowe „Uśmiech”, „Pod Hubą”, „Gawronki”, „Maja”.

³ Ośrodek Folkloru i Ośrodek Sztuk Widowiskowych „Arlekin” zlokalizowane w dawnym Wojewódzkim Domu Kultury, Dom Kultury „Zastal”, Wojewódzki Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza”, Prywatny Dom Kultury „Novita”, Zielonogórski Ośrodek Kultury, Dom Kultury „Chynów”.

koncertów w filharmonii. Te notatki prasowe są jednocześnie przejawem homogenizacji kultury współczesnej.

5. Piątym wyróżnionym przez Idzikowskiego typem instytucji drugiego układu kultury są placówki mające zarówno cechy instytucji drugiego układu, jak i cechy innych, a zwłaszcza trzeciego układu. Przykładem są czytelnie i biblioteki, pośredniczące między jednostkowym nadawcą a liczną rzeszą odbiorców, przy czym kontakt ten jest zdecydowanie pośredni. Zielonogórska Biblioteka Wojewódzka zarówno dawniej, jak i dziś poza wypożyczeniami i udostępnianiem książek w czytelnich organizuje szereg imprez kulturalnych, takich jak wystawy, odczyty oraz spotkania z autorami i dyskusje nad nowo wydanymi książkami zielonogórskich poetów, pisarzy, naukowców. Ten rodzaj działalności, jak również pośrednictwo bibliotekarza między autorem a czytelnikiem oraz usytuowanie instytucji w konkretnym środowisku lokalnym pozwalają zaliczyć tego rodzaju placówki do drugiego układu kultury (B. Idzikowski 1987, s.161-163).

W powyżej zarysowanych ramach mogło i może zachodzić uczestnictwo w drugim układzie kultury mieszkańców Zielonej Góry. Jaka jest oferta programowa działających w mieście domów i klubów kultury? Z analizy danych o rodzajach sekcji i grup zajęciowych działających w placówkach upowszechniania kultury w połowie lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych wynika, iż dzisiejsza oferta jest bardziej różnorodna. W sprawozdaniach placówek funkcjonujących w 1984 roku w mieście podano, iż działało wówczas 55 sekcji zajęciowych (takich jak fotograficzna, modelarska, muzyczna, plastyczna, taneczna, teatralna i hobbystyczna) skupiających przeszło dwięciuset stałych uczestników. Dziś (włączając grupy ze szkoły „Gracja”) istnieją 72 sekcje. Obok takich jak wyżej wymienione są jeszcze: filmowa, komputerowa, kroju i szycia, literacka, naukowa, sportowa, terapeutyczna; łącznie skupiają przeszło 1500 osób. Przed dziesięcioma laty najwięcej członków miały grupy hobbystyczne — przeszło 2/3 wszystkich osób w grupach zajęciowych, dziś najliczniej uczęszczają zielonogórzanie na zajęcia taneczne, które skupiają przeszło połowę uczestników sekcji w placówkach upowszechniania kultury (por. dane z tab. 2). Sekcje zajęciowe skupiają przede wszystkim dzieci i młodzież: przeszło 85% grup to grupy dziecięce, młodzieżowe i mieszane, na 72 działające sekcje członkami czterech są osoby dorosłe⁴, a w sześciu jest zarówno młodzież, jak i dorośli (por. dane w tab. 1). Większość zajęć jest częściowo lub całkowicie odpłatna. Spośród rodziców uczniów dwóch ostatnich klas szkół podstawowych w 1995 roku przeszło połowa ponosiła koszty uczestnictwa w dodatkowych zajęciach popo-

⁴ Sekcje muzyczna i plastyczna oraz dwie sekcje taneczne.

ludniowych swoich dzieci (w tym naukę języków obcych). Średnio wydatkowano na ten cel 154 tys. zł. (15,4 nowych zł).

Domy, kluby kultury, szkoła tańca stwarzają możliwości ekspresyjnych form uczestnictwa w kulturze. Puby, kawiarnie artystyczne tworzą warunki do zachowań w przeważającej mierze recepcyjnych, dają jednak ponadto możliwość prezentacji własnej twórczości lokalnym zespołom i grupom muzycznym i w tym sensie są miejscem zachowań ekspresyjnych.

Czym są powstałe w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych przywołane ponownie instytucje? Są to placówki prywatne, prowadzone przez jednego lub dwóch właścicieli, najczęściej w dzierżawionych lokalach, nastawione zarówno na działalność gastronomiczną (głównie piwo), jak i artystyczną. Właścicielami są najczęściej ludzie przed czterdziestym rokiem życia (tylko w dwóch przypadkach nieco starsi), posiadający przeważnie średnie wykształcenie techniczne (dwie osoby ukończyły pedagogikę kulturalno-oświatową w zielonogórskiej WSP). Jako motyw prowadzenia takiej placówki najczęściej podają zainteresowanie działalnością rozrywkowo-artystyczną. Prawie wszyscy właściciele stwierdzili, iż obie funkcje, gastronomiczna i artystyczna, są równie ważne w prowadzonych przez nich lokalach. Tylko jedna z indagowanych osób stwierdziła, że prowadzi zwykły lokal gastronomiczny, w którym od czasu do czasu odbywają się imprezy artystyczne. W większości przypadków imprezy takie odbywają się dość często, przynajmniej dwa, trzy razy w miesiącu, skupiając publiczność wypełniającą przeciętnie 2/3 przygotowanych miejsc (jedynie w klubie jazzowym „Harlem” jest w 80-100% frekwencja). Tylko dwie placówki, które organizują imprezy z większą częstotliwością (prawie co tydzień), korzystały z dotacji Urzędu Miasta, firm i osób prywatnych, prowadząc im w zamian reklamę, m. in. poprzez podporządkowanie scenariusza imprezy profilowi działalności sponsora (np. prezentacja sukni wieczorowych z konkretnego sklepu, fryzur powstałych w jednym z salonów fryzjerskich, makijażu wykonanego w gabinecie kosmetycznym sponsora). Realizowane są przy tym interesy jednej i drugiej strony, przy aprobacie publiczności, która licznie na tego rodzaju spotkania przychodzi.

Kim są osoby przychodzące do pubów, klubów i piwnic artystycznych? Na podstawie krótkiego sondażu przeprowadzonego w lutym 1997 roku przez studentów socjologii WSP TK pod kierunkiem E. Narkiewicz-Niedbalec wiadomo, iż jest to najczęściej młodzież w wieku 19-25 lat, w połowie ucząca się lub studiująca, w połowie pracująca. Spośród tych, którzy nie uczą się lub nie studiują, zdecydowana większość (82%) legitymuje się wykształceniem przynajmniej średnim (w tym 31% wyższym). Wśród osób uczących się i studiujących najwięcej jest studentów WSP TK (44%), następnie uczniów szkół średnich (24%) oraz studentów Politechniki Zielonogórskiej (13%). Wśród bywalców najwięcej jest takich, którzy przychodzą do lokalu dłużej niż rok (46%) i bywają w nim raz lub dwa razy w miesiącu (28%). Prawie połowa bywa tu częściej, codziennie lub kilka razy w tygodniu. Pytani, dlaczego tu

przychodzą, wskazywali przede wszystkim na atmosferę tych miejsc (63%) oraz możliwość spotkań ze znajomymi (56%). 28% pytanых stwierdziło, iż odpowiada im także oferta artystyczna lokalu. Niewiele jest osób (15%), które uczestniczyły prawie we wszystkich organizowanych w wybranym miejscu imprezach, większość (53%) uczestniczyła w wybranych spotkaniach, a 1/3 bywała na nich przypadkowo.

Kierunki zmian uczestnictwa kulturalnego Polaków

Macieja Falkowska na początku lat dziewięćdziesiątych tekst dotyczący zmian w życiu kulturalnym Polaków rozpoczęła stwierdzeniem: „Wyniki badań empirycznych ostatnich lat dowodzą malejącego udziału społeczeństwa polskiego w kulturze symbolicznej. Spada zarówno społeczny zasięg korzystania z instytucji kulturalnych, jak i maleje częstotliwość kontaktu z nimi w ciągu roku” (M. Falkowska 1992, s. 161). Analizując dane zebrane przez Instytut Kultury w 1988 i 1992 roku stwierdza, iż kurczy się zasięg oddziaływania instytucji kultury artystycznej (takich jak teatr, opera, operetka, filharmonia), spada również udział w kulturze ludycznej (cyrk, wesołe miasteczko). Następuje w to miejsce intensyfikacja kontaktów z telewizją oraz nowymi mediami (wideo, komputer). W instytucjach artystycznych było przynajmniej jeden raz w roku od 4% (opera) do 15% (teatr) dorosłych Polaków. Jedynie o wizycie w muzeum przynajmniej raz w ostatnim roku informowało 23% badanych. We wszystkich tych instytucjach uczestnictwo ma charakter okazjonalny, odświeżony i sporadyczny. Bywa się tam nie częściej niż raz do trzech razy w roku. Czynniki istotnie różnicującymi udział w kulturze „wyższego rzędu” jest miejsce zamieszkania i wykształcenie (tamże, s.164). Jakkolwiek kontakt z literaturą piękną ma 66% Polaków, ale przy zastosowaniu kryterium „jedna książka na miesiąc” odsetek ten spada do 8% i od wielu lat utrzymuje się na tym właśnie poziomie. Do domów lub klubów kultury uczęszcza (było tam przynajmniej raz w roku) 11% Polaków, choć dostępność do nich dostrzegło 63%. Uczestnictwo w kulturze sprowadza się najczęściej do korzystania ze środków masowego przekazu: 99,5% ogląda telewizję, 97% słucha radia, 65% przynajmniej raz w tygodniu ogląda filmy na wideo, 78% czyta tygodniki ilustrowane (w tym 26% systematycznie), 25% czyta gazety codzienne (tamże, s. 166).

Z badań Wojciecha Muzyki nad młodzieżą w wieku od 15 do 29 lat z Olsztyna wynika, iż oglądanie telewizji, które było jedną z trzech najpopularniejszych czynności w roku 1978 i 1989, przesunęło się w roku 1993 na miejsce ósme (W. Muzyka 1996, s. 40). Czynnością najczęściej wykonywaną przez młodzież w czasie wolnym w każdym z badań było słuchanie radia. Innymi popularnymi zajęciami było czytanie prasy codziennej i książek, rozwiązywanie krzyżówek, słuchanie muzyki mechanicznej, a więc odbiór

przekazów kultury masowej. Na czwartym-piątym miejscu popularności lokował się bierny wypoczynek, określany w ankiecie jako „nic nie robię”. Udział w zajęciach artystycznych (organizowanych m. in. przez domy kultury) w przywołanych badaniach rejestrowany był na odległych (od pozycji 25 do 29) miejscach popularności (tamże, s. 40).

Absencję w instytucjach kultury drugiego układu respondenci z badań ogólnopolskich tłumaczą brakiem czasu, niedostatkami materialnymi oraz ubogą ofertą i infrastrukturą instytucji kultury (M. Falkowska 1992, s. 162). Autorka podaje inne, hipotetyczne wprowadzie wyjaśnienie spadku aktywności kulturalnej między 1988 i 1992 rokiem. Píše, iż być może uczestnictwo w kulturze straciło na znaczeniu jako niematerialny wyznacznik statusu społecznego, przestało być obiektem aspiracji i odczuwanych braków. Przestano się niejako wstydzić własnej absencji kulturalnej. Wiąże się to prawdopodobnie ze zmianą propagowanego wzorca osobowego człowieka, który wcześniej miał być wykształcony, kulturalny, wszechstronnie rozwinięty i uczestniczący w kulturze, dziś wystarczy, że będzie przedsiębiorczy i odnoszący sukcesy, głównie materialne (tamże, s. 174).

Uczestnictwo w kulturze mieszkańców Zielonej Góry

1. Instytucje drugiego układu kultury

Dane, którymi dysponujemy, nie są jednorodne. W 1984 roku zostały zebrane przez Krzysztofa Dzieńdziurę w drodze ankiety wśród 280 zielonogórzan w wieku od 18 do 50 lat⁵. W 1995 roku badania wśród 225 14-15-latków i 113 ich rodziców przeprowadziła (stosując ankietę dla uczniów, a kwestionariusz wywiadu dla rodziców) Ewa Narkiewicz-Niedbałec⁶. Narzędzia stosowane do badań były inne; w badaniach wcześniejszych pytano, czy respondent był w wymienionych instytucjach w ostatnim roku, w badaniach późniejszych pytano o ostatnie trzy miesiące.

Sądząc po odsetku pozytywnych odpowiedzi dotyczących bytności w lokalnych instytucjach upowszechniania kultury między 1984 i 1995 rokiem nastąpił spadek aktywności zielonogórzan w zakresie udziału w zajęciach zespołów amatorskich działających w domach i klubach kultury⁷ (z 27%⁸ do

⁵ Dane z tych badań były wykorzystane w niepublikowanej pracy doktorskiej obronionej w UAM w 1987 roku.

⁶ Większość danych z tych badań wykorzystana została w pracy E. Narkiewicz-Niedbałec (1997).

⁷ W badaniach z 1995 roku uwzględniono amatorskie zespoły artystyczne działające zarówno w placówkach kultury, jak i w szkołach.

⁸ Z badań prowadzonych w 1983 roku w osiedlach zielonogórskich przez J. Stankiewicz i J. Wałkowiaka: stała i w miarę systematyczną przynależność do sekcji lub kół działających w placówkach kultury wskazywało 11% badanych (J. Stankiewicz 1984, s. 105). Pamiętać jednak

17%) oraz w imprezach masowych (typu festyn, występ estradowy), natomiast wzrost w uczęszczaniu do kina (z 27% do 36%) i na wystawy plastyczne (z 10% do 14%). Na niezmiennym poziomie kształtuje się aktywność w zakresie udziału w spektaklach teatralnych (prawie 1/4 badanych), koncertach w filharmonii (ok. 5-7%) - por. tab. 3. Te stosunkowo wysokie odsetki występują głównie dzięki wysokiej aktywności kulturalnej badanej młodzieży. Nie bez kozery była ona nazywana „kategorią kulturalnego uprzywilejowania” (A. Tyszką 1977, s. 149) i uznawana za „najbardziej aktywną społecznie grupę, osiągającą najwyższy wskaźnik kontaktów z poszczególnymi dziedzinami kultury” (W. Pielasińska 1978, s. 65).

Z danych zawartych w tabeli 3 widać, iż odpowiedzi udzielone przez nastolatków i ich rodziców różnią się diametralnie. Np. w teatrze było 8% dorosłych i aż 25% młodzieży ostatnich klas szkół podstawowych — głównie dzięki „wyjściu” do teatru zorganizowanemu przez szkołę (21% przy 4% „wyjść” indywidualnych). W kinie w ostatnich trzech miesiącach poprzedzających badania było 5% dorosłych zielonogórczyków mających nastoletnie dzieci i dziesięć razy tyle ich dzieci. W połowie przypadków wyjście do kina również zorganizowała szkoła.

2. Trzeci układ kultury

Jak już napisano wyżej, wzrasta udział środków masowego przekazu w życiu Polaków. Wysokie wskaźniki oglądania telewizji, czytania czasopism, zwłaszcza kolorowych tygodników, oglądania filmów na wideo, dotyczą zarówno zielonogórskich nastolatków, jak i ich rodziców. Nie ma przy tym zbyt dużych różnic między dorosłymi i dziećmi (por. tab. 4). Rodzice nieco częściej (90%) niż dzieci (77%) czytają czasopisma, nastolatki natomiast zdecydowanie częściej (40,8%) zasiadają przed ekranem komputera niż czynią to ich rodzice (5%). Między 1984 i 1995 rokiem spadła wśród zielonogórczyków o około 40% (z 94% do 56%) liczba deklarujących słuchanie radia. Nie potwierdzają tego dane z próby ogólnopolskiej. Być może niektóre osoby, którym radio towarzyszy w wykonywaniu czynności domowych, nie odnotowują tego faktu jako zajęcia w czasie wolnym lub częściej włączany telewizor ogranicza możliwość wysłuchania audycji radiowych. Odnotować także należy pojawienie się na początku lat dziewięćdziesiątych wideo, z którego korzysta 54% dorosłych zielonogórczyków i 64% ich dzieci.

należy, iż badania te zrealizowano w krótkim czasie po stanie wojennym, w czasie którego obowiązywał zakaz wszelkich zgromadzeń, nawet kolekcjonerów, radiestetów, którzy wcześniej spotykali się właśnie w domach kultury.

Środki masowego przekazu stanowią jeden z filarów domocentrycznej aktywności w czasie wolnym. O tym, iż wypełnia go inny jeszcze rodzaj działań (takich jak np. zajmowanie się psem, hodowanie rybek czy kwiatów, ale także uprawianie działki i łowienie ryb), informuje 90% dorosłych i 58% dzieci. W porównaniu z okresem sprzed dziesięciu lat odsetek ten wśród dorosłych wzrósł prawie dwukrotnie.

Uwagi końcowe

Na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat nastąpiły zmiany zarówno w infrastrukturze lokalnych instytucji kultury, jak i w obszarach i rozmiarach aktywności kulturalnej zielonogórzan. Domocentryzm w kontaktach z kulturą symboliczną jest bardzo wyraźny od wielu już lat, a dla znacznej części dorosłych środki masowego przekazu, z których korzysta się nie wychodząc za próg domu, stanowią jedyne źródło takich kontaktów. Instytucje drugiego układu kultury są placówkami odwiedzanymi głównie przez dzieci (domy kultury) i młodzież (domy kultury, puby, piwnice artystyczne). Są to miejsca mające swoich stałych uczestników, „bywalców”. Wiele nowo powstałych placówek już zdołało się trwale wpisać w pejzaż kulturalny miasta.

Tabela 1

Adresaci działalności sekcyjnej w zielonogórskich placówkach kultury w 1995 r.

Adresat działalności	Liczba sekcji		Liczba uczestników	
	n	%	n	%
Dzieci	32	44,4	628	41,4
Dzieci i młodzież	8	11,1	287	18,9
Młodzież	22	30,6	380	25,0
Młodzież i dorośli	6	8,3	125	8,2
Dorośli	4	5,6	98	6,5
N =	72	100	1518	100

Tabela 2

Formy pracy sekcyjnej w domach i klubach kultury

Sekcje	1984		1995	
	Liczba		Liczba	
	sekcji	uczestników	sekcji	uczestników
Filmowa	-	-	1	6
Fotograficzna	1	13	1	12
Komputerowa	-	-	12	136
Kroju i szycia	-	-	1	12
Literacka	-	-	1	15
Modelarska	4	42	1	10
Muzyczna	13	63	8	105
Naukowa	-	-	2	30
Plastyczna	3	73	8	113
Sportowa	-	-	8	194
Taneczna	4	47	23	775
Teatralna	5	60	4	84
Terapeutyczna	-	-	2	26
Hobbystyczne i inne	22	633	-	-
N=	55	931	72	1518

Tabela 3

Aktywność kulturalna zielonogórzan w instytucjach drugiego układu kultury

(w %)

Instytucje	1984	1995		
	Wszyscy badani	Wszyscy badani	Rodzice	Uczniowie
Teatr	17,1	19,2	8,0	24,9
Kino	26,8	36,4	5,3	52,0
Filharmonia	5,4	7,1	0,9	10,2
Wystawy	14,3	10,4	7,1	12,0
Zespół amatorski	27,5	17,4	.	19,1*
Imprezy masowe	68,2	46,7	34,5	52,9
N =	280	338	113	225

* Uwzględniono koła i zespoły amatorskie działające w placówkach kultury i szkołach.

Tabela 4

Aktywność domowo-medialna na podstawie badań zielonogórskich i ogólnopolskich

(w %)

Obiekty kontaktu kulturowego	1984	1992	1995	
	Dorośli *	Próba ogólnopolska **	Rodzice ***	Uczniowie ***
Książka	55,7	66,0	54,9	53,8
Czasopisma	51,4	78,0	90,3	77,3
TV	100	99,5	96,5	98,2
Radio	94,2	97,0	55,7	56,9
Wideo	-	65,0	54,0	64,0
Komputer	-	-	5,3	40,8
Inna aktywność	45,4	-	90,3	58,0
N =	280		113	225

* Badania Krzysztofa Dziendziury.

** Badania ogólnopolskie (M. Falkowska 1992, s. 166).

*** Badania Ewy Narkiewicz-Niedbałec.

LITERATURA

AKTYWNOŚĆ kulturalna Polaków, red. L. Adamczuk, Warszawa 1988.

CZARKOWSKI A., Aktywność kulturalna inteligencji. Ze studiów nad małym miastem, Poznań-Warszawa 1988.

CZAS wolny dzieci i młodzieży w Polsce, red. K. Przecławski, Warszawa 1978.

FALKOWSKA M., Zarys zmian w życiu kulturalnym Polaków, [w:] Barometr kultury, red. M. Grabowska, Warszawa 1992.

GOŁDYKA L., Uczestnictwo w kulturze a potoczna świadomość zróżnicowań kulturalnych, Zielona Góra 1985.

IDZIKOWSKI B., Instytucjonalny układ kultury w Zielonej Górze, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.

KASPROW E., Wzory i modele aktywności kulturalnej w środowiskach robotniczych i inteligenckich, Katowice 1982.

KŁOSKOWSKA A., Społeczne ramy kultury, Warszawa 1972.

—, Kultura masowa. Krytyka i obrona, Warszawa 1980.

MUZYKA W., Przemiany uczestnictwa młodzieży w kulturze w latach 1978-1993, Olsztyn 1996.

NARKIEWICZ-NIEDBALEC E., Uczestnictwo w kulturze i aspiracje życiowe młodzieży szkolnej, Zielona Góra 1997.

PIELASIŃSKA W., Młodzież szkolna wobec problemów kultury, Warszawa 1978.

PRZYBYSZEWSKA U., Przemiany uczestnictwa kulturalnego społeczeństwa polskiego w świetle badań socjologicznych, Warszawa 1982.

STANKIEWICZ J., Aktywność kulturalna młodych i dorosłych mieszkańców osiedli zielonogórskich, „Przegląd Lubuski” 1984, nr 3-4.

TYSZKA A., Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia, Warszawa 1971.

—, Młodzież a kultura, [w:] Młodzież w procesie przemian, red. A. Jawłowska, B. Gotowski, Warszawa 1977.

WNUK-LIPIŃSKI E., Czas wolny, współczesność i perspektywy, Warszawa 1975.

Ewa Narkiewicz-Niedbalec

Krzysztof Dzieńdziura

LOKALE INFRASTRUKTUR UND KULTURANTEILNAHME DER BEWOHNER VON ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

In dem Artikel wurden die Veränderungen in der Kulturinfrastruktur der Stadt dargestellt, die in dem letzten Jahrzehnt stattfanden. Kulturhäuser, Betriebs- und Siedlungskulturklubs wurden weggeschafft. Es entstanden dagegen Pubs und Kunstcafés, die neben der Restaurantleitung zugleich auch ein Platz für verschiedene Kunst-, aber meistens Musikvorstellungen sind. Das sind vor allem Privatlokale, deren Tätigkeit nur in geringem Masse durch die Stadtbehörde finanziert wird. In dem letzten Jahrzehnt begannen in der Stadt auch zwei andere bedeutende Zentren, die symbolische Kultur verbreiten, zu funktionieren; das eine ist wojewodschaftliches Jugendkulturhaus „Pfadfinderhaus“ mit sehr differenzierter Tätigkeit und das andere die Privattanzschule „Gracja“. Eine Veränderung erfuhren sowohl die Plätze der Empfangs- und Schaffenskongakte mit der symbolischen Kultur, als auch die Formen dieser Kontakte. In der ersten Hälfte der 80er Jahre waren in den Kulturhäusern und -klubs vorwiegend Interessenzirkel tätig, heute sind es meistens Tanzgruppen. Dem Angebot der Kulturhäuser und der Tanzschule gehen vor allem (zu 85%) Schüler der Grundschulen nach. Stammgäste von Pubs und Kunstcafés sind zur Hälfte die Jugendlichen, die in den Oberschulen oder Hochschulen lernen sowie die Arbeitstätigen mindestens mit einer Mittelausbildung. Die Anteilnahme der meisten erwachsenen Bewohner - nicht nur von Zielona Góra, sondern auch von ganz Polen - an der Kultur begrenzt sich nur auf das Nutzen der Massenmedien. Einen Kontext mit Fernsehen, Rundfunk und Presse haben über 90% der Erwachsenen von Zielona Góra, dagegen nur 8% mit dem Theater, 5% mit dem Kino und noch weniger mit der Philharmonie. Die Anteilnahme an der Kultur, die außerhalb des eigenen Hauses realisiert wird, bedeutet weiterhin ein Privileg und ein Merkmal, das die Jugendkategorie auszeichnet.

Grzegorz Chmielewski

WOJEWÓDZKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA IM. C. NORWIDA JAKO KSIĄŻNICA REGIONALNA

Wprowadzenie

Działalność Miejskiej Biblioteki Publicznej w Zielonej Górze zapoczątkowała otwarta 3 maja 1947 r. niewielka wypożyczalnia książek w nie istniejącym już budynku przy ówczesnej ul. Jedności Robotniczej 45 [Z. Chmielewska, 1972, s. 31-33; G. Chmielewski 1997a, s. 120-121]. Jej organizatorem była Powiatowa Biblioteka Publiczna, której kierowniczką Irena Borowczakowa sprawowała nadzór nad wypożyczalnią miejską, finansowaną przez władze miasta. Po uzyskaniu przez MBP samodzielności, z początkiem 1949 r. jej kierownikiem został Władysław Borowczak (zatrudniony w wypożyczalni od dnia jej otwarcia), który poszerzył działalność biblioteki otwierając czytelnię, a w 1952 r. oddział dla dzieci [G. Chmielewski 1997a, s. 122-125]. W końcu 1954 roku biblioteka dysponowała księgozbiorem liczącym 15 608 wol. Korzystało z niego 4157 czytelników, którzy w tym właśnie roku wypożyczyli 96 345 książek.

W 1951 r. w stolicy nowo utworzonego województwa zielonogórskiego rozpoczęła działalność Wojewódzka Biblioteka Publiczna, której zadaniem było sprawowanie nadzoru instrukcyjno-metodycznego nad siecią bibliotek terenowych. 1 stycznia 1955 r. nastąpiło połączenie Biblioteki Miejskiej z Wojewódzką, w rezultacie czego powstała Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna (WiMBP). W przydzielonej jej w 1956 r. siedzibie — piętrowym budynku przy ul. Jedności Robotniczej 57 - WiMBP mogła rozwijać działalność nieco szerszą niż MBP, gdyż przyznany jej lokal liczył 468 m² powierzchni. W 1960 r. zbiory biblioteki osiągnęły 59 821 wol., a krąg jej czytelników powiększył się do 9799 osób [G. Chmielewski, 1997a, s. 33-43].

Z początkiem lat sześćdziesiątych biblioteka podjęła gromadzenie na szerszą skalę zbiorów naukowych z zakresu humanistyki, prawa i nauk o Ziemi oraz podstawowych dzieł z innych dziedzin wiedzy służących celom informacyjnym. Wzbogacając zbiory o nowości wydawnicze, uzupełniano je równocześnie o pozycje starsze a niezbędne w drodze zakupów antykwarycznych i aukcyjnych. W tym również czasie dokonano weryfikacji pracowników (w

1960 r. jedynie piszący ten tekst dyrektor biblioteki miał wykształcenie wyższe), zatrudniając na stanowiskach kierowniczych osoby z odpowiednimi kwalifikacjami; niemałą część pracowników skierowano na zaoczne studia wyższe. Nastąpiła rozbudowa miejskiej sieci filii bibliotecznych (w 1970 r. czynnych ich było dwanaście) oraz struktury organizacyjnej: utworzono Dział Zbiorów Specjalnych, do którego zadań należy gromadzenie starodruków, kartografii, rękopisów oraz dokumentów życia społecznego [G. Chmielewski, 1997a, s. 34].

Już w końcu lat pięćdziesiątych zamierzano rozbudować siedzibę biblioteki, jednakże nie uzyskano na ten cel odpowiednich środków. W początkach lat sześćdziesiątych wystapiono z projektem budowy nowego gmachu biblioteki publicznej i pedagogicznej z funduszy resortu oświaty. Projekt zyskał aprobatę władz wojewódzkich. Bibliotekę zaprojektowała inż. arch. Adriana Kłosińska z Warszawy, a budowę gmachu — w miejscu wskazanym przez kierownictwo biblioteki — rozpoczęto w 1969 r. Otwarcie biblioteki w nowej siedzibie nastąpiło 6 czerwca 1975 r. Lata poprzedzające oddanie nowego gmachu do użytku wykorzystano na powiększenie zbiorów naukowych biblioteki, uwzględniając rzeczywiste i potencjalne potrzeby środowiska naukowego (LTN), jak również środowiska uczelnianego (WSP). W latach 1967-1975 rocznie kupowano od 15 do 20 tysięcy jednostek materiałów bibliotecznych: książek, roczników czasopism i zbiorów specjalnych, wykorzystując wszelkie możliwości ich gromadzenia. W tym czasie zwiększono znacznie zestaw prenumerowanych czasopism, który w 1975 r. osiągnął liczbę ponad 500 tytułów.

Nowy gmach o powierzchni ponad 7000 m² umożliwiał poszerzenie działalności WiMBP odpowiadające aktualnym i potencjalnym (z półwiecznym wyprzedzeniem) potrzebom środowiska. Ponieważ duża część zbiorów udostępniania jest prezencyjnie, powstały nowe czytelnie: oprócz ogólnej, czytelnia czasopism, czytelnia zbiorów specjalnych (w tym muzyczna) oraz odrębna czytelnia dla dzieci. Salon wystawowy oraz znaczna rezerwa powierzchni magazynowej umożliwiły zorganizowanie ekspozycji stałych oraz prezentowanie wystaw zmiennych. Wielofunkcyjna sala widowiskowo-konferencyjna („Dębowa”) oraz sala klubowa („Pro Libris”) pozwoliły na podjęcie organizacji specjalistycznych konferencji oraz różnorodnych imprez o charakterze popularyzatorskim. Utworzono oddział muzyczny, w którym — systemem przewodowym — słuchać można indywidualnie muzyki z płyt, zarówno utworów klasycznych, jak i popularnych zespołów młodzieżowych. Całkowitym krajowym novum było otwarcie najpierw wypożyczalni reprodukcji (oprawnych) malarstwa, a następnie Galerii Malarstwa, Rysunki i Grafiki — prac już oryginalnych.

Rozbudowa struktury organizacyjnej biblioteki [zob. *Publiczne Biblioteki...*] oraz idące z nią w parze zwiększenie agend opracowania i udostępniania zbiorów, a także poszerzenie działalności ośrodka informacji, było

możliwe dzięki zwiększeniu liczby pracowników. W 1975 r. wyniosła ona 101 zatrudnionych w WiMBP (łącznie z filiami) pracowników działalności podstawowej [*Publiczne Biblioteki...*].

Dysponując odpowiednim zespołem pracowników i dużą rezerwą powierzchni magazynowej, biblioteka mogła znacznie zwiększyć ilość i poszerzyć kategorie zakupowanych zbiorów, tym bardziej że po przejściu do nowego gmachu jej potrzeby były hojniej dotowane. W latach 1975-1985 roczne zakupy książek i zbiorów specjalnych mieściły się w granicach od 22 do 28 tys. jednostek i były mocno zróżnicowane. Kontynuowano gromadzenie w ustalonym zakresie nowości wydawniczych i uzupełniano braki nabywając wartościowe pozycje antykwaryczne i aukcyjne; równocześnie znaczne środki przeznaczano na zakup nowoczesnych zbiorów specjalnych — płyt i bibliokaset; wzbogacano także zbiory galerii reprodukcji oraz malarstwa, rysunku i grafiki. W latach dziewięćdziesiątych kryzys zahamował tak znaczną rozbudowę zbiorów. W końcu 1996 r. zasoby biblioteki łącznie z filiami liczyły: 407 765 książek, 34 765 czasopism, 71 654 jednostki zbiorów specjalnych, w tym starodruków 2763, kartografii 1992, grafiki 2094, nut 4876, płyt analogowych i kompaktowych 8643, bibliokaset 28 266, kaset wideo 1100 (łącznie 513 751 jednostek).

Ze względów ekonomicznych strukturę organizacyjną biblioteki począwszy od 1990 r. stopniowo ograniczano¹ [zob. M. Wasik 1996; D. Waldowska, M. Joźwiak 1996]. Mimo trudnej sytuacji utworzono jednak Oddział dla Czytelników Niepełnosprawnych oraz wypożyczalnię videokaset. Przystąpiono również do komputeryzacji biblioteki: w 1993 r. zakupiono pierwsze komputery, a w roku następnym program PROLIB, którego funkcje znalazły szerokie zastosowanie w gromadzeniu, opracowaniu i udostępnianiu zbiorów; baza wydawnictw zwartych liczy już ponad 170 000 opisów bibliograficznych.

W 1996 r. z placówek sieci WiMBP w Zielonej Górze korzystało 27 350 czytelników, którzy wypożyczyli ponad pół miliona książek oraz 35 tys. jednostek zbiorów audiowizualnych.

Zbiory regionalne

Po połączeniu Biblioteki Wojewódzkiej z Miejską WiMBP stała się największą biblioteką w województwie zielonogórskim. Jej zbiory liczyły 28 679 wol., jednak ich wartość naukowa była niewielka, gdyż pozycje niebeletrystyczne WBP (a częściowo również MBP) pochodziły z nacechowanych politycznie przydziałów. Przeważały książki o charakterze popularyzatorskim, brak było podstawowych opracowań niemieckich dotyczących regionu. Przemiany październikowe zmieniły sytuację o tyle, że biblioteka mogła już

¹ Sprawozdanie GUS z działalności WiMBP za rok 1996 oraz dane uzyskane w Dziale Zbiorów Specjalnych WiMBP.

kupować książki samodzielnie, a rodzący się ruch regionalny akcentował potrzebę utworzenia w Zielonej Górze biblioteki naukowej i gromadzenia lubusianów. W kierownictwie biblioteki brak jednak było jasnej i sprecyzowanej koncepcji gromadzenia zbiorów naukowych, nie wykorzystywano również możliwości uzupełniania istotnych braków w księgozbiorze poprzez zakupy antykwaryczne.

Sytuacja zmieniła się zasadniczo w latach sześćdziesiątych, kiedy dokonano rekonstrukcji zespołu pracowników, zatrudniając kandydatów z wyższym wykształceniem, oraz sformułowano zasadę, że zielonogórska WiMBP, działająca w ośrodku nieuniwersyteckim — pozbawionym biblioteki naukowej o charakterze uniwersalnym — winna pełnić funkcję „Biblioteki Narodowej w regionie”. Koncepcja ta oznaczała, że WiMBP, realizując podstawowe funkcje biblioteki publicznej i udostępniając wszystkim zainteresowanym beletrystykę i piśmiennictwo popularyzatorskie, równocześnie gromadzić będzie piśmiennictwo naukowe z wybranych dziedzin wiedzy, a podstawowe wydawnictwa z innych dyscyplin naukowych i regionalia — w komplecie.

Dysponując zwiększonymi środkami finansowymi, biblioteka podjęła konsekwentne gromadzenie wydawnictw naukowych, szczególnie dotyczących regionu. Egzekwowano od miejscowych drukarni obowiązek dostarczania egzemplarza obowiązkowego druków, dokonywano zakupów lubusianów, korzystając z ofert antykwarycznych, a także osób prywatnych i wykazów pozycji nadsyłanych przez biblioteki uczestniczące w wymianie druków zbędnych. Wartościową kolekcję książek regionalnych, liczącą kilkadziesiąt pozycji sprzed 1945 r. (w tym starodruki) biblioteka zakupiła od wdowy po zielonogórskim historyku Zygmuncie Rutkowskim. Podobny ilościowo zbiór regionalistów nabyto od Wiesława Sautera, znanego działacza kultury. Bardzo cennym darem, przekazanym przez Bibliotekę Uniwersytecką w Poznaniu, były komplety rocznych programów i sprawozdań szkół z obszaru Zielonogórskiego, zawierające wartościowe opracowania dotyczące spraw lokalnych. Szczególnie wzbogaciło regionalia biblioteki przejęcie księgozbioru (z wyjątkiem niektórych starodruków) po byłym zielonogórskim Heimatmuseum, przekazanego przez Muzeum Ziemi Lubuskiej, w księgozbiorze znajdowały się bowiem komplety zielonogórskiej prasy (m. in. „Grünberger Wochenblatt”). W zakupionej spuściźnie po prof. Józefie Kostrzewskim wśród ponad stu tek rękopisów znalazły się teki z odręczną adnotacją poznańskiego archeologa — „Ziemia Lubuska”. Są to materiały, które J. Kostrzewski zgromadził w związku z opublikowaniem szkicu *Pradzieje człowieka* w monografii *Ziemia Lubuska* wydanej w 1950 r.

W poszukiwaniu regionalistów wydanych przed 1945 r. stosowano również metody niekonwencjonalne. W 1974 r. ogłoszono wojewódzki konkurs „Szukam białego kruka”, którego celem było zorganizowanie powiatowych, a następnie wojewódzkiej wystawy cennych druków, map i rękopisów przechowywanych przez osoby prywatne. Jego plonem była interesująca wystawa eks-

ponowana w Zielonej Górze w 500-lecie drukarstwa polskiego oraz nabycie pewnej ilości druków (w tym jednego inkunabułu) i czasopism przechowywanych przez ludność rodzimą z obszaru Pogranicza. Bezpośrednie kontakty ze środowiskiem ludności rodzimej umożliwiły pozyskanie wielu roczników prenumerowanych przez rolników przed i po pierwszej wojnie światowej czasopism (należały do nich: „Robotnik”, „Gazeta Grudziądzka” oraz „Młody Polak w Niemczech”), które wprawdzie nie były wydawane na Pograniczu, zawierały jednak informacje Pogranicza dotyczące i były dokumentem zainteresowań czytelniczych ludności rodzimej. Z tego samego powodu cenne było odnalezienie w Szarczu i Pszczewie ponad 130 książek Towarzystwa Czytelní Ludowych z powiatu skwierzyńskiego, pozostałości 6-7 biblioteczek działających w tym powiecie przed 1914 r. [G. Chmielewski 1979, s. 55-60, 1996b, s. 6-7]. Kolekcja odnalezionych książek skwierzyńskich okazała się największym zachowanym zbiorem książek TCL-owskich w Polsce. Jeszcze większym echem w kraju, a nawet poza jego granicami, odbiło się odnalezienie w Dąbrowie (nieopodal Zaboru), w zagrodzie rolnika Longina Jakubowskiego tzw. Archiwum cesarzowej Herminii, drugiej żony Wilhelma II, ostatniego cesarza Niemiec. Herminia, właścicielka pałacu w Zaborze, przechowywała w swym prywatnym archiwum sporo dokumentów związanych z rodami Schöneichów i Reussów, które zaznaczyły swoją obecność w dziejach środkowego Nadodrza.

Najwięcej druków regionalnych pozyskano jednak w drodze zakupów antykwarycznych i na często organizowanych w tym czasie aukcjach. Szczególnie poszukiwano opracowań monograficznych miast, wydawnictw źródłowych i ciągłych. W handlu antykwarycznym nie sposób było jednak nabyć wielu ważnych druków zwartych, tym bardziej wydawnictw periodycznych. W tej sytuacji biblioteka przystąpiła do uzupełniania braków o kopie mikrofilmowe regionalistów sprowadzonych z Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu oraz Gabinetu Śląsko-Lużyckiego Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W ostatnich latach sporządza się kserokopie brakujących druków.

Wyznaczony w początkach lat sześćdziesiątych zakres przedmiotowy piśmiennictwa nazywanego regionalnym odpowiadał terytorium określone przez ówczesne granice administracyjne województwa. Po ich zmianie w 1975 roku terytorium to powiększono o okręg Wolsztyna w woj. zielonogórskim oraz o tereny, które nie wchodziły w jego skład i włączone zostały do woj. gorzowskiego. W kompletowaniu zbiorów regionalnych kierowano się w zasadzie kryterium przedmiotowym, jednak z pewnymi wyjątkami. Dotyczy one biografii i dorobku wybitnych osób żyjących przed 1945 r., zarówno urodzonych w regionie, a działających poza jego granicami, jak i przybyłych z innych regionów kraju i osiadłych na środkowym Nadodrze. Dla zilustrowania tych wyjątków można wymienić Jana z Głogowa czy Joachima Pastoriusa, którzy — urodzeni w Głogowie — rozwijali twórczą działalność poza granicami Śląska. Biblioteka gromadzi zarówno ich oryginalne teksty, jak i

opracowania dotyczące ich życia i naukowego dorobku. W drugim przypadku przykładem mogą być osiadli na środkowym Nadodrzu bracia polscy (arianie), których znaczny dorobek, często nowatorskich myśli, jest również przedmiotem zainteresowania biblioteki, chociaż nie pozostaje w związku z regionem. W celu dokumentowania wytworów miejscowej poligrafii biblioteka zainteresowana jest również w gromadzeniu starodruków regionalnych, niezależnie od ich treści.

Do schyłku 1996 r. WiMBP zgromadziła następujące regionalia, które wyliczamy według ich kategorii formalnych:

druki zwarte (wydane po 1800 r.)	5 006 wol.
druki ciągłe (czasopisma i wyd. zbiorowe)	2 554 wol.
zbiory specjalne, tradycyjne	693 jedn.
starodruki	247 wol.
kartografia	195 ark.
rękopisy	251 zesp.
zbiory specjalne, nowoczesne	20 011 jedn.
dokumenty życia społecznego	15 593 jedn.
mikrofilmy	1 567 jedn.
fotografie	3 851 jedn.

Zbiory regionalne (uwzględniając wszystkie kategorie dokumentów) liczą łącznie 28 264 jedn.² Przechowywane są i udostępniane prezencyjnie w Gabinetie Lubuskim, a jedynie starodruki, rękopisy, kartografię i fotografie przechowuje Dział Zbiorów Specjalnych. Gabinet Lubuski dysponuje wyodrębnionymi katalogami, alfabetycznym i systematycznym, regionalistów, umożliwiającymi pełną orientację w zasobie.

Bibliografia i kartoteka regionalna

W 1961 r. biblioteka przystąpiła do gromadzenia opisów do bieżącej bibliografii Ziemi Lubuskiej, której granice jako regionu identyfikowano z ówczesnym województwem zielonogórskim. Jako podstawę schematu klasyfikacyjnego przyjęto projekt Henryka Sawoniaka, pracownika Instytutu Bibliograficznego Biblioteki Narodowej, skorygowany w rezultacie dyskusji, która odbyła się w Instytucie Zachodnim. Podobnie jak w innych ośrodkach regionalnych Ziem Zachodnich przyjęto zasadę, że opracowywana bibliografia będzie bibliografią przedmiotową ogólną, wykazującą opisy druków zwartych, artykułów i fragmentów większych całości, przy czym uwzględniać będzie również opisy artykułów publikowanych w lokalnej prasie codziennej, a jej zasięg terytorialnowydawniczy obejmuje druki ukazujące się w kraju. W porównaniu z zasięgiem *Bibliografii Regionalnej Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej* [zob. *Bibliografia Regionalna...*], która nie uwzględniała zawartości prasy

² Na podstawie danych uzyskanych w WiMBP.

codziennej, BZL szła więc dalej w dokumentowaniu regionalnego piśmiennictwa, tym bardziej że postanowiono włączyć do bibliografii niektóre kategorie dokumentów życia społecznego, np. mniejsze objętościowo katalogi wystaw, a nawet — początkowo — utwory literackie miejscowych autorów. Realizacja zamierzeń natrafiła jednak na przeszkody wobec niewystarczającej obsady kadrowej Działu Informacyjno-Bibliograficznego i trudności w pozyskaniu odpowiednio wykwalifikowanych kandydatów do prac bibliograficznych. Również dość znaczne koszty druku BZL skłoniły do podjęcia decyzji o gromadzeniu opisów dokumentów w postaci „Regionalnej kartoteki bibliograficznej”, w układzie systematycznym według przyjętego schematu, i publikowaniu ich komasacji w miarę możliwości redakcyjnych i finansowych. Z czasem powiększył się zespół osób opracowujących bibliografię i poziom ich kwalifikacji, w związku z czym od 1976 r. opisy sporządzane są na bieżąco. Obecnie (stan z końca 1996 r.) kartoteka bibliograficzna Ziemi Lubuskiej obejmuje opisy wydawnictw, artykułów i fragmentów z lat 1945-1996, łącznie ponad 120 tysięcy pozycji. Dotychczas członkowie zespołu gromadzącego opisy do BZL opublikowali:

- *Bibliografia Ziemi Lubuskiej* 1960, Zielona Góra 1966, s. XIV, [1], 143, [1];
- *Lubusiana 1962-1969, Wybór*, „Bibliotekarz Lubuski” 1962-1970;
- *Bibliografia Ziemi Lubuskiej 1971-1985*, oprac. G. Chmielewski, Z. Chmielewska, „Przegląd Lubuski” 1972-1986 (uwzględnia obok wydawnictw artykuły z czasopism o nie większej niż miesięczna częstotliwość druku oraz większe fragmenty publikacji o szerszym zakresie);
- *Bibliografia Ziemi Lubuskiej* 1977, Zielona Góra 1984, s. XXII, 1, 172, 1;
- *Bibliografia Ziemi Lubuskiej* 1978, Zielona Góra 1987, s. XXIII, 1, 192;
- *Bibliografia Ziemi Lubuskiej* 1979, Zielona Góra 1990, s. XXIII, [1], 256, [1].

Brak funduszy uniemożliwił bieżące publikowanie roczników BZL, spośród których komasacja za lata 1980-1981 przygotowana jest w maszynopisie do druku, a redakcja kolejnych komasacji daleko zaawansowana.

Obecnie rozpoczęto retrokonwersję opisów bibliografii regionalnej do komputerowej bazy danych, co ułatwi korzystanie ze zbioru i umożliwi wydruk potrzebnych materiałów [S. Dokowicz 1997, s. 4-5].

Popularyzacja wiedzy o regionie

Muzeum Książki Środkowego Nadodrza

Działalność bibliotek na rzecz popularyzacji wiedzy o regionie przybierać może różnorakie formy, zależne od jego specyfiki oraz warunków i możliwości, jakimi dysponują biblioteki. Na obszarze ziem zachodnich i pół-

nocnych szczególnie znaczenie dla kształtowania poczucia więzi z regionem i patriotycznych postaw ma ukazanie zmagania ludności rodzimej o zachowanie narodowej kultury, często identycznych z walką o zachowanie narodowego bytu.

Z inicjatywą utworzenia Muzeum Książki Środkowego Nadodrza zielonogórska WiMBP wystąpiła już na wiele lat przed wybudowaniem nowego gmachu biblioteki, zamierzając wykorzystać w tym celu dogodne warunki w swej nowej siedzibie [G. Chmielewski 1996a, s. 119-125, 1997b, s. 17-23]. Zasadnicza koncepcja zamierzanej ekspozycji sprowadzała się do tego, aby możliwie sugestywnie, poprzez walory autentycznego (kiedy to jest możliwe) dokumentu ukazać tradycje kultury polskiej na terenach objętych niemiecką kolonizacją. Zamierzano utworzyć dość specyficzne muzeum książki - muzeum, w którym książka nie byłaby wyłącznie wartością samą w sobie, lecz przede wszystkim dokumentem narodowej kultury i polskich inicjatyw, dokumentem związków środkowego Nadodrza z resztą kraju i wzajemnych, trwających przez wieki więzi i kontaktów.

Dążność do ukazania różnorakich związków środkowego Nadodrza z resztą kraju wpłynęła w sposób istotny na decyzję o przyjęciu podmiotowo-przedmiotowego kryterium klasyfikowania dokumentów do projektowanej ekspozycji. Postanowiono mianowicie włączyć do muzeum zarówno eksponaty powstałe na obszarze regionu i będące wytworem miejscowego środowiska, jak i te, które wytworzone zostały poza jego granicami, ale wykazują związek z nadodrzańskim regionem.

W muzeum postanowiono również pokazać — stosując podobne kryterium — wkład regionu i jego wybitnych przedstawicieli do kultury ogólnokrajowej, jak również działalność na obszarze środkowego Nadodrza wybitnych osobistości przybyłych tu z innych dzielnic Polski. Przyjęta metoda pozwoliła na znaczne wzbogacenie ekspozycji oraz uwidocznienie wielu związków regionu z resztą kraju.

W doborze eksponatów miała więc decydować głównie ich treść, w mniejszym natomiast stopniu forma.

Wśród wielu problemów, które należało rozwiązać w trakcie opracowania scenariusza ekspozycji, jeden wydał się szczególnie, trudny, mianowicie problem wkładu Niemców do kultury regionu i rozwoju kultury polskiej. Przyjmując — jako jedynie słuszną — zasadę pełnego obiektywizmu, do scenariusza ekspozycji włączono nazwiska wybitnych Ślązaków pochodzenia niemieckiego, którzy wnieśli duży wkład do polskiej nauki i kultury poza granicami regionu, jak np. Jan z Głogowa, Andrzej Schoneus (Schön), Joachim Pastorius, a ponadto tych świątłych Niemców, którzy działając na obszarze Nadodrza nie tylko uznawali prawo ludności rodzimej do kultywowania języka i kultury narodowej, lecz również sami uczestniczyli w jej rozwoju. Przykładem takiej właśnie postawy była działalność Jana Ignacego Felbigera, opata klasztoru augustianów w Żaganiu, wybitnego pedagoga i postępowego refor-

matora szkolnictwa na Śląsku w dobie Oświecenia, który dla obszaru dwujęzycznego Śląska nakazał opracować elementarze i katechizmy w wersji polskiej i niemieckiej. Kilka wydań tych elementarzy i katechizmów ukazało się drukiem w Żaganiu w drugiej połowie XVIII w.

Opartemu na przedstawionych założeniach scenariuszowi ekspozycji przyświecały cele wyraźnie dydaktyczne: ukazanie tradycji kultury polskiej na obszarze środkowego Nadodrza, a w szczególności podkreślenie roli książki polskiej w utrwalaniu tej tradycji. Z całą świadomością starano się wydobyć i akcentować te momenty w dziejach regionu, które odznaczały się szczególnym bohaterstwem jego mieszkańców, umiłowaniem wolności i niezawisłości narodowej, działalnością na rzecz rozwoju polskiej kultury w trudnym okresie utraty niepodległości. Dydaktyzm ten — wprowadzony do scenariusza przede wszystkim z myślą o młodzieży — miał być z założenia dydaktyzmem faktów historycznych, a nie dydaktyzmem komentarza. Przyjęto bowiem zasadę podawania w objaśnieniach do eksponatów wyłącznie stwierdzonych faktów, bez jakichkolwiek prób ich interpretowania.

Podkreślony dydaktyzm ekspozycji nie oznacza, że bibliotekoznawca czy księgoznawca nie znajdzie wśród eksponatów zgromadzonych w muzeum rzeczy ważnych dla dziejów polskiej książki i polskich bibliotek. W długim, bo trwającym około piętnastu lat okresie gromadzenia eksponatów natrafiono na zupełnie nieznane materiały dotyczące dziejów bibliotek ludowych na zachodnim Pograniczu, jak również na wiele nieznanych rękopisów czy rzadkich druków (poloników) i przekazów ikonograficznych.

Pewne trudności nastręczało wyznaczenie zasięgu topograficznego projektowanej ekspozycji. Ze względu na złożone tradycje historyczne regionu postanowiono posłużyć się pojęciem geograficznym środkowego Nadodrza, zresztą mało precyzyjnym. Ostatecznie zasięgiem topograficznym postanowiono objąć obszar województw zielonogórskiego i gorzowskiego po reformie administracyjnej z 1975 r. oraz dawne powiaty wschowski i głogowski, które w okresie gromadzenia eksponatów do muzeum wchodziły w skład woj. zielonogórskiego.

Dolną granicę zasięgu chronologicznego ekspozycji wyznaczył rok 1001, data sprowadzenia przez Bolesława Chrobrego eremitów włoskich do Międzyrzecza i pojawienia się wraz z nimi pierwszych rękopiśmiennych ksiąg (liturgicznych) na interesującym nas obszarze. Jako górną granicę zasięgu przyjęto rok 1948, umowną granicę zakończenia procesu zasiedlania ziem nowo odzyskanych i utworzenia sieci bibliotek publicznych.

Materialnym przedmiotem ekspozycji jest książka, rozumiana w sensie bibliologicznym jako dokument zawierający pewną treść przeznaczoną do upowszechnienia. Na różnorakie formy tak rozumianej książki złożyły się kodeksy rękopiśmienne i drukowane, stara kartografia, ikonografia, notacje muzyczne, dokumenty życia społecznego: ulotki, afisze, programy, a ponadto czasopisma. Spośród eksponatów nieksiążkowych uwzględniono niewielką

liczbę dokumentów o charakterze archiwalnym, odnoszących się do funkcjonowania bibliotek.

Książki ekspozyty pełnią w muzeum różnorakie funkcje: są nośnikami treści, którym podporządkowana została ekspozycja, ukazując cechy zewnętrzne książki, szczególnie jej oprawę, jako wytworu kultury materialnej, a nawet artystycznej, prezentują wystrój dekoracyjny książek rękopisów (iluminacje), stanowią również przykład działalności lokalnych ośrodków typograficznych.

Dla realizacji przyjętej koncepcji dydaktycznej jedynie słuszny był chronologiczny układ ekspozatów. Układ ten pozwolił już we wstępie do ekspozycji zaakcentować rzecz o podstawowym znaczeniu, tę mianowicie, że wypierani przez siedemset lat ze swych siedzib zachodnich, w 1945 r. wróciliśmy do nich, osiadając na ziemiach nadodrzańskich. To dość patetyczne stwierdzenie zilustrowano w sposób prosty, zestawiając zarys zachodnich granic Polski z czasów Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego oraz z roku 1945.

Zasada eksponowania dokumentów oryginalnych nie mogła być konsekwentnie przestrzegana, zwłaszcza w przypadku epoki średniowiecza, dla której brak jest w ogóle oryginałów wielu zabytków polskiego (polsko-lacińskiego) piśmiennictwa. Dlatego dla udokumentowania dziejów najstarszych posłużono się makietami wypisów z żywotów i kronik: Brunona z Kwerfurtu, Galla Anonima i Jana Długosza. Podobnie najstarszy okres działalności klasztoru i biblioteki augustiańskiej w Żaganiu, jednej z największych późnośredniowiecznych bibliotek na Śląsku, został ukazany głównie przez kopie rękopiśmiennych kodeksów. Dzieje książek i bibliotek w czasach nowożytnych, poczynając od schyłku XV w., ilustrują już ekspozyty oryginalne: inkunabuły, rękopiśmienne księgi liturgiczne, starodruki, a także dzieła nadodrzańskich autorów. W ekspozycji nie zabrakło polskich książek drukowanych na środkowym Nadodrzu w XVII-XIX w. w Krośnie, Żaganiu, Głogowie i Sulechowie, a także pochodzących z bibliotek Towarzystwa Czytelni Ludowych, działających na przełomie XIX i XX w. w rejonie Skwierzyny, Międzyrzecza i Babimostu. Również żywo rozwijającą się działalność rodzimych bibliotek na Pograniczu w okresie międzywojennym dokumentują oryginalne ekspozyty: książki, zdjęcia oraz czasopisma.

Omówiona ekspozycja nie stanowi całości raz na zawsze zamkniętej. Udostępniona zwiedzającym 13 stycznia 1977 r., w dwa lata później została rozbudowana i zmodernizowana. Kolejne istotne poszerzenie ekspozycji dokonane zostało w 1995 r., zarówno w dziale średniowiecza (m. in. o dwa inkunabuły), jak i nowożytnym (o polonika w bibliotece Baltazara Erdmanna w Żarach). Rozbudowany zwłaszcza został dział traktujący o bibliotekach ludowych na Pograniczu, przy czym uwzględniono działalność ks. Stefana Łukowskiego, reorganizatora sieci biblioteczek Towarzystwa Czytelni Ludowych w parafii babimojskiej. Dla muzeum pozyskano również oryginalną litografię z

1848 r. z widokiem nie istniejącego już kościoła polskoewangelickiego na cmentarzu św. Trójcy.

W okresie dwudziestu lat działania Muzeum Środkowego Nadodrza z jego zbiorami zapoznało się około 80 tys. zwiedzających, w tym spora liczba gości spoza Zielonej Góry, gdyż MŚN włączone było przez wiele lat do trasy zwiedzania miasta przez turystów³. Wśród zwiedzających przeważa młodzież, co pozostaje w zgodzie z przyjętymi założeniami scenariusza ekspozycji.

W bezpośrednim związku z Muzeum Środkowego Nadodrza pozostaje Gabinet prof. Józefa Kostrzewskiego, poznańskiego nestora archeologii polskiej, na który składa się biblioteka tego uczonego z wyposażeniem jego pracowni. Profesor, wybitny uczony i gorący patriota, autor ponad pięciuset prac naukowych, wiele uwagi w swoich badaniach poświęcił Ziemiom Zachodnim, w tym również Ziemi Lubuskiej, wykazując ich pradziejowe związki z plemionami polskimi. Po ogłoszeniu w 1919 r. Traktatu Wersalskiego i oderwaniu od Polski części ziem Wielkopolski zachodniej uczony ten pisał: „Jedno jest pewne, że naród nasz braci nie wyzwolonych nigdy się nie wyrzeknie i nie zapomni. Możemy chwilowo nie mieć sił i możliwości odzyskania nie przyznanych nam ziem kresowych, ale dążenie do połączenia ich z macierzą będzie świętym przykazaniem każdego Polaka” [G. Chmielewski 1971, s. 59-65]. Ten nacechowany głębokim patriotyzmem i zadziwiająco trafny w swej treści cytat zamyka ekspozycję.

Ekspozycje zmienne

W nowym gmachu, dysponując odpowiednimi warunkami lokalowymi, a także kadrowymi, biblioteka podjęła szereg wykraczających poza granice regionu inicjatyw oraz nowatorskich działań. Do pierwszych należały Ogólnopolskie Zielonogórskie Konferencje Bibliotekarskie, na których próbowano rozwiązać istotne dla funkcjonowania bibliotek publicznych problemy, do drugich - otwarcie Galerii i Wypożyczalni Malarstwa, Rysunku i Grafiki. Przed biblioteką otworzyły się również możliwości organizowania — we własnym salonie — cyklicznych wystaw zmiennych.

Do najważniejszych należały prezentacje dorobku wybitnych polskich twórców ilustracji oraz dorobku twórczego zielonogórczan. W tym ostatnim cyklu wystaw, noszącym nazwę „Zasługi dla miasta i województwa”, prezentowano sylwetki artystów, pisarzy i naukowców oraz ich dorobek. Tym prezentacjom (chcąc je odróżnić od stereotypowych ekspozycji) nadano specyficzny charakter. W przypadku wystawy plastycznej eksponowano nie tylko w retrospektywie dorobek artysty, lecz również jego warsztat twórczy:

³ Dane szacunkowe na podstawie niepełnych informacji zamieszczanych w artykułach wstępnych do informatorów statystycznych Publicznych Bibliotek Powszechnych (roczniki za lata 1981-1989).

szkice, notatki plastyczne, różne wersje dzieła oraz — co było oryginalnością bibliotecznego salonu — pełną dokumentację poligraficzną dotyczącą twórcy, przechowywaną w zbiorach biblioteki. Na tę dokumentację składały się: katalogi i recenzje wystaw, udzielone wywiady, biografie, grafika użytkowa zaprojektowana przez artystę i reprodukcje prac nie eksponowanych. W gablotach prezentowano również dyplomy i odznaczenia uzyskane przez plastyka w konkursach, zdjęcia z udziału w plenerach, na planszach wybór dużych rozmiarów fotogramów ukazujących artystę w różnych sytuacjach życiowych, a przede wszystkim portrety.

W ten sposób zaaranżowano wystawę Stefana Słockiego, nestora zielonogórskich plastyków, uczestnika pierwszych powojennych wystaw plastycznych zorganizowanych w Gorzowie i Zielonej Górze, co poświadczyły pokazane katalogi tych wystaw. Do innych należały ekspozycje plastyków Józefa Burlewicza, Jolanty Zdrzałik i Bożeny Cajdler-Gruszkiewicz, architekta dra Tomasza Florkowskiego, historyka regionalisty prof. Władysława Korcza, krytyka radiowego i literata dra Michała Kaziowa oraz aktorki Haliny Lubicz. Prezentowano także ogólny dorobek zielonogórskich środowisk literackiego i plastycznego oraz Filharmonii i Lubuskiego Teatru.

Organizowano także ekspozycje retrospektywne, ukazujące np. tradycje walk o polskość ludności Pogranicza w sposób bardziej wyczerpujący, niż można było to zrobić w Muzeum Książki. Do tych historycznych wystaw należały także ekspozycje poświęcone dziejom bibliotek ludowych czy Towarzystwa Rzemieślników Polskich w Zielonej Górze⁴.

Zielonogórska WiMBP im. C. Norwida, nowoczesna i największa księżnica na obszarze środkowego Nadodrza, zgromadziła w okresie półwiecza swojej działalności zasobny księgozbiór naukowy i stworzyła warsztat pracy niezbędny do badań naukowych i studiów regionalnych. W wyspecjalizowanym oddziale (Gabinecie Lubuskim) skumulowano zarówno powojenne piśmiennictwo, jak i znaczne ilości dotyczących regionu wydawnictw sprzed 1945 r. Publikacje regionalne nie tylko się gromadzi, lecz również dokumentuje w formie opisów bibliograficznych. Bibliografia zgromadzona przez WiMBP wykazuje ponad 120 tysięcy opisów i stanowi jedyne tak bogate źródło informacji o piśmiennictwie regionalnym. Zasoby regionalne Gabinetu Lubuskiego uzupełniają zbiory specjalne: starodruki, zabytkowa kartografia oraz rękopisy. Posiadanie zasobnej kolekcji dotyczących regionu druków starszych pozwoliło bibliotece zorganizować Muzeum Książki Środkowego Nadodrza, ukazujące tradycje kultury narodowej w Zielonogórskim i Gorzowskim w epoce średniowiecza i w czasach nowożytnych. W konsekwencji gromadzenia,

⁴ Na podstawie rocznych sprawozdań WiMBP. Archiwum WiMBP, sygn. akt I-31-53.

dokumentowania i upowszechniania regionalnego piśmiennictwa zielonogórska WiMBP stała się żywym ośrodkiem wiedzy o regionie.

LITERATURA

- BIBLIOGRAFIA Regionalna Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej (I półr.) Biuletyn Biblioteki Głównej UAM w Poznaniu, 1959, nr 1; (II półr. 1958r.) 1959, nr 4; (1959) Poznań 1962.
- CHMIELEWSKA Z., Biblioteka Publiczna w Zielonej Górze 1947-1972, „Przegląd Lubuski” 1972, nr 2.
- CHMIELEWSKI G., Księgozbiór profesora Józefa Kostrzewskiego w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Zielonej Górze, „Przegląd Lubuski” 1971, czerwiec.
- , Z dziejów bibliotek ludowych w zachodniej Wielkopolsce (pow. skwierzyński, międzyrzecki i babimojski), „Przegląd Lubuski” 1979, nr 4.
- , Muzeum Książki Środkowego Nadodrza w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. C. Norwida, [w:] Muzea zielonogórskie, red. A. Toczewski, Zielona Góra 1996(a).
- , Z dziejów bibliotek ludowych na pograniczu wielkopolsko-lubuskim, „Bibliotekarz Lubuski” 1996(b), nr 2.
- , Miejska Biblioteka Publiczna w Zielonej Górze 1947-1954, „Studia Zielonogórskie” 1997(a), t. 3.
- , Muzeum Książki Środkowego Nadodrza, „Bibliotekarz Lubuski” 1997(b), nr 2.
- DOKOWICZ S., Zielonogórska Książnica — 50 lat działalności, „Bibliotekarz Lubuski” 1997, nr 2.
- PUBLICZNE Biblioteki Powszechne Województwa Zielonogórskiego. Informator statystyczny, Zielona Góra 1967-1990.
- WALDOWSKA D., JÓZWIAK M., Komputeryzacja w WiMBP im. C. Norwida, „Bibliotekarz” 1996, nr 4.
- WASIK M., Komputeryzacja WiMBP im. C. Norwida w Zielonej Górze, „Bibliotekarz Lubuski”, 1996, nr 1.

Grzegorz Chmielewski

DIE ÖFFENTLICHE WOJEWODSCHAFT- UND STADTBIBLIOTHEK NAMENS C. NORWID ALS REGIONALE BÜCHEREI Zusammenfassung

Die Bibliothek führt ihre Tätigkeit schon über 50 Jahre lang. Neben der Führung von den Bücher-, Zeitungen-, Poster-, Mikrofilmsammlungen hat die Bibliothek die Aufgabe, die Tätigkeit der Institutionen, die in der Vergangenheit zur Verbreitung des Lesewesens in der Region Zielona Góra (Grünberg) beigetragen haben, zu dokumentieren. Das Ausstellungsangebot der Bibliothek ist sehr groß z.B.: neue Bücher, Kunstwerke, Exlibrisse, Fotogramme, Buchillustrationen u.ä. Die reiche Büchersammlung von wissenschaftlichen Werken verursacht, daß die Bibliothek an der Bildung der Schüler und Studenten teilnimmt. Ihre Sammlungen benutzen die Fernstudenten, besonders die Studenten der PH. In den Anträgen auf das Recht des Doktorpromovierens berief man sich auf die Daten über die Büchersammlung der Wojewodschaft- und Stadtbibliothek. Es wäre zu erwähnen, daß die Bibliothek die Wissenschaftler aus Zielona Góra unterstützt, indem sie öffentliche Diskussionen über die Erkenntniswerte der von ihnen publizierten Arbeiten veranstaltet. Die Geschichte der Tätigkeit von der Wojewodschaft- und Stadtbibliothek stellt ihre stadtprägende Funktionen dar. An der ersten Stelle muß man die Anteilnahme der Bibliothek an der Bildung der Jugendlichen und an der Förderung des Kulturschöpfer- und Wissenschaftlerkreises unserer Stadt nennen.

Barbara Kołodziejka

ROLA MUZEÓW ZIELONOGÓRSKICH W EDUKACJI DZIECI I MŁODZIEŻY*

Jest rzeczą wiadomą, że współczesne muzea nie są jedynie skarbnicami wytworów kulturowych, lecz spełniają w coraz większym stopniu funkcje wychowawcze, światopoglądowe, kulturotwórcze. „Dzisiejsze społeczeństwo, utrzymując muzea, oczekuje od nich czegoś więcej niż takiej lub innej sumy suchych wiadomości o faktach naukowych, potrzebuje mianowicie humanistycznej wizji świata, łagodzącej chaos informacyjny, kojącej niepokoję umysłu, wyzwalającej głębsze refleksje” (W. Gluziński 1989, s. 35).

Muzea zielonogórskie wychodzą naprzeciw tym oczekiwaniom społecznym i realizują szeroko zakrojoną działalność upowszechnieniową, w której ważne miejsce zajmują zadania edukacyjne. Mianem muzeów zielonogórskich określa się cztery państwowe jednostki muzealne o wojewódzkim zasięgu oddziaływania położone w Zielonej Górze i najbliższej okolicy. Są to: Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Muzeum Archeologiczne Środowego Nadodrza z siedzibą w Świdnicy, Lubuskie Muzeum Wojskowe w Drzonowie, Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze z siedzibą w Ochli (Muzea... 1996). Muzea te mają odmienny profil merytoryczny, więc zrozumiałą jest różny sposób ich społecznego oddziaływania oraz spełniania funkcji edukacyjnych. Chciałabym przedstawić te odmienności, a jednocześnie wskazać na podobne ukierunkowanie zamierzeń edukacyjnych, wynikające ze specyfiki i możliwości oddziaływania, jaką daje status placówki muzealnej. Nie będzie to sprawozdanie z działalności oświatowej muzeów zielonogórskich. Zamierzeniem moim jest przedstawienie kierunków działań oraz przykładowo sposobów ich realizacji.

Propozycje muzealne — zarówno wystawiennicze, jak i inspirowane wydarzeniami z dziedziny kultury i sztuki — znajdują odbiorców w szerokim kręgu społecznym, z uwagi jednak na fakt, iż znaczną grupę zwiedzających i odwiedzających muzea stanowi młodzież, muzea zielonogórskie poświęcają wiele uwagi i starań przygotowaniu oferty zrozumiałej i interesującej dla tej grupy osób.

* Artykuł ten został opracowany na podstawie dotyczących działalności oświatowej muzeów zielonogórskich materiałów archiwalnych, za których udostępnienie składam serdeczne podziękowanie.

Działania edukacyjne mają aspekt dydaktyczny i wychowawczy. Mają one ułatwiać wdrożenie młodego pokolenia do pełnego uczestnictwa w życiu społecznym i kulturze. Dokonuje się to poprzez zapoznanie młodzieży z szeroko pojętym dziedzictwem kulturowym, a także z jego twórczą kontynuacją. Rozpiętość problematyki, jaką prezentują zielonogórskie placówki muzealne, pozwala na poznanie kultury różnych okresów chronologicznych. Działania edukacyjne mają nauczyć młodzież myślenia historycznego i patriotycznego, uwrażliwić na wartości estetyczne.

Prowadzona działalność obejmuje dzieci i znaczną część młodzieży, to znaczy uczniów starszych klas szkół podstawowych, szkół średnich i studentów, a w mniejszym stopniu „młodych dorosłych”, którzy mają za sobą moment startu życiowego, a których również zalicza się do młodzieży (B. Fatyga 1996, s. 59). W zajęciach uczestniczą głównie zorganizowane grupy, którymi są klasy szkolne, koła zainteresowań, studenci określonego kierunku studiów. Programy zajęć są tak pomyślane, aby wzbogacały szkolny system edukacyjny lub uzupełniały i rozszerzały wiedzę studentów w zależności od ich zainteresowań. Działaniami edukacyjnymi obejmuje się w zasadzie dzieci i młodzież szkół województwa zielonogórskiego, wychodzą one jednak poza granice tego obszaru. Dotyczy to treści, które są prezentowane na wystawach, a więc dostępne również dla młodych zwiedzających przybywających do muzeum z innych części Polski i z zagranicy.

Edukacja muzealna obejmuje dzieci i młodzież zarówno ze środowiska miejskiego, jak i wiejskiego, przekazuje się bowiem wartości uniwersalne, które dotyczą całego młodego pokolenia. Jedynie przy przekazywaniu wartości kultury ludowej (za pośrednictwem działań Muzeum Etnograficznego) należy zwrócić uwagę na pewne odmienności w ich odbiorze przez dzieci i młodzież wsi i miasta. Dla młodych ludzi z miasta są one atrakcyjną nowością, natomiast dla ich rówieśników ze wsi są składnikiem środowiska, z którym spotykają się na co dzień. U tej grupy młodzieży należy wyrobić przekonanie, że pielęgnowanie tradycyjnej kultury ludowej nie jest przejawem zacofania, a przymiotnik *wiejski* nie powinien mieć zabarwienia pejoratywnego.

Spółeczne oddziaływanie muzeów zielonogórskich zachodzi już wtedy, gdy zwiedzający korzysta z propozycji muzeum, odwiedzając je samodzielnie, z własnej inicjatywy. Zakres takiego oddziaływania jest uzależniony od zainteresowań zwiedzającego, od jego przygotowania intelektualnego, chęci poznania — te zaś czynniki wpływają na możliwość i głębię percepcji. Drugi rodzaj oddziaływania to oddziaływanie na drodze planowych działań edukacyjnych, ukierunkowanych przedmiotowo. Działania te polegają na pobudzeniu wrażliwości i świadomości poprzez empiryczne poznanie. Uczestnicy biorą czynny udział w zajęciach, współdziałają w kreacji wydarzenia muzealnego. Formy tych działań są rozmaite, uzależnione od specyfiki merytorycznej danego muzeum i zamierzeń dydaktycznych. Tym działaniom zamierzonym, zorganizowanym, chciałabym poświęcić moją uwagę.

Muzeum Ziemi Lubuskiej prowadzi różne formy działalności oświatowej, kierowane do różnych grup wiekowych, w tym do dorosłych, formy te jednak — choć interesujące — nie zostaną przedstawione, gdyż nie mieszczą się w zakresie treściowym tego artykułu. Działalność oświatowa znajduje podstawę w bogatych i różnorodnych zbiorach, a nade wszystko w ogromnym potencjale artystycznym, jaki stanowią galerie autorskie. Galerie te prezentują dzieła artystów różnych pokoleń, różnych kierunków i tendencji, a także różnorodność technik i form twórczości (J. Muszyński 1996, s. 45).

Dla dzieci i młodzieży szkolnej Muzeum Ziemi Lubuskiej organizuje lekcje muzealne. Są to spotkania na czynnych ekspozycjach prowadzone przez pracowników muzeum, komisarzy wystaw, artystów. Zaprasza się także pracowników naukowych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, specjalistów z danej dziedziny, jeśli tego wymaga tematyka spotkania (na przykład temat: rzeźba gotycka). W 1995 roku odbyły się 33 lekcje, w 1996 również 33.

Oprócz lekcji Muzeum Ziemi Lubuskiej przygotowuje blok adresowanych do dzieci i młodzieży szkolnej imprez stanowiących ofertę zagospodarowania wolnego czasu podczas ferii zimowych. W ramach tych „Muzeoferii” organizuje się spotkania i pokazy eksponatów; uczestnicy mogą je poznawać bezpośrednio, na przykład w trakcie pokazu broni i uzbrojenia ochronnego dziecko może te przedmioty dokładnie obejrzeć, dotknąć, nałożyć na siebie. Tematy takich spotkań to między innymi: „Z kufra mojego pradziadka” (pokaz zabytków techniki), „Mój witraż” (pokaz techniki witrażowej, połączony z próbą samodzielnego wykonania przez uczestników pokazu dzieła artystycznego, oczywiście w uproszczonej technice).

Dla uczniów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zielonej Górze urządza się spotkania pt. „Jeden dzień w muzeum”. Jest to blok zajęć z historii i historii sztuki. Prowadzone są one w formie wykładów, spotkań z komisarzami wystaw, wyświetla się w ich ramach filmy o sztuce. Tematyka takich spotkań jest wcześniej ustalona z nauczycielami poszczególnych klas, zgodnie z programem szkolnym. Zajęcia te trwają cały dzień i są traktowane na równi z bytnością w szkole na lekcjach.

Muzeum Ziemi Lubuskiej pilotuje dwa ważne konkursy ogólnopolskie. Jednym z nich jest konkurs plastyczny organizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Ministerstwo Edukacji Narodowej pt. „Moja przygoda w muzeum”. Muzeum prowadzi sekretariat eliminacji wojewódzkich, tu odbywa się wystawa pokonkursowa, a najlepsze prace wysyła się na wystawę ogólnopolską do Muzeum Okręgowego w Toruniu. Drugi konkurs (pt. „Najciekawszy eksponat”) jest konkursem opisowym dla młodzieży szkół średnich.

Już od dwudziestu lat w Muzeum Ziemi Lubuskiej odbywają się okręgowe eliminacje Olimpiady Artystycznej. Muzeum udziela uczestnikom szerego pojętych konsultacji, udostępnia wydawnictwa, księgozbiór, wypożycza przeźroczka. Udzielanie konsultacji, pomocy w zbieraniu materiałów do prac

dypłomowych i magisterskich z zakresu historii sztuki, historii regionu i muzealnictwa to także jedna z dziedzin edukacyjnej działalności muzeum.

Dla najmłodszych dzieci przygotowano odrębne propozycje — oprócz zwiedzania blok spotkań zatytułowany „Przedszkolaki w muzeum”. Tematy spotkań są następujące: „Co to jest muzeum?”, „Winiarskie tradycje miasta”, „Baśniowy świat w tkaninach Lucyny Krakowskiej i Mariana Kruczka”. Spotkania te inspirują dzieci do samodzielnego tworzenia.

Główną formą pracy oświatowej Muzeum Archeologicznego Środkowego Nadodrza są lekcje muzealne (A. Kołodziejski 1996, s. 106). Lekcje prowadzi się przede wszystkim dla uczniów szkół podstawowych, zdarzają się jednak również zgłoszenia na przeprowadzenie lekcji w szkołach średnich. Tematyka jest skorelowana ze szkolnym programem nauczania historii. Obejmuje zagadnienia ogólne, takie jak wyjaśnianie pojęcia *archeologia*, informacje o badaniach wykopaliskowych i sposobach pozyskiwania zabytków, a także szczegółowe, dotyczące wybranych okresów historycznych. Młodzież jest zapoznawana z najdawniejszymi dziejami regionu, od epoki kamienia poczynając. Prowadzi się też lekcje omawiające średniowiecze. Na zajęciach tych kładzie się główny nacisk na przedstawienie życia codziennego w tym okresie, procesu powstawania grodów i miast. Rzadziej zdarzają się lekcje o tematyce związanej z dziejami nowożytnymi, wiekami XVII i XVIII, poświęcone przede wszystkim omówieniu architektury i ceramiki. Lekcje są prowadzone przez archeologów zatrudnionych w muzeum, odbywają się w nim, na wystawach lub w szkołach. W czasie tych spotkań, oprócz werbalnego przedstawienia danej problematyki, zapoznaje się uczestników bezpośrednio z zabytkami archeologicznymi. Aby jeszcze bardziej przybliżyć uczniom te zabytki organizuje się zajęcia w pracowni konserwatorskiej, gdzie mogą zapoznać się z techniką rekonstrukcji naczyń pozyskiwanych we fragmentach podczas prac wykopaliskowych. W 1995 roku przeprowadzono piętnaście lekcji, w 1996 szesnaście.

Drugą formą działalności edukacyjnej Muzeum Archeologicznego Środkowego Nadodrza są wprowadzone od niedawna konkursy o tematyce archeologicznej. Urządzane są one okazjonalnie, w Międzynarodowym Dniu Dziecka, w pierwszy dzień wiosny, w których to dniach jest bezpłatny wstęp do muzeum i zwiększona frekwencja. Urządza się je również poza tymi terminami, dla zorganizowanych grup, jeśli zostanie zgłoszone takie życzenie. Konkurs przeprowadza się w ten sposób, że po zwiedzeniu muzeum przez określoną grupę dzieci przewodnik zadaje im pytania dotyczące obejrzanych ekspozycji. Najlepiej odpowiadających nagradza się pamiątkami. Ponadto urządza się w szkołach wystawy tematyczne. Obrazują one między innymi epokę kamienia, kulturę łużycką, średniowiecze. Działania edukacyjne Muzeum Archeologicznego Środkowego Nadodrza przedstawione powyżej są uznane przez nauczycieli za bardzo potrzebne, ponieważ rozwijają zasób

wiedzy ucznia, rozbudzają zainteresowania, a niekiedy wpływają nawet na wybór kierunku studiów.

Lubuskie Muzeum Wojskowe realizuje program edukacyjny poprzez różne formy pracy oświatowej. Są to: spotkania i pogadanki dla młodzieży szkolnej organizowane w siedzibie muzeum, prelekcje i spotkania na terenie szkół średnich, spotkania z członkami kół naukowych wyższych szkół zielonogórskich (W. Kwaśniewicz 1996, s. 116). Urządza się również lekcje muzealne. Zajęcia są skorelowane z programem nauczania historii w szkole. We wszystkich tych sposobach oddziaływania korzysta się ze zbiorów militariów, które przybliża się poprzez bezpośredni, namacalny z nimi kontakt. Tematyka spotkań i lekcji obejmuje w znacznym stopniu historię najnowszą (np. „Bitwa pod Monte Cassino”), ale realizuje się również tematy dotyczące okresów wcześniejszych (np. „Bitwa pod Grunwaldem”). W 1995 roku zorganizowano dziesięć lekcji i cztery prelekcje, w 1996 roku dwanaście lekcji i pięć prelekcji.

Dużym powodzeniem cieszą się spotkania przy ognisku z udziałem kombatantów. Uczestnicy tych spotkań mają możliwość wysłuchania pogadanki o wydarzeniach z ostatniej wojny światowej. Okazją do spotkań z kombatantami są również wystawy okolicznościowe, których bohaterami są uczestnicy walk z okresu drugiej wojny światowej.

Nową inicjatywą, wprowadzoną przed rokiem, jest konkurs plastyczny pt. „Moje spotkania z Lubuskim Muzeum Wojskowym”, adresowany do uczniów szkół podstawowych i rozstrzygany w dwóch kategoriach wiekowych. Oddzielnie ocenia się prace uczniów klas I-IV i klas V-VIII. Konkurs wieńczy wystawa nagrodzonych i wyróżnionych prac, której otwarcie połączone jest z wręczaniem nagród ufundowanych przez sponsorów. Ponadto urządza się w hangarze z ciężkim sprzętem bojowym prezentację wszystkich pozostałych nadesłanych prac. Konkurs, organizowany dwukrotnie, wykazuje tendencje rozwojowe: w 1996 roku dostarczono ponad 400 prac, w 1997 - 621. Ta udana inicjatywa będzie kontynuowana w latach następnych. Informacje o konkursie (jak również o innych działaniach oświatowych) przekazuje się szkołom przez ogłoszenia w prasie, a także dzięki współdziałaniu z Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli w Zielonej Górze. Lubuskie Muzeum Wojskowe swoją ofertę przekazuje do ODN, który dołącza ją do rozsyłanego co miesiąc czasopisma „Grono” i w ten sposób dociera ona do wszystkich szkół zielonogórskich.

Lubuskie Muzeum Wojskowe proponuje szczególnie bogaty program zwiedzania w Międzynarodowym Dniu Dziecka. W tym dniu, w którym tradycyjnie już wstęp do muzeum jest bezpłatny, pozwala się młodemu zwiedzającemu na wchodzenie do obiektów wystawionych w ekspozycji plenerowej, takich jak czołg czy samolot. Dzięki objaśnieniom przewodnika dzieci poznają zasady działania i uruchamiania ciężkiego sprzętu bojowego. Militaria poznawane przez dzieci nieuchronnie kojarzą się z działaniami wojennymi. Starania muzeum idą w tym kierunku, aby młode pokolenie spoglądało na te przedmioty

nie jak na „sprzęt do zabijania”, lecz jak na zabytki historyczne mające walor dokumentu.

Muzeum Etnograficzne prowadzi taki rodzaj działań, w których łączy się poznanie z aspektem wychowawczym (B. Kołodziejska 1989). Jako muzeum typu skansenowego ma szczególne możliwości pokazania kultury ludowej w środowisku zbliżonym do naturalnego. Może zobrazować nieledwie całokształt życia na wsi, zarówno jego przejawy materialne, jak i sferę kultury społecznej — zwyczaje i obrzędy ludowe. Zapoznanie z bytowaniem w dawnej wsi ma na celu ukazanie rytmu życia w korelacji z przyrodą, wyrobienie szacunku dla trudnej pracy na roli stanowiącej podstawę egzystencji na wsi. W zajęciach zwraca się uwagę również na fakt, iż prezentowana kultura ludowa jest ważnym składnikiem kultury narodowej (J. Burszta 1974). Ma to duże znaczenie dla patriotycznego wychowania młodego pokolenia. Realizacji tych zadań służą rozmaite formy pracy z dziećmi i młodzieżą.

Podstawą działań edukacyjnych są lekcje muzealne. Tematyka lekcji jest tak ułożona, że obrazują one roczny cykl zajęć i zwyczajów obchodzonych kiedyś na wsi. Prezentuje się tradycyjne zajęcia gospodarskie, wytwórczość domową, rzemiosło, różne dziedziny sztuki ludowej. Lekcje odbywają się z udziałem rzemieślników, artystów ludowych i gospodyń wiejskich demonstrujących dawne zajęcia domowe. Uczniowie poznają kulturę ludową poprzez bezpośredni kontakt z zabytkiem pokazanym w jego naturalnej funkcji gospodarczej i społecznej, poprzez obserwację procesu twórczego i wytwórczego. Uczestnicy lekcji włączają się czynnie do pokazów, próbują pracować dawnymi narzędziami i przyrządami, uczą się technik artystycznych stosowanych w sztuce ludowej. Zapoznavanie z ludowymi wytworami pozwala nauczyć harmonii pomiędzy tworzywem, formą i budową przedmiotów oraz mądrych i funkcjonalnych rozwiązań technicznych, jakie cechują te wytwory (M. Znamierowska-Prüfferowa 1979, s. 37). Na lekcjach muzealnych realizuje się tematy: „Od rośliny do tkaniny” (lekcja poświęcona uprawie i obróbce lnu oraz pokazowi przędzenia i tkania), „Pisankarstwo ludowe”, „Warsztat rzeźbiarza”, „Andrzejkowe wróżby”, „Szopka ludowa”.

Lekcje przeprowadza się również w związku z wystawami. Przykładem może być wystawa „W kręgu kozła polskiego — samorodnego instrumentu ludowego”. Ekspozaty pokazane na tej wystawie ożywia się dzięki udziałowi muzyków ludowych, którzy zapoznają młodzież z budową instrumentów oraz umiejętnościami gry na nich, a także z folklorem stanowiącym ważny składnik dziedzictwa kulturowego naszego regionu. Urozmaiceniem i dopełnieniem wystawy bywa występ zespołu folklorystycznego. Ponieważ jest to wystawa objazdowa, dociera do młodzieży różnych wsi i miast województwa zielonogórskiego. Lekcje muzealne prowadzą pracownicy Działu Oświatowego oraz etnografowie zatrudnieni w innych działach merytorycznych muzeum. W 1995 roku przeprowadzono 57 lekcji, w 1996 - 45.

Inną formą działalności edukacyjnej są „małe festyny”. Imprezy te są rodzajem zabawy odbywającej się na terenie skansenu. Dzieci mogą potańczyć przy muzyce, pośpiewać, wziąć udział w konkursach, skorzystać z przejażdżki konnej po skansenie. W zabawie tej osadzone są też treści etnograficzne: dzieci poznają ekspozycję skansenowską, bawią się w wycinanie wycinanek, wyplatanie koszy, próbują rzeźbić w drewnie. W czasie festynu odbywa się wspólny posiłek, którego składnikiem jest masło wyrobione przez „młodych gospodarzy” dawnym tradycyjnym sposobem. Te zajęcia o charakterze zdecydowanie ludycznym przybliżają dzieciom muzeum; dzięki nim muzeum jest postrzegane nie jako nużąca wędrowka po wystawach, lecz jako miejsce zabawy, odpoczynku, rekreacji. „Małe festyny” odbywają się w maju i czerwcu. W 1996 roku przeprowadzono ich 25.

Dwudziestoletnią tradycję ma impreza „Topienie Marzanny”. Impreza ta jest przypomnieniem i ożywieniem ludowego zwyczaju przepędzania zimy i powitania wiosny. Rola muzeum polega na przygotowaniu programu i włączeniu do jego realizacji jak największej liczby uczestników. Aktom o charakterze symbolicznym, takim jak wynoszenie „za wieś”, palenie i topienie personifikacji zimy w postaci Marzanny, towarzyszy kapela ludowa oraz elementy nowoczesne: konkurs na najpiękniejszą Marzannę, występy dzieci w repertuarze słowno-muzycznym tematycznie związanym z nadchodzącą wiosną. W ostatnich latach muzeum dokonało częściowej zmiany tego zwyczaju poprzez wprowadzenie elementów problematyki ekologicznej („Eko-Marzanna”).

Muzeum Etnograficzne przygotowuje i przeprowadza warsztaty metodyczne dla nauczycieli ze wskazaniem na możliwości wykorzystania zabytków muzealnych w pracy dydaktycznej. Do tych zajęć przygotowuje się materiały pomocnicze omawiające wybrane zagadnienia z dziedziny kultury ludowej. Muzeum Etnograficzne stanowi również zaplecze wiedzy o kulturze ludowej regionu dla studentów Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze i studentów etnografii z innych ośrodków uniwersyteckich. Studenci zawsze mogą liczyć na pomoc przy gromadzeniu materiałów do prac dyplomowych i magisterskich z interesującego ich zakresu. Jeśli jest taka potrzeba, organizuje się dla studentów również spotkania tematyczne, w których przybliży się im złożoną problematykę kultury ludowej regionu.

Formy i sposoby pracy z dziećmi i młodzieżą stosowane przez muzea zielonogórskie są przedmiotem bieżącej analizy przez pracowników tych instytucji. Obserwacje prowadzone w czasie zajęć pozwalają poczynić spostrzeżenia i wyciągnąć odpowiednie wnioski odnośnie do ich percepcji przez adresatów. Dotychczas stosowane narzędzia nie stanowią ostatecznego kształtu tych działań. Ulegają one przetwarzaniu i zmianom, które mają przyczynić się do ulepszenia procesu edukacyjnego. Bogactwo życia, a także dezyderaty zwiedzających obligują do wprowadzania form nowych, atrakcyjnych, które coraz lepiej i skuteczniej oddziałują na młode pokolenie i proponują mu

możliwość życia bogatego w treści kultury. W tym starcie w sferę „dobrej” kultury powinny pomóc działania edukacyjne muzeów zielonogórskich.

LITERATURA

- BURSZTA J., Kultura ludowa — kultura narodowa. Szkice i rozprawy, Warszawa 1974.
- FATYGA B., Antropologia młodzieży: stara subdyscyplina — nowa metodologia, [w:] Wobec kultury. Problemy antropologa, red. G. E. Karpińska, „Łódzkie Studia Etnograficzne” t. XXXV, Łódź 1996.
- GLUZIŃSKA W., U podstaw muzeologii, Warszawa 1980.
- KOŁODZIEJSKA B., Rola kultury ludowej w wychowaniu dzieci i młodzieży, „Acta Scansenologica” t. 5, Sanok 1989.
- KOŁODZIEJSKI A., Muzeum Archeologiczne Środkowego Nadodrza w Zielonej Górze, [w:] Muzea zielonogórskie, red. A. Toczewski, Zielona Góra 1996.
- KWAŚNIEWICZ W., Lubuskie Muzeum Wojskowe, [w:] Muzea zielonogórskie, red. A. Toczewski, Zielona Góra 1996.
- MUSZYŃSKI J., Paralele muzealne — wspomnienia, [w:] Muzea zielonogórskie, red. A. Toczewski, Zielona Góra 1996.
- MUZEUM zielonogórskie, red. A. Toczewski, Zielona Góra 1996.
- ŻNAKOWSKA-PRÜFFEROWA M., Rozważania i sugestie dotyczące społecznych funkcji etnologii, [w:] Społeczne funkcje etnologii, red. Z. Jasiewicz, PAN, Seria Etnografia, t. II, Poznań 1979.

Barbara Kołodziejska

DIE ROLLE DER MUSEEN VON ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG) BEI DER ERZIEHUNG UND BILDUNG DER KINDER UND JUGENDLICHEN Zusammenfassung

In diesem Artikel wurden die Bildungs- und Erziehungsfunktionen dargestellt, die durch vier Museen in Zielona Góra realisiert werden: Das Museum des Lubusz-Landes (Ziemia Lubuska) in Zielona Góra, das Museum des Mittelodergebietes in Świdnica, das Militärmuseum in Drzonów und das Ethnographische Museum in Ochla. Außer dem Dokumentieren von Sammlungen, deren Verarbeitung und Präsentation, führen die Museen auch Bildungstätigkeit, die an Kinder und Jugendliche sowie Schulen unserer Stadt und Wojewodschaft gerichtet wird. Im Rahmen dieser Tätigkeit veranstaltet jedes der Museen von Zielona Góra ca. 20-30 Museumsstunden jährlich. Die Thematik des Unterrichts wird mit dem zu dieser Stunde mit der Klasse kommenden Lehrer abgesprochen. In den Museumsstunden lernen die Jugendlichen die mit Weihnachten und Ostern verbundenen Bräuche, die Möglichkeiten der Herstellung verschiedener Güter sowie auch die Kampf- und Verteidigungsweisen kennen. Der durch diesen Unterricht realisierte Kontakt mit den Museen trägt zur Verbreitung der Geschichtskennntnisse bei, weckt das Interesse für Geschichte der Vorfahren und Bewohner dieses Landes sowie regt oft dazu an, um das Museum erneut in der Elterngesellschaft zu besuchen. Über die Möglichkeiten der Auswertung der Museen zur Verwirklichung der Bildungsfunktionen können während des Studiums die Studenten der Geschichte, der polnischen Philologie, der Anfangslehre und anderer Studienrichtungen an der PH in Zielona Góra erfahren.

Ewa Narkiewicz-Niedbalec

DZIAŁALNOŚĆ I FUNKCJE WOJEWÓDZKIEGO MŁODZIEŻOWEGO DOMU KULTURY „DOM HARCERZA” W ZIELONEJ GÓRZE

Domy kultury są instytucjami realizującymi różnorodne funkcje, z których najistotniejsze są: funkcje rekreacyjna, kulturalna i edukacyjno-wychowawcza (J. Kargul 1986, s. 15). Jednym z ich podstawowych zadań jest tworzenie warunków do aktywnego uczestnictwa w kulturze, zwłaszcza dzieciom i młodzieży o zainteresowaniach i zdolnościach artystycznych. Domy kultury usytuowane w miastach wojewódzkich pełnią ponadto funkcje koordynatora działań kulturalnych mniejszych środowisk lokalnych, organizując przeglądy zespołów artystycznych, prowadząc eliminacje do konkursów plastycznych, recytatorskich, muzycznych różnych szczebli. Domy kultury w Polsce to instytucje, dla których organem założycielskim są urzędy administracji państwowej, samorządy, spółdzielnie mieszkaniowe, zakłady pracy. Lokalizować je można w obrębie trzech układów: wychowania, edukacji i upowszechniania kultury. Specyfika pracy placówek kulturalno-oświatowych polega na 1) atrakcyjności oferty; 2) dobrowolności uczestnictwa; 3) niesformalizowanym układzie stosunków społecznych (brak dystansu i formalizmu występujących np. w szkole) (J. Kargul 1986, s. 38-39).

Zgłaszano różnorodne koncepcje teoretyczne funkcjonowania domów kultury. W jednej z nich mówi się o trzech obszarach działalności tych instytucji. Pierwszy z nich obejmuje prowadzenie pracy edukacyjnej mającej na celu wykształcenie wzorów recepcji i ekspresji kulturalnej, drugi tworzenie warunków do twórczości (kreacji), a trzeci organizowanie ludycznych form aktywności (M. Strąk 1984, s. 144). Według drugiej propozycji teoretycznej idealny dom kultury winien 1) organizować edukację artystyczną dzieci i młodzieży; 2) organizować integrację ruchu amatorskiego z profesjonalnym; 3) tworzyć tożsamość kulturową regionu (D. Dyśko 1987, s. 41).

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie działalności jedynej działającej obecnie w Zielonej Górze wielofunkcyjnego domu kultury, jakim jest Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza” w Zielonej Górze, który rozpoczął swoją działalność w czerwcu 1986 roku. Idea powstania takiej placówki zrodziła się znacznie wcześniej, w połowie lat sześćdziesiątych. W 1970 roku utworzono Społeczny Komitet Budowy „Domu Harcerza”, który nadzorował

emisję i sprzedaż cegiełek o nominałach od 5 do 1000 zł. Cegiełki rozprowadzano wśród osób indywidualnych i w zakładach pracy. W dziewięć lat później, w Międzynarodowym Roku Dziecka wmurowano kamień węgielny (15 IX 1979 r.). Ze składek społecznych zebrano kwotę, która według pierwotnego kosztorysu przekraczała połowę planowanych kosztów; w trakcie realizacji inwestycji okazała się wystarczająca na pokrycie 1/7 poniesionych nakładów. Pozostałe środki finansowe wyłożyło Kuratorium Oświaty i Wychowania, które jest organem założycielskim „Domu Harcerza”.

Instytucja ta, wbrew własnej nazwie, nie jest placówką przeznaczoną jedynie dla harcerzy; ofertę swą adresuje zarówno do młodzieży zrzeszonej w organizacjach harcerskich, jaki i do niezrzeszonej. W pierwszych latach działalności w większym zakresie prowadzono pracę z harcerzami, realizując funkcję harcerskiego ośrodka metodycznego. W latach następnych nastawiono się na zaproponowanie dzieciom i młodzieży atrakcyjnych form spędzania wolnego czasu, zwłaszcza poprzez zajęcia edukacyjne w wielu specjalnościach artystycznych i politechnicznych. Podstawowe formy działalności placówki to praca w systemie pracowni ze stałym uczestnikiem, udział w konkursach i festiwalach, organizacja imprez, wystaw, koncertów, w których udział biorą zarówno uczestnicy stali, jak i okazjonalni, oraz organizacja rekreacji i wypoczynku. Wiek uczestników zajęć w „Domu Harcerza” waha się od sześciu do dwudziestu lat. Strukturę placówki tworzą cztery działy i jedenaście pracowni:

Działy	Pracownie
Artystyczny	taneczna, chóralska, muzyczna, plastyczna, kra- wiecka i tkacka
Politechniczny	komputerowa, fotograficzna, modelarska
Harcerski	gabinet metodyki harcerskiej
Upowszechniania kultury i sztuki	imprez masowych, sekcja szachowa, sekcja astro- nomiczna

W dalszej części artykułu zaprezentowane zostaną poszczególne pracownie z uwzględnieniem charakterystyki uczestników i instruktorów, założeń programowych i najważniejszych osiągnięć.

Pracownia taneczna istnieje od początku działalności „Domu Harcerza”. W pierwszym okresie (do roku 1991) realizowano w niej głównie zajęcia tańca towarzyskiego. W 1986 r. rozpoczęto pracę z dwiema grupami młodszych dzieci (klasy I-III) i jedną starszych (kl. VI-VII), przygotowując je do tańca turniejowego. Prowadzono również grupę tańca zespołowego dla uczniów klasy III oraz grupę przedszkolną, w której realizowano program rytmiki i

* Obszerniej o MDK „Dom Harcerza” można przeczytać w pracy magisterskiej Sylwii Danielewicz, napisanej pod moim kierunkiem i obronionej w czerwcu 1996 r. w Instytucie Pedagogiki Społecznej WSP TK.

zabaw tanecznych z elementami podstawowych kroków wybranych tańców. Pracownia taneczna skupiała wówczas około stu stałych uczestników, a ponadto organizowała kilkumiesięczne kursy tańca dla młodzieży, z których to kursów skorzystało również około stu osób. Już w pierwszym roku pracy reprezentanci „Domu Harcerza” zdobyli IV miejsce (zespołowo) na Ogólnopolskim Turnieju Tańca w Legnicy (na 33 startujące reprezentacje) i VII miejsce (para najstarsza) na Mistrzostwach Polski w Jeleniej Górze. W roku 1987 rozpoczął działalność Turniejowy Klub Młodzieżowy „Jacek”, zrzeszający 24 osoby, które ukończyły kursy tańca i zamierzały w dalszym ciągu zajmować się tą dziedziną kultury. Udział w turniejach tańca i posiadane umiejętności umożliwiły trzem parom uzyskanie klasy E (najniższej klasy tanecznej, bez której uzyskania niemożliwe jest uzyskanie klas wyższych).

W następnym roku pracownia taneczna skupiała trzy dziecięce grupy tańca towarzyskiego (razem 63 dzieci z klas I-IV), trzy kluby tańca o różnym stopniu zaawansowania (50 osób) oraz grupę baletową „Scherzo” (17 dziewcząt), prowadzoną przez Annę Maciejak. W drugim roku działalności tańcem zajmowało się 130 stałych uczestników, zwiększyła się również pula nagród zdobytych w turniejach krajowych: Klub Tańca Towarzyskiego uzyskał V miejsce (drużynowo) w Gorzowie Wielkopolskim, V miejsce w Poznaniu oraz I miejsce w Łodzi (drużynowo) i I miejsce w Szczecinie (indywidualnie). Cztery pary uzyskały wyższą klasę taneczną - D, a jedną klasę C. Sukcesy odnosili również reprezentanci Dziecięcego Klubu Tanecznego. W Ogólnopolskich Turniejach Tańca reprezentanci „Domu Harcerza” zdobyli indywidualnie I miejsce w Kaliszu, II miejsce w Lublinie oraz IV miejsce we Wrocławiu, natomiast drużynowo IV miejsce w Kaliszu i III miejsce w Legnicy. Grupy Dziecięcego Klubu Tanecznego odniosły także sukcesy na przeglądach międzynarodowych, zajmując drużynowo III miejsce w Lipsku, to samo miejsce drużynowo w II Międzynarodowym Turnieju Tańca „O Pluszowego Misia” (którego pomysł zrodził się właśnie w „Domu Harcerza”) oraz kwalifikując się do finałów w Koszycach.

Dziecięca grupa baletowa Anny Maciejak przygotowała w tym czasie dwa układy pokazowe, które prezentowała w Zielonej Górze. W okolicznościowe imprezy lokalne włączali się również tancerze zajmujący się tańcem towarzyskim.

Następne lata działalności (1988-1991) to okres pracy z grupami skupiającymi około 150 stałych uczestników grup tanecznych, dalsze starty w turniejach w kraju (Kalisz, Wrocław, Stargard Szczeciński, Gdańsk) i za granicą (Rosja, Niemcy, Węgry) oraz czołowe lokaty (I-IV miejsce) zajmowane przez reprezentantów Zielonej Góry. Rok 1990/91 tancerze zakończyli posiadaniem jednej pary klasy A (Iwona Golczak, Michał Malitowski), trzech par klasy B, pięciu par klasy D i jednej pary klasy E; osiem par przygotowywało się do zdobycia najniższej klasy tanecznej.

Zajmowanie się tańcem wymaga nie tylko uzdolnień muzycznych i tanecznych, systematycznego treningu i wytrwałości, ale również sporych nakładów finansowych związanych z wyjazdami i startami w turniejach tańca. Znaczną część tych kosztów ponosili rodzice tańczących oraz sponsorzy, jeśli udało się ich pozyskać. W pracy instruktorów tańca dyrekcja „Domu Harcerza” dostrzegała nie tylko profesjonalizm zawodowy, ale również wielką dbałość o aspekt wychowawczy oddziaływań skierowanych na kształtowanie umiejętności pracy w grupie, stosowania form grzecznościowych we wzajemnych kontaktach. Instruktorzy potrafili także zaangażować do współpracy rodziców tańczących dzieci i znajdować sponsorów. Pewien etap w działalności pracowni tanecznej zamknął się po odejściu z „Domu Harcerza” (do własnej szkoły tańca „Gracja”) w 1991 r. Alicji Górskiej, współautorki wielu powyżej wymienianych sukcesów.

Od roku 1992/93 pracownia taneczna zmieniła profil działalności, gdy przeszły z Zakładowego Domu Kultury „Kolejarz” do „Domu Harcerza” dwa zespoły tańca współczesnego „Tagim” i „Frajda”, prowadzone przez nauczycielkę tańca Małgorzatę Konert. Zespół „Frajda” skupiał dzieci w wieku od siedmiu do dwunastu lat, które przygotowywały program na Festiwal Piosenki i Tańca w Koninie. Grupa „Tagim” zrzeszała bardziej zróżnicowane pod względem wieku dziewczęta ze szkół podstawowych, średnich i wyższych. W grupie tej uczono m. in. metodyki prowadzenia zajęć z zespołami tanecznymi. Utworzono również nową 16-osobową grupę taneczną dzieci w wieku przed-szkolnym. W następnym roku szkolnym (1993/94) oba zespoły brały udział w Ogólnopolskich Przeglądach Tanecznych w Szczecinie (I miejsce dla choreografa), Siedlcach, Kaliszu i we Wrocławiu. Zespół „Tagim” wystąpił również we Frankfurcie na Menem, gdzie brał udział w warsztatach artystycznych. W roku szkolnym 1994/95 oba zespoły tańca nowoczesnego skupiały 75 dziewcząt w dwóch grupach zaawansowanych i dwóch przygotowawczych. Osiągnięciem zespołu „Frajda” był udział w emitowanym przez I program TVP koncercie finałowym Festiwalu Piosenki i Tańca w Koninie oraz zajęcie V miejsca w mistrzostwach „Show Dance” - Łódź '95. W sierpniu 1995 r. zespół „Tagim” ponownie brał udział w międzynarodowych warsztatach artystycznych we Frankfurcie nad Menem. W tym samym roku choreograf zespołu M. Konert otrzymała nagrodę Prezydenta Miasta Zielonej Góry za godne reprezentowanie miasta poza granicami kraju. W 1996 r. zespół „Tagim” zdobył główną nagrodę na Festiwalu Tańca „Krzyki Dance” we Wrocławiu, a „Frajda” wyróżniona została na Festiwalu Piosenki i Tańca w Koninie. W tym samym roku pierwszy z zespołów dał samodzielny koncert w Eisenhüttenstadt w ramach Międzynarodowego Tygodnia Tańca.

W „Domu Harcerza” od stycznia 1994 roku działa również zespół folklorystyczny „Maki”, mimo iż sala do ćwiczeń tego zespołu mieści się w Szkole Podstawowej nr 6. W 1996 r. zespół wraz ze swym choreografem Marią Grzyb świętował 25-lecie swego istnienia. Co roku pracuje w zespole około

stu osób, w kapeli i trzech grupach: reprezentacyjnej, średnio zaawansowanej i początkującej. „Maki” znane są z występów na koncertach w Zielonej Górze, biorą także udział w festiwalach zespołów ludowych w kraju (ostatnio w Koszalinie w 1996 r.) i za granicą (np. w Pigwoli we Włoszech w lipcu 1996 r.).

Drugą pracownią działu artystycznego jest **pracownia chóralna**, w której ramach działa żeński chór „Polirytmia” pod kierunkiem Janiny Nowak. Ponieważ chórowi temu poświęcono odrębny artykuł w niniejszym tomie, autorstwa Ireny Marciniak, nie będę zajmowała się jego prezentacją.

W ramach **pracowni muzycznej**, pracującej również od początku istnienia „Domu Harcerza”, działały w każdym roku szkolnym po trzy, cztery zespoły. W pierwszym roku pracy utworzono: zespół instrumentalny, „Big-band”, zespół bluesowy „Baston-Blus” oraz kapelę dziecięcą. „Baston-Blus” zakwalifikował się do udziału w Festiwalu Rockowym w Jarocinie, a zespół instrumentalny i „Big-band” brały udział w warsztatach muzycznych organizowanych przez Spółdzielczo-Uczelniany Dom Kultury „Mrowisko” w ramach „Małej Akademii Jazzu”. Ponadto pracownia muzyczna prowadziła zajęcia muzyczno-ruchowe z 24 grupami zuchów z podmiejskich szkół.

W roku 1987/89 liczący szesnastu członków „Big-band” zmienił nazwę na „New-Voice” i w ciągu roku występował jedenaście razy w Zielonej Górze oraz wziął udział w dwóch przeglądach wojewódzkich — „Muzykoramie '87” i „Estradzie Muzycznej '88”. Na tym drugim przeglądzie uzyskał II kategorię wykonawczą i zakwalifikował się do koncertu laureatów. Ten sam zespół (lecz pod nową nazwą „P.O.W.”) pod kierunkiem Ireneusza Sawickiego działał w „Domu Harcerza” do końca grudnia 1993 roku. Do tego czasu dał się poznać zielonogórskiej publiczności, m. in. biorąc udział w koncercie „Non Stop Rock” na początku 1991 r. („Gazeta Lubuska” z 15 II 1991 r.), nagrywając kasetę (1992) i uczestnicząc w przeglądzie Zielonogórskiego Ośrodka Kultury „O Żółty Nocnik”. Zespół występował także we Frankfurcie, Witnicy, Szprotawie i trzykrotnie brał udział w koncertach Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy organizowanych w Zielonej Górze.

W 1989/90 roku powstał w placówce dziecięcy zespół wokально-instrumentalny „Supel” prowadzony przez Elżbietę i Ireneusza Sawickich. W 1991 roku w „Żagańskiej Wiośni Kulturalnej” „Supel” zdobył „Złoty Dyplom”, w tym samym roku i latach następnych występował na imprezach w mieście i województwie. W roku 1995 liczący dziewięciu członków „Supel” wziął udział w warsztatach artystycznych w Lubminie (Niemcy) oraz w międzynarodowym zgrupowaniu Zielona Góra - Berlin, które odbywało się we Wroniawach.

Od 1989/90 roku istniały w „Domu Harcerza” młodzieżowe zespoły instrumentalno-wokalne, m. in. „Styk”, „Flanelsi”, prowadzone przez I. Sawickiego i Andrzeja Żołędziejewskiego. Oba zespoły na przeglądzie „Estrada Muzyczna '90” zdobyły wyróżnienia. Pod koniec marca 1992 roku część

uczestników zespołów młodzieżowych odeszła, a dwie śpiewające dziewczyny utworzyły „Duet Poezji Śpiewanej”. W maju 1992 duet ten zdobył I miejsce w przeglądzie poezji śpiewanej w Skwierzynie, a w 1993 roku I miejsce w eliminacjach wojewódzkich II Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego „Sacrum w literaturze” i zakwalifikował się do eliminacji centralnych w Częstochowie. W tym samym roku zmienił nazwę na „Tak czuję”. W 1993 i 1994 roku brał udział w odbywających się w Zielonej Górze imprezach: Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki Turystycznej „Włóczęga”, „Mała Włóczęga'94”, Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki „Noc gitarzystów”, wojewódzkich eliminacjach do Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Studenckiej w Krakowie (zdołał I miejsce). „Tak czuję” w 1994 uplasowało się na I miejscu poetyckiej listy przebojów Radia Zachód.

W ramach pracowni muzycznej działał jeszcze, ale tylko przez okres jednego roku (1988/89), zespół akordeonistów. Z pewnymi przerwami pracowało Studio Piosenki Dziecięcej i Młodzieżowej. Pracownia skupiała przeciętnie po dwudziestu kilku stałych członków zespołów muzycznych i muzyczno-wokalnych.

W ostatnich latach (1995/96 i 1996/97) działały w „Domu Harcerza”: zespół wokalny „Supel”, muzyczno-wokalny „Arthrosis” i muzyczny „Acromony”. W 1997 roku „Supel” zmienił nazwę na „Bez Niego” i występował wśród wykonawców zawodowych (m. in. podczas Dni Zielonej Góry i koncertów Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy). W tymże roku grupa zdobyła czołowe lokaty w Wojewódzkim Festiwalu Piosenki Młodzieżowej. Zespół muzyczno-wokalny „Arthrosis”, uprawiający muzykę z gatunku gotyku i reprezentujący wysoki poziom wykonawczy, wydał ostatnio płytę („Gazeta Lubuska”, 24-25 I 1998 r.) i ma licznych słuchaczy na koncertach w mieście i województwie.

Mimo że co roku starano się dokupić pracowni muzycznej coś ze sprzętu nagłaśniającego i grającego (mikrofony, syntezy, konsolę), to i tak nie można uznać wyposażenia za całkowicie zadowalające. W pracy zespołów muzycznych wykorzystywany jest prywatny sprzęt instruktora, który przygotowuje na nim m. in. profesjonalne komputerowe nagrania muzyczne.

Pracownia plastyczna skupia corocznie kilkudziesięciu uczestników w ośmiu — dziewięciu kołach ogólnoplastycznych i ceramicznych, a od 1991/92 roku również rzeźbiarskich. W zajęciach uczestniczą zainteresowani w wieku od siedmiu do osiemnastu lat, przychodząc na zajęcia trwające po dwie, trzy godziny raz w tygodniu. Na zajęciach powstają prace plastyczne, które mają charakter wytworów materialnych o trwałym dość charakterze (inaczej niż wykonanie utworu muzycznego czy wykonanie tańca), same więc są dokumentacją działalności pracowni. Dzieła plastyczne prezentowane są w „Galerii Młodego Twórcy” mieszczącej się w hallu „Domu Harcerza” lub na wystawach w innych instytucjach miasta (galerie, Urząd Wojewódzki), a nawet poza nim (Sulechów, Gubin) oraz są wysyłane na konkursy plastyczne. Pracownie

ogólnoplastyczne prowadzą Katarzyna Walter-Sułkowska i Gabriela Wilk — absolwentki wychowania plastycznego UMK w Toruniu i WSP w Krakowie, a pracownię ceramiki artysta plastik Małgorzata Bukowicz, która studia ukończyła w ASP we Wrocławiu. Pracownię plastyczną, w której oprócz innych technik wykonuje się patchworki (kompozycje plastyczne z tkanin) i malowanie na jedwabiu, prowadzi Dorota Polaczek, absolwentka pedagogiki kulturalno-oświatowej zielonogórskiej WSP. Udział w zajęciach plastycznych jest w zasadzie bezpłatny, rodzice ponoszą jedynie część kosztów zakupu farb i innych materiałów (w ostatnich latach opłata z tego tytułu wynosiła 10 zł miesięcznie).

Od 1988/89 r. w „Domu Harcerza” Gabriela Wilk pełni funkcję wojewódzkiego koordynatora konkursów plastycznych i zajmuje się opracowaniem i rozsyłaniem regulaminów konkursów plastycznych do szkół i placówek pozaszkolnych prowadzących grupy plastyczne w całym województwie, powoływaniem komisji konkursowych, przyjmowaniem nadesłanych prac oraz oceną tychże i wysyłaniem ich na konkursy wyższych szczebli — krajowe i międzynarodowe. W pierwszym roku działalności do koordynatora wpłynęło 2800 prac, z czego zakwalifikowano 536 prac na osiem konkursów plastycznych. Na przeglądy ogólnopolskie wysłano 384 prace, na międzynarodowe 37, a na wojewódzkie 152. W drugim roku działalności komisja konkursowa opracowała regulamin do dziesięciu konkursów plastycznych, kwalifikowała 1200 prac na konkursy w różnorodnych technikach, takich jak gobelin, makrama, grafika, malarstwo, rysunek, haft, wycinanka. Prace wysyłano do Płocka, Torunia, Żagania oraz do Belgii. W dwa lata później wysyłano je do wielu innych miejsc poza granicami Polski (Finlandia, Czechy, Słowacja i Kolumbia).

W konkursach plastycznych brali także udział młodzi adepci sztuk pięknych zdobywający podstawy umiejętności plastycznych na zajęciach w „Domu Harcerza”. Po pierwszym roku działalności pracownia plastyczna mogła pochwalić się „Złotym Maszkaronem” zdobytym podczas Harcerskiej Wiosny Kulturalnej w Żaganiu. W następnym roku (1988) na tej samej imprezie nagrodzona została praca zbiorowa sekcji ceramiki pt. „Miasteczko”, która zdobyła wyróżnienie I kategorii i medal. W roku 1990 wychowankowie obu nauczycielek plastyki (K. Sułkowskiej i G. Wilk) zdobyli nagrody na konkursach ogólnopolskich: Adam Fularz na konkursie „Warszawa moja stolica”, a Wojciech Kaczuk na Ogólnopolskim Konkursie Twórczości Plastycznej Dzieci i Młodzieży Olsztyn '90.

Każdy kolejny rok pracy wieńczyły nagrody i wyróżnienia uczestników zajęć w „Domu Harcerza”:

1991/92: Monika Mojsejów (uczenica G. Wilk) zdobyła nagrodę za grafikę w Ogólnopolskim Konkursie Twórczości Plastycznej Dzieci i Młodzieży — Jelenia Góra '92; Weronika Grześkowiak (z pracowni G. Wilk) zdobyła wyróżnienie w Toruniu w konkursie „Barwy Przyjaźni”; na konkursie „Pro Arte” w Żaganiu nagrody i wyróżnienia zdobyło sześcioro

wychowanków G. Wilk i tyle samo wychowanków M. Bukowicz oraz praca zbiorowa grupy najmłodszej, prowadzonej przez K. Sułkowską.

1992/93: Grupa najmłodsza otrzymała nagrodę i wyróżnienie w polsko-niemieckim konkursie (Zielona Góra - Verden) pt. „Pokażę tobie mój świat”. Ta sama grupa nagrodzona została na I Międzynarodowej Wystawie Plastycznej Kraków '93, zajęła I, II i III miejsce i otrzymała dwa wyróżnienia na konkursie „Moje miasto” pod patronatem Prezydenta Zielonej Góry. Alicja Sapeńko z pracowni ceramiki otrzymała wyróżnienie na Międzynarodowej Wystawie Plastycznej o tematyce ekologicznej Kraków '93.

1993/94: Troje dzieci z pracowni G. Wilk otrzymało wyróżnienia na miejskim konkursie „Świat klocków Lego”; w XVII Ogólnopolskim Konkursie Twórczości Plastycznej Dzieci i Młodzieży Koszalin '93 nagrody otrzymali Bartek Kamiński (z pracowni K. Sułkowskiej) i Daria Kosińska (wychowanka G. Wilk), a cztery inne osoby zostały wyróżnione udziałem w wystawie pokonkursowej.

1995/96: Dzieci z najmłodszej grupy plastycznej (K. Sułkowskiej) prezentowały swoje prace na Międzynarodowym Konkursie Plastycznym Dzieci i Młodzieży Żary - Eisenhüttenstadt '96, a Małgosia Wawszczyk (lat 5) zdobyła wyróżnienie; sekcja ceramiki miała zorganizowany pierwszy wernisaz swoich prac w Galerii Domu Kultury w Sulechowie w ramach obchodów Dni Chopina w tym mieście.

O udziale sekcji plastycznej w kształtowaniu pejzażu kulturalnego miasta świadczą nie tylko nagrody zdobywane przez uczestników pracowni w konkursach odbywających się w Zielonej Górze, ale również wystawy prac organizowane w lokalnych placówkach upowszechniania sztuk plastycznych w BWA oraz galeriach „ART” i „U Jadźki”. Pierwsza taka wystawa pt. „Mózg Myśli” odbyła się wiosną 1990 r. w BWA. W 1993 roku sekcja ceramiki zaprezentowała swoje prace (ceramikę malowaną na zimno i obrazki na szkłe) w galerii „ART”. W roku 1995 prace plastyczne z „Domu Harcerza” prezentowane były w BWA (z okazji Dnia Dziecka) oraz w galerii „U Jadźki”. Ostatnio, w styczniu 1998 r. w zielonogórskiej Galerii „ART” odbył się wernisaz prac wykonanych pod kierunkiem Doroty Polaczek.

Inną lokalną instytucją, z którą pracownia plastyki prowadzi stałą współpracę, jest Muzeum Etnograficzne w Ochli. Przy udziale pracowników Muzeum organizowano imprezy związane z obrzędowością oraz potrawami Świąt Bożego Narodzenia i Wielkanocy, parokrotnie przeprowadzano konkurs plastyczny „Koroneczka”. Miejscem prezentacji prac plastycznych uczestników zajęć w „Domu Harcerza” był również Urząd Wojewódzki w Zielonej Górze, (który w 1996 r. zorganizował wystawę z okazji Europejskiej Konferencji Struktur Pozarządowych do Spraw Dzieci) oraz siedziba Euroregionu „Nysa-Sprewa-Bóbr” w Gubinie.

Pracownia plastyki współpracuje również od pierwszego roku swojej działalności z Domem Kultury w Lubminie w Niemczech. W ramach tej współpracy w dniach 21-27 marca 1992 r. na plenerze rzeźbiarskim u zachodnich sąsiadów przebywała starsza grupa dziewcząt z G. Wilk. W roku następnym młodzież z Polski i Niemiec brała udział w dwóch obozach warsztatowych — w Berlinie i we Wroniawach.

Każdego roku w pracowni plastycznej prowadzone są zajęcia mające na celu przygotowanie zainteresowanych do egzaminów wstępnych do liceum plastycznego. Niemalże co roku egzaminy te zdaje cztery, pięć osób uczęszczających do „Domu Harcerza”, a jedna z uczestniczek zajęć została studentką wychowania plastycznego w zielonogórskiej WSP.

Pracownia krawiectwa i tkactwa również działa od chwili utworzenia placówki. Prowadzą ją Alicja Koźlarek i Krystyna Kamecka, a skupia ona uczennice starszych klas szkół podstawowych i uczennice szkół średnich zainteresowane zdobyciem bardzo praktycznych umiejętności — kroju, szycia, szydełkowania, wyszywania, tkania gobelinów i wyrabiania makramy. Największym zainteresowaniem cieszyły się zajęcia kroju i szycia (pamiętać należy, iż w połowie lat osiemdziesiątych przy ubogiej ofercie rynku umiejętności te mogły być bardzo przydatne przy samodzielnym wykonywaniu odzieży). Obecnie na zajęciach większą wagę przykładą się do gustownego zestawiania części garderoby, dobierania zharmonizowanych dodatków, orientacji w trendach mody. Członkinie pracowni wykonywały w ramach zajęć prace na rzecz placówki — szyły zasłony i firanki, spódnice dla chórzystek „Polirytmii”, wykonywały drobne przedmioty ozdobne, takie jak stroiki świąteczne, pisanki, serwetki. Niektóre z tych rzeczy, jak i wytwory z pracowni plastycznej, były sprzedawane na przedświątecznych (bożonarodzeniowych i wielkanocnych) kiermaszach organizowanych w „Domu Harcerza”.

W dziale politechnicznym działa od 1986 roku **pracownia komputerowa**. W okresie pierwszego naboru zgłosiło się do niej ponad dwustu zainteresowanych; ówczesne warunki pozwalały na przyjęcie 120 osób, które pracowały przy ośmiu mikrokomputerach ZX Spectrum i Timex. Do końca lat osiemdziesiątych na zajęciach nauczano obsługi tego sprzętu i trzech języków programowania (Basic, Logo, Pascal) oraz wykorzystywano gry komputerowe. Od początku działalności pod koniec rocznych zajęć organizowano konkursy wiedzy informatycznej dla uczestników, a dla wyróżniających się członków sekcji komputerowej organizowano wycieczkę do Poznania na coroczną wystawę „Infosystem”. W każdym kolejnym roku działalności zajęcia komputerowe cieszyły się dużym powodzeniem i przyjmowano na nie około 120-150 osób, dzieląc je na grupy zróżnicowane pod względem zaawansowania i wieku, gdyż na zajęcia chodzą uczniowie od II klasy szkoły podstawowej do IV szkół średnich.

Pracownią kieruje Małgorzata Gajec, absolwentka zielonogórskiej WSP, a zajęcia prowadzą instruktorzy informatycy. W 1990 roku do pracowni zakupiono pierwszy komputer klasy IBM PC/XT, ale pracowano również na komputerach Commodore, przynoszonych z domu przez uczęszczających do pracowni. W lutym 1991 roku jeden z uczestników zajęć w „Domu Harcerza” brał udział w I Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej w Bydgoszczy. W trzeciej edycji tego konkursu Andrzej Malinowski otrzymał

wyróżnienie, w czwartej wśród 21 finalistów trzech pochodziło z pracowni komputerowej „Domu Harcerza”, a Krzysztof Cynarski, uczeń Państwowego Liceum Plastycznego reprezentujący „Dom Harcerza” zajął I miejsce i otrzymał nagrodę Ministra Edukacji Narodowej i bydgoskiego kuratora. Ponadto wyróżniona została pracownia informatyczna „Domu Harcerza” za dobre przygotowanie młodzieży do udziału w kolejnych edycjach „Grafkomu”. Grafika komputerowa stała się wiodącą specjalnością pracowni informatycznej.

W 1992/93 roku uznano, iż pracownia wyposażona została w sprzęt o niezłym poziomie, zakupiono bowiem twarde dyski, skaner ręczny, myszki oraz drukarkę laserową. Był to duży krok naprzód w porównaniu z często psującym się sprzętem poprzedniej generacji (ELWRO 800 JUNIOR). Na zajęciach uczono obsługi komputerów klasy IBM, podstawowych komend systemu operacyjnego DOS (nieco później WINDOWS), edytorów tekstu, programów graficznych, tworzenia i obsługi bazy danych i arkusza kalkulacyjnego.

Przez cały okres działalności pracownia komputerowa współpracowała z innymi placówkami oświatowymi (szkołami, przedszkolami) w celu popularyzacji podstawowej wiedzy informatycznej. I tak w roku szkolnym 1986/87 przed południem odbywały się w „Domu Harcerza” zajęcia fakultatywne dla uczniów LO nr 7 i nr 3, a w 1995/96 prowadzono również w godzinach przedpołudniowych zajęcia dla dwóch grup przedszkolnych. Od dwóch lat pracownia komputerowa jest podłączona do Internetu, komputery funkcjonują w sieci Lansmart, a na zajęcia uczęszcza około 150 osób.

Wśród pracowni, które inaugurowały w 1986 r. działalność „Domu Harcerza”, była także **pracownia fotograficzna**. Ponieważ przez pięć pierwszych lat działalności dysponowała ona jedynie małą ciemnią fotograficzną, na zajęcia mogło uczęszczać niewiele osób. Była to przeważnie praca indywidualna w 3-4-osobowych grupach przychodzących do placówki w ciągu całego dnia, nawet w dni świąteczne. W ciągu roku pracowało w sekcji fotograficznej około czterdziestu uczniów, głównie ze szkół średnich, w tym kilkanaście osób ukończyło roczny kurs podstaw fotografowania. Grupa zaawansowana sporządzała dokumentację fotograficzną z działalności „Domu Harcerza”, przygotowywała prace na wystawy tematyczne (np. „Ják powstaje książka”, „Zielonogórskie pomniki” „Pejzaż polski i zima”), uczestniczyła w kilku plenerach, np. w 1989/90 w Kotlinie Kłodzkiej i Pobierowie, w roku następnym w Książu, Siedliszku i Międzyrzeczu. Grupa ta brała również udział w warsztatach organizowanych przez Żagański Pałac Kultury (1991 r.) oraz Domy Kultury z Żar (8-9 VIII 1992) i Berlina (1992 r.). Od roku 1993 zaobserwowano spadek zainteresowania fotografią wśród młodzieży. Zbiegło się to z trzymiesięcznym urlopem instruktora fotografii; uczestnicy zajęć w pracowni nie pracowali systematycznie mimo poprawy warunków lokalowych (dla potrzeb pracowni wygospodarowano obok ciemni fotograficznej dodat-

kowe pomieszczenie). Dla porównania: w 1988/89 roku członkowie sekcji sporządzali serwis fotograficzny lub brali udział w 55 imprezach i wystawach, a w 1993/94 roku tylko w pięciu. Nastawiono się głównie na sporządzanie dokumentacji fotograficznej „Domu Harcerza” i na zajęcia praktyczno-poznawcze z często zmieniającymi się uczestnikami. W ramach tych zajęć wykonywano zdjęcia w plenerze, a następnie je analizowano.

Jeszcze bardziej „elitarna” pod względem liczby uczestników jest **pracownia modelarska**, do której początkowo uczęszczało rocznie do dwudziestu osób, a w 1995/96 mogło pracować jedynie sześciu zainteresowanych budową modeli latających i historią lotnictwa (choć chętnych było więcej). Do największych osiągnięć prowadzonej przez Zygmunta Janeckiego pracowni należą: zdobywanie rocznie dwóch — trzech licencji sportowych na zawodach modeli latających, zakwalifikowanie się do półfinałów Mistrzostw Polski (1988/89), zdobycie II i IV miejsca na Wojewódzkich Zawodach Modeli Plastikowych w Żarach (1988/89), udział w finałach Mistrzostw Polski Modeli Kosmicznych Rafała Modrzejewskiego i zdobycie przez niego brązowej odznaki sportowej (1988/89). W roku następnym ten sam uczeń uzyskał tytuł pierwszego wicemistrza Polski w klasie młodzików w kategorii rakiet czasowych ze spadochronem. W 1996 r. w Wojewódzkich Zawodach Modeli Latających w Przylepie Łukasz Kotasa zajął I miejsce (w klasie F1 H), a Jacek Olszewski II miejsce (w klasie F1 A, 1/2).

W ramach działu harcerskiego istnieje od 1986 roku **gabinet metodyki harcerskiej**. Głównym jego zadaniem było prowadzenie różnych form pracy instruktazowej i poradnictwo dla drużynowych oraz starszych harcerzy. W pierwszym roku działalności w ramach klubu filmowego „Zuch” organizowano pokazy filmów oświatowych, rysunkowych i animowanych dla najmłodszych, a po nich odbywały się kwizy i konkursy. Zaprezentowano w ten sposób około dwustu filmów, przed publicznością liczącą około 9 tys. widzów. Uczniom klas starszych (VII i VIII) prezentowano filmy o tematyce preorientacji zawodowej. Pod koniec lat osiemdziesiątych Gabinet organizował takie imprezy, jak biesiady harcerskie, prezentacje piosenek żeglarskich i zuchowych, gry i zabawy terenowe. Propozycje te były odpowiedzią na zapotrzebowanie zuchów, harcerzy i instruktorów zielonogórskiej Chorągwi. Gabinet Metodyki Harcerskiej organizował również konsultacje metodyczne w formie warsztatów piosenki harcerskiej dla drużyn zuchowych i harcerskich oraz dla instruktorów z Zielonej Góry, Słońska, Koźuchowa, Wolsztyna i Zbąszynka. Konsultacji takich udzielano także poza siedzibą placówki: korzystały z nich Komendy Hufców w Krośnie Odrzańskim, Trzebiechowie, Ciemnicach, Wolsztynie i Koźuchowie.

Od roku 1988 w ramach pracy Gabinetu Metodyki Harcerskiej we współpracy z Komendą Chorągwi działa w „Domu Harcerza” pod kierunkiem Ireny Sobańskiej Zespół Artystyczny „Chichoty”, założony w 1981 roku w szkole podstawowej nr 2. Corocznie występował on z programami na

impresach estradowych w Zielonej Górze, Żaganiu, Trzebiechowie, Lubsku, brał udział (zdobywając nagrody i wyróżnienia) w kolejnych edycjach Festiwalu Kultury Dzieci i Młodzieży w Kielcach oraz w festiwalach międzynarodowych, m. in. w Finlandii, Rosji, Niemczech i Francji. Przy tego typu wyjazdach kierująca zespołem „Chichoty” nawiązała kontakty z podobnymi dziecięcymi i młodzieżowymi zespołami z Petersburga, Berlina i Paryża. Współpraca polegała m. in. na wzajemnych odwiedzinach połączonych z występami i warsztatami oraz na przygotowaniu wspólnego polsko-niemiecko-francuskiego widowiska muzycznego „Burza” opartego na dramacie Szekspira, prezentowanego w sierpniu 1995 r. w Zielonej Górze i Berlinie oraz w kwietniu 1996 r. w Vierzon we Francji.

W „Chichotach” dba się o edukację kulturalną członków, dla których każdego roku organizowano wyjazdy do opery, teatru muzycznego na musicale i rewie, a także o wypoczynek letni i zimowy, organizowany głównie w Trzebiechowie, Świbnej, Wroniawach. Letni i zimowy wypoczynek połączony z realizacją założeń programowych organizowano również dla innych grup twórczych — zespołów tanecznych, chóru, grup plastycznych.

Kolejną pracownią działającą w dziale upowszechniania kultury i sztuki jest **pracownia imprez masowych i sekcji zainteresowań**, organizująca przede wszystkim zajęcia dla dzieci i młodzieży w okresie ferii zimowych oraz zabawy mikołajkowe i karnawałowe dla młodszych klas szkół zielonogórskich. Pracownia imprez masowych organizowała również jednodniowy pobyt uczestnikom wycieczek w okresie ferii z terenu województwa (np. w lutym 1987 r. goszczono w „Domu Harcerza” około sześciuset dzieci z dziesięciu miejscowości).

Ofertą Pracowni dla młodzieży starszych klas szkół podstawowych i szkół średnich był cykl imprez pt. „Prezentacje”, na których swoje umiejętności i dotychczasowe osiągnięcia przedstawiali młodzi twórcy i wykonawcy: muzycy, plastycy, literaci i aktorzy z Zielonej Góry i województwa.

W ramach Pracowni działał od 1987 do 1989 r. Klub Języka Esperanto, od 1988 do dziś sekcja szachowa, w latach 1989 do 1992 r. Szkoła Twórczego Myślenia, prowadzona przez Danutę Konatkiewicz (obecnie dyrektorkę Liceum Twórczego Myślenia) oraz w tych samych latach Młodzieżowa Wszechnica Dziennikarska. Klub Esperanto przestał działać z powodu opuszczenia Zielonej Góry przez prowadzącą go instruktorkę. Do największych osiągnięć sekcji szachowej należy zdobycie w 1991 r. VI miejsca w Szachowych Mistrzostwach Polski Juniorek do lat 14 przez Agatę Leple. Należy zwrócić uwagę, iż po likwidacji większości zakładowych klubów i domów kultury (od 1992 r.) „Dom Harcerza” stał się jedynym w Zielonej Górze miejscem pracy sekcji szachowej.

Szkoła Twórczego Myślenia była miejscem spotkań kilkunastu młodych ludzi, których łączyły zainteresowania współczesną kulturą (brali np. udział w Lubuskim Lecie Filmowym Łagów '90), rozwojem swojej osobowości, nauką

(obóz naukowy w Kołobrzegu) i turystyką (obóz wędrowny w sierpniu 1990 r.). Członkowie Wszechnicy Dziennikarskiej poznawali podstawy dziennikarstwa prasowego, radiowego i fotoreportażu, redagując gazetki ścienne, wydając gazetkę „Przecieki”, tworząc dokumentację fotograficzną z imprez organizowanych w „Domu Harcerza” oraz realizując film wideo. Zamieszczali również informacje i artykuły w rubryce „Z harcerskiego kociołka” w „Gazecie Lubuskiej” i w „Świecie Młodych”. Młodzi dziennikarze z przynajmniej dwuletnim stażem w 1991 r. w zielonogórskiej Rozgłośni Polskiego Radia współredagowali dwa programy dla dzieci i młodzieży - „Miś” i „Stefan”. W tym samym czasie, zachowując dużą autonomię (nie stali się bowiem sekcją), spotykali się w „Domu Harcerza” członkowie niezależnej grupy dziennikarskiej wydającej „Gazetę Wyborną” (ukazały się dwa numery) oraz brali udział w spotkaniach dyskusyjnych w ramach „Hyde Parku”.

Epizodyczny charakter miała też praca teatru amatorskiego skupiającego młodzież szkół średnich. Parokrotnie podejmowano próby utworzenia takiej grupy, najczęściej jednak bez powodzenia. Słabością tych przedsięwzięć był brak atrakcyjnej dla młodzieży szkół średnich oferty ze strony osób podejmujących się zorganizowania zespołu. Lepiej radzono sobie z propozycjami dla uczniów młodszych, choć stałego zespołu teatralnego nie utworzono. Warto jednak wspomnieć, iż w roku szkolnym 1992/93 grupa teatralna „Studium na deskach” pod kierunkiem profesjonalnego reżysera Litwinki Danguale Pasyte przygotowała sztukę K. Miłobędzkiej *Bajka o...*, której premiera odbyła się w Teatrze Lubuskim, a dwie dalsze prezentacje miały miejsce w klubie studenckim „Gęba” i w MGOK w Czerwieńsku. Tegoż roku członkowie sekcji uczestniczyli w warsztatach teatralnych w Krakowie, gdzie mieli okazję spotkać się i pracować z artystami z Holandii, Szkocji i Polski. W tym samym czasie „Dom Harcerza” udostępnił pomieszczenia, a instruktor służył pomocą grupie muzyczno-teatralnej „Teatr Pajaka”. Zespół przygotował trzy etiudy teatralne: *Nasz świat*, *Życie nic nie warte* i *Nowe życie*, które prezentowane były w ramach „Hyde Parku”.

Kadra „Domu Harcerza”

„Dom Harcerza” zatrudnia pracowników działalności podstawowej, tzn. dyrektora, kierowników działów i instruktorów (czternaście osób na pełnym etacie i 23 zatrudnione w niepełnym wymiarze godzin — dane za rok 1997/98), pracowników umysłowych administracji (trzy osoby) oraz pracowników obsługi - portiera, konserwatora, kierowcę, sprzątaczkę (siedem osób). Na 37 zatrudnionych pracowników działalności podstawowej 26 osób (70%) to absolwenci wyższych uczelni — zielonogórskiej WSP, akademii muzycznych z Poznania i Wrocławia, uczelni plastycznych Wrocławia, Torunia, Krakowa.

Kwalifikacje zawodowe pracowników kultury obejmują określoną wiedzę ogólną i zawodową, umiejętności zawodowe, umiejętności organizowania i usprawniania pracy oraz uzdolnienia i zainteresowania związane z wykonywaną pracą (Kargul 1985, s. 279). Józef Górniewicz zwraca uwagę, iż pracownika domu kultury winna charakteryzować silna motywacja do działania na rzecz innych ludzi oraz zdolność zainteresowania ich własnymi pomysłami (Górniewicz 1990, s. 24). Można stwierdzić, iż „Dom Harcerza” posiada wysoko kwalifikowaną kadrę zawodową, która potrafi zaoferować potencjalnym uczestnikom atrakcyjną ofertę pracy i zabawy.

W sprawozdaniu z działalności za rok 1995/96 wymieniono siedemdziesiąt kół i grup ćwiczeniowych skupiających 783 uczestników. W latach wcześniejszych liczby te były zbliżone. Placówką kieruje od początku jej powstania Marek Musielak, harcmistrz, absolwent historii zielonogórskiej WSP, dobierający takich współpracowników, którzy przede wszystkim umieją zaproponować atrakcyjną dla odbiorcy ofertę zajęć, są przy tym odpowiedzialni i profesjonalnie przygotowani do pracy z dziećmi i młodzieżą.

Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza” jest instytucją prężnie działającą, która trwale wpisała się w lokalny układ kultury, placówką zaspokajającą przede wszystkim potrzeby aktywnych form uczestnictwa w kulturze dzieci i młodzieży Zielonej Góry. Aktywność amatorska niektórych uczestników zajęć jest kontynuowana przez nich w działalności profesjonalnej — muzycznej, plastycznej, komputerowej. „Dom Harcerza” spełnia również funkcje instytucji ponadlokalnej poprzez współpracę z instytucjami regionu (w Gubinie, Sulechowie, Żarach), tworzenie warunków do przeprowadzania eliminacji konkursów plastycznych i muzycznych na szczeblu województwa oraz prezentowanie na zewnątrz, w kraju i za granicą propozycji artystycznych powstających w jego pracowniach i sekcjach.

LITERATURA

- DYŚKO D., Projekt idealny i jego realizacja w działalności domu kultury, [w:] Twórcze projektowanie działalności domów kultury, red. J. Szmagański, Warszawa 1987.
- GÓRNICWICZ J., Idea integracji społecznej w działalności domów kultury, [w:] Dom kultury w środowisku, Materiały z sesji naukowo-metodycznej Antonin, 24-26 listopada 1989, red. A. W. Nocuń, Warszawa 1990.
- KARGUL J., Pracownik kulturalno-oświatowy, [w:] Podstawy działalności kulturalno-oświatowej, red. D. Jankowski, J. Kargul, F. Kowalewski, Warszawa 1985.
- , Z teoretycznych problemów pracy kulturalno-oświatowej, Warszawa 1986.
- STRAK M., Kultura. Polska reforma gospodarcza, Warszawa 1984.

Ewa Narkiewicz-Niedbałec

TÄTIGKEIT UND FUNKTIONEN DES „PFADFINDERHAUSES”

Zusammenfassung

Der Artikel stellt die elfjährige Geschichte des Jugendkulturhauses „Pfadfinderhaus“ dar. Diese Institution ist ein durch das Bildungs- und Erziehungskuratorium finanziertes Kulturhaus mit mehreren Funktionen. Sein Angebot richtet es hauptsächlich an die Schüler der Grund- und Oberschulen in Zielona Góra (Grünberg), und nicht nur, wie der Name suggerieren kann, an die Pfadfinder. Der Name „Dom Harcerza“ ist mit den Pfadfindern verbunden, denn der Bau eines Jugendkulturhauses ist vor Jahren eben durch die Pfadfinderorganisation aus Zielona Góra initiiert worden. Bis heute funktioniert in dem „Pfadfinderhaus“ eine Werkstatt der Pfadfinder-methodik, aber sie besticht als eine der vielen, neben den Tanz-, Chor-, Musik-, Kunst-, Schneider- und Weber-, Computer-, Foto-, Modell-, Schach- und Astronomiewerkstätten. In dem Artikel wurden jede von den obengenannten Werkstätten dargestellt, d.h. ihr Profil, Basis, über die sie verfügt, die leitenden Instrukturen sowie die wichtigsten von den bisherigen Erfolgen. In dem „Pfadfinderhaus“ nehmen jedes Jahr ca. 600-700 Jugendliche an ständigem Unterricht teil, und in den Winterferien kommen hier auch viele gelegentlich. Die Institution arbeitet mit dem Kulturhaus aus Lubmin in Deutschland sowie durch die singend-tanzende Pfadfinderband „Chichoty“ mit ähnlichen Bands aus Petersburg, Berlin und Paris zusammen. Viele Unterrichtsteilnehmer des „Pfadfinderhauses“ erzielten bedeutende Erfolge an den Übersichten des Kinder- und Jugendschaffens, an den Festivals und Kunstwettbewerben.

Krzysztof Filip Czeszyk

SZKOŁA TAŃCA „GRACJA”

W krajobrazie kulturalnym Zielonej Góry taniec zajmuje szczególne miejsce. Od lat działa na terenie miasta wiele amatorskich grup i zespołów zajmujących się tą dziedziną sztuki. Upowszechniają one różne formy tańca: ludowy, towarzyski, modern, rock and roll sportowy i inne.

Znaną i cenioną placówką oświatowo-kulturalną jest prywatna Szkoła Tańca „Gracja” Alicji Górskiej. To instytucja profesjonalnie zorganizowana, sprawnie zarządzana, a zatem znakomicie funkcjonująca, odgrywająca ważną rolę w popularyzacji tańca. Z jej usług korzysta szeroka grupa uczestników. Jest miejscem, w którym pod okiem dobrych specjalistów można pogłębiać swoje hobby, rozwijać umiejętności, realizować ambicje.

Narastający pęd do gromadzenia dóbr materialnych oraz bierna bezkrytyczna konsumpcja popkultury płynącej z mediów jest zaprzeczeniem samorealizacji jednostki w różnych dziedzinach życia. Szczególnie dzieci i młodzież, których zainteresowania dopiero się krystalizują, narażone są na oddziaływanie telewizji, filmów wideo, gier komputerowych. Rzeczywistość wirtualna staje się dla nich substytutem prawdziwego życia, przeżywania emocji, realizacji własnych marzeń i pragnień. Dlatego bezcenne i godne uwagi jest stwarzanie możliwości aktywnego spędzania czasu, rozwijania zainteresowań, zaspokajania potrzeb wyższych człowieka. Szkoła Tańca „Gracja” daje takie możliwości.

Rozpoczęła ona działalność 14 stycznia 1986 roku na podstawie decyzji dotyczącej jej prowadzenia wydanej przez Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Zielonej Górze. Początkowo nie miała stałej siedziby, a podstawą jej działalności było prowadzenie kursów tańca towarzyskiego w wersji użytkowej. Zajęcia odbywały się w kilku ośrodkach kultury miasta i województwa. Nazwa „Gracja” pojawiła się po raz pierwszy w roku 1991.

Otwarcie obecnej siedziby Szkoły Tańca „Gracja” przy ulicy Wyspiańskiego 11 w Zielonej Górze nastąpiło 19 września 1992 r. Jest to budynek o powierzchni 500 m². Znajdują się w nim dwie sale taneczne — tzw. Sala Standardowa, przeznaczona do nauki tańców w tym stylu, kursów tańca oraz do pracy formacji tanecznych, i Sala Łacińska, gdzie prowadzone są zajęcia umuzykalniające i taneczne dla dzieci najmłodszych, lekcje indywidualne, różne formy ruchowe dla pań. Szkoła ma urządzenia sanitarne, niezbędne pracownie, pokoje dla nauczycieli i miejsce dla rodziców towarzyszących biorącym udział w zajęciach dzieciom.

Szkoła Tańca „Gracja” jest prywatną placówką oświaty pozaszkolnej. Sezon taneczny to rok szkolny, który rozpoczyna się 1 września, a kończy w

czerwcu, z uwzględnieniem ferii zimowych i wiosennych. Działalność dydaktyczno-wychowawcza prowadzona jest zgodnie z zasadami pedagogiki, przepisami prawa oraz ideami zawartymi w Konwencji Praw Dziecka. Szkoła jest członkiem Polskiego Towarzystwa Tanecznego, realizuje zasady jego działalności określone statutem i przepisami wewnętrznymi. Organami szkoły są Dyrektor i Rada Pedagogiczna, a jej działalność organizacyjnie wspiera powołane przez rodziców w marcu 1997 r. Stowarzyszenie Taneczne Gracja.

Celem szkoły jest podnoszenie poziomu kultury życia codziennego poprzez upowszechnianie tańca towarzyskiego i innych form tanecznych, a dzięki tym formom oddziaływanie w zakresie wychowania estetycznego i społecznego. To również stymulowanie aktywności kulturalnej i artystycznej, zwłaszcza dzieci i młodzieży; rozwijanie ich uzdolnień i pogłębianie zamiłowań związanych ze sztuką taneczną, zapewnienie uczniom możliwości pełnego rozwoju fizycznego i intelektualnego.

Szkoła prowadzi stałe i doraźne formy nauczania. Formy stałe to:

- dziecięca szkołka tańca towarzyskiego (z podziałem na grupy wiekowe),
- różne formy tańca nowoczesnego (z podziałem na grupy wiekowe i przeznaczone głównie dla dziewcząt),
- Klub Sportowego Tańca Towarzyskiego,
- Klub „Old-Junior's” - tj. Klub Miłośników Tańca dla dorosłych,
- różne formy ruchowe dla pań.

Formy doraźne to:

- kursy tańca towarzyskiego oraz różnych form tańca nowoczesnego dla dzieci, młodzieży i dorosłych,
- kursy tańca dla małżeństw,
- kursy tańca zlecone (np. dla szkół, zakładów pracy),
- lekcje indywidualne,
- konsultacje dla par turniejowych,
- imprezy okolicznościowe dla dzieci i rodziców,
- turnieje i pokazy tańca,
- doradztwo i pośrednictwo w zakresie projektowania, zakupu i wykonania kostiumów i obuwia tanecznego.

W Szkole Tańca „Gracja” ogromny nacisk położono na zapewnienie wykwalifikowanej kadry pedagogów. Dzięki wielu zabiegom i ogromnej determinacji Dyrektorowi udało się stworzyć stabilny zespół nauczycieli tańca, który jest gwarancją wysokiego poziomu nauczania. Pod tym względem placówka bez wątpienia stanowi wyjątek w skali kraju. Grono pedagogiczne tworzą:

- Alicja Górską, dyplomowany nauczyciel tańca, instruktor kategorii S^{*}; ukończyła kurs kwalifikacyjny II stopnia w dziedzinie tańca ludowego, kurs kwalifikacyjny II stopnia w zakresie tańca towarzyskiego oraz 3-letnie studium

* „S” - specjalna - najwyższa kategoria instruktorska. Sędzia skutiner - osoba opracowująca noty sędziów oceniających tancerzy.

taneczne — kurs kwalifikacyjny III stopnia w tańcu towarzyskim. Jest absolwentką Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. 1 września 1989 r. została nauczycielem mianowanym. Jest współtwórcą pierwszego opracowania (*Zasady organizacji — repertuar taneczny dziecięcych i młodzieżowych par tanecznych*) zawierającego do dziś obowiązujący zbiór przepisów i zakres repertuaru dla wszystkich grup wiekowych i kategorii dziecięcego ruchu tanecznego. Otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej Za Zasługi dla Oświaty i Wychowania. Posiada uprawnienia sędziowskie;

- Wojciech Olszak, dyplomowany nauczyciel Królewskiego Towarzystwa Nauczycieli Tańca Wielkiej Brytanii (United Kingdom Alliance). Do 1985 roku czynnie uprawiał taniec turniejowy. Ukończył Studium Oświaty i Kultury Dorosłych ze specjalnością tańce w Koszalinie. Jest sędzią tańca towarzyskiego i utytułowanym trenerem;

- K. Filip Czeszyk, dyplomowany tancerz; ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu, absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze na kierunku wychowanie muzyczne. Jest asystentem w Instytucie Pedagogiki Społecznej WSP TK w Zielonej Górze. Specjalista w zakresie modern, funky-jazz, sędzia freestyle;

- Dominika Górską-Jabłońska, była tancerka klasy S, dyplomowany nauczyciel Królewskiego Towarzystwa Nauczycieli Tańca Wielkiej Brytanii (Imperial Society of Teachers of Dancing) konsultant z zakresu tańców latynoamerykańskich, obecnie studentka Wydziału Podstawowych Problemów Techniki (kierunek marketing i zarządzanie) Politechniki Zielonogórskiej. Posiada uprawnienia sędziego skrutinera*;

- Elżbieta Terajewicz, absolwentka Zielonogórskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej na kierunku nauczanie początkowe i wychowanie przedszkolne. Ukończyła Studium Oświaty i Kultury Dorosłych. Specjalistka w zakresie umuzykalnienia oraz zajęć gimnastyczno-ruchowych dla najmłodszych;

- Iwona Golczak, czynna tancerka klasy S; studentka Politechniki Zielonogórskiej na wydziale Podstawowych Problemów Techniki (kierunek marketing i zarządzanie), w Szkole zatrudniona na etacie asystenta.

Wszyscy nauczyciele nieprzerwanie podnoszą swoje kwalifikacje zawodowe. Odbywa się to przede wszystkim poprzez udział w szkoleniach krajowych organizowanych przez Polskie Towarzystwo Taneczne, Polski Teatr Tańca — Balet Poznański, szkoły tańca i inne placówki powołane do tego typu działalności. To również udział w szkoleniach zagranicznych przy okazji odbywających się europejskich czy światowych wydarzeń artystycznych (np. Światowy Kongres Nauczycieli Tańca w Blackpool w Anglii). Szkoła Tańca „Gracja” samodzielnie prowadzi również cykliczne szkolenia dla par turniejowych i nauczycieli tańca z najlepszymi polskimi i zagranicznymi wykładowcami.

Uczniowie Szkoły to przede wszystkim dzieci i młodzież w wieku od czterech do dwudziestu lat, w znacznie mniejszym stopniu osoby dorosłe

powyżej dwudziestego roku życia (często rodzice uczęszczających do szkoły dzieci). Jak wynika z badań prowadzonych przez Beatę Teśluk, wówczas studentkę, dziś absolwentkę pedagogiki kulturalno-oświatowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze (praca magisterska pt. *Aspiracje artystyczne i życiowe członków Klubu Tańca Towarzyskiego „Jacek” przy Szkole Tańca „Gracja” w Zielonej Górze*), zdecydowana większość uczniów to dzieci i młodzież uczące się w szkołach podstawowych bądź młodsze (60%), pozostali to uczniowie szkół średnich (25%), studenci (7,5%) i osoby pracujące (około 7,5%)

Nauka tańca cieszy się większym zainteresowaniem dziewcząt niż chłopców — jest to szczególnie widoczne w grupach najmłodszych oraz grupach zajmujących się współczesnymi formami tańca, np. disco, funki-jazz, w których 100% ogółu uczestniczących stanowią dziewczęta. Jest to związane ze stereotypowym pojmowaniem tańca jako zajęcia przypisywanego raczej płci żeńskiej. W grupach tańca towarzyskiego zachowana jest zgodnie ze specyfiką tej formy równowaga.

Jak wynika z dokumentacji, prawie 80% osób uczęszczających do Szkoły Tańca pochodzi z rodzin inteligenckich, około 20% to osoby pochodzenia robotniczego. Ogólnie rodzice dzieci będących uczniami szkoły to pracownicy tzw. sfery budżetowej, a także osoby prowadzące własną działalność gospodarczą. Jedno z nich (najczęściej matka) jest nauczycielem lub pracownikiem administracji państwowej, drugie właścicielem ewentualnie współwłaścicielem firmy prywatnej. Równie liczną grupę stanowią rodziny, w których oboje rodzice zajmują się prywatną działalnością — prowadzą firmy rodzinne bądź pełnią kierownicze funkcje w przedsiębiorstwach. Są to w większości rodziny mentalnie i materialnie przygotowane do inwestowania we własne dzieci, dążące do zapewnienia im „wszechstronnego wykształcenia, które może sprawić, że zajmą one w przyszłości wyższe pozycje społeczne”, rodziny „dzieci »wysokiej jakości« jak nazywa się je w mikroekonomicznej teorii rodziny — a więc dzieci dobrze odżywionych, wykształconych, wysportowanych, znających języki obce” (A. G. Poleszczuk 1994).

Motywacja uczestnictwa w zajęciach Szkoły Tańca „Gracja” jest zróżnicowana i związana bezpośrednio z wiekiem osób zainteresowanych. Prawie zawsze wiąże się ze szczególnym zainteresowaniem tą dziedziną sztuki. Przejawia się ono w różny sposób, najczęściej poprzez oglądanie programów telewizyjnych związanych z tańcem, bierne uczestnictwo w turniejach tanecznych, rekreację ruchową w dyskotekach. Chęć podniesienia umiejętności tanecznych często skłania młodzież do udziału w kursach tańca organizowanych przez szkołę, co w konsekwencji prowadzi do głębszego i trwającego dłużej zainteresowania uprawianiem tańca. Wielu uczniów szkoły pojawia się w niej po raz pierwszy za namową rówieśników, wcześniej już będących jej uczestnikami. Jak wynika z obserwacji, jest to jeden z najlepszych sposobów reklamy działalności szkoły, kiedy dzieci i młodzież

zachęcają się wzajemnie do udziału w zajęciach tanecznych. Tym cenniejszy jest to sposób, że postępują one zupełnie bezinteresownie, motywowane jedynie własną satysfakcją i radością czerpaną z uprawiania tańca w tym właśnie miejscu i z tymi nauczycielami. Również rodzice zachęcają swoje dzieci do udziału w zajęciach tanecznych. Troszczą się o ich zdrowie, sprawność fizyczną, prawidłową postawę, zapewnienie ładnej sylwetki i odpowiedniego sposobu poruszania się. Często wiąże się to z chęcią kontynuacji tradycji rodzinnych związanych z uczestnictwem w zespołach folklorystycznych czy innych formach działalności tanecznej. Bardzo istotnym czynnikiem motywującym rodziców do posyłania dzieci na zajęcia taneczne jest chęć zorganizowania im czasu wolnego poza obowiązkowymi zajęciami szkolnymi. Powoduje nimi obawa o bezpieczeństwo dzieci w obliczu narastających zagrożeń cywilizacyjnych — narkomanii, alkoholizmu, przestępczości (dzieci zajęte to dzieci bardziej bezpieczne).

Niewielka grupa uczniów szkoły miała wcześniej kontakt ze zorganizowanymi formami nauki tańca. Generalnie są to dzieci i młodzież tu zaczynające edukację taneczną. Niewątpliwie znaczenie ma w tej mierze prestiż Szkoły Tańca „Gracja” związany z jej osiągnięciami, dobra baza lokalowa i wysoki poziom organizacyjny. Czas nauki jest różny. Aktywność taneczna trwa najczęściej około pięciu lat, dotyczy to 80% uczniów, 15% pozostaje dłużej. Niewątpliwie największe znaczenie dla kontynuacji lub rezygnacji z nauki tańca ma nastawienie panujące w domu rodzinnym uczestników. Zakończenie edukacji tanecznej spowodowane jest niejednokrotnie brakiem dostatecznego zainteresowania zajęciem dziecka ze strony rodziców. Niewielkie zaangażowanie może powodować zniechęcenie do pogłębiania hobby dzieci.

W trakcie trwania nauki tańca mogą pojawić się znaczne rozbieżności w aspiracjach dzieci i rodziców, których priorytet w momencie podejmowania decyzji o jej rozpoczęciu stanowią przede wszystkim korzyści zdrowotne czy podstawowe umiejętności praktyczne płynące z uprawiania tańca. U dzieci po upływie kilku lat nauki pojawiają się ambicje związane z osiągnięciem sukcesów tanecznych. Jak wynika z badań prowadzonych w Klubie Sportowego Tańca Towarzyskiego, 100% jego uczestników pragnie zdobyć międzynarodową klasę taneczną — S, 90% myśli o zdobyciu tytułu Mistrza Polski, 80% tytułu Mistrza Europy i Świata. Pojawiają się więc znaczne potrzeby finansowe związane z zakupem strojów, cyklicznych wyjazdów na turnieje i dodatkowe szkolenia taneczne. Może to spowodować znaczny dysonans między oczekiwaniami dzieci a możliwościami rodziców.

Inną przyczyną zaprzestania nauki tańca może być nieakceptowanie przez rodziców wyników osiąganych przez dziecko. Zbyt wygórowane wymagania i oczekiwania sukcesu mogą prowadzić do dużego dyskomfortu psychicznego dziecka, a w konsekwencji do zniechęcenia. Zdarza się, że niezadowolenie z osiąganych wyników prowadzi do decyzji o zmianie klubu tanecznego.

Rodzice doszukują się przyczyn takiego stanu rzeczy poza własnymi dziećmi, oczekują, że nowe miejsce nauki i zmiana nauczyciela przyniosą radykalną poprawę umiejętności. Najczęściej tak się nie dzieje, gdyż umiejętności taneczne — jak każde inne — zdeterminowane są szczególnymi predyspozycjami, uzdolnieniami ruchowymi, które „są osobniczą zdolnością psychofizyczną do szybkiego, dokładnego i trwałego opanowywania nowych nieznanych ruchów o złożonej strukturze kinematycznej” (J. Reguła 1986).

Należy jedynie ubolewać, że dysproporcja między aspiracjami a możliwościami uczniów może prowadzić do całkowitej rezygnacji z uprawiania tańca. Zdarza się również, że motywy rozpoczęcia nauki tańca nie są wystarczająco silne (np. związane tylko z namowami rówieśników) i kiedy jedna z osób przerywa naukę, pociąga za sobą inne. Zajęcia taneczne oprócz wielu przyjemności wymagają systematycznej, często ciężkiej, fizycznej pracy. Jeśli nie przynosi ona efektów, a zainteresowanie tańcem nie jest wystarczająco ugruntowane, powoduje zniechęcenie. Jest jednak wiele osób, które mimo braku spektakularnych sukcesów nie przerywają nauki tańca, sprawia im ona dużo satysfakcji. Mają poczucie pełnej akceptacji domu rodzinnego i grupy, w której pracują, potrafią realizować się przy okazji organizacji turniejów tańca czy innych działań szkoły.

Problem rezygnacji z uczestnictwa w zajęciach tanecznych jest złożony. Przyczyny takich decyzji nie są jednoznaczne i dotyczą raczej niewielu osób.

Liczba uczniów szkoły stale wzrasta i jest to tendencja utrzymująca się od lat. Obecnie funkcjonuje w niej siedemnaście różnych grup skupiających ponad czterysta osób — mieszkańców Zielonej Góry i województwa. Jest to najlepszy obraz zasięgu oddziaływania placówki i jej sprawności organizacyjnej, potwierdzenie prawidłowości założeń merytorycznych.

Jednoznaczne wyszczególnienie konkretnych osiągnięć szkoły jest trudne. Dyrekcja i nauczyciele za najważniejsze jej osiągnięcie uznają fakt uczestnictwa grupy ludzi w bardzo różnym wieku, możliwość zaspokojenia ich potrzeb, chęci przebywania ze sobą i wspólnego tworzenia; współobecność i uczestnictwo (bierne czy czynne) rodziców dzieci uczestniczących w zajęciach tanecznych, możliwość podejmowania wspólnych przedsięwzięć i ich realizacji w atmosferze przyjaźni i wzajemnego szacunku. Sukcesy szkoły to przygotowywane widowiska taneczne z udziałem około 250 dzieci i młodzieży jednocześnie, jak „Zielonogórskie podwórko”, „Smurfne party”, bajkowe turnieje tańca, tematycznie opracowywane popisy formacji tanecznych z udziałem niekiedy 24 par. To również organizowane systematycznie turnieje tańca — w maju Ogólnopolski „Konwaliowy Turniej Tańca” i Otwarte Mistrzostwa Zielonej Góry form disco-dance, we wrześniu - październiku Międzynarodowy Turniej Tańca „O Puchar Wojewody Zielonogórskiego” („następca” dziesięciu edycji Międzynarodowego Turnieju Tańca „O Pluszowego Misia), Gwiazdkowy Turniej Tańca; z różną częstotliwością turnieje mistrzowskie, pucharowe czy okręgowe imprezy wewnętrzne, jak całoroczny ranking Szkoły, turnieje „rodzice-dzieci”, tradycyjne spotkania wielkanocne czy gwiazdkowe, rodzinne imprezy sportowe.

Polskie Towarzystwo Taneczne statutem i przepisami wewnętrznymi określa zasady współzawodnictwa par turniejowych tańca towarzyskiego i innych form tanecznych. Członkowie Klubu Sportowego Tańca Towarzyskiego (jak i innych form) uczes-

tniczą w zawodach sportowych — turniejach tanecznych organizowanych dla różnych grup wiekowych i par różnych klas tanecznych. W Szkole Tańca „Gracja” bawią się i pracują pary wszystkich grup wiekowych i klas tanecznych. Aktualnie tańczą tu trzy pary klasy międzynarodowej i wiele w klasach pozostałych od E do A.

Nie sposób wymienić sukcesów tych par w każdej klasie i grupie wiekowej. Dowodem są puchary, nagrody i dyplomy będące w posiadaniu szkoły i tancerzy. Są jednak sukcesy krajowe i międzynarodowe, o których należy wspomnieć:

- 1996 r. - wicemistrzostwo Polski Juniorów, IX miejsce w Mistrzostwach Świata Juniorów w Austrii i V miejsce w Open Germany,

- 1997 r. - II miejsce Open Kopenhaga, II miejsce Open Belgia i I miejsce w Open Holandia.

Największy splendor Szkole przynosi szczególnie uzdolniona para klasy międzynarodowej - Michał Malitowski i Iwona Golczak, których zasługą jest większość sukcesów międzynarodowych - mistrzowie Polski w tańcach latynoamerykańskich na rok 1998. W tymże roku na Światowym Festiwalu tańca w Bepool w Anglii uzyskali III lokatę (grupa do lat 21), co stanowi najlepszy wynik polskiej pary w historii naszego ruchu tańca turniejowego. W Szkole Tańca „Gracja” tańczą aktualnie, na rok 1998 wicemistrzowie Polski Juniorów w stylu latynoamerykańskim (LA) i VIII para Mistrzostw Polski w dziesięciu tańcach. Tańczą juniorzy młodsi (grupa 14-15 lat) - mistrzowie okręgu wrocławskiego (sześć województw, w tym zielonogórskie w obu stylach i wice-mistrzowie Okręgu w stylu LA. Tańczą także wicemistrzowie Okręgu w stylu Standard (para klasy międzynarodowej). Coraz bardziej zaznaczają swoją obecność na tanecznej mapie Polski formacje, duety i solistki freestyle. Formacja funky PAMP w 1998 r. uzyskała V miejsce w Mistrzostwach Polskiej oraz zdobyła „srebrny Aplauz” w Międzynarodowym festiwalu Tańca - Konin'98.

Są to wyniki wielu lat pracy tancerzy i doświadczonych nauczycieli, świadomego prowadzenia działalności przysparzającej wiele satysfakcji tym młodym ludziom i ich rodzinom, a także naszemu miastu i krajowi.

Taniec jest dziedziną sztuki, która w sposób harmonijny łączy rozwój fizyczny i intelektualny, kształtuje poczucie estetyki i możliwości twórcze człowieka. Nauka tańca stanowi ogromny obszar oddziaływań wychowawczych. Rozwija umiejętności pracy w grupie, realizacji wspólnych założeń, wzajemnego szacunku i poszanowania wysiłku innych ludzi. Uczniowie często współzawodniczą ze sobą w turniejach tanecznych i potrafią to czynić w atmosferze przyjaźni. Wychodzi z nich zdrowa potrzeba rywalizacji i bycia lepszym oparta na chęci zaspokojenia własnych ambicji.

Nauka tańca wymaga systematyczności. Każda dłuższa przerwa powoduje konieczność powrotu do wykonywanej już pracy. Relacje zachodzące we wspólnie ćwiczących grupach i wzajemne zobowiązania partnerów znakomicie rozwijają poczucie obowiązku związane z punktualnością, solidnością i konsekwencją. Pokonywanie kolejnych etapów edukacji tanecznej wymaga ogromnej wytrwałości, rozwija umiejętność dostrzegania związków przyczynowo-skutkowych zachodzących między zaangażowaną pracą a progresją umiejętności, jednocześnie uczy opracowywania konkretnych celów, a co za tym idzie, również sposobów ich realizacji. W życiu codziennym jest to umiejętność bezcenna.

Podczas nauczania przedmiotów artystycznych zachodzi bardzo wyraźna relacja mistrz-uczeń. Jest ona niezbędna do prawidłowego przebiegu procesu

edukacyjnego, daje możliwość pozyskania ogromnego szacunku uczniów dla autorytetu nauczyciela — autorytetu związanego także z obrazem zawodu tancerza jako osoby wolnej od nałogów, dbającej o własne zdrowie, sylwetkę, sprawność fizyczną, prowadzącej higieniczny tryb życia, osoby o wysokim poziomie etycznym.

Omawiając oddziaływania wychowawcze, nie można pominąć bardzo istotnego aspektu nauki tańca, jakim jest rozwój możliwości twórczych uczniów. We wszystkich zajęciach tanecznych powinno się znaleźć miejsce na swobodną, niczym nie skrupowaną aktywność twórczą. W chwili obecnej zdolność twórczego działania staje się niezbędnym elementem wielu dziedzin życia. Człowiekowi, który nie nabędzie umiejętności twórczych już w dzieciństwie, ogromną trudność sprawi nadrobienie tych braków później. Tym większą więc rolę odgrywa edukacja dzieci i młodzieży, dzięki której wychowane będą jednostki kreatywne, ceniące własną indywidualność, umiejące twórczo współpracować w grupie.

Serdecznie dziękuję Pani Alicji Górskiej za konsultacje i cenne wskazówki.
Fragment tekstu wyróżniony w druku inną czcionką jest Jej autorstwa.

LITERATURA

POLESZCZUK G. A., Rodzina i świat współczesny, „Polityka” 1994, nr 17.

REGUŁA I., Czynniki warunkujące opanowanie ruchu u 8 i 12-letnich dzieci, „Wychowanie Fizyczne i Sport” 1986.

Krzysztof Filip Czeszyk

DIE TANZSCHULE „GRACJA”

Zusammenfassung

Der Artikel stellt eine der bedeutendsten Einrichtungen im Kulturbild der Stadt - die private Tanzschule „Gracja”, die im Jahre 1986 entstand. Zum Ziel setzte sich die Schule die Erhöhung des Niveaus des Alltagslebens, indem sie den Gesellschaftstanz verbreitet und sich mit der ästhetischen und gesellschaftlichen Erziehung vor allem der Kinder und Jugendlichen beschäftigt. Die Schule entwickelt die Fähigkeiten derjenigen, die sich besonders für Tanzkunst interessieren. In der Schule werden Kinder, Jugendliche und Erwachsene von fachlich vorbereiteten Lehrern unterrichtet. Die meisten Teilnehmer stammen aus Intellektuellenfamilien. Etwa 80% Schüler von „Gracja” nimmt an dem Tanzunterricht 5 Jahre lang teil, 15% von ihnen bleiben länger und manche sind dann, nach dem Erwerb der nötigen Qualifikationen sogar als Tanzlehrer angestellt. Die Schule kann stolz auf zahlreiche Erfolge ihrer Schüler sein, die mehrfach Meistertitel in Inn- und Auslandturnieren gewonnen haben.

„Gracja” organisiert jedes Jahr zwei gesamtpolnische Tanzturniere und darüber hinaus beschäftigt sich mit der Organisation der Meister-, Pokal- und Bezirkturniere, die mit verschiedener Häufigkeit stattfinden.

Zdzisław Wołk

OD PIWNICY DO „HARLEMU”

Początki jazzu

Jazz, jak podaje Encyklopedia PWN — to ogólna nazwa improwizowanej muzyki powstałej w XIX wieku na południu Stanów Zjednoczonych. A. Schmidt jest jednak zdania, że jego genezy należy poszukiwać znacznie wcześniej, bo już w XVII-XVIII wieku. Uważa on, że historię jazzu zacząć należy od historii brytyjskiej kolonizacji Ameryki Północnej. Zwraca uwagę, że wędrowali dwoma szlakami atlantyckimi przyszli twórcy muzyki jazzowej. Jeden z nich wiódł z Wielkiej Brytanii, skąd

[...] płynęli osadnicy kapitana Smitha, założyciele Wirginii; „pielgrzymi „marzący o Nowej Anglii, życiu w wolności i prostocie, w zgodzie ze Stwórcą i Przyrodą; purytanie uciekający przed rojalistami i kawalerowie, uciekający na odmianę przed purytanami... Był to szlak języka angielskiego - jego ogromnych możliwości skalających, katalizujących i formotwórczych; szlak psalmów, ballad i hymnów zespolonych z pojęciami chrześcijańskimi, które bynajmniej nie były ograniczone jedną doktryną, lecz stanowiły istną feerię pluralizmu... Szlak drugi najpierw pośrednio, a później wprost prowadził z Afryki Zachodniej. Widziany z bliska jawi się jako ogrom nieszczęścia: niewoli, poniżenia i niehumanitarności. Z dalszej, chłodniejszej perspektywy można by go nazwać szlakiem niezbadanych wyroków Opatrzności. Płynęły nim ładunki ludzi. Ich człowieczeństwo nie zostało jednak za nimi w Afryce, choć przewożono ich wbrew ich woli. Wraz z nimi płynęły cenne składniki, czy może raczej czynniki przyszłej muzyki negro-amerykańskiej: biologiczna potrzeba ekspresji, psychofizyczne związki z rytmem, ustawiczny głód muzycznej wypowiedzi, zamiłowanie do sponsorialnego śpiewu, wycucie metafory, symboliki i omówień oraz dar pełnego zaangażowania... To właśnie materiał brytyjski - muzyka i język - były nasionami poczęcia i przyczyną narodzin, padając na wrażliwość i potencjał twórczy Czarnego Amerykanina [A. Schmidt 1988, s. 7].

Przeniknięcie się czynników z jednego i drugiego szlaku dało podstawę do powstania jazzu, który następnie dynamicznie się rozwijał, przyjmując wiele form. Do Polski trafił znacznie później, bo w latach pięćdziesiątych naszego stulecia, głównie za zasługą rozgłośni radiowej Głos Ameryki. Z niej to właśnie Willis Conover nadawał codziennie godzinę jazzu. Jan Ptaszyn Wróblewski (1995, s. 28) wspomina, że „jego audycja pojawiła się nieoczekiwanie i w sposób nie od razu odnotowany. Wtedy szukało się po skali bardzo różnych stacji. Wiadomo, że radio Monte Carlo było w Europie bardzo silnym ośrodkiem. Dopiero, kiedy Głos Ameryki utworzył swoje filie i tam wprowadził tę godzinę jazzu, to w bardzo szybkim czasie zorientowaliśmy się, że jest regularne i ważne, że jest to codzienne. Natychmiast stało się to najważniejszą falą”.

Niezbyt chętnie przyjmowany, uważany za „twór amerykański”, jazz nie był popularyzowany, stąd w początkowym okresie pojawił się tylko w dużych miastach będących ośrodkami akademickimi. To właśnie studenci Warszawy, Krakowa, Poznania, Wrocławia byli pierwszymi, którzy zasmakowali w „rytmicznym przybyśzu zza oceanu”. Nieprzychylność władz wpływała na atrakcyjność jazzu. Przede wszystkim przyciągał formą. Była to nowa, ciekawa, atrakcyjna dla odbiorcy forma muzyczna. Ta na swój sposób wyrafinowana muzyka musiała mieć jednak przygotowanego odbiorcę, więc nie trafiała do wszystkich.

Jazz w Zielonej Górze

W małej wówczas, nieco prowincjonalnej Zielonej Górze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych w prywatnej piwnicy przy ul. Jedności Robotniczej spotykali się pierwsi fani jazzu. Słuchali razem za pośrednictwem radia „Trzech kwadransów jazzu” Romana Waschki oraz audycji Conovera. Tych kilkanaście osób zaciekawionych jazzem przede wszystkim dzięki przypadkowi słuchało tej muzyki za pośrednictwem radia, przy bardzo często słabej jakości dźwięku, często „łowiąc” wśród szumów i zakłóceń upragnione takty. Trochę też muzykowali. Bywała tam również Urszula Dudziak, później najślawniejsza zielonogórska artystka jazzowa, wówczas uczennica zielonogórskiego liceum ogólnokształcącego. Z czasem grono zielonogórskich sympatyków jazzu poszerzyło się o osoby z Gorzowa Wlkp., wśród których był Tomasz Prońko. Po ukończeniu szkół rozjechali się na studia do miast akademickich. Potem niektórzy powrócili i oni właśnie stanowili załóżek zielonogórskiego środowiska jazzowego. Z ich inicjatywy jesienią 1969 roku przy Lubuskim Towarzystwie Muzycznym powstaje Lubuski Klub Jazzowy. Można uznać, że jest to oficjalny początek ruchu jazzowego w Zielonej Górze.

Klub początkowo działał bardzo prężnie. Organizował koncerty, prelekcje tematyczne ilustrowane unikatowymi nagraniami jazzowymi, zorganizował sekcje miłośników jazzu i muzyki młodzieżowej we wszystkich powiatach województwa zielonogórskiego. Już w 1969 roku zorganizował *jam session* z udziałem siedemnastu muzyków zielonogórskich.

Lubuski Klub Jazzowy prowadził dynamiczną działalność do połowy lat osiemdziesiątych. Z jego to głównie inicjatywy do Zielonej Góry przyjeżdżali uznani muzycy jazzowi. Koncertowali w Filharmonii Zielonogórskiej, Klubie Fabrycznym „Polskiej Wełny”, klubie „Relaks”, Wojewódzkim Domu Kultury, w klubach studenckich, a szczególnie w klubie Wyższej Szkoły Inżynierskiej „U Jana”.

W 1986 roku utworzono Spółdzielczo-Uczelniany Dom Kultury „Mrowisko”. Mał stanowić płaszczyznę integracji środowiska studenckiego ze społecznością osiedla mieszkaniowego. Krótco po utworzeniu placówki jej

dyrektorem zostaje Zbigniew Tchórzewski, absolwent pedagogiki kulturalno-oświatowej zielonogórskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Swoje doświadczenia z okresu działalności w kulturze studenckiej wzbogaca o nowe. Jest dyrektorem dynamicznym, promuje szereg nowych form działania, wśród których jest też popularyzowanie muzyki jazzowej. W 1987 roku rozpoczął stały cykl spotkań i koncertów najwybitniejszych polskich muzyków jazzowych pod wspólną nazwą „Mała Akademia Jazzu”. Prowadzili ją m.in. Jarosław Śmietana, Zbigniew Namysłowski, Tomasz Szukalski, Jan Ptaszyn Wróblewski, Krzysztof Sadowski, Piotr Baron, Silvano Colocca.

Przy domu kultury utworzono Big Band „Mrowisko”. Cieszy się on dużą popularnością szczególnie wśród studentów. Big Band prowadzony przez Jerzego Szymaniuka osiągnął wiele znaczących sukcesów, m.in. zdobył II nagrodę na 12 Festiwalu Jazz Juniors w Krakowie w 1987 roku oraz I nagrodę na II Zielonogórskich Spotkaniach Big Bandów w 1988 roku (na obu festiwalach nagrody za kompozycje i aranżacje otrzymywał lider zespołu Jerzy Szymaniuk), koncertował na festiwalach i przeglądach w Polsce, Związku Radzieckim, Holandii, Niemczech i na Węgrzech.

W „Mrowisku” zorganizowano cztery Ogólnopolskie Spotkania Big Bandów, prowadzono cykliczne koncerty „Jazz w „Mrowisku”, bale i wigilie jazzowe, warsztaty muzyczne. Bardzo wartościową formą było Studium Muzyki Jazzowej, w którym uczyło się muzykowania piętnastu studentów wychowania muzycznego z Wyższej Szkoły Pedagogicznej oraz 21 uczniów szkół muzycznych. Zajęcia prowadzili Piotr Baron i Jerzy Szymaniuk. Szeroka działalność „Mrowiska” w zakresie propagowania jazzu sprawiła, że jazzfani zaczęli się koncentrować wokół niego.

Transformacja ustrojowa i wiążące się z nią zmiany w sposobie gospodarowania instytucjami kultury przyczyniły się do znacznych trudności w funkcjonowaniu domów kultury w Polsce. Kłopoty finansowe przeżywało też „Mrowisko”. Z czasem zaprzestano prowadzenia działalności i zostało zlikwidowane. W jego pomieszczeniach znalazł siedzibę Zakład Pedagogiki Kulturalno-Oświatowej zielonogórskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, niegdyś zasilający kadrowo i programowo dom kultury.

Jazz Klub „Harlem”

Na początku lat dziewięćdziesiątych zrodziły się przesłanki do powstania klubu jazzowego w Zielonej Górze. Zaliczyć do nich należy przede wszystkim powstałą po upadku Domu Kultury „Mrowisko” lukę w ofercie kulturalnej miasta właśnie w zakresie jazzu. Była ona odczuwana przez liczne już i ukształtowane środowisko jazzowe. Grupa zielonogórskich muzyków i sympatyków jazzu, zgrana, oparta na więziach nieformalnych, stanowiła dobry załączek do powstania nowej placówki wychodzącej naprzeciw ich zaintereso-

waniom. Kolejną przesłanką było urynkowanie kultury, podporządkowanie jej w dużym zakresie prawom rynku. Przyczyniło się to do likwidacji wielu placówek działających na dotychczasowych zasadach, czyli głównie dzięki dotacjom. Inne musiały dostosować się do nowych realiów, w wielu przypadkach rezygnując z dotychczasowych form pracy. Należało poszukiwać innych sposobów organizowania instytucji zajmujących się upowszechnianiem kultury. Trzecia przesłanka wiąże się z osobą pomysłodawcy i organizatora klubu. Zbigniew Tchórzewski, mający spore doświadczenia w pracy kulturalnej z okresu studenckiego, a później z działalności profesjonalnej, wykazujący dużą sprawność organizacyjną i odpowiedzialność zawodową, dobrze znał środowisko jazzowe i jego potrzeby. Po starannych przygotowaniach utworzył pod koniec 1991 roku pierwszy w Zielonej Górze i województwie klub zajmujący się promocją muzyki jazzowej. Pod tym względem prezentuje absolutną konsekwencję: w „Harlemie” brzmi tylko i wyłącznie muzyka jazzowa.

Klub utworzony został w adaptowanych pomieszczeniach kawiarenki Wojewódzkiego Domu Kultury przy ul. Sienkiewicza, zaliczonej do wewnętrznego kręgu strefy przejściowej wyróżnionej w przestrzennym układzie instytucji kultury przez Bogdana Idzikowskiego (1987, s.164-165). Dodajmy, że jest to lokalizacja znacznie oddalona od centrum miasta, więc trudno, aby do klubu trafiły przypadkowe osoby przy okazji spacerów czy robienia zakupów. Jednocześnie jego położenie jest takie, że dotarcie do niej osobom zainteresowanym nie nastręcza żadnych problemów.

Jazz Klub „Harlem” jest pomyślany w konwencji pubu usytuowanego przy jednej z ulic nowojorskiego Harlemu. Ważną rolę odgrywają kolory (głównie czarny) i światło. Stwarzają one szczególny nastrój klubu, bardzo charakterystyczny. Słup reklamowy, znajdujący się przy ulicy bar „Louis”, w tle nocna panorama Nowego Jorku stwarzają wrażenie, jakby osoba przybywająca do klubu przeniosła się do okrytej nocą Czarnej Dzielnicy amerykańskiej metropolii. Znaczące są też inne elementy stylizujące „Harlem” — zawieszane na ścianach instrumenty muzyczne typowe dla jazzu (trąbki, puzony, saksofony), zdjęcia muzyków, scena z fortepianem koniecznym do dobrej muzyki. W przejściu do baru „Louis” ustawiono automaty do gier zręcznościowych, stanowiące również znaczący element scenografii. Dobra muzyka, noc, piwo, dym tytoniowy, przyciszone rozmowy, znajome twarze wyznaczają specyficzny klimat klubu. Na klimat ten wpływa również przytulność. Powierzchnia wynosi około 90 m². Na niej obok małej sceny i baru z wysokimi stołkami ulokowano dwanaście stolików. W klubie jednocześnie może przebywać osiemdziesiąt osób (w lecie na tarasie dodatkowo 120). Na koncertach udaje się wygospodarować dodatkowo dwadzieścia miejsc, jest to jednak kres możliwości.

Od początku ten klub kojarzył się z piwem. Jako pierwszy w Zielonej Górze „Harlem” zaproponował szereg gatunków piwa. Szczególnie piwa

irlandzkie „Guinness” i „Kilkenny” pełnią dodatkowe funkcje. Z uwagi na ich obecność, dzień św. Patryka, patrona Irlandii (przypadający 17 marca), obchodzony jest w „Harlemie” — podobnie jak w wielu miastach świata — bardzo hucznie. W ten dzień odbywają się liczne koncerty muzyki irlandzkiej, tańce, konkursy dotyczące Irlandii. Dla bywalców klubu jest on za każdym razem oczekiwanym wydarzeniem. Stali goście klubu mają nawet swoje kufle do piwa wiszące przy barze. Jest ich 71. Każdy z gatunków piwa („Guinness”, „Kilkenny”, „Budweiser”, „Heineken”, „Żywiec”) ma swoich smakoszy i swoje kufle. Niektórzy korzystają z nich codziennie.

W lecie przestrzeń klubu jest powiększona o taras z drugim barem i grillem. Na trawniku urządzone jest pole minigolfa. Zadbano o wygodę i bezpieczeństwo bywalców klubu. Jest szatnia, ochrona. Stali klienci korzystają z karty klubowej, dającej preferencje przy zakupie biletów na koncerty. Mogą oni również zarezerwować stolik, zorganizować swoją uroczystość, imprezę urodzinową. W efekcie udało się stworzyć miejsce, gdzie wszyscy czują się dobrze, zarówno stali bywalcy, jak i goście, którzy przyszli, by napić się dobrego piwa lub porozmawiać przy muzyce jazzowej.

Atmosfera tego klubu — z jednej strony bardzo wyraźna — nikogo do niczego nie zobowiązuje, stąd często podkreślane jest przez bywalców poczucie swobody i niezależności. „Harlem” jest miejscem spotkań przyjaciół, grup koleżeńskich, niektórzy przychodzą w pojedynkę. Przychodzą posiedzieć, pograć w karty, porozmawiać, posłuchać jazzu, poprzebywać w atmosferze „Harlemu”.

Bywalcy „Harlemu”

W Zielonej Górze jest ok. 350-400 zadeklarowanych fanów jazzu, czyli osób znających jazz, systematycznie chodzących na koncerty. Liczba ta z uwagi na popularyzowanie się tej formy muzyki wzrasta. Do klubu przychodzą częściej mężczyźni niż kobiety. Wśród nich można wyróżnić dwie grupy wiekowe — osoby liczące 20-30 lat oraz 30-50. W tej pierwszej (ok. 40% gości klubu) są głównie studenci i młodzież pracująca (uczniów jest mniej, chociaż też bywają). Podstawową grupę stanowią jednak osoby starsze. Legitymują się głównie wyższym, ale też średnim wykształceniem. Większość z nich zna się na muzyce. Proszą o puszczenie określonej muzyki lub utworu, niekiedy mają swoich ulubionych wykonawców, przynoszą swoje płyty z prośbą o odtworzenie. Uczestniczą systematycznie we wszystkich koncertach. Zapytani, po co przychodzą do klubu, odpowiadają, że „po to, by się odprężyć i zrelaksować atmosferą klubu, w interesach, spędzić miło i bezpiecznie czas, słuchać koncertów” (J. Muraszko 1997). Szczególnie podkreślają, że odpowiada im atmosfera klubu. Świadczą o tym wypowiedzi: „panuje tu grzeczność i uprzejmość”, „coś mnie tu przyciąga, to coś trudno określić; chyba swoisty

klimat", „po prostu dobrze się tu czuję. Atmosfera i muzyka odpowiadają moim potrzebom duchowym. Ludzie są na poziomie. Powiedziałbym, że jest to klub elitarny", „kultura, kultura, kultura...", „nastrój, on sprzyja wejściu w inny świat", „przychodzą tu ludzie nie dla szpanu, lecz dla dobrej muzyki", „jest tu fajnie". Z badań sondażowych przeprowadzonych przez Joannę Muraszko wynika, że goście „Harlemu" obok atmosfery szczególnie cenią w klubie możliwość słuchania jazzu na żywo, styl, aranżację wnętrza, piwo, koncerty, specyficzne podejście do klienta, obecność ochroniarza, możliwość oderwania się od rzeczywistości, atmosferę, pewną elitarność. Dużą sympatią cieszy się Zbigniew Tchorzewski (J. Muraszko 1997). Osoby odwiedzające klub bardzo wysoko oceniają też ofertę programową, która jest starannie dobierana i systematycznie rozszerzana.

Uogólniając można stwierdzić, że sześć lat pracy klubu „Harlem" zaowocowało stworzeniem stałej grupy jego sympatyków. Zrodziła się ona na podłożu wspólnych zainteresowań muzyką jazzową, możliwości nieskrępowanego spotkania się w gronie znajomych i osób o zbliżonych zainteresowaniach, stworzonej w klubie atmosfery swobody i niezależności przy jednoczesnym poczuciu wspólnoty i bezpośredniości. Znaczącą rolę odgrywa w tym zakresie wysoki poziom propozycji muzycznych, zadowalający nawet wyszukane oczekiwania, jak i znaczna częstotliwość ofert koncertowych. Grupa ta systematycznie się powiększa. Trafiający do klubu miłośnicy jazzu stają się jego sympatykami, a osoby bywające w nim z innych powodów (towarzyskich, na piwie) stają się fanami jazzu. Klub zaistniał w świadomości społecznej dzięki rozsądnie prowadzonej promocji, poprzez wychodzenie z działalnością poza mury obiektu oraz poprzez przekazy nieformalne od osób, które poznały jego atmosferę i ofertę.

Oferta programowa „Harlemu"

Repertuar klubu jest różnorodny i bogaty. Wiele imprez ma charakter cykliczny. Z czasem wprowadzane są nowe propozycje, niektóre organizowane przez „Harlem", instytucję promującą jazz, wykraczają poza „Harlem" — obiekt upowszechniania kultury. Główne propozycje programowe klubu są następujące:

1) Jazzowe Noce w „Harlemie". Są to cykliczne koncerty zawodowych muzyków polskich i zagranicznych. Koncertowali muzycy jazzowi z Polski, Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Austrii. Koncerty w ramach tego cyklu odbywają się trzy-cztery razy w miesiącu.

2) Harlem Jazz Festiwal. Odbywał się już czterokrotnie. Jest wpisany do prowadzonego przez Polskie Stowarzyszenie Jazzowe kalendarza najważniejszych imprez jazzowych w kraju i prezentowany w piśmie „Jazz Forum". Organizowany raz w roku, przedstawia najważniejsze dokonania polskiej muzyki jazzowej. Dla miłośników jazzu stanowi możliwość wysłuchania gwiazd z Polski i świata.

3) Czarna Dzielnica Zielonej Góry. Jest to cykl koncertów i działań muzyczno-ludycznych organizowanych corocznie przy okazji Dni Zielonej Góry. Składają się na nie prezentacje jazzu, bluesa, country, spektakle teatrów ulicznych, prezentacje filmowe i kino muzyczne. Realizowane są one również poza klubem — na starówce, na ulicach miasta i w innych obiektach.

4) Wigilie Jazzowe. Swoją początek wzięły z „Mrowiska”, gdzie się znakomicie sprawdziły. W ich trakcie grane są kolędy i pastoralki w aranżacjach i wykonaniu muzyków jazzowych. Jednym z efektów wigilijnych koncertów jest płyta kompaktowa „Wigilia jazzowa” nagrana przez zespół Jerzego Szymanika.

Muzycy występujący w „Harlemie” należą do ścisłej czołówki w kraju. W klubie występowali m.in. Jarosław Śmietana, Jan Ptaszyn Wróblewski, Leszek Możdżer, Tomasz Szukalski, Piotr Baron, Henryk Miśkiewicz, Zbigniew Namysłowski, Janusz Muniak, Wojciech Niedziela, Wojciech Karolak, Krzysztof Puma Piasecki, Kuba Stankiewicz. Muzykowały zespoły: Jarek Śmietana Trio, Little Egoists, Art. Farmer z Quartetem Kuby Stankiewicza, The Jazz Quartet, Robert Lee Irwing III and Little Egoists, City Jazz Trio, Walk Away, Kwartet Zbigniewa Namysłowskiego, Andrzej Jagodziński trio i inni. Grali również muzycy ze Stanów Zjednoczonych, m.in. Art Farmer (trąbka), Edie Henderson (trąbka), Andy Mc Key (kontrabas), Ernie Adams (perkusja). Wśród wokalistów występujących w „Harlemie” byli Marek Bałata, Stanisław Sojka, Ryszard Rynkowski, Lora Szafran, Ewa Bem, Krystyna Prońko, Urszula Dudziak, Ewa Uryga.

Z przeprowadzonych wyliczeń wynika, że w „Harlemie” odbywają się średnio cztery koncerty w miesiącu. Oferta artystyczna jest systematycznie rozszerzana. Klub jest niekwestionowanym liderem w zakresie organizowania i propagowania życia jazzowego w Zielonej Górze. Sprowadzani do Zielonej Góry muzycy koncertują w klubie i w Filharmonii Zielonogórskiej, biorąc udział w imprezach winobraniowych.

W sondażach „Jazz Forum” „Harlem” lokuje się w pierwszej piątce klubów jazzowych w Polsce. Ceniony jest przez muzyków za stwarzaną atmosferę, wyrobioną publiczność, profesjonalną obsługę.

Po 1991 roku w Zielonej Górze powstały również inne kluby i miejsca, gdzie gra się muzykę żywą z różnych nurtów, m. in. „Kawon”, „4 Róże dla Lucienne”, „Nieboska”. Dodają one kolorytu miastu, stwarzają możliwości bezpośredniego kontaktu z kulturą muzyczną. Żaden z nich nie jest jednak tak wyraźnie jak „Harlem” sprofilowany na jeden rodzaj muzyki. Być może tylko jazz wymaga odrębności takiej, jaką stworzono mu w „Harlemie”.

Działalność „Harlemu”, a właściwie Zbigniewa Tchórzewskiego, jest doceniana w Zielonej Górze. Do otrzymanej w 1988 roku wojewódzkiej nagrody kulturalnej za opracowanie i realizację koncepcji Domu Kultury „Mrowisko” dołączył w 1995 roku Nagrodę Kulturalną Prezydenta Zielonej Góry za całokształt działalności w kulturze ze szczególnym uwzględnieniem „Harlemu” i w rok później „Czarta Zielonogórskiego” przyznawanego przez redakcję „Zielonogórskiego Informatora Kulturalnego”. W uzasadnieniu podano, że jest

to nagroda za to, że dzięki „Harlemowi” i jego działalności Zielona Góra nie jest białą plamą na krajowej mapie jazzu.

LITERATURA

- GOWIN S., Czarna dzielnica Zielonej Góry, „Jazz Magazine” 1995, nr 1.
 IDZIKOWSKI B., Instytucjonalny układ kultury w Zielonej Górze, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.
 KALENDARZ jazzowy '98, „Jazz Forum” 1998, nr 1-2.
 KARGUL J., Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej, Toruń 1997.
 KRONIKA Klubu Jazzowego LTM.
 MURASZKO J., Miejsce Klubu Jazzowego „Harlem” w życiu kulturalnym uczestników, praca magisterska pod kier. E. Hajduka, WSP Zielona Góra 1997.
 SCHMIDT A., Historia jazzu, Rodowód, Warszawa 1988.
 PTASZYN Wróblewski J., Dzieci Willisa Conovera, „Jazz Forum” 1995, nr 1-2.

Zdzisław Wółk

VON EINEM MUSIKKELLER BIS ZUM „HARLEM”

Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet die Nachkriegsgeschichte der Interessenentwicklung für Jazz unter den Bewohnern von Zielona Góra (Grünberg). Ihre Anfänge reichen in die zweite Hälfte der 50er Jahre hinein, als die jungen Jazzliebhaber – oft die Schüler der Oberschulen (u.a. Urszula Dudziak) in einen privaten Keller in der Jedności-Robotniczej-Straße kamen, um aus dem Rundfunk diese Musikart zu hören. Das Jazz-Interesse trug im Jahre 1969 zur Entstehung des Jazzclubs an Lubuskie Musikgesellschaft bei. Die Jazzmusiker, die zu den Konzerten nach Zielona Góra eingeladen wurden, traten in der Philharmonie, in dem Wojewodschaftskulturhaus, in den Studenten- und Betriebsclubs auf. Man versuchte auch Jazz selbständig zu spielen. Die Möglichkeiten dazu entstanden in dem Kulturhaus „Mrowisko“ (Gewimmel) einer Kultureinrichtung der Wohngemeinschaft und der Hochschule, wo der Direktor, ein großer Liebhaber und Veranstalter der Jazzmusik, Zbigniew Tchórzewski wurde. Die Big-Band von Zielona Góra, sowie die Jazzwerkstätte, die im Rahmen der „Kleinen Jazzakademie“ stattfanden, lieferten den Ortsmusikern die Möglichkeiten diese Musikart zu spielen und zwar unter der Leitung der Jazzmusiker, die zu den Werkstätten aus verschiedenen Städten Polens eingeladen wurden. Neben den Jazz-Musikern gab es in der Stadt auch eine Gruppe von denen da, die Jazz zwar nicht spielten, aber hören mochten. Für sie wurde von Z. Tchórzewski im Jahre 1991 ein Jazzklub „Harlem“ geschaffen – ein Klub, oder eher ein Pub, in dem man täglich bei gutem Bier die Musik mechanisch wiedergegeben hören kann, und zwei- bis dreimal im Monat live. Der Artikel bietet eine lange Liste von den bekannten polnischen und fremden Musikern an, die in „Harlem“ auftraten. Manche dieser Veranstaltungen, wie z.B. Jazznächte in Harlem, Harlem Jazz Festival und „Schwarze Provinz“ werden zyklisch organisiert.

Joanna Muraszko

KLUB „HARLEM” — OBRAZ SPOŁECZNY*

Wprowadzenie

Klub „Harlem” jest instytucją kultury o wysoce wyspecjalizowanej funkcji: jego działalność podporządkował twórca upowszechnianiu muzyki jazzowej. Faktycznie spełnia wiele funkcji poza wymienioną, ale są one realizowane tylko dlatego, że podstawowa została dostosowana do oczekiwań znawców muzyki jazzowej. Jest instytucją elitarną w dwojakim sensie tego słowa. Własną twórczość prezentowali w klubie wybitni twórcy muzyki jazzowej, polscy i zagraniczni. W kalendarzu zajęć wybitnych jazzmanów są planowane koncerty w klubie „Harlem”. Ich propozycje muzyczne odbiera raczej nieliczne grono wiernych fanów, bowiem pełne rozumienie tej muzyki wymaga przygotowania muzycznego (i to jest drugie znaczenie pojęcia elitarności instytucji kultury). Dłuższy okres działalności sprzyja powiększeniu się liczby fanów, a tym samym przemianom społeczności miasta pod względem preferencji muzycznych. Sprzyja też przekazowi tych preferencji w procesie kulturowego dziedziczenia wartości i wzorów kultury.

Bezpośrednie oddziaływanie klubu ma stosunkowo skromny zasięg, ale pobyt wybitnych jazzmanów w Zielonej Górze sprawia, że muzyka popularyzowana jest przez lokalne środki masowego przekazu, a wywiady prasowe, radiowe i telewizyjne z nimi powiększają grono osób, dla których są oni osobami znaczącymi. Ich biografie potwierdzają znaczenie pracy i aspiracji w osiągnięciu sukcesów.

Działalność klubu „Harlem” przynosi też prestiż miastu, co rzadziej dostrzegane jest w opisie kulturotwórczej funkcji instytucji kultury działających w Zielonej Górze, a co dostępne stało się dla jej mieszkańców w następstwie realizacji pomysłu jednego spośród nich — Zbigniewa Tchórzewskiego.

* Artykuł ukazuje wyniki badań, które zostały omówione w mojej pracy magisterskiej *Miejsce Klubu Jazzowego „Harlem” w życiu kulturalnym uczestników*, napisanej pod kierunkiem prof. E. Hajduka w 1997 r.; wyniki te przedstawiam za zgodą promotora.

Charakterystyka badanych osób

Na wstępie dokonana zostanie charakterystyka badanej grupy respondentów. Jest wśród nich 13 kobiet (23,2%) i 43 mężczyzn (76,8%). Klub skupia zarówno młodzież szkolną i studiującą, jak osoby pracujące zawodowo. Młodzież szkolna w badanej zbiorowości stanowi 7,2% (4 osoby), studenci 14,3% (8 osób), a 44 osoby (78,7%) pracują zawodowo, w tym 14 osób (31,8%) ma wykształcenie średnie, a 30 osób (68,2%) wyższe.

Z powyższego zestawienia wynika, że największą grupę (bez młodzieży uczącej się i studiującej, która w przyszłości może należeć do tej grupy) stanowią osoby z wykształceniem wyższym.

Wiek respondentów przedstawia poniższe zestawienie:

Wiek	Liczba respondentów
17-18 lat	4 (7,2%) - uczniowie
19-25 lat	15 (26,8%) - w tym studenci 8 osób
26-30 lat	12 (21,4%)
31-40 lat	15 (26,8%)
41-50 lat	10 (17,8%)

Najliczniejsze grupy stanowią osoby w przedziale wiekowym 19-25 lat oraz 31-40 lat — obie po 26,8%. Wyniki te potwierdzają obserwacje, z których wynika, że uczestników działalności klubu „Harlem” można podzielić na dwie grupy. Pierwsza, A, to osoby młode (17-25 lat), będące codziennymi bywalcami klubu. Druga grupa, B, to osoby powyżej 25 lat, niewidoczne podczas codziennej działalności klubu, ale biorące udział w koncertach i imprezach.

Badania były przeprowadzone zarówno podczas codziennej działalności klubu, jak i na koncercie. Badana zbiorowość reprezentuje dwie podstawowe kategorie społeczne: społeczność uczniowską i studencką oraz społeczność osób pracujących zawodowo: ośmiu techników, matematyków, dwóch informatyków, siedmiu pedagogów, czterech muzyków, trzech prawników, dwóch tłumaczy, dwóch doradców ubezpieczeniowych, kulturoznawca, rzemieślnik, ogrodnik, projektant, fizykoterapeuta, menedżer, trener, kierowca, handlowiec, ekonomista, anglista. Jedna osoba określiła się jako pracownik umysłowy, a trzech respondentów nie podało swojego zawodu.

Okres uczestnictwa w działalności klubu „Harlem” a częstotliwość bywania

Okres uczestnictwa respondentów w działalności jazzowego klubu „Harlem”, przedstawia zestawienie poniżej.

Okres uczestnictwa	Liczba respondentów	
od początku istnienia klubu (1991-1992)	26	(46,4%)
od 1993-1994 r.	14	(25,0%)
od 1995-1996/97 r.	16	(28,6%)

Najliczniejsze grupy stanowią ci, którzy przychodzą do klubu od jego powstania (46,4%) lub od 1995-1996/97 r. (28,6%). Okres uczestnictwa w działalności klubu zrelatywizowano dzieląc uczestników na dwie grupy wiekowe: A, 17-25 lat oraz B, powyżej 25 lat. Rozkład procentowy w danej grupie respondentów przedstawia się następująco:

Okres uczestnictwa w działalności klubu „Harlem”
w podziale na grupy wiekowe

Tabela 1

Okres uczestnictwa	Grupa A N=19		Grupa B N=37	
	liczba	procent	liczba	procent
Od powstania klubu (1991-1992)	6	31,6	19	51,4
Od 1993-1994 r.	3	15,8	10	27,0
Od 1995-1996/97r.	10	52,6	8	21,6

Na uwagę zasługuje fakt, iż osoby z grupy B stanowią większą część (51,4%) uczestniczących w działalności klubu od początku jego powstania, niż osoby z grupy A (31,6%). Z obserwacji wynika, że wpływ na to ma zainteresowanie jazzem osób z grupy B jeszcze przed powstaniem klubu oraz fakt, iż osoby z grupy B przychodzą do klubu przede wszystkim jako jazzfani.

Jazzowy klub „Harlem” ma dużą grupę stałych zwolenników (46,4% badanej grupy zaczęło przychodzić do klubu od początku jego istnienia i przychodzi nadal). Dużą grupę stanowią również osoby (28,6%), które niedawno zaczęły uczestniczyć w działalności klubu, przeważają tu osoby młode (grupa A: 17-25 lat). Częstotliwość bywania w klubie przedstawia poniższe zestawienie.

Częstotliwość bywania w klubie	Liczba respondentów	
1) codziennie	6	(10,7%)
2) 2-3 razy w tygodniu	23	(41,1%)
3) raz w tygodniu	6	(10,7%)
4) tylko na imprezach muzycznych (odbywają się średnio raz w tygodniu)	6	(10,7%)
5) raz w miesiącu	10	(17,9%)
6) sporadycznie	5	(8,9%)

Odpowiedzi 1, 2 i 3 świadczą o częstym odwiedzaniu klubu, 5 i 6 — przeciwnie.

Z danych procentowych wynika, iż 41,1% badanych bywa w klubie 2-3 razy w tygodniu, co świadczy o wysokiej aktywności własnej uczestników oraz o dużym zainteresowaniu klubem i jego działalnością. Sporadycznie bywa tylko 8,9% badanych. Raz w miesiącu bywa 17,9%, ale i tak sumując warianty 5 i 6 odpowiedzi otrzymujemy wskaźnik o wiele niższy niż suma pozostałych wariantów odpowiedzi uznanych za wskaźniki częstego odwiedzania klubu. Bardzo częste odwiedzanie klubu świadczy o tym, że jazzowy klub „Harlem” odgrywa dużą rolę w życiu kulturalnym uczestników.

Zainteresowanie muzyką jazzową

Zainteresowania muzyczne są jednym z czynników kształtujących uczestnictwo w działalności kulturalnej klubu. Z 56 respondentów pytanych o rodzaj zainteresowań muzycznych jazz wymieniły 34 osoby (60,7% badanej grupy), a jednaście osób wymieniło inne niż jazz zainteresowania (19,6%). Siedem osób odpowiedziało: „ogólne” lub „różne” (12,5%), jedna osoba podkreśliła, że nie jest to z pewnością jazz (1,8%), a trzy osoby nie określiły w ogóle swoich zainteresowań muzycznych (5,4%). Dane te stanowią ogólną charakterystykę badanego zjawiska i nie dają dokładnego obrazu zainteresowania muzyką jazzową respondentów. Trudno też z nich odczytać stopień tego zainteresowania. Chcąc dokładniej określić poziom zainteresowań muzyką jazzową, należało zbadać, jak przedstawia się uczestnictwo w imprezach muzycznych. Uwzględniono również podział na grupy wiekowe (A - 17-25 lat, B - powyżej 25 lat). Zainteresowanie muzyką jazzową w świetle uczestnictwa w organizowanych przez klub imprezach muzycznych przedstawia tabela 2.

Tabela 2

Udział w imprezach muzycznych
organizowanych przez klub „Harlem”

Rodzaj uczestnictwa	Grupa A N = 19		Grupa B N = 37	
	liczba	procent	liczba	procent
Imprezy cykliczne (koncerty)	7	36,8	27	73,0
Imprezy okazjonalne	4	21,0	17	45,9
Nie bywa na imprezach muzycznych	11	57,9	8	21,6

Uczestnictwo w imprezach muzycznych jest bardzo duże, a co za tym idzie, duże jest także zainteresowanie muzyką jazzową. Spośród 56-osobowej grupy badanych 60,7% bywa na imprezach cyklicznych (koncertach), 37,5% na imprezach okazjonalnych, a 33,9% w ogóle nie bywa na takich imprezach.

W grupie B liczba osób nie uczestniczących w imprezach muzycznych (21,6%) jest o wiele mniejsza niż w grupie A (57,9%). Świadczy to o mniejszym zainteresowaniu muzyką jazzową osób młodych. Grupa B wykazuje większą też aktywność w odbiorze muzyki jazzowej, co sugeruje większe zainteresowanie tą muzyką. Na uwagę zasługuje fakt, że część badanych uczestniczy zarówno w imprezach cyklicznych, jak i okazjonalnych. Dodać można, że część osób wymieniała nazwy imprez muzycznych odbywających się w klubie, co ma znaczenie w określeniu stopnia zainteresowania muzyką jazzową.

Zainteresowanie muzyką jazzową jest indywidualnym i świadomym wyborem uczestników działalności klubu, a wskaźnikiem tego zainteresowania jest uczestnictwo w imprezach muzycznych o charakterze jazzowym. Zaznaczyć należy, że do klubu przychodzą zarówno osoby interesujące się jazzem (większość; uczestniczą w imprezach muzycznych), jak też osoby mało (lub wcale) interesujące się jazzem (mniejszość; nie uczestniczą w imprezach muzycznych). Przebywanie w klubie osób mało interesujących się jazzem może mieć wpływ na zainteresowanie się tą muzyką; ponieważ jest to klub jazzowy, osoby te wchodzi w stałą styczność z tym rodzajem muzyki.

Wszystkie te ustalenia potwierdzają tezę, że muzyka jazzowa ma duży wpływ na zainteresowanie działalnością klubu „Harlem”.

Czynniki kształtujące zainteresowanie respondentów jazzowym klubem „Harlem”

Jakie jest zainteresowanie jazzowym klubem „Harlem”, co przyciąga uczestników do tego klubu? Odpowiedź na postawione pytanie dały wypowiedzi respondentów dotyczące celu, w jakim przychodzą do klubu, tego, co najbardziej im się podoba w klubie, a co za tym idzie, opinie o atmosferze klubu, ocena propozycji muzycznych, ich liczby i częstotliwości.

W jakim celu badani przychodzą do klubu, obrazuje poniższe zestawienie.

Cel	Liczba odpowiedzi	
1) posłuchać muzyki	28	(50,0%)
2) spotkać się ze znajomymi	37	(66,1%)
3) na koncerty	32	(57,1%)
4) w innym celu	20	(35,7%)

Najwięcej badanych przychodzi do klubu na spotkania ze znajomymi (66,1%), ale niewiele mniej (50% i 57%) przychodzi w celu posłuchania muzyki i na koncerty. Przeważająca część wymieniła równocześnie trzy cele: 1, 2, 3, które nakładają się na siebie, tworząc jeden główny cel, który można sformułować w następujący sposób: „przychodzę do klubu spotkać się ze

znajomymi i przy okazji posłuchać muzyki". Inny cel wymieniony został przez respondentów jako dodatkowa odpowiedź, najczęściej: „napić się piwa”, „odprężyć się i zrelaksować atmosferą klubu” (M., lat 30), „w interesach” (M., lat 31), „spędzić miło i bezpiecznie czas” (M., lat 24), „grać koncerty” (M., lat 31), a także: „nauczyć się grać, szkolić się w graniu na gitarze za pomocą oglądania wykonawców” (M., lat 17), „szukam żony” (M., lat 28), „wyluzować się” (M., lat 26).

Cele, w jakich przychodzą do klubu „Harlem” respondenci z poszczególnych grup wiekowych, przedstawiają się następująco:

- posłuchać muzyki przychodzi osiem osób (42,1%) z grupy A, a z grupy B dwadzieścia osób (54,1%),
- spotkać się ze znajomymi przychodzi czternaście osób (73,7%) z grupy A, a z grupy B 23 osoby (62,2%),
- na koncerty przychodzi sześć osób (31,6%) z grupy A, a z grupy B czternaście osób (37,8%).

W celu posłuchania muzyki przychodzi więcej osób z grupy B niż z grupy A, natomiast gdy chodzi o spotkanie się ze znajomymi i udział w koncercie liczba osób z grup A i B jest zbliżona. Liczba osób z grupy A (19) przychodzących do klubu jest mniejsza (wynika to również z obserwacji) w stosunku do grupy B (37). Przypuszczać można, że czynnikiem kształtującym zainteresowanie klubem w większości nie jest dla grupy A muzyka jazzowa. Klub upowszechnia przecież muzykę jazzową, a skoro jest tak, trzeba zapytać, co się podoba w klubie „Harlem” tym, których nie przyciąga propozycja muzyczna? Na to pytanie otrzymaliśmy następujące odpowiedzi: atmosfera (30 osób, 53,6%), muzyka (12 osób, 21,4%), wystrój (7 osób, 12,5%), piwo (6 osób, 10,7%), wszystko (6 osób, 10,7%), inne (17 osób, 30,4%), brak odpowiedzi (8 osób, 14,3%). Aż 53,6%, czyli ponad połowa badanych wymieniła atmosferę panującą w klubie, która najbardziej im się podoba.

Podkreślić należy dwa fakty. Po pierwsze, respondenci mieli możliwość zaznaczenia kilku powodów, po drugie, pytanie raczej nie dotyczyło oceny muzyki granej w klubie (na żywo) i oceny poziomu imprez muzycznych.

Z grupy wypowiedzi na temat, co najbardziej podoba się w klubie, niektóre zostaną przytoczone: możliwość słuchania jazzu „na żywo” (M. 36, przychodzący od początku działalności klubu); styl, aranżacja wnętrza, piwo „Żywiec”, koncerty, specyficzne podejście do klienta (M. 24, przychodzący od początku powstania klubu); możliwość „oderwania się od rzeczywistości” (K. 18, od 1993-1994 r.); atmosfera, muzyka, pewna elitarność (M. 28, od 1996-1997); „nie wiem, ja tu przychodzę, bo lubię tu być” (M. 45, przychodzący od początku powstania klubu). W kategorii odpowiedzi „inne” wypowiedzi są następujące: „podoba mi się obecność ochroniarza, taxi” (M., 24); dziewczyny (M., 31); szef (M., 31), przekąski (szaszłyk) (M., 44); spotkania towarzyskie (M., 40); właściciel (M., 35), Pan Zbyszek (K., 43) — (chodzi o właściciela klubu); kulturalni ludzie (M., 40).

Wpływ na zainteresowanie klubem ma również opinia ankietowanych o atmosferze panującej w klubie. Otrzymane wyniki przedstawia tabela 3.

Tabela 3

Atmosfera w klubie „Harlem”

Opinia badanych o atmosferze w klubie	Uzasadnianie odpowiedzi	Nie uzasadnianie odpowiedzi	Ogółem	
			liczba	procent
Pozytywna	39	13	52	92,9
Negatywna	-	1	1	1,8
Brak odpowiedzi	-	3	3	5,3

Pozytywną opinię o atmosferze panującej w klubie wyraziło 92,9% respondentów. Tylko jedna osoba (1,8% badanej grupy) określiła swój negatywny stosunek do atmosfery w klubie, ale nie uzasadniła swojej odpowiedzi.

Na pytanie: „Czy podoba się Panu/Pani atmosfera w klubie?” większość respondentów wypowiedziała się pozytywnie, tak między innymi: „Tak. Wzajemna grzeczność i uprzejmość.” (M., 40); „Tak — odpowiada. Przychodzę tu, jeżeli mam wolny czas, coś mnie tu przyciąga, to coś trudno określić; chyba swoisty klimat” (M., 45); „Bardzo. Po prostu dobrze się tu czuję. Atmosfera i muzyka odpowiadają moim potrzebom duchowym. Ludzie są na poziomie. Powiedziałabym, że jest to klub elitarny” (K., 35); „Kultura, kultura, kultura...” (M., 28); „Tak. W żadnej innej knajpie nie ma takiej” (M., 28); „Tak. »Tchórz« znany jest osobiście przez bywalców. Jego osoba ma olbrzymi wpływ na atmosferę klubu” (M., 37); „Tak, dzięki zmienności nastroju, żywemu odbiorowi i bezpośredniemu kontaktowi z wykonawcami” (M., 46); „Nastój sprzyja wejściu w inny świat” (K., 34); „Tak. Myślę, że przychodzą tu ludzie nie dla szpanu, lecz dla dobrej muzyki” (K., 43); „Tak, ponieważ nie stykam się tu z chamstwem, hałasem itp. (co często ma miejsce w innych klubach)” (K., 23). Inne odpowiedzi dotyczyły możliwości spotkania się z przyjaciółmi, znajomymi lub ludźmi o podobnych zainteresowaniach oraz możliwości miłego spędzenia czasu. Udzielono również odpowiedzi bardziej ogólnych: „Tak, bo jest fajnie” (M., 35).

Można byłoby przytoczyć jeszcze kilkanaście odpowiedzi, ale już te, które zostały zaprezentowane, wskazują na motywy skłaniające bywalców klubu do odwiedzania go nie tylko podczas koncertów. W ankiecie zostało umieszczone pytanie w celu uzyskania opinii ankietowanych o propozycjach muzycznych (wykonawcach). Tylko jedna osoba wypowiedziała się nieprzychylnie (1,8%), dziewięć osób nie odpowiedziało wcale (16,1%), a 46 osób wypowiedziało się pozytywnie (82,1%). W wypowiedziach pozytywnych dominują te, które podkreślają wysoki poziom doboru propozycji muzycznych i wykonawców oraz ich różnorodność. Inaczej rozkładają się odpowiedzi na pytanie: „Czy Pana/Pani zdaniem liczba i częstotliwość koncertów jest zadowalająca?” —

czterdzieści osób (71,4%) odpowiedziało „tak”, jednaście osób (19,6%) „nie”, a pięć osób nie odpowiedziało (8,9%).

Grupa, która nie odpowiedziała na to pytanie, to osoby, które nie bywają na koncertach i nie mają o nich swojego zdania. Natomiast osoby, które odpowiedziały „nie”, wcześniej wyraziły swoje zainteresowanie jazzem, swoje uczestnictwo w imprezach muzycznych. Przypuszczać należy, że osoby te odczuwają niedosyt imprez o charakterze jazzowym, co nie rzutuje negatywnie na zainteresowanie klubem.

Powyższe dane mają duże znaczenie dla ogólnej oceny klubu przez ankietowanych, jak również mogą mieć wpływ na uczestnictwo w imprezach muzycznych, a co za tym idzie, na zainteresowanie klubem „Harlem”.

Przedstawiona analiza pozwala na stwierdzenie, że czynniki kształtujące zainteresowanie klubem są różnorodne, a najważniejsze z nich to: muzyka jazzowa, możliwość spotkania się ze znajomymi i ludźmi o podobnych zainteresowaniach, atmosfera klubu, wysoki poziom propozycji muzycznych i zadowalająca ich częstotliwość. Z powyższych danych wynika pośrednio, że zainteresowanie klubem jest trwałe.

Opinie badanych o organizacji działalności klubu

Jaka jest opinia o lokalizacji klubu, godzinach otwarcia, dostępności biletów, karty stałego klienta? Na pytanie: „Jak ocenia Pan/Pani lokalizację klubu »Harlem« (klub usytuowany w dobrym punkcie miasta, czy też nie? Czy jest łatwy dojazd do klubu?)” 41 osób bez żadnych zastrzeżeń odpowiedziało pozytywnie. Jednaście osób wyraziło niezadowolenie z lokalizacji i dojazdu, dla dwóch osób nie miało to żadnego znaczenia; jedna osoba nie ma zdania, a jedna osoba podkreśla wady i zalety. Tak oto przedstawiają się opinie respondentów: zalety — ładna lokalizacja, plener, cisza; wady — strefa przemysłowa, utrudniony dojazd. Pozytywna opinia o lokalizacji klubu uzasadniona była m. in. tym, że niektórzy badani mieszkają w pobliżu. Są również wypowiedzi takie, jak: „fenomen miejsca, ludzie lgną”. Wypowiadający się negatywnie o lokalizacji klubu podkreślali najczęściej zły dojazd: „lokalizacja dobra dla osób posiadających samochód, inaczej jest problem”; „po kuflu samochodem?”; „pozostaje samochód, ale bez piwa!”; „klub powinien znajdować się w centrum miasta”. Dla niektórych respondentów nie posiadających samochodu kłopotliwy jest dojazd do klubu i powrót, ponieważ nie ma w pobliżu linii komunikacji miejskiej i faktycznie „wszędzie jest daleko”. Może to wpływać na częstotliwość bywania w klubie.

Na pytanie: „Czy odpowiadają Panu/Pani godziny otwarcia klubu?” wszyscy respondenci odpowiedzieli twierdząco.

Z kupieniem biletów na wybrane imprezy nie ma trudności czterdzieści osób z badanej grupy (71,4%). Czternaście osób nie odpowiedziało na to pyta-

nie (25,0%) i są to osoby, które nie uczestniczą w koncertach, natomiast dwie osoby odpowiedziały, że bilety szybko się rozchodzą i trzeba odpowiednio wcześniej je kupić (3,6%). Trzy osoby z grupy, która stwierdziła, że nie ma trudności, podkreśliły ponadto, że posiadają kartę stałego klienta, co ułatwia im dostęp do biletów.

Karta stałego klienta ułatwia miłośnikom jazzu dostęp na imprezy muzyczne oraz stwarza im przywilej pierwszeństwa. Jej ocena przedstawia się następująco: 33 osoby wyraziły swą aprobatę dla takiego pomysłu. Wśród odpowiedzi: „świetny pomysł” pojawiły się również takie: „to mobilizuje ludzi lubiących konkurować ze sobą do starania się o nią, tym samym powiększając grono publiczności”; „dobre — mogę tu być, kiedy mam ochotę, nawet kiedy jest to niemożliwe”; „dobra rzecz, weryfikacja ludzi nieproszonych”; „dobry pomysł, tworzy to społeczny krąg miłośników klubu i jazzu”. Pięć osób oceniło negatywnie pomysł wprowadzenia karty stałego klienta. Na uwagę zasługują wypowiedzi: „Bez sensu. Kto ją może otrzymać???”; „Jest trudno dostępna”; „Mało miejsca dla sporadycznych klientów”. Jest to grupa osób, której nie podoba się sam pomysł, uważają bowiem, że taka karta może utrudnić im bywanie w klubie. Osiemnaście osób nie ma zdania na ten temat, bądź z powodu nieposiadania takiej karty, bądź też z powodu braku informacji na ten temat.

Ukazać jeszcze trzeba odpowiedzi na pytanie: „Co Panu/Pani najbardziej się nie podoba w klubie »Harlem«?” Nie odpowiedziało trzynaście osób, a trzy osoby powtarzały podobne zarzuty: brak klimatyzacji, dużo dymu papierosowego, brak miejsca. Siedem osób wyraża niezadowolenie z następujących faktów: zbyt mało koncertów; muzyka mechaniczna, za mało jazzowa; obecność w klubie niepożądanych osób (cytuje: „gówniarzy” i „młodych dorobkiewiczów”).

Odpowiedzi ankietowanych na powyższe pytania nie mają wielkiego znaczenia dla ich bytności w klubie, spotkań ze znajomymi lub udziału w imprezach muzycznych.

Klub „Harlem” swoją działalnością sprzyja różnicowaniu społeczności Zielonej Góry. Przyczynia się do upowszechniania dzieł muzyki jazzowej, rozumienia ich, odtwarzaniu nagrań tej muzyki w kręgu rodzin tych, którzy uczestniczą w koncertach. Ta działalność sprawia, że Zieloną Górę odwiedzają jazzmani, twórcy dzieł muzyki jazzowej, znakomici jej interpretatorzy. Dzięki temu miasto znajduje się w gronie miast znanych w Polsce z realizacji aspiracji do statusu ośrodka kultury w regionie południowo-zachodniej Polski.

Klub „Harlem” skupia ludzi w różnym wieku, o różnym poziomie wykształcenia i różnych zawodach. Przewagę ilościową mają młodzi — studenci i młodzież szkolna. Ta kategoria uczestników będzie tworzyła elitę intelektualną, polityczną i kulturalną miasta. Zajmą w przyszłości wysokie pozycje zawodowe i społeczne, sprzyjać będą upowszechnianiu muzyki jazzowej, powiększaniu liczby tych, którzy ją akceptują i propagują.

Joanna Muraszko

KLUB „HARLEM” — GESELLSCHAFTSBILD

Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet eine Präsentation von Angaben, die aus einer kurzen im Februar 1997 unter den 56 Stammgästen des Jazzklubs „Harlem“ durchgeführten Umfrage entnommen wurden. Unter den Besuchern überwiegen Männer (77%), Berufstätige (79%) und Hochschulausgebildete (68%). Fast die Hälfte von ihnen (46%) verweilt hier seit der Entstehung des Klubs im Jahre 1991. Die meisten Untersuchten (über 60%) besuchen den Klub mindestens einmal in der Woche, die gleiche Zahl interessiert sich für die Jazzmusik und nimmt an Konzerten teil. Die Motive ihrer Anwesenheit im Klub können als gesellschaftlich-musikalisch bezeichnet werden. Die meisten Untersuchten antworteten, daß sie zu „Harlem“ kommen, um sich mit Bekannten zu treffen und bei Gelegenheit Musik zu hören, egal ob sie live oder mechanisch wiedergegeben wird. Was zu dem Klub anzieht, ist seine Atmosphäre, die Musikart sowie auch die Attraktivität der Konzerte mit bekannten und anerkannten Jazzmusikern aus Polen und aus dem Ausland.

Jan Muszyński

PONOWNIE O PLASTYKACH

Minęło dziesięć lat od opublikowania przez Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej pracy na temat naszego miasta jako ośrodka kulturotwórczego (*Zielona Góra jako ośrodek kultury* pod redakcją Edwarda Hajduka, Zielona Góra 1987). Przedstawiony w poniższym szkicu materiał ukazujący środowisko zielonogórskich plastyków nawiązuje do artykułu mojego autorstwa, zamieszczonego w cytowanej pracy. Nie jest on jednakże powieleniem zawartych tam myśli ani też multiplikacją tamtych informacji. Nawiązując merytorycznie do tamtego tekstu, wzbogacono go o sady i przemyślenia pracowników różnych urzędów profesjonalnie związanych z grupami twórczymi oraz instytucjami kultury w Zielonej Górze.

Od wielu lat istnieje zamiar napisania monografii o ruchu plastycznym na Środkowym Nadodrzu. Myśl ta powtarza się za każdym razem w związku z okrągłymi rocznicami: przybycia pierwszych osiedleńców-plastyków na teren województwa albo powstania pierwszych formalnych organizacji zrzeszających malarzy. Uwzględnia się także, poszukując daty granicznej, pierwsze znaczące wystawy poświadczające istnienie artystów w Zielonej Górze. Każda z tych rocznic zdaje się odpowiednim powodem do podjęcia takiego przedsięwzięcia, lecz jak na razie monografia pozostaje w sferze nie zrealizowanych zamierzeń. W okresie od pojawienia się pracy *Zielona Góra jako ośrodek kultury* do dnia dzisiejszego nie ukazało się opracowanie, które mogłoby sprostać monograficznym aspiracjom.

W roku 1994 ukazał się druk zwarty *Plastyczne narracje*, który towarzyszył wystawie z okazji 40-lecia ZPAP w Zielonej Górze. Rozmowę o historii i dniu dzisiejszym zielonogórskiego środowiska przeprowadził w sierpniu 1994 r. Jan Muszyński. Zaznaczono na wstępie, że zielonogórskie Muzeum rok 1995 poświęca plastyce lubuskiej, że w roku 1995 minie pół wieku od przyjazdu pierwszych artystów do polskiej Zielonej Góry oraz czterdzieści lat od czasu, gdy plastycy zorganizowali swoje przedstawicielstwo w Związek Polskich Artystów Plastyków. Katalog wydany z tej okazji, a przede wszystkim „rozmowa” na temat sztuk plastycznych może stać się przyczynkiem do stale oczekiwanej realizacji monografii tego środowiska. Monografia to także sprawa ambicji, gdyż najbliższe środowiska takie opracowania posiadają.

Czasy pionierskie artystów, pierwszych przybyszów, i okres heroicznej walki plastyków o byt zostały już opisane. Proces organizacji został już zakończony. Wydano na ten temat wiele szkiców, opracowań przyczynkarskich, a informacje dotyczące wszelkich objawów życia znalazły się w dziesiątkach katalogów. Z okazji jubileuszowej wystawy, na której znalazło się 250 prac 92 autorów, postanowiono przeprowadzić „rozmowę” w zespole fachowców, którzy stykali się ze środowiskiem przez te dziesięciolecia z racji stanowisk służbowych. „Rozmowę” tę przeprowadzono także z potrzeby serca. Uporządkowana przez socjologa kultury „rozmowa” może stać się materiałem do badań nad funkcjonowaniem instytucji kultury w Zielonej Górze. Została ona sprowokowana w takiej formie, aby na temat środowiska plastyków wypowiedzieli się, niejako za plecami twórców, urzędnicy administrujący kulturą. Ich doświadczenie i wiedza wynika z codziennej praktyki zawodowej oraz z długoletnich przyjaźni, chociaż nie zawsze racje obu stron były łatwe do pogodzenia.

„Rozmowa” pozbawiona jest teoretycznych koncepcji z dziedziny kultury. Brak jej także metodologicznego uporządkowania przy podejmowaniu zbliżonych, aczkolwiek różnych spraw. Jest za to kopalnią wiedzy, poglądów, anegdot i refleksji nad życiem i twórczością zielonogórskich artystów. Podjęto także próbę oceny ich dokonań pod kątem wartości artystycznych oraz przynależności do różnych szkół przez wskazanie na uczelnie i pedagogów, u których studiowali. Z tego powodu wartość „rozmowy” zasługuje na uwagę, tym bardziej że jest to już w tej chwili ważny materiał źródłowy ze względu na dobór personalny rozmówców.

W zainicjowanej i przeprowadzonej przeze mnie „rozmowie” udział wzięli: Barbara Fijałkowska — długoletni dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Leszek Kania — komisarz wystawy, kierownik Działu Sztuki Współczesnej, aktualnie zastępca dyrektora Muzeum, Stanisław Kowalski — historyk sztuki, długoletni Wojewódzki Konserwator Zabytków, Mieczysław Łapanowski — dyrektor Biura Wystaw Artystycznych, obecnie Wiceprezydent Miasta, Wiesław Myszkievicz — długoletni dyrektor Biura Wystaw Artystycznych, obecnie starszy kustosz Muzeum, Iwona Peryt-Gierasimczuk — historyk i krytyk sztuki, obecnie Wojewódzki Konserwator Zabytków, Józef Weber — długoletni dyrektor PP PSP, w czasie, kiedy prowadzona była „Rozmowa”, dyrektor ZPAP „Pro Arte” w Zielonej Górze. Konkluzją towarzyszącego jubileuszowi środowiska wydawnictwa jest ponowna i któraś z kolei sugestia opracowania monografii. „Jest jednak pytanie — o jaką monografię chodzi? Taką z życiorysami ożywionymi anegdotą i wykazem dzieł, czy oceniającą również dorobek twórczy? Na tę drugą wersję jeszcze chyba za wcześnie. Może na 50-lecie Związku?” (S. Kowalski, *Plastyczne narracje...*, s. 61). Siłą rzeczy materiał tu przedstawiony jest konsekwencją tego postulatu.

Trzeba przypomnieć, że Zielona Góra była małym prowincjonalnym miastem. Osadnicy, którzy przyjeżdżali do Zielonej Góry w 1945 roku, nie przypuszczali nawet, że za pięć lat miasto to zyska rangę stolicy województwa. Początki były trudne i dla wszystkich prawie jednakowe. Dzielili los osiedleńców na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Tomy pamiętników napisano o niemal przysłowiowych walizkach, oczekiwaniu na rychły powrót na ojczystą i powolnym wtapianiu w nową przestrzenną rzeczywistość. Po pięćdziesięciu latach wyblakły trudności, zapomniano o spektakularnych działaniach liderów organizacyjnych środowiska, zatarła się prawie zupełnie pamięć o tym fakcie, że kiedyś miasto miało tylko siedem ulic w obrębie murów miejskich i rozbudowane w wielkiej skali przedmieście. Dzisiaj istnienie dwóch wyższych uczelni, Filharmonii, Teatru, Muzeum i jednej z najlepiej wyposażonych bibliotek wojewódzkich traktuje się jako rzecz normalną, jako proces, który dokonał się sam w sobie, a wygląd Zielonej Góry z jej Palmiarnią jako sprawę oczywistą. Pisać o środowisku plastycznym w naszym mieście to jednak myśleć o historii, o ciągu wydarzeń, o społeczności, która stworzyła „na surowym korzeniu” polską kulturę, naukę i cywilizację. To także refleksja o duchu tego miasta. Historia przeciwstawiła wielowiekową historię niemieckiego miasta ostatniemu pięćdziesięcioleciu z dramatyczną cezurą roku 1945. Zdolność ludzkiego ducha do kształtowania życia społecznego nawet w najtrudniejszych warunkach zezwoliła na zrośnięcie się odrębnej tradycji i kultury w jedną społeczność. Miasto jako terytorium pozwoliło połączyć rozległe odcinki czasowe w jedną wspólną przestrzeń ludzi współczesnej Europy.

Specyfiką Zielonej Góry jest jej położenie w niecce otoczonej łagodnymi wyniesieniami. W XVIII wieku miasto posiadało trzy przedmieścia, Górne, Dolne i Nowe. W roku 1800 wymieniano już sześć przedmieść związanych organicznie z miastem, a w 1981 roku nadano urzędowe nazwy szesnastu osiedlom tworzącym jeden organizm miejski. To wszystko razem to Zielona Góra. W średniowieczu budowano miasto zapewne tylko dla tysiąca z górą mieszczan. W czasach nowożytnych przekroczyło liczbę dwudziestu tysięcy. W połowie naszego wieku statystyki zbliżały się do stu tysięcy mieszkańców. Na progu trzeciego tysiąclecia zapewne przybędzie tylu, że stan przekroczy sto pięćdziesiąt tysięcy ludzi w miejscu, które nigdy nie liczyło się z takim awansem urbanistycznym. Ostatnio Instytut Zachodni wydał pozycję zbiorową, w której zamieszczono artykuł Profesora Władysława Korcza. Książka wyszła w kilka dni po Jego śmierci. Oto ostatni akapit z tego opracowania: „Myślę, że pielęgnując pamięć o dokonaniach niemieckich i szanując niemieckie dzieła o nieprzemijającej wartości, tak, żeby uniknąć jednostronnej oceny odległej niekiedy przeszłości, mamy jednocześnie prawo oczekiwać ze strony niemieckiej obiektywnego spojrzenia na polski dorobek kulturowy na Ziemiach Zachodnich i Północnych w minionym pięćdziesięcioleciu” (W. Korcz, *Schönaichianum — gimnazjum w Bytomiu Odrzańskim*, [w:] *Wokół niemieck-*

kiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Instytut Zachodni 1997 s.116-126).

W nazwach ulic — jak mówią poeci — przegląda się czas. Prawdą jest, że nazwy oswiają z miejscem zamieszkania. Wojny i rewolucje kreują nowych bohaterów, obalają pomniki, popielają miasta, przemieszczają lub likwidują całe narody, lecz są bezsilne wobec świadomości tradycji i historii.

Do Zielonej Góry wraz z przyjazdem pierwszych artystów malarzy przywędrowali ludzie nie tylko z akademickim wykształceniem, ale także z kulturalną tradycją z okresu międzywojennego i świadomością wyrządzonej krzywdy. Wojna to nie tylko dramatyczna przerwa w ich artystycznych życiorysach. Tutaj przyszło im kontynuować rozpoczęte w innych czasach dzieło. Trzeba także zaznaczyć, że ogólnie na terenach Ziem Odzyskanych malarze pracowali w gorszych warunkach aniżeli w wyzwolonej Polsce. Pozbawieni byli jakiegokolwiek zaplecza w postaci szkół artystycznych, nauczycieli akademickich, krytyków plastycznych, działali bez galerii i muzeów. Na stworzenie tej infrastruktury poświęcili swój czas ze szkodą dla dokonań artystycznych. To także były koszty, które trzeba wliczyć do rachunku ich osiągnięć.

Pierwsza grupa malarzy nie miała jednolitego wyrazu ideowego. Artyści kończyli różne szkoły i hołdowali różnym kierunkom. Ich kontakty zaowocowały powołaniem kabaretu „Zielony kot”, wspólnej pracowni, wręcz klubu dyskusyjnego, lecz twórczość ich pozostawała „osobną”. Poświadcza to zorganizowana w Gorzowie w 1947 roku pierwsza wystawa, w której uczestniczyło także dziesięciu nieprofesjonalistów. Zaprezentowano na niej 160 prac o bardzo zróżnicowanej kondycji artystycznej. Niewiele od tego odbiegali autodydakci, którzy już wcześniej uprawiali malarstwo z potrzeby serca.

Stefan Brunné, który osiedlił się w Sulęcinie, urodził się w 1905 r. w Petersburgu. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach prof. prof. K. Tichego i F. S. Kowarskiego. Monochromatyczne akty i martwe natury poświadczały biegłość warsztatową i szacunek do późnej twórczości Cezanne'a.

Jan Korcz, urodzony w Samborze w roku 1905, studiował w Warszawie na Państwowym Wyższym Kursie Rysunku, w Szkole Sztuk Pięknych im. W. Gersona, w Prywatnej Szkole Sztuk Pięknych K. Krzyżanowskiego i w Państwowym Instytucie Rysunku i Prac Ręcznych. W 1945 roku osiadł w Gorzowie. W malarstwie nawiązywał do nurtu kolorystycznego.

Juliusz Majerski ur. w 1908 w Kałuszu pod Stanisławowem, studia skończył w roku 1932 w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w pracowni prof. Wronieckiego. Początkowo był realistą. Późna abstrakcyjna grafika i rysunki pozwalają zaliczyć go do nurtu wręcz surrealistycznego. Fantazyjne rysunki piórkiem o tematyce kosmicznej wykazują drobiazgowość i precyzję, których jednak ostateczny efekt nie mógł zadowolić artysty.

Wiesław Müldner-Nieckowski urodził się w 1915 r. w Zatorze. Studiował przed wojną w Akademii de la Grande Chaumière w Paryżu i w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. W roku 1961 uzyskał dyplom na Wydziale Architektury Wnętrz. Jego malarstwo z końca lat czterdziestych nawiązuje do nurtu kolorystycznego, jest jednak wyciszone i stonowane. Rysunki piórkiem zdradzają znajomość warsztatu, począwszy od Van Gogha po Matisse'a. W rzeźbie preferował tendencję realistyczną, w medalierstwie treści metaforyczne i symboliczne. W tej dziedzinie jest wybitnym nowatorem. Wielka postać, nie doceniana w sztuce polskiej.

Stefan Słocki urodził się w Uścieczku pod Zaleszczykami. Prywatnie uczył się do roku 1932 pod kierunkiem malarzy krakowskich S. Blondera i L. Lewickiego, następnie w Akademii

Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni grafiki u prof. Wojnarowskiego. Uprawiał abstrakcję geometryczną z pogranicza rzeźby i malarstwa, rysunki realistyczne i abstrakcyjne, a także planszowe malarstwo socrealistyczne. Podejmował także próby portretowe i udane metaforyczne tematy związane z muzyką.

Ziemowit Szuman urodził się w Gołuchowie w 1901 roku. Studiował prywatnie u prof. S. Kamockiego i w Académie de la Grande Chaumière w Paryżu w latach 1927-1929 w pracowni A. E. Friesza. W malarstwie nawiązywał do fowizmu, polskiego koloryzmu i abstrakcji. W 1945 roku osiedlił się w Gorzowie. W 1956 zamieszkał w Szczecinie, gdzie zdobył uznanie jako wybitny pedagog i twórca kontynuujący międzywojenną koncepcję malarzy z tak zwanego Komitetu Paryskiego.

Włodzimierz Trofimow urodził się w 1894 roku w Petersburgu. Osiedlił się w 1945 roku w Lubsku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu pod kierunkiem prof. prof. I. Riepina i W. Sierowa. Od 1922 roku członek Towarzystwa Artystów Poznańskich. Uprawiał sztukę realistyczną, zgodną z doktryną pieriedwizników.

Działalność wyżej wymienionych malarzy jest już ostatecznie zamknięta. W powyższym zestawieniu pominięto kilka osób, jako że nie zachowała się ich twórczość albo nie odegrali znaczącej roli w życiu artystycznym i organizacyjnym grupy zielonogórskich plastyków, z którymi jest związany tak zwany pionierski okres.

W latach pięćdziesiątych przybyła potężna grupa stypendystów z Krakowa i Warszawy. Rozpoczął się nowy okres w życiu kolonii artystów. Ich efekty zostały dostrzeżone przez krytyków, początkowo w sensie negatywnym, był to bowiem czas „wdrażania” doktryny realizmu socjalistycznego, sztuki będącej „narodową w formie i socjalistyczną w treści”. W „rozmowie” (*Plastyczne narracje...*, s. 9) Leszek Kania o tym czasie mówi: „nie było na tym terenie plastyków [...] których twórczość w pełni odzwierciedlała główne ideologiczne przesłania sztuki tego czasu [...] Niewiele się zachowało u nas tych prac. Te, które mamy, mają raczej charakter otaczającej rzeczywistości. Często jedynie tytuły świadczą o czasie, w którym obrazy te powstawały. Zresztą czytając relacje z ówczesnych wystaw nagminnie można spotkać się z zarzutami recenzentów, którzy wytykali artystom brak zaangażowania politycznego i bezideowość”. Omówienia wystaw dostarczał „Gazecie” ówczesny dyrektor Muzeum Michał Kubaszewski i był to raczej głos lojalnego urzędnika, funkcjonariusza państwowego, aniżeli historyka sztuki czy krytyka.

„Zapotrzebowanie” na sztukę socrealistyczną było z góry zaplanowane. „Syn ubogiego szewca” Michał Sawicki, o czym doniosła „Gazeta”, sugerując opiekę nad twórcą, wykonał monumentalne dzieła 4 x 2 m do sali Komitetu Powiatowego PZPR w Zielonej Górze. Były to głowy czterech klasyków marksizmu-leninizmu, ze znaczka pocztowego. Popęlnił także kopię obrazu Gierasimowa „Lenin na samotnej wyspie” oraz obraz-plakat „Chłop i robotnik” jako symbol sojuszu. Walery Kozłowski z Nietkowic (ur. w 1890 roku w Kijowie), który w latach 1922-1927 studiował rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. X. Dunikowskiego, „wyznał” redaktorce „Gazety Lubuskiej”, że pracuje nad cyklem obrazów „Spółdzielnia produkcyjna”, a powodem tego przedsięwzięcia „był referat wygłoszony przez

towarzysza Bieruta na VII Plenum KC PZPR". Ślad pozostał jedynie w „Gazecie”, gdyż dzieło raczej nie zostało rozpoczęte, nie zachował się bowiem jakiegokolwiek ślad.

W roku 1953 Klemens Felchnerowski (Klem) zamieścił w „Gazecie” omówienie wystawy poznańskiego artysty, które dzisiaj brzmi jak parodia krytyki „po linii i na bazie”:

[...] artysta przyjmuje jako jedynie słuszną — twórczą metodę realizmu socjalistycznego [...] odrzuca wszelkie formalistyczne i estetyzujące burżuazyjne teorie w dziedzinie malarstwa i rzeźby i wchodzi na odkrywczą drogę poznania i wyrażania świata i jego zjawisk społeczno-ekonomicznych i politycznych. Z długim i piórem w ręku przystępuje [...] do walki o realizację zadań naszego Planu 6-letniego, wolności ludów kolonialnych, do walki o pokój, [...] szuka tematów [...] w socjalistycznym budownictwie [...] w pracy robotnika i chłopca [...] rysuje największych ludzi naszej epoki, czerpie pełną garścią z historii rewolucyjnego ruchu w Polsce [...] na specjalne wyróżnienie oryginalnie ujęty portret Józefa Stalina [...] portrety studentów koreańskich oraz Ethel i Juliusza Rosenbergów [...] dobry rysunek chłopca średniorolnego, portrety Małgorzaty Fornalskiej i Jana Turlejskiego [...] szkic „Brygady przy martenie”, „Żądamy Pokoju”, „Na zebraniu gminnej rady narodowej” (J. Muszyński 1988, s. 25).

Klem Felchnerowski, magister sztuki, konserwator i malarz przede wszystkim, związany był początkowo z koloryzmem, następnie z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, sztuką informel i technikami kompozycji automatycznej. Wyzwolił się od ograniczeń tasyzmu, monochromatyzmu, wzbogacił strukturę obrazu o materie spoza technik czysto malarskich, tkaniną, futrem, ziarnem. Kontrolował procesy wynikłe z doświadczeń fakturalnych i kolorystycznych. W roku 1972 sformułował własną koncepcję twórczej metody kontrolowanej podświadomości, którą określił jako kopoizm. Należy przypuszczać, iż owa cytowana recenzja była popisem „teoretyka marksizmu”, który w swojej pracy dał dowód absolutnego zlekceważenia tych „słusnych założeń”.

Zazwyczaj jednym tchem wymawia się obok Klema, człowieka pełnego fantazji, **Mariana Szpakowskiego** — wyciszonego i z najwyższą powagą traktującego twórczość absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, animatora wielu przedsięwzięć artystycznych, współorganizatora „Złotego Grona” i grupy międzynarodowej „Krag”. Zarówno „Złote Grono”, jak i wspomniana grupa doczekały się nie tylko literatury przedmiotu (aczkolwiek stale jeszcze w formie przyczynków), ale także uznania wśród krytyków metropolii warszawskiej, co w czasach realnego socjalizmu było równoznaczne z uznaniem przez władze (jeśli nie podejmowano tematu, znaczyło, że zjawisko artystyczne w ogóle nie istnieje). Imprezy „Złotego Grona” opracowane zostały także w pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. Hieronima Szczegóły. Autorką była Danuta Cyganek, studentka WSP w Zielonej Górze, kustosz muzeum w Dziale Sztuki Współczesnej. Dariusz Stankiewicz, także pod kierunkiem prof. Szczegóły, podjął temat pracy magisterskiej związany z twórczością Klemensa Felchnerowskiego. Obie te prace są nadzwyczaj pozy-

tywnym przykładem wspólnego rozwiązywania przez uczelnie i muzealników problematyki związanej ze sztuką współczesną.

Stale jeszcze Zielona Góra nie dorobiła się krytyki artystycznej na miarę inicjatyw w tym zakresie naszego miasta. Od połowy lat pięćdziesiątych środowisko jako całość uzyskuje jednak szereg pozytywnych odnotowań w prasie centralnej: „Malarstwo abstrakcyjne artystów nadodrzańskich jest bogatsze i bardziej interesujące od malarstwa abstrakcyjnego Warszawy. Stanowi o tym siła ekspresji, dobry czytelny kolor, techniczne opanowanie warsztatu [...] to ciekawe poszukiwania artystów nad wypracowaniem swojej indywidualności i nowych, lepszych środków wyrazu artystycznego” (K. Gałczyńska, „Kurier Polski”, V 1959); „W Zielonej Górze znalazł siedzibę jeden z najważniejszych Oddziałów Związku Plastyków. Widziałem pokaz ich ostatnich prac i stwierdzić mogę bez przesady, że przeniesione do »Krzywego Koła« w Warszawie czy do krakowskich »Krzysztoforów« obrazy takich malarzy zielonogórskich, jak Szpakowski, Roszak i Felchnerowski, byłyby w godnym towarzystwie z pracami wybitnych nowatorów stołecznych i krakowskich” (J. Przyboś, „Argumenty” 17-24 XII 1961); „Szpakowski, Rojowski, Felchnerowski, Falkiewicz [...] uprawiają malarstwo w zdecydowany sposób eksperymentujące; łączy ich — zaryzykujemy to twierdzenie — pewne wspólne pojęcie romantyki koloru, gwałtownych i patetycznych zestawień formy — sprawy niezbyt jeszcze wyraźne, zarysowujące się dopiero” (A. Osęka, „Polska” 1964, nr 1).

Obok uwag dotyczących środowiska krytycy ogólnopolscy (Bożena Kowalska, Jerzy Madeyski, Andrzej Matynia, Jan Puget, Alfred Ligocki, Antoni Dzieduszycki, Maciej Gutowski, Adam Radajewski, Wojciech Krauze, Andrzej Skoczylas, Remigiusz Zborowski, Anka Ptaszkowska, Andrzej Haegenbarth, Zbigniew Makarewicz, Andrzej Krzysztof Waśkiewicz) poświęcili wiele przyjaznych słów i uznania, wyrażanych w licznych katalogach, które towarzyszyły indywidualnym wystawom organizowanym przez Biuro Wystaw Artystycznych i Muzeum w Zielonej Górze.

Aż do czasu kompromitacji polityki państwa ingerującej w podejmowanie tematów przez twórców, jak również w formę dzieł, artyści środowiska zielonogórskiego „są przykładem umiejętności obrony swych artystycznych poglądów”, uważa Wiesław Myszkiewicz (*Plastyczne narracje...*, s. 10). Potwierdzają to nie tylko wypowiedzi plastyków, ale przede wszystkim ich twórczość, która jest ostatecznym powodem do takich wniosków.

Nie można twierdzić, że socrealizm to degradacja kulturowa dla każdego artysty, gdyż zachowały się dzieła z tego okresu, które wytrzymały próbę czasu. Nie mamy jednak takiego przykładu pochodzącego z twórczych dokonania artysty związanego ze środowiskiem zielonogórskim. A przecież byli to stypendyści Ministerstwa Kultury i Sztuki i po to właśnie państwo ich wspomagało, aby realizowali politykę partii ogłoszoną przez Włodzimierza Sokorskiego w Szczecinie, na Ogólnopolskim Zjeździe Polskich Artystów

Plastyków w 1949 roku. Także impreza teoretyczno-wystawiennicza „Złote Grono” nie spełniła tego zadania, choć skutecznie przyczyniła się do odrzucenia sformułowania Józefa Cyrankiewicza, że Zielona Góra jest białą plamą na kulturalnej mapie naszego kraju. Jak to się działo i co było powodem, że przygotowywane partyjne scenariusze się nie sprawdzały? Wyjaśnianie tego problemu działalnością dysydentów staje się dziś już niewystarczające. Dlaczego właśnie artyści malarze potrafili wywalczyć tak istotny margines swobody od słynnego „Arsenału”, wystawy towarzyszącej Międzynarodowemu Złotowi Młodzieży w roku 1955?

Legendę do tej ekspozycji dorobiono później, w założeniu miała pokazywać zaangażowanie młodych w walkę o pokój i życie w przodującym ustroju. Klemens Felchnerowski uczestniczył w komisji przyjmującej prace do wystawy. Jury polityczne przejrzało prace zakwalifikowane do pokazu, nie odrzucając jednak tych, które później okazały się niezwykle krytyczne w odniesieniu do systemu i kontrowersyjne artystycznie. Uczestniczył też w „Arsenale” obok Klema Felchnerowskiego Marian Szpakowski. Sądzę, że wyjaśnienia i próby powstające po czasie, niejako na zamówienie polityczne, niewiele mają wspólnego z prawdą.

Marian Szpakowski jest jak dotąd jedynym zielonogórskim artystą, którego nazwisko pojawia się w opracowaniach dotyczących powojennej sztuki polskiej. Mam na myśli książki: Janusza Boguckiego, Ireny Jakimowicz, Bożeny Kowalskiej, Andrzeja Olszewskiego i Aleksandra Wojciechowskiego. Jest jedynym naszym twórcą, którego prace znajdują się także w licznych zbiorach państwowych. Jego dzieła posiadają między innymi Muzea Narodowe w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku [...] Stale poszukiwał. Zaczynał od postimpresjonistycznych portretów, przeszczepił na grunt zielonogórski tasyzm, później przez kilka lat uprawiał monochromatyczne fakturalne malarstwo materii. Pokazywał te obrazy w miejscach, gdzie skupiała się czołówka plastycznej awangardy — w warszawskiej galerii „Krzywego Koła”, w poznańskiej „odNowa”. Osiągnął własny styl, był wyróżniany i nagradzany [...] A jednak w połowie lat sześćdziesiątych zdecydował się na radykalne odejście od dotychczasowego sposobu artykulacji, koncentrując się na poszukiwaniach konstruktywistycznych [...] [jako jedyny z taką konsekwencją realizujący ten zamysł — przypis J. M.]. W ascetycznej, geometrycznej formie potrafił przekazać dramat, dynamikę, ruch. Te cechy podkreślali krytycy Jerzy Madeyski, Barbara Majewska. Bożena Kowalska stawia go w rzędzie czołowych polskich twórców abstrakcji geometrycznej. Jego przedwczesne odejście było ogromną stratą. Wraz z Nim umarło „Złote Grono” — najważniejsza Jego inicjatywa (L. Kania, *Plastyczne narracje...*, s. 36).

Na śmierć „Złotego Grona” złożyły się ponadto, a może przede wszystkim wydarzenia natury politycznej. Miejscowe środowisko w ten sposób protestowało przeciwko polityce kulturalnej w kraju, a później, podczas stanu wojennego i po nim, reaktywowanie tej imprezy stało się niemożliwe. Przyznając słuszność tezie Leszka Kani, odnieść ją można do zaangażowania Szpakowskiego w organizację imprezy, troski o wyraźny kierunek merytoryczny i zapobiegliwości o referentów, krytyków i gości. On uratował od uwiadu „Złote Grono”. Środowisko częściowo podzielało pogląd, że służy ono krytyce ogólnopolskiej, uwiarygadnia „tolerancyjną politykę partii” i niewiele

wnosi (poza możliwością dyskusji) do spraw Zielonej Góry, tym bardziej że w części teoretycznej imprezy brało udział tylko kilku naszych malarzy. „Opozycja” lansowała także pogląd, że nie docenia się środowiska zielonogórskiego mimo ogromnego wysiłku finansowego i techniczno-organizacyjnego.

Lukę po „Złotym Gronie” ma wypełnić Biennale Sztuki Nowej, organizowane przez artystę malarza, adiunkta WSP Zenona Polusa z poparciem władz wojewódzkich, samorządowych, a przede wszystkim Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. Ta impreza interesuje przeważnie młodszą generację, tych, którzy przybyli do naszego miasta na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Biennale Sztuki Nowej poprzedziło zorganizowanie „Laboratorium Młodych” z udziałem artysty malarza i teoretyka Zbigniewa Szymaniaka. Obie imprezy należały do ważnych manifestacji ogólnopolskich. Kolejne edycje Biennale zapowiadają oprócz tradycyjnie pojmowanej sztuki ciekawe przedsięwzięcia z zakresu instalacji, performance; są poświadczeniem przemian, jakie dokonują się w polskiej plastyce. Warto zauważyć, że młodzi związani z Instytutem Sztuki i Kultury Plastycznej WSP mają poparcie pedagogów, głównie wywodzących się z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Podobnie, jak plastycy w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wytyczali trakty wolności w sztuce, najmłodsze pokolenie, wśród którego jest kilku urodzonych zielonogórczyków, bez kompleksów prowincji wpisuje się spontanicznie we współczesne działania artystyczne. Z twórczości czerpie nie tylko satysfakcję, ale także radość życia.

Każde nowe, dręczące zjawisko zapisuję w swojej Kronice. W ten sposób jakby rozprawiam się z niepokojem, który dotyczy nowych, nie od razu pojętych i zrozumiałych zjawisk. Z okazji pierwszego Biennale Sztuki Nowej (21-23 XI 1985 r.) odnotowałem:

O ile nawet w przyszłości niewiele by pozostało po pierwszym Biennale, to nawet przez sam fakt, że impreza ta powstała w Zielonej Górze, zyskałaby pewną przydatność na przyszłość cezury czasowej, dotyczącej wydarzeń plastycznych w kraju. Młodzi artyści z wielu ośrodków zebrałi się, aby donośnym głosem oznajmić i zmanifestować brutalnie swoje istnienie.

Poszukiwanie własnego obszaru właśnie w tym widocznym i z całą premedytacją organizowanym rozdźwięku między nimi a pokoleniem starszych niejako akademików daje podstawy, aby zauważyć tę manifestację. Jej zasięg i liczebność, niezależnie od efektów artystycznych, nie pozwala przymknąć oczu na to wydarzenie. Innowacyjność nie zawsze była na miarę zamierzonego programu, a jej wyniki przywoływały dość często na pamięć wydarzenia, które w innych obszarach były udziałem dadaistów czy zrodzonych z części tego ruchu surrealistów. Rewolucyjność młodych, ich wyobraźnia, imaginacja, fantazja zapewne wynoszone są przez takie przymiotniki, jak dynamiczne i kreacyjne. Jerzy Ludwiński po występie programowo-oratorskim jednego z uczestników skomentował rzecz następująco: „Przypomina mi pan faceta, który w gorzelni zakłada konspiracyjną bimbrownię”.

Doniosłość Biennale zostanie zweryfikowana przez czas, a roli, jaką odgrywa Jerzy Ludwiński przy promowaniu nowych zjawisk w sztuce, nie sposób przecenić. Moje akceptacje zaś wywodzą się z dosyć konserwatywnego

muzealnego poglądu — widzę to, co wiem. Użyteczność takich odczuć przy dzisiejszym szaleństwie twórczym jest raczej słaba.

LITERATURA

- CZEJAREK K., Pamięci Müldnera-Nieckowskiego, „Życie Literackie” 1983, nr 4.
 FELCHNEROWSKI A., Malarstwo materii. Obrazy z lat 1955-1980
 —, Śpiewnik malarza, Zielona Góra 1989.
 JAKUBASZEK E., 10 lat ZPAP w Zielonej Górze. Zielona Góra 1954-1964, Zielona Góra 1964.
 —, 20 lat ZPAP w Zielonej Górze. Zielona Góra 1954-1974, Zielona Góra, 1974.
 KANIA L., Stefan Słocki. Malarstwo, katalog wystawy zorganizowanej w 70 rocznicę urodzin artysty, Zielona Góra 1981.
 MADEYSKI J., Klem Felchnerowski, malarstwo, Zielona Góra 1968.
 MUSZYŃSKI J., W dwudziestolecie Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, „Nadodrze” 1974, nr 10.
 —, Plastycy, s.s. 62-65, Złote Grono, s.s. 139-143, [w:] Przemiany, perspektywy, Zielona Góra 1985.
 —, Profesjonalne środowisko plastyczne Zielonej Góry — ewolucja położenia społecznego, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.
 —, Klem Felchnerowski, Zielona Góra 1988.
 PLASTYCZNE narracje. 40-lecie ZPAP w Zielonej Górze. Rozmowę o historii i dniu dzisiejszym zielonogórskiego środowiska przeprowadził w sierpniu 1994 r. Jan Muszyński, red. B. Fijałkowska, Zielona Góra 1994.
 SŁOCKI S., O czasach heroicznych, środowisku plastycznym, malarstwie, „Nadodrze” 1974, nr 10.

Jan Muszyński

WIEDER ÜBER BILDENDE KÜNSTLER

Zusammenfassung

Über den Rang von Zielona Góra (Grünberg) als ein Kulturzentrum entscheiden die Anwesenheit von solchen Kulturinstitutionen wie Theater, Philharmonie, Museum, Galerie u.ä. und die Kunstwerte der symbolischen Kulturkunstwerke (Musik, bildende Kunst, Literatur). In Zielona Góra (Grünberg) nahmen die Kunstgesellschaften eine Sonderstellung langsam ein. Zu derer Entstehung hat das Schaffen der bildenden Künstler, Musiker, Schriftsteller und Schauspieler beigetragen. Die Plastiker fanden die Unterstützung bei Museum Lubuskie, wo manche von ihnen ihre Kunstgalerien haben, sowie auch bei „Gazeta Lubuska“ („Lubuska-Zeitung“), die über die Ausstellungen der einzelnen Künstler, deren Erfolge und über solche Gruppentätigkeiten, wie „Der Goldene Groschen“ („Złoty Grosz“) informierte. Die in Zielona Góra angesiedelten Künstler nahmen und nehmen immer noch an der Verbreitung des Wissens von den bildenden Künsten teil, indem sie die Rolle der Lehrer ausüben. Ein gemeinsames Unternehmen der bildenden Künstler ist „Biennale Sztuki Nowej“ („Biennale der Neuen Kunst“). Die in Zielona Góra ansässigen Künstler haben ihre Anteilnahme an der Gründung der Studienrichtung für kunstbildende Erziehung an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra. Manche von ihnen sind als akademische Lehrer an dieser Hochschule tätig. Selbst die Stadt gewinnt an Prestige dank den Künstlern und ihren Werken. Die Stadtbewohner können ihr Wissen über die bildenden Künste bereichern und die Jugendlichen können Malerei und kunstbildende Erziehung an der hiesigen Hochschule studieren.

Irena Marciniak

DZIESIĘCIOLECIE DZIAŁALNOŚCI CHÓRU ŻEŃSKIEGO „POLIRYTMIA”

Zielonogórskie środowisko kulturalne

Zielona Góra jest aktywnym centrum życia kulturalnego i naukowego (J. Sadowska-Kozak, 1997 s. 30, 54). Dwie wyższe uczelnie, Filharmonia, Teatr Lubuski, Centrum Astronomii, bogate środowisko plastyków, literatów, liczne placówki upowszechniania kultury to atuty, które społeczności miasta stwarzają możliwości stałego kontaktu z nauką i kulturą.

Sferę zainteresowań muzycznych kształtują w mieście Filharmonia, Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia, Społeczne Ognisko Muzyczne, Wyższa Szkoła Pedagogiczna z dwoma kierunkami kształcenia muzycznego (wychowanie muzyczne oraz dyrygentura chóralna) i wreszcie Regionalne Centrum Animacji Kultury, Wojewódzki Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza”, Zielonogórski Ośrodek Kultury „Amfiteatr”. Do wielkich wydarzeń artystycznych należą: Międzynarodowe Spotkania Muzyczne „Wschód — Zachód”, Festiwal Smyczkowy „Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki”, Międzynarodowy Festiwal Organowy, Zielonogórski Festiwal Muzyczny i Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny.

Tradycje śpiewu chóralnego kultywują w mieście chór kościoła p.w. Najświętszego Zbawiciela, trzy chóry Instytutu Wychowania Muzycznego, chór żeński „Polirytmia” działający przy Wojewódzkim Młodzieżowym Domu Kultury „Dom Harcerza” i Zespół Muzyki Dawnej „Cantores Viridimontani”. Wszystkie zespoły prowadzą pracownicy bądź absolwenci Instytutu Wychowania Muzycznego WSP TK w Zielonej Górze. Zainteresowanie swoje skupiam dziś na działalności chóru żeńskiego „Polirytmia” z uwagi na minione dziesięciolecie działalności. W artykule swym przedstawię ogólny obraz działalności chóru, jego sukcesy i oceny; podejmę również próbę określenia roli działalności chóru w rozwoju osobowości uczestniczek, a także kultury muzycznej społeczności miasta.

Chór to obcowanie z pięknem

„W procesie edukacji trwającej całe życie tworzymy, budujemy Indywidualność Ludzką, która jest wielkim fenomenem, jest odbiciem Kosmosu w Mikrokosmosie” (J. Gnitecki, 1991). „Warunkiem wrastania człowieka w Indywidualność Ludzką jest powtórne odczytanie, zrozumienie i stosowanie Przedwiecznej Mądrości — Trzech Zasad Nadrzędnych i Dwunastu Uniwersalnych Praw Kosmosu” (J. Gnitecki, 1991, s. 37- 40). Ten niezwykle trudny proces jest możliwy do zrealizowania w ciągu jednego, niedługiego przecież życia człowieka. „Transcendentalno-universalistyczne ujęcie życia człowieka zawiera w sobie trzy transcendentalia: Prawda, Dobro, Piękno. Wartości te kształtują różne strony osobowości człowieka: prawda rozwija intelekt, dobro umacnia wolę, a piękno uszlachetnia uczucia. Piękno jest »rzeczą trudną« przede wszystkim dlatego, iż do swego określenia i nazwania wymaga złożonej pracy teoretycznej, która polega na tym, że w jej punkcie wyjścia formułowana jest pewna wizja procesu historyczno-kulturowego, następnie poddawane są analizie zjawiska, zdarzenia, rzeczy i sytuacje, w których pojawia się to, co jest postrzegane, przeżywane i nazywane jako piękne” (J. Kurowicki, 1997, s. 166).

„Dzieło sztuki było czymś unikalnym i materialnym, teraz jest tylko abstrakcyjnym pojęciem, którego ślady można tropić w niezliczonych kopiach. Sztukę zastąpiły sytuacje artystyczne, które wespół z innymi czynią życie człowieka ciągiem sytuacji. Wśród nich mamy sytuację konsumenta, sytuację twórcy i sytuację pośrednika” (Moles i Silberman, za J. Kurowickim, 1997, s. 180).

Praca z chórem tworzy właśnie sytuację pośrednika między kompozytorem a konsumentem-odbiorcą.

Działalność chóru „Polirytmia” w latach 1986-1996*

Działający od 1986 roku Chór Żeński „Polirytmia” ma swoją stałą siedzibę w Wojewódzkim Młodzieżowym Domu Kultury „Dom Harcerza” w Zielonej Górze. Zespół już po roku zrzeszył się w Polskim Związku Chórów i Orkiestr. Organem władzy w zespole jest Rada Chóru, w skład której wchodzi: dyrygent, prezes chóru i jego zastępca, asystentki dyrygenta, skarbnik oraz bibliotekarz. Planowe próby odbywają się dwa razy w tygodniu. Ze względu na stałą fluktuację członków chóru dyrygent wiele czasu poświęca pracy indywidualnej, która pozwala rozwijać specyficzne walory jednostkowych głosów tworzących w zestawieniu ciekawe brzmienie, rzadko uzyskiwane w

* W artykule wykorzystano badania Katarzyny Sługockiej z pracy magisterskiej na temat: *Kulturotwórcze znaczenie Chóru Żeńskiego „Polirytmia” działającego przy WMDK „Dom Harcerza” w Zielonej Górze w latach 1986-1996* (promotor Irena Marciniak).

amatorskich chórach żeńskich. Bardzo dobra intonacja, klarowność brzmienia poszczególnych głosów, rozległe możliwości dynamiczne, duży zasięg skali dźwięków, ciekawy koloryt dają dyrygentowi szerokie możliwości poszukiwań repertuarowych.

W minionym okresie działalności zespół wykonał około osiemdziesięciu utworów, przede wszystkim a cappella, od muzyki dawnej do współczesnej (miedzy innymi: G. Croce, O. di Lasso, J. des Pres, M. Gomółka, G. F. Haendel, A. Lotti, B. Britten, C. Orff, V. Nees, A. Koszewski, M. Jasiński, J. Świder, R. Twardowski), a także dzieła wokalnie-instrumentalne, między innymi J. M. Haydna „Missa Sti. Aloysii”, C. Orffa „Carmina Burana”, G. B. Pergolesiego „Stabat Mater”.

Zawsze aktywny i dyspozycyjny chór ma bardzo dużo okazji do koncertowania. Najczęściej śpiewa dla mieszkańców swego miasta i dla słuchaczy z całego regionu (Żary, Żagań, Trzebiechów, Krosno Odrzańskie, Czerwieńsk, Gubin, Nowy Kisielin, Stare Kurowo, Koźuchów, Łagów Lubuski, Nietków, Ośno Lubuskie, Nowa Sól); dla miłośników muzyki chóralnej w Polsce (Legnica, Międzyzdroje, Szczecin, Kalisz, Bydgoszcz) oraz za granicą — we Włoszech (Mediolan, Wenecja), w Niemczech (Bremen, Rottweil, Cottbus, Sebnitz, Verden, Achim). Ważnym elementem działalności zespołu jest uczestniczenie w festiwalach i konkursach chóralnych. Dokonywane na podstawie oceny nadesłanych nagrań zakwalifikowanie chóru do udziału jest już swoistym rodzajem sukcesu. „Polirytmia” w kraju uczestniczyła w wieloetapowych Ogólnopolskich Konkursach Chórów (Kalisz 1987, Bydgoszcz 1991), w Ogólnopolskim Turnieju Chórów „Legnica Cantat 19” (Legnica 1987), „Schola Cantorum” (Kalisz 1988), Bydgoskich Impresjach Muzycznych (Bydgoszcz 1991). Miastu i jego społeczności zespół przysporzył sławy udziałem w Europejskim Młodzieżowym Festiwalu Muzycznym w Belgii (Neerpelt 1992) oraz w Międzynarodowym Festiwalu Chórów Polifonicznych w Pescarze (Włochy - maj 1998 r.). O udział w tym festiwalu starało się dwadzieścia pięć zespołów chóralnych, zaproszono tylko sześć, w tym zielonogorską „Polirytmie”

Wysoki poziom artystyczny zespołu potwierdzają miejsca zajmowane w konkursach, uzyskane nagrody, puchary i dyplomy. W minionym dziesięcioleciu działalności chór „Polirytmia” uzyskał: „Grand Prix” w Bydgoszczy (1991), I miejsce w Kaliszu (1987), Legnicy (1987), Neerpelt (1992), „Złoty Kamerton” w Kaliszu (1987) i Bydgoszczy (1991), puchar i nagrodę Ministra Edukacji Narodowej w Kaliszu (1987), w Legnicy (1987) i w Bydgoszczy (1991), puchar PZChO w Kaliszu (1987) i w Bydgoszczy (1991), puchary Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego i Prezydenta Miasta w Bydgoszczy (1988) i w Kaliszu (1990), nagrodę specjalną PR w Warszawie (Bydgoszcz 1991).

Kreatorem artystycznego oblicza chóru jest jego dyrygent Janina Nowak, inicjatorka, organizatorka i dyrygentka chóru w całym dziesięcioleciu jego

działalności. Pomnaża ona wymienione powyżej sukcesy nagrodami indywidualnymi, które otrzymała w Legnicy (1987 rok) i w Bydgoszczy (1991 rok).

Założenia dyrygentki i uwarunkowania sukcesów

Janina Nowak organizując swój zespół pragnęła stworzyć grupę ściśle z sobą współpracujących osób, które radość i treść życia czerpią z doznań wywołanych kontaktem z pięknem. Ciągła dbałość o właściwą atmosferę w czasie prób stwarza klimat aktywizujący i pobudzający wszystkie uczestniczki do działania. Są w tym szczególne wartości: uzyskanie rozprężenia (likwidacja napięć i zahamowań), wywołanie dobrego samopoczucia poprzez aktywne uczestniczenie w procesie twórczym, którym jest tworzenie swoistej warstwy brzmieniowej przygotowywanego utworu. Tak rozumiana praca w chórze sprawia, że uczestniczki zdobywają umiejętność postrzegania problemów wykonawczych i środków artystycznego wyrazu. Dyrygentka zakłada, że im większa świadomość trudności tkwiących w utworze, im głębsza analiza zapisu nutowego, wnikliwsza analiza treści słownej, tym lepsze zrozumienie i odczytanie zabarwień emocjonalnych utworu, tym większa motywacja do twórczego współdziałania w kreowaniu jego obrazu dźwiękowego. Jak to się dzieje, że w czasach tak trudnych dla wszelkiej działalności kulturalnej, Janinie Nowak udaje się prowadzić zespół na coraz wyższym poziomie?

W opinii środowisk twórczych Zielonej Góry Janina Nowak to silna i bogata osobowość, pełna optymizmu, dynamizmu, pogody ducha, a zarazem wrażliwa, subtelna i skromna. W pracy swej jest perfekcjonistką i profesjonalistką. Z wielką pokorą wobec muzyki i jej twórców stale podnosi swoje kwalifikacje. Pracowitością, systematycznością i wytrwałością pokonuje wszelkie napotykanne w pracy trudności. Dla realizacji swych szczytnych celów umie zjednać sprzymierzeńców. Wieloletnie, bogate doświadczenia w pracy artystycznej oraz wysokie kwalifikacje zawodowe dają jej możliwości osiągnięcia coraz wyższego poziomu artystycznego i coraz większych sukcesów.

Wartości przypisywane uczestnictwu w chórze

Autorzy wielu prac o tej tematyce wyrażają zgodnie pogląd, że chór spełnia szereg funkcji rozwojowych, poznawczych, wychowawczych i użytkowych (E. Rogalski, 1980, s. 19). Zaspokaja on potrzeby wynikające z zainteresowań muzycznych, daje możliwość autentycznego wyżycia się artystycznego, kształci i rozwija uzdolnienia muzyczne. Kontakt z żywą muzyką rozwija także dyspozycje umysłowe: spostrzeganie, uwagę, wyobraźnię, szybkość orientacji, myślenie i pamięć. Wspólne wykonywanie dzieł muzycznych daje osobistą satysfakcję, wywołuje emocje estetyczne oraz wzmacnia poczucie własnej wartości. Udział w dobrze prowadzonym chórze kształci uczucia estetyczne,

społeczne i intelektualne. Funkcje wykonawcze wyrażają się w przysposobieniu do pracy w zespole, we wdrażaniu zasad społecznego współżycia, w wyrabianiu świadomej dyscypliny, w budzeniu szlachetnych ambicji, poczucia odpowiedzialności i właściwego stosunku do pracy.

Oceny korzyści, jakie daje uczestnikom „Polirytmii” praca w chórze, dokonano na podstawie wywiadów przeprowadzonych wśród chórzystek. Śpiewanie w chórze, wspólne muzykowanie daje im wiele radości. Tę radość przekazują w trakcie koncertu słuchaczom, dzięki czemu, jak sądzą, udaje się nawiązać z nimi lepszy kontakt. Śpiewanie w chórze to także przynależność do określonej wspólnoty, to sposobność do rozwijania postawy twórczej przez uzewnętrznianie swoich stanów emocjonalnych, przez wyzwianie się z napięć i nieśmiałości. Ten specyficzny, mozolny trud, odmienny od codzienności, daje odpoczynek, ukojenie i wyciszenie niezbędne u schyłku dnia.

Uczestniczki cieszą się zdobytymi nagrodami i wyróżnieniami, ale największą satysfakcję dają im głównie dwa momenty: pierwszy — gdy po wielu godzinach mozolnej pracy utwór zaczyna „brzmieć”, zaczyna nabierać właściwego wyrazu artystycznego, i drugi — gdy w czasie koncertu uda się nawiązać żywy kontakt między słuchaczem a zespołem, kiedy twarze słuchaczy uzewnętrzniają bądź wielkie skupienie, bądź wielką radość, zawsze adekwatnie do charakteru utworu.

Każdy koncert przynosi wielkie napięcia, szczególnie dla tych chórzystek, które po raz pierwszy w nim uczestniczą. Trema trwa zwykle krótko, żywa reakcja publiczności, pierwsze oklaski przynoszą odprężenie.

Uczestnictwo w chórze, twierdzą chórzystki, to także poznawanie muzyki i wielka fascynacja wykonywanymi utworami, zwłaszcza dziełami wokalo-instrumentalnymi, wspaniałymi głosami solistów, z którymi chór w ich wykonaniu współuczestniczył, to nowe doświadczenia we współdziałaniu z orkiestrą.

O nieprzemijającej żywotności chóru „Polirytmia” świadczą także marzenia uczestniczek. O czym mogą marzyć dziewczęta w wieku od 15 do 25 lat? Marzą o okazji do wielkiej konfrontacji artystycznej na wielkim, międzynarodowym i prestiżowym konkursie z udziałem wielu wspaniałych chórów. Oczekujemy spełnienia ambitnych marzeń uczestniczek chóru.

Znaczenie działalności chóru „Polirytmia” w rozwoju kultury muzycznej społeczności miasta

Ten trudny do określenia słowem, do zmierzenia i ocenienia problem badawczy rozpoznawano w dwóch aspektach: w opinii wybranych przedstawicieli władz miasta i jego środowiska artystycznego oraz na podstawie badania poziomu kultury muzycznej stu losowo wybranych mieszkańców Zielonej Góry.

Znany powszechnie chór „Polirytmia” w ocenie przedstawicieli środowiska artystycznego i władz miasta uznawany jest za zespół o pięknym brzmieniu, o wielkiej wrażliwości i subtelności. Swoim doskonałym przygotowaniem i prezentacją utworów o wysokim stopniu trudności wzbudza zainteresowanie słuchaczy wykonywanymi dziełami. Emanując niezwykłym zaangażowaniem i radością sprawia, że słuchacz daje się zafascynować pięknem muzyki, nasycą się tym pięknem, odpoczywa, znajduje ukojenie, odrywa się od spraw codziennego życia. Koncerty „Polirytmii” wzbogacają życie naszej społeczności, ucząc i wychowując, a przecież muzyka jest niezbędnym elementem prawidłowego rozwoju emocjonalnego i intelektualnego każdego człowieka.

Ponad dziesięć lat działalności chóru to dziesięć lat upowszechniania i uprzystępniania muzyki chóralnej licznym słuchaczom. Jest więc chór propagatorem i ambasadorem naszej kultury muzycznej w środowisku lokalnym, w kraju i poza jego granicami.

Działalność chóru jest cegiełką współczesnej chóralistyki polskiej. „Polirytmia” to nie tylko piękne i wspaniałe śpiewające dziewczęta, to również rodziny, przyjaciele i ludzie sympatyzujący z zespołem, który swym pięknym śpiewem wpływa na tworzenie kultury muzycznej naszego regionu. Ogromne możliwości wokalne zespołu i systematyczny wzrost rozumianej bardzo szeroko sprawności muzycznej stwarzają podstawy do przypuszczeń, że chór jeszcze wiele lat wzorowym wykonawstwem będzie rozwijał poczucie piękna, będzie uwrażliwiał słuchaczy, dając im niezmierzoną ilość wzruszeń, wywołując bogactwo odcieni stanów emocjonalnych od radości i zabawy po mistycyzm i uduchowioną refleksję nad sensem życia.

Życie muzycznego środowiska zielonogórskiego rozwija się w dwu pionach: zawodowym i amatorskim. W sposób istotny nawzajem się one uzupełniają, tworząc ciąg zależności: kompozytor — wykonawca — słuchacz. Bez sprawnego funkcjonowania tych trzech ogniw nie może istnieć w pełni kultura muzyczna w szerokim znaczeniu tego pojęcia.

A. L. Kroeber (1973) podjął próbę analizy pojęcia *kultura* zebrawszy ponad 160 definicji. Za najbardziej trafne uznaje się definicje antropologiczne, które w pojęciu kultury zawierają główne tereny ludzkiej aktywności: religię, politykę, gospodarkę, sztukę, naukę, technologię, wychowanie, język, obyczaje itd., a także sposoby myślenia, odczuwania, zachowania tj. cechy wewnętrznej, psychicznej aktywności, którą możemy obserwować tylko w nas samych. Władysław Tatarkiewicz (1976) akcentuje ów subiektywny profil kultury, rozumiejąc przez to pojęcie stan psychiczny, wewnętrzny, indywidualny i dla każdego różny, ale podobny u ludzi żyjących w tym samym czasie i w tym samym miejscu. A. Kłosowska (za K. Dymitruk, 1990, s. 204), kontynuatorka amerykańskich teoretyków kultury, rozróżnia sześć typów tego pojęcia: opisowo-wyliczające, historyczne, psychologiczne, normatywno-podkreśla-

jące, strukturalistyczne, genetyczne. Ukazane trudności w definiowaniu tego pojęcia znajdujemy także w literaturze polskiej dotyczącej kultury muzycznej.

Kultura muzyczna należy dzisiaj do problemów szczególnie ważnych, chodzi bowiem o pokazanie konieczności równowagi pomiędzy dźwiękiem a milczeniem, różnicy między muzyką a hałasem. Interesujące również jest zjawisko oddziaływania muzyki na psychikę człowieka, oddziaływanie wpływające w trans setki tysięcy ludzi, ograniczające ich wolę, doprowadzające do hysterii. Dzięki technice muzyka towarzyszy człowiekowi wszędzie. Z jednej strony niszczy w ten sposób sferę ciszy — konieczny warunek zachowania równowagi psychicznej, warunek ludzkiego bytowania, z drugiej, jak nigdy dotąd, muzyka staje się powszechnie dostępną.

Pomimo pełnego zrozumienia ważności kultury muzycznej pojęcie to nie doczekało się jeszcze pełnego i jasnego zdefiniowania. Autorzy *Małej encyklopedii muzyki* pod red. J. Reissa (1979) za kulturę muzyczną uznają to wszystko, co składa się na muzykę w praktyce i teorii. Elementami kultury muzycznej są więc: twórczość muzyczna, społeczne stanowisko muzyków, organizacja ruchu muzycznego, budowa instrumentów, szkolnictwo muzyczne, ruch wydawniczy, stan nauki i literatury muzycznej. Autorzy hasła *kultura muzyczna* w *Encyklopedii muzyki* pod red. A. Chodakowskiego (1995) ujmują definicję kultury muzycznej zwięźle, jako całokształt zjawisk kulturalnych związanych z muzyką. Wyróżniają takie elementy, jak: twórczość muzyczna, sztuka wykonawcza, instytucje muzyczne, środki przekazu muzyki, wychowanie muzyczne, odbiór muzyki.

Za szerokie i niedookreślone uważa pojęcie kultury muzycznej M. Przychodzińska (1989, s. 21). Rozumie je jako umiejętność percepcji muzyki różnych rodzajów, różnych epok i stylów, muzyki polskiej i innych narodów. Kultura muzyczna jest więc wynikiem wykształconej muzykalności i pewnego zakresu wiedzy muzycznej oraz kulturą intelektualną związaną z problematyką sztuki. Z. Lissa (1975, s. 5) rozumie to pojęcie szerzej, utożsamiając kulturę muzyczną z twórczością, z wykonawstwem i działalnością wszelkich instytucji muzycznych.

Z przedstawionych definicji na użytek badań własnych przyjęto niektóre elementy kultury muzycznej. Tak więc na kulturę muzyczną jednostki składają się: wiedza muzyczna, własna aktywność muzyczna, znajomość literatury muzycznej i wreszcie wrażliwość emocjonalna i estetyczna pozwalająca na pełną percepcję dzieła muzycznego.

Czy działalność chóru żeńskiego „Polirytmia” ma znaczenie kulturotwórcze? Odpowiedzi na tak postawione pytanie poszukiwano poprzez badanie stuosobowej grupy reprezentującej społeczność naszego miasta. Wśród badanych były 52 kobiety i 48 mężczyzn. W grupie wiekowej od 15 do 24 lat były 24 osoby, w tym jedenaście kobiet i trzynastu mężczyzn. Grupę od 25 do 34 lat stanowiły 42 osoby, w tym dziewiętnaście kobiet i 23 mężczyzn. Trzecią grupę, w wieku od 35 do 44 lat stanowiło dwadzieścia osób, w tym dwanaście

kobiet i ośmiu mężczyzn. Najmniejszą liczebnie grupę (45 lat i starsi) stanowiło czternaście osób, w tym dziesięć kobiet i czterech mężczyzn.

Wśród badanych 28 osób posiadało wykształcenie wyższe, 43 średnie, 26 zawodowe, a trzy podstawowe.

Tabela 1

Wiek a wykształcenie badanych

Stopień wykształcenia	Wiek				Razem
	15 - 24	25 - 34	35 - 44	45 i powyżej	
Wyższe	3	10	9	6	28
Średnie	9	20	9	5	43
Zawodowe	10	12	2	2	26
Podstawowe	2	-	-	1	3
Razem	24	42	20	14	100

Największą liczebnie grupę stanowią osoby w wieku od 25 do 34 lat, a największa liczba badanych posiada wykształcenie średnie.

Tabela 2

Wykształcenie a płeć badanych

Płeć	Wykształcenie								Razem
	wyższe		średnie		zawodowe		podstawowe		
	liczba	procent	liczba	procent	liczba	procent	liczba	procent	
Kobiety	10	19,2	23	44,2	16	30,8	3	5,8	52
Mężczyźni	18	37,5	20	41,7	10	20,8	-	-	48

Wyższe wykształcenie przeważa w grupie mężczyzn, podczas gdy wykształcenie podstawowe występuje tylko u kobiet.

Poziom kultury muzycznej badano poprzez ocenę poziomu wiedzy muzycznej, znajomość literatury muzycznej, własną aktywność muzyczną i wreszcie wrażliwość emocjonalną i estetyczną warunkującą percepcję dzieła muzycznego.

W ocenie poziomu wiedzy muzycznej uwzględniono znajomość epok i terminów muzycznych oraz znajomość twórców muzyki. Na własną aktywność muzyczną składało się uczestnictwo w zespołach muzycznych, uczęszczanie do szkoły bądź ogniska muzycznego. Wrażliwość emocjonalną i estetyczną oceniano poprzez określanie bogactwa przeżyć wywołanych odbieranym utworem. Znajomość literatury muzycznej określono na podstawie identyfikacji wybranych utworów muzycznych, a także na podstawie umiejętności kojarzenia utworu z nazwiskiem kompozytora.

Tabela 3

Poziom wiedzy muzycznej a wykształcenie

Wykształcenie	Poziom wiedzy								Razem
	wysoki		średni		niski		bardzo niski		
	liczba	procent	liczba	procent	liczba	procent	liczba	procent	
Wyższe	10	35,7	15	53,6	3	10,7	-	-	28
Średnie	2	4,6	31	72,1	10	23,3	-	-	43
Zawodowe	-	-	3	11,5	16	61,6	7	26,9	26
Podstawowe	-	-	-	-	-	-	3	100,0	3
Razem	12		49		29		10		100

Z tabeli 3 wynika, iż poziom wiedzy muzycznej respondentów jest wprost proporcjonalny do wykształcenia. Najniższe wyniki uzyskali badani z zakresu znajomości terminów muzycznych (*partytura, akompaniament, duet, piano, pauza, bis* itp.). Na podstawie uzyskanych danych ustalono, że tylko 25 osób wcale nie uczestniczy w koncertach chóru „Polirytmią”, czterdzieści osób niekiedy, 22 często, a trzynaście zawsze. Wśród 75 osób uczęszczających na koncerty „Polirytmi” sześć prezentuje wysoki poziom wiedzy muzycznej, piętnaście średni, a pozostali niski. Nikt z nich nie prezentuje bardzo niskiego poziomu.

Znajomość literatury muzycznej badano poprzez przyporządkowanie tytułu utworów do podanych nazwisk kompozytorów, podanie nazwiska kompozytora do wymienionego tytułu utworu bądź przez wymienienie minimum trzech dowolnie wybranych nazwisk kompozytorów i minimum trzech znanych utworów muzycznych. Badania wykazały słabą znajomość literatury muzycznej. Tylko 1/5 badanych (20 osób) odpowiedziała poprawnie na określone zadania, jednak i w tej liczbie siedemnaście osób to słuchacze koncertów „Polirytmi”. Zadania testu okazały się zbyt trudne dla większości badanych.

Wśród stu respondentów 38 osób jest muzycznie aktywnych, co w podjętych badaniach określało uczestniczenie w różnorodnych zespołach muzycznych bądź uczęszczanie do szkoły muzycznej lub ogniska muzycznego. Szesnaścioro z nich uważało, iż tym, co pobudzało ich do własnej aktywności muzycznej, było właśnie uczestnictwo w koncertach „Polirytmi”. Piękny to przejaw oddziaływania na słuchacza, gdy kreacje muzyczne chóru wyzwoliły chęć uczestniczenia w zespołach muzycznych bądź skłoniły do podjęcia nauki w szkole muzycznej.

Rozwój wrażliwości emocjonalnej i estetycznej oceniano na podstawie odpowiedzi na zadania dotyczące określenia słownego odczuć wywołanych muzyką, rodzaju przeżyć, stanu emocjonalnego, refleksji wywołanych muzyką, oraz na podstawie próby zdefiniowania, czym dla badanego jest obcowanie z muzyką. Osiemdziesięcioro spośród badanych określało, że obcowanie z muzyką jest wzbogacaniem ich poczucia piękna, wyzwalaniem pozytywnych emocji, bardzo osobistych i indywidualnych, zawsze zależnych od rodzaju słuchanej muzyki, jej stylu i poziomu wykonawczego. Spośród 75 osób

uczestniczących w koncertach „Polirytanii” czterdzieścioro badanych uważa, iż muzyka chóralna kojarzy im się z odległymi epokami historycznymi, z pałacami, ze śpiewem ptaków, szumem lasów, dostojnością, świętem, z ceremoniałem kościelnym itp. Muzyka chóralna jest dla nich ukojeniem, zachwytem i pokorą, wpływa na pełne rozluźnienie i odprężenie, w którym spokojnie rozbudza się wyobraźnia człowieka.

Zakończenie

Z konieczności skróconą prezentacją dorobku dziesięcioletniej działalności Chóru Żeńskiego „Polirytania” nie ukazuje całego bogactwa treści i form pracy tego zespołu. Fragmentarycznie zaprezentowane wyniki badań nie ukazują także wielości różnorodnych wpływów jego pracy na interesujące nas środowisko. Mimo tych wszystkich zastrzeżeń stwierdzam, że dziesięcioletnia działalność „Polirytanii” systematycznie poszerza krąg wpływów zespołu poprzez zjednywanie coraz większej liczby miłośników. Wśród stuosobowej grupy badanych o zróżnicowanym poziomie kultury muzycznej w 25 przypadkach działalność chóru była stymulatorem zainteresowań muzycznych (1/4 badanych). W podobnych proporcjach mieści się wiązanie poziomu wiedzy muzycznej z systematycznym uczestnictwem w różnych formach działalności chóru. Wśród 38% aktywnych muzycznie respondentów 3/4 stanowią osoby ściśle związane z działalnością „Polirytanii”. W najmniejszym stopniu (7%) działalność chóru wpływa na znajomość literatury muzycznej. Sądzę, że jest to spostrzeżenie godne przemyślenia. Być może inaczej należy przygotować prowadzenie koncertów, być może należy wzbogacić drukowane programy koncertowe o tłumaczenie tekstów obcojęzycznych, o informacje o kompozytorach? Ponad połowa z 75% badanych osób uczęszczających na koncerty chóru uznała, że muzyka w jego wykonaniu porusza emocjonalnie, wywołuje wiele przeżyć, wzbogaca osobowość człowieka, pogłębia percepcję muzyki.

Równie doniosłe znaczenie ma praca chóru dla uczestniczącej w nim młodzieży. Przygotowuje ją do korzystania z dorobku muzycznego polskiego i światowego, jest formą aktywnego uczestnictwa w życiu muzycznym (E. Rogalski 1992, s. 94). Punktem wyjścia jest tu muzyka jako zespół wartości kulturotwórczych niezbędnych w rozwoju jednostki. Dobrze prowadzone zajęcia w chorze i specyficzna atmosfera to czynniki kształtujące pozytywne postawy wobec muzyki. Z przeprowadzonych badań wnioskuje również, że obcowanie z muzyką, wykonywanie jej najsilniej wpływa na sferę emocjonalną, stymulując i intensyfikując ją, rozszerzając skalę przeżyć, czym stwarza szansę na rozwój uczuć wyższych.

Z wypowiedzi osób badanych, z wywiadów przeprowadzonych wśród chórzystek wynika, że u niektórych przynajmniej osób muzyka tonizuje emocje negatywne.

Ten terapeutyczny aspekt polega na tym, że muzyka wywołuje u człowieka poczucie odnowy i — jak ujmuje to S. Ossowski (1958, s. 60) — silniejsze wzruszenia estetyczne strząsają z nas jak gdyby pył codziennych spraw, który się na nas stale sypie, przesłaniając niejednokrotnie oblicze świata. I już ten jeden fakt sprawia, że życzę Chórowi Żeńskiemu „Polirytmią” pod dyktando Janiny Nowak dalszych, bogatych w sukcesy dziesięcioleci działalności.

LITERATURA

- BUROWSKA Z., Wprowadzenie w kulturę muzyczną, Warszawa 1991.
 DYMITRIUK K., Współczesne polskie koncepcje kultury, Warszawa 1990.
 ENCYKLOPEDIA muzyki, red. A. Chodakowski, Warszawa 1995.
 GNITECKI J., Uniwersalny stan świadomości a uniwersalne prawa Kosmosu, Poznań 1991.
 KROEBER A. L., Istota kultury, Warszawa 1973.
 KUROWICKI J., Kultura jako źródło piękna, Warszawa 1997.
 LISSA Z., Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975.
 MAŁA encyklopedia muzyki, red. J. Reiss, Warszawa 1975.
 OSSOWSKI S., U podstaw estetyki, Warszawa 1958.
 PRZYCHODZIŃSKA M., Wychowanie muzyczne — idee, treści, kierunki rozwoju, Warszawa 1989.
 ROGALSKI E., Społeczno-wychowawcza rola chóru szkolnego, Bydgoszcz 1980.
 —, Muzyka w pozaszkolnej edukacji muzycznej, Bydgoszcz 1992.
 SADOWSKA-KOZAK J., Zielonogórskie zaprasza. Kultura, Zielona Góra 1997.
 TATARKIEWICZ W., Kultura i cywilizacja, Warszawa 1976.

Irena Marciniak

DAS 10. JUBILÄUM DES MÄDCHENCHORS „POLIRYTMIA”

Zusammenfassung

Der Mädchenchor an dem „Pfadfinderhaus“ („Dom Harcerza“) ist einer der vielen Chöre in der Stadt. Die Antriebskraft der Chortätigkeit ist ein ständiges Bedürfnis nach Umgang mit dem Schönen. Der schon seit 1986 in dem Kulturhaus „Pfadfinderhaus“ in Zielona Góra (Grünberg) tätige Chor „Polirytmią“ wird von Janina Nowak geleitet. Dank ihr gewann der Chor am edlen Klang. Auch sehr gute Intonation, Klarheit der einzelnen Stimmen, breite dynamische Ausdrucksmöglichkeiten sind eben ihr zu verdanken.

Verschiedene Stile und verschiedene Epochen vertretend trug das Ensemble in den vergangenen Jahren ca. 80 Werke vor allem a'capella vor. Der immer zur Verfügung stehende Chor gab im In- und Ausland viele Konzerte. Er nahm an vielen Festivals und Wettbewerben teil, an denen er ganze Reihe von Preisen und Auszeichnungen gewann. Zu den wichtigsten zähle ich: „Grand Prix“ an dem Gemeinpolnischen Wettbewerb der Chöre a'capella in Bydgoszcz (1991) und „Eerste prijs cum laude“ an dem Europäischen Musikfestival der Jugend

in Neerpelt (Belgien) 1992. Wie die durchgeführten Untersuchungen zeigten, kann man bei 25 % der Untersuchten, die an verschiedenen Chortätigkeitsformen teilnehmen, das Anzeichen der Musikkulturvergrößerung feststellen. Die Bedeutung der Chortätigkeit widerspiegelt sich auch in den Veränderungen, die in den Teilnehmerinnen vorgehen. Die Ausführung der Chormusik bereitet sie auf das Nutzen des polnischen und internationalen Musikvermögens vor, bildet die positiven Einstellungen der Musik gegenüber, bereichert die emotionelle Sphäre durch die Entwicklung der höheren Gefühle und mildert die negativen Emotionen. Diese Beobachtungen bestätigen die Notwendigkeit der weiteren Chortätigkeit.

Barbara Literska

KOMPOZYTORZY ZIELONOGÓRSCY

W Zielonej Górze działa wiele instytucji upowszechniających szeroko rozumianą kulturę muzyczną. Grono zielonogórskich twórców muzycznych, którzy zapisali się na kartach muzycznej historii miasta, jest liczne, a ich działalność artystyczna została przedstawiona w artykule Juliusza Karcz (1987, s.117-124). Szereg informacji dotyczących muzyków i instytucji muzycznych Zielonej Góry odnaleźć można w artykule Andrzeja Bujakiewicza (1972, s. 37-42), opracowaniach Hieronima Szczegóły (1984; 1996), książce Bogdana Jankowskiego i Michała Masiornego (1968), a także w pracach magisterskich (Z. Wawrzyński, 1980; K. Hamerski, 1993) napisanych w Instytucie Wychowania Muzycznego WSP TK w Zielonej Górze. Ponieważ wymienione prace omawiają okres do roku 1989, zasadne jest uaktualnienie i uzupełnienie informacji na temat życia muzycznego, a konkretnie działalności zielonogórskich kompozytorów w ostatnich ośmiu latach. Takie zadanie przyświeca niniejszemu artykułowi, którego pierwszą część stanowi opis działalności Sekcji Kompozytorów Lubuskiego Towarzystwa Muzycznego, a część druga zawiera dokładną charakterystykę działań twórczych kompozytorów zrzeszonych w SK.

Lubuskie Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Zielonej Górze powstało 14 listopada 1961 roku. Początkowo oddziałem działającego od 1886 roku Poznańskiego Towarzystwa Muzycznego, a następnie (1965 r.) wyodrębniło się jako samodzielna jednostka zrzeszona w Federacji Towarzystw Muzycznych. W 1980 roku przy LTM utworzono Sekcję Kompozytorów. Jej pierwszym prezesem był Juliusz Karcz, a członkami Eugeniusz Banachowicz, Andrzej Tuchowski i Narcyz Żołnowski. W następnych latach przyjęto Szymona Kawallę, Mirosława Bukowskiego, Czesława Grabowskiego, Jerzego Mądrawskiego i Grażynę Węclewską. Sekcję rozbudowano również o krytyków muzycznych i recenzentów: Bogusława Stankowiaka i Stanisława Wietrzyńskiego (por. J. Karcz 1987, s. 121)

W ramach swej działalności Sekcja planowała wydanie almanachu prezentującego sylwetki twórców zielonogórskich, niestety, projekt ten nie został zrealizowany.

W latach osiemdziesiątych działalność Sekcji Kompozytorów była realizowana z dużym rozmachem i sprowadzała się do trzech podstawowych

nurtów: twórczego, koncertowego i dydaktycznego. Sekcja utrzymywała stałe kontakty ze Związkiem Kompozytorów Polskich, Związkiem Artystów i Kompozytorów Rozrywkowych, Polskim Stowarzyszeniem Muzyki Współczesnej, Ludowym Instytutem Muzycznym oraz Związkiem Kompozytorów i Muzykologów Niemieckich z Cottbus. Organizowane były spotkania z wybitnymi kompozytorami spoza województwa. Ważnym zadaniem było opracowanie dzieł muzycznych dla potrzeb dydaktycznych i wykonawczych. Istnieje wiele dowodów wskazujących na twórczą aktywność kompozytorów lubuskich. Należy tu wymienić: liczne nagrody i wyróżnienia, duży zasięg i znaczną liczbę ośrodków, w których prezentowane były lubuskie kompozycje, informatory programowe z wielu koncertów, nagrania płytowe, radiowe i telewizyjne. Niewątpliwie najważniejszą formą działalności dla samych kompozytorów było i jest wykonawstwo i upowszechnianie ich dzieł.

LTM zainicjowało kilka imprez muzycznych, do których celów należało propagowanie i upowszechnianie twórczości lubuskich kompozytorów. Pierwszy prezes LTM, Zdzisław Giżejowski, był pomysłodawcą cyklu koncertów zatytułowanego „Godziny Muzyczne”. Impreza ta cieszyła się dużym zainteresowaniem słuchaczy i od 1963 roku pod nową nazwą „Spotkania Muzyczne” została wpisana w kalendarz kulturalny Zielonej Góry. Pierwszych piętnaście „Spotkań” stanowiło muzyczną oprawę Dni Zielonej Góry, a następne — Międzynarodowego Dnia Muzyki. Od 1979 roku imprezę tę inaugurował Koncert Kompozytorski, przedstawiający muzykę rodzimych twórców: Juliusza Karcza, Andrzeja Tuchowskiego, Narcyza Żołnowskiego. W ramach XIX, XXIII, XXIV i XXV „Spotkań” nie zaplanowano koncertu poświęconego zielonogórskim twórcom i można uznać, że od 1985 roku zaniechano organizacji regularnych koncertów monograficznych. Według istniejących źródeł (informatory programowych „Spotkań Muzycznych” oraz sprawozdań z działalności LTM) w 1987 roku odbyły się ostatnie XXV „Spotkania Muzyczne”.

Po kilkuletniej przerwie wznowiono pomysł „Spotkań”, ale już w innym, międzynarodowym wymiarze oraz pod nowym patronatem i kierownictwem artystycznym. Inauguracja „Międzynarodowych Spotkań Muzycznych Wschód — Zachód” organizowanych przez Filharmonię Zielonogórską, kierowanych artystycznie przez Czesława Grabowskiego, przypadła na wiosnę 1992 roku. W bieżącym roku impreza ta odbyła się już po raz szósty i niestety, po raz szósty w jej programie nie uwzględniono kompozycji lubuskich twórców.

W roku 1971 LTM zainicjowało „Dni Kameralistyki Lubuskiej”. Zadaniem tej imprezy było „podsumowanie i prezentacja dorobku kameralistycznego i solistycznego lubuskiego środowiska muzycznego” (A. Bujakiewicz 1972, s. 40). Nie zachowały się jednak informatory programowe z tej imprezy, trudno więc przedstawić wykaz wykonanych utworów. W zachowanych broszurach z lat 1978, 1980 i 1984 (tylko te numery są dostępne w Dziale Informacji Regionalnej Biblioteki Wojewódzkiej w Zielone Górze) z

„Polsko-Czechosłowackich Spotkań Muzycznych” (później „Polsko-Czechosłowackich Muzycznych Spotkań Przyjaźni”) również nie znajdziemy „lubuskiej” kompozycji.

Tak wiele inicjatyw w organizowaniu imprez muzycznych tylko w pewnej części spełniło swe podstawowe zamierzenie — propagowanie lokalnej kultury muzycznej. Szczególne znaczenie miały tu Koncerty Kompozytorskie inauguracyjne kilka „Spotkań Muzycznych”. Utwory zielonogórczyńscy były również wykonywane na polskich i zagranicznych estradach, w ramach konkursów i koncertów monograficznych.

Poniższe zestawienie zawiera wykaz utworów, które zostały wykonane w latach 1979-1997 w ramach „Spotkań Muzycznych”.

„Spotkania Muzyczne”	Koncerty	Kompozytorzy	Kompozycje
XVI, 1-8 X 1978 r.	1 X 1978 r.	J. Karcz	„Somos” na kwartet smyczkowy (prawykonanie utworu)
XVII, 30 IX-5 X 1979 r.	30 IX 1979 r. Koncert Kompozytorski	1) L. Wislocki 2) A. Tuchowski 3) J. Karcz 4) N. Żołnowski	1) Kwintet dęty 2) Improwizacje na temat poezji Safony wersja B 3) Cztery miniatury słowne na głos recytujący, flet i wiolonczelę 4) Adagio i Allegro na wiolonczelę i fortepian
XVIII, 1-5 X 1980 r.	1 X 1980 r., Kameralny Koncert Kompozytorski Zielonogórskich Twórców	1) A. Tuchowski 2) J. Karcz 3) N. Żołnowski	1) Sonata na fortepian 2) „Somos” 3) Kwartet smyczkowy
XX, 1-6 X 1982 r.	4 X 1982 r., w Klubie Środowisk Twórczych	1) J. Karcz 2) N. Żołnowski 3) A. Tuchowski	1) II Kwartet smyczkowy 2) Dwa tańce na klarnet i fortepian 3) Ballada na zespół kameralny
XXI, 1-6 X 1983 r.	1 X 1983 r., Koncert Kompozytorski	1) Karcz 2) A. Tuchowski 3) N. Żołnowski 4) Sz. Kawalla	1) Quadro per 4 Violini 2) Kwartet smyczkowy 3) Wiwat a kwartet dęty 4) Kaprys na skrzypce solo nr 1
XXII, 28 IX-3 X 1984 r.	28 IX 1984 r., sala Filharmonii Zielonogórskiej	1) S. Kawalla 2) N. Żołnowski 3) J. Karcz 4) A. Tuchowski	1) Divertimento 2) Suita 3) Symfonia Breve 4) „Stabat Mater”

W ramach innych koncertów wykonane zostały:

Mirosława Bukowskiego: III Sonata na fortepian (Zielona Góra 1988);

Mieczysława Tomaszewicza: Trio na Vn, Vl, Cb (Zielona Góra 1988);

Juliusza Karcza: „Sonatina” na fortepian (Poznań 1973, Zielona Góra, Żary, Cottbus, Forst), Koncert na fortepian i orkiestrę (Cottbus 1978), Cztery miniatury do tekstów J. Werstlera i J. Koniusza (Zielona Góra 1979, Żary 1980); „Suita tańców polskich” (Zielona Góra 1980); „Suita tańców lubuskich” (Żary, Zielona Góra 1980), „Obertas” na orkiestrę symfoniczną (Zielona Góra 1982); II Kwartet smyczkowy (Zielona Góra 1982, Szczecin, Żary, Forst), Trio harfowe (Festiwal Muzyki Współczesnej we Wrocławiu, 1983 r.), „Quadro per 4 Violini” (Zielona Góra 1983, także Budziszyn, Wrocław, Żary, Szczecin, Tubingen, Göteborg, Kopenhaga), „Concerto grosso” (Zielona Góra 1984), „Symfonia Breve”, (Szczecin 1985), „II Quintet per fiati” (1985 r., odbyły się dwa prawykonania utworów kameralnych w Cottbus), „Polger” na skrzypce i wiolonczelę (1985 r. w Poznaniu, Zielona Góra, Żagań), „Polonez jesienny” (Zielona Góra 1987, Paryż, Wiedeń), „Gloria” (Zielona Góra 1987, Paryż, Wiedeń), „Psalmy ostateczne” na sopran i fortepian do słów H. Szyllina (29 XI 1988), „Kantata koronacyjna” na sopran, baryton, chór i orkiestrę (Rokitno 1989), „Piaszt” — opera buffo (Głogów 1992, Frankfurt nad Odrą 1992, Bytom, Wrocław 1992, Düsseldorf, Reclinghausen 1993), „Kolędy polskie” (Nowa Sól 1993, Otyń, Kozuchów, Bytom Odrzański), „Piosnki” do strof Kazimierza Iłakowiczówny (Nowa Sól 1995, Otyń, Kozuchów), „Impromptus concertant” (Nowa Sól 1996). W Cottbus odbył się koncert monograficzny kompozytora w roku 1985;

Szymaona Kawalli: Divertimento na orkiestrę smyczkową (Szczecin 1985), Temat z wariacjami na fortepian (Budziszyn 1985);

Jerzego Mądrowskiego: „Medytacje” na akordeon i flet (Zielona Góra 1988);

Andrzeja Tuchowskiego: „Ballada” na zespół kameralny (Zielona Góra 1983, Wrocław 1983, Szczecin 1983, Würzburg 1985, Cottbus 1987), Kwartet smyczkowy (Zielona Góra 1983, 1986, Poznań 1986), „Odyseja” poemat symfoniczny (Zielona Góra 1983), „Stabat Mater” na kwartet wokalny, smyczki i perkusję (Zielona Góra 1984, Szczecin 1985), „Znaki zodiaku” na orkiestrę symfoniczną (Zielona Góra 1987), Sonata na akordeon (w latach 1988-1992 około 20 wykonań: Zielona Góra, Wrocław, Brzeg Opolski, Poznań, Warszawa, Forst), „Elegia” na orkiestrę smyczkową (Wrocław 1993);

Narcyza Żołnowskiego: Adagio i allegro na skrzypce i wiolonczelę (Budziszyn 1985), „Suita Lubuska” (Szczecin 1985), „Kramskie zegary” na klarnet i fortepian (Zielona Góra 1988).

Najlepszym miernikiem dorobku Sekcji Kompozytorów jest stopień upowszechniania twórczości muzyków w niej zrzeszonych. W powyższych zestawieniach wyróżniają się dwaj kompozytorzy: Juliusz Karcz oraz Andrzej Tuchowski. Ich kompozycje doczekały się największej liczby wykonań i znane są także poza regionem zielonogórskim.

Obecnie sekcja nie działa tak prężnie jak w latach osiemdziesiątych. Nie oznacza to jednak zaniku kompozytorskich poczynań, te trwają nieprzerwanie. Zmienił się natomiast patronat i kierownictwo nad imprezami muzycznymi w mieście i regionie. Większość z nich organizuje Filharmonia Zielonogórska pod kierownictwem jej dyrektora naczelnego i artystycznego Czesława Grabowskiego.

Prezentacja osiągnięć kolejnych muzyków dokonana będzie według alfabetycznego porządku nazwisk. Dodać należy, że omówieniu podlegać będzie jedynie działalność kompozytorów zrzeszonych w Sekcji Kompozytorów Lubuskiego Towarzystwa Muzycznego i mieszkających na stałe w Zielonej Górze. Szczegółowo przedstawione więc będą postacie: Eugeniusza Banachowicza, Czesława Grabowskiego, Juliusza Karcza, Andrzeja Tuchow-

skiego i Narcyza Żołnowskiego. Kilka słów poświęcić należy również pozostałym członkom Sekcji Kompozytorów: Mirosławowi Bukowskiemu, Szymonowi Kawalli, Jerzemu Mądrowskiemu. Choć nie są i nie byli oni stałymi mieszkańcami miasta, to zasługują na przybliżenie, gdyż ich twórcza postawa przyczyniła się do wzbogacenia zielonogórskiego środowiska muzycznego.

Laureat II nagrody na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w 1973 roku, wieloletni pracownik Instytutu Wychowania Muzycznego WSP TK w Zielonej Górze **Mirosław Bukowski** jest kompozytorem i dyrygentem na stałe związanym z Poznaniem. Jego kompozycje gościły na estradach wielu miast Polski: Warszawy, Krakowa, Szczecina, Poznania, Zielonej Góry i Żagania. Do jego ważniejszych utworów należą: II Sonata fortepianowa, „Espessioni per duo” na dwa fortepiany, „Allegro Symfoniczne”, „Swinging concerto” na perkusję jazzową i orkiestrę symfoniczną, trzy „Poemme senne” na chór.

Szymon Kawalla, znany przede wszystkim jako skrzypek i dyrygent, jest również kompozytorem i pedagogiem. W latach 1980-1986 piastował stanowisko Dyrektora i Kierownika Artystycznego Filharmonii Zielonogórskiej i dał się wtedy poznać publiczności lubuskiej jako kompozytor. Jego utwory usłyszeli melomani z Zielonej Góry, Żar, Żagania, Świebodzina, Szczecina, Poznania, Cottbus i Budziszyna. Na indeks jego kompozycji składają się: oratorium „Peter Kolbe”, kantata „Wit Stwosz”, „Temat z wariacjami” na fortepian, Improwizacje bachowskie na skrzypce z fortepianem, „Divertimento” na orkiestrę smyczkową i perkusję, „Capriccio” na skrzypce solo, Sonata na fortepian, „Lamentoso” (poświęcone Baltazarowi Żagańskiemu), „Stabat Mater”.

Jerzy Mądrowski jest czynnie koncertującym muzykiem — akordeonistą, wykonawcą wielu utworów współczesnych. W centrum jego zainteresowań znajduje się również kompozycja. Na festiwalach muzyki współczesnej (Poznańska Wiosna Muzyczna, Musica Moderna w Łodzi, Musica Nova w Brzegu, Forster Brucke, Osteuropa-Komponisten-Treff) prezentował się w obu rolach, wykonawcy i kompozytora. W latach 1988-1989 z Andrzejem Tuchowskim odbył szereg koncertów dla młodzieży w ramach „Spotkań z kompozytorem” w wielu miejscowościach województw gorzowskiego, zielonogórskiego i legnickiego.

Eugeniusz Banachowicz (ur. 1946 r.) to jedyny w Sekcji kompozytor, który uprawia wyłącznie muzykę rozrywkową. Jest absolwentem PWSM w Poznaniu, którą ukończył w 1973 roku. Od 1980 r. jest członkiem Związku Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR, a od 1982 członkiem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. W końcu lat sześćdziesiątych aktywnie działał w amatorskim ruchu muzycznym i z tego okresu pochodzą jego pierwsze próby kompozytorskie. Pierwszy profesjonalnie zarejestrowany utwór („Wróć o zmierzchu”) został w 1980 roku nagrany przez Poznańską Orkiestrę Rozrywkową PR i TV. W kolejnym profesjonalnym nagraniu w 1981 roku uczest-

niczyła Orkiestra PR i TV w Katowicach. Rok 1981 obfitował w artystyczne debiuty i zarazem sukcesy E. Banachowicza. W tym czasie podpisał on swój pierwszy kontrakt z agencją wydawniczą Selected Sound z Hamburga. Także w tym roku, po raz pierwszy w RFN wydana została płyta z nagraniem jego kompozycji. W latach 1981-1991 stale współpracował z wymienionymi wcześniej orkiestrami, czego owocem jest pięćdziesiąt nagranych kompozycji w studiach radiowych. Współpracował również z Agencją Autorską w Warszawie, a około czterdziestu jego kompozycji zostało zakontraktowanych przez wiele agencji zagranicznych (Edition Show Business - RFN, Richards Music - USA, Emihenco i Tabata - Francja, Arietto Music - Anglia i Selected Sound - RFN). Kilka kompozycji znajduje się na płytach wydanych w Niemczech, duża ich część funkcjonuje w stacjach radiowych i telewizyjnych Niemiec, Austrii, Szwajcarii, Belgii, Holandii, Hiszpanii, Włoch, Szwecji, a także Japonii. Niektóre utwory stanowią materiał muzyczny dla tamtejszych filmów dokumentalnych. Muzyka Banachowicza została wykorzystana przez Redakcję Filmową „Interpress” w Warszawie do krajowych filmów reklamowych i dokumentalnych. Ze stosunkowo dużą częstotliwością jego utwory instrumentalne emitowane są w krajowych audycjach radiowych i telewizyjnych. Na początku lat dziewięćdziesiątych kompozycje te stanowiły ilustrację do popularnego programu „Telewizja nocą”. Najbardziej znany jest utwór „Chwila wytchnienia”, będący muzyczną czołówką tego programu. Inne znane tematy muzyczne to: „Azaliowe sny”, „Lekki, ciepły wiatr”, „Blokada”, „Bankier”, „Dyskobol”, „Oaza spokoju” i „Seria B”. Wszystkie utwory napisane zostały z myślą o ich nagraniu. Kompozytor sam kieruje orkiestrą podczas nagrań oraz sam dokonuje aranżacji swoich kompozycji. Poza utworami rejestrowanymi na taśmie posiada on w dorobku kilkadziesiąt utworów napisanych na zamówienie różnych wykonawców (w tym także piosenki dla dzieci); najchętniej komponuje utwory instrumentalne.

Największa działalność twórcza Eugeniusza Banachowicza przypadła na lata osiemdziesiąte. Od 1976 roku pracuje jako dziennikarz, redaktor muzyczny Rozgłośni PR w Zielonej Górze. Obecnie poświęcił się pracy w radiu, gdzie pełni funkcję Kierownika Redakcji Muzycznej PR Rozgłośni Regionalnej w Zielonej Górze, Radia Zachód S.A.

Czesław Grabowski (ur. 1946 r.) jest kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Doczekał się hasła w *Encyklopedii Muzycznej* (1987, t. III, s. 435).

Kompozycję studiował pod kierunkiem prof. Bolesława Woytowicza, a dyrygenturę w klasie doc. Jana Wincentego Hawela. Przez okres szesnastu lat (1973-1989) był wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. W latach 1980-1982 pracował jako kierownik artystyczny i dyrygent Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, a przez następne cztery lata piastował stanowiska dyrygenta Filharmonii Zabrzeńskiej i dyrektora Państwowej Opery

Symfonicznej w Zabrzu. Od 1986 r. kieruje Filharmonią Zielonogorską jako jej Dyrektor Naczelny i Artystyczny.

Jest organizatorem wielu ogólnopolskich imprez artystycznych: Śląskiej Jesieni Gitarowej, Śląskiej Trybuny Kompozytorów, Festiwalu Smyczkowego „Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki”, Międzynarodowego Festiwalu Organowego i Międzynarodowych Spotkań Muzycznych „Wschód-Zachód”. Jako dyrygent współpracuje z orkiestrami w kraju i za granicą, wykonując muzykę oratoryjną, symfoniczną, operową i popularną. Z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogorskiej koncertował w Niemczech, Holandii, Hiszpanii, Francji, Włoszech, na Białorusi i Ukrainie.

Indeks twórczości tego artysty jest bogaty i różnorodny. Znajdziemy tu szereg utworów symfonicznych, kameralnych, wokarno-instrumentalnych i chóralskich. Sam kompozytor przyznaje, że najbliższa jest mu muzyka kameralna i chóralska. Największa jego aktywność twórcza przypadła na lata siedemdziesiąte, kiedy to powstała większość jego dzieł orkiestrowych¹, kompozycji na zespoły instrumentalne², pieśni³, utworów na chór a cappella⁴ i kompozycji scenicznych⁵. Mniejsza ilość utworów powstała w latach osiemdziesiątych⁶ i dziewięćdziesiątych⁷.

Muzyka Grabowskiego prezentowana była na koncertach Śląskiej Trybuny Kompozytorów w Katowicach, na koncertach w Warszawie,

¹ Dwie symfonie (I - 1970, II - 1971), 4 tańce i aria (1975), „Muzyka w cieniu” na organy i instrumenty dęte (1976), Muzyka na gitarę i orkiestrę kameralną (1977).

² „Agena” na zespół instrumentalny (1971); „Liryki” wg J. Przybosa na fortepian koncertujący i zespół instrumentalny (1972), „Musica per quartetto, trio e solo” (1974), „Postludium” na gitarę, altówkę, klarnet basowy i bongosy (1975), „Głosy gradualne” na zespół instrumentalny (1976), „Grave” na wolonczelę, klarnet basowy i perkusję (1977), „Recitativo per flauto, cembalo a tre violoncelli” (1978).

³ „Grusza”, pięć pieśni na alt i orkiestrę, sł. M. Pawlikowska-Jasnorzewska (1969), „Epitafium Mater mea” na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną, sł. K.I. Gałczyński (1971).

⁴ „Gawęda o miłości ziemi ojczystej” na chór mieszany, sł. W. Szyborska (1978), „Dwie piosenki dla Wojtka”, sł. J. Brzechwa (1979), „Oda na Gdańsk”, sł. J. Iwaszkiewicz (1979).

⁵ Oratorium sceniczne „Żywioli” dla mimów, solistów, chóru i orkiestry, tekst T. Kubiak (1973).

⁶ Cykl polskich pieśni i tańców opracowanych dla PZLPiT „Śląsk” 1980-1982, „Introdukcja” na orkiestrę kameralną (1983), „Wiersz” na zespół instrumentalny (1983), „Koncert Śląski” na gitarę i orkiestrę symfoniczną (1988), muzyka sceniczna i filmowa, opracowania melodii filmowych.

⁷ „Pieśni dla przyjaciela” na gitarę, flet i kwartet smyczkowy (1990), muzyka teatralna do sztuki wg A. Mickiewicza *Pan Tadeusz* (1993), Kantata „Sursum corda” (1994) napisana na uroczystość ingresu biskupa Adama Dyczkowskiego i objęcia diecezji zielonogórsko-gorzowskiej, „Baśń” na sopran i orkiestrę smyczkową do słów T. Mycińskiego (1995), „Kolędy polskie”, opracowanie na flet i orkiestrę smyczkową (1995), kantata na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną „Totus Tuus” (1997), napisana specjalnie na przyjazd Papieża Jana Pawła II na Ziemię Lubuską. Kompozytor dokonał wielu opracowań na orkiestrę symfoniczną (np. pieśni M. Karłowicza „Zasmuconej”, „Pamiętam ciche, jasne, złote dnie”, „Mów do mnie jeszcze”), jest także twórcą szeregu kompozycji i opracowań okolicznościowych.

Wrocławiu, Rzeszowie, Katowicach, Zabrze, w audycjach radiowych i telewizyjnych. Znamienne jest, że wykonawstwo jego utworów od momentu przyjazdu do Zielonej Góry prawie zanikło, a kompozycje, które doczekały się lubuskich wykonań, mają często charakter okolicznościowy, są związane z ważnymi regionalnymi wydarzeniami społeczno-religijnymi (np. „Sursum corda”, „Totus tuus”).

Obecnie Czesław Grabowski poświęcił się pracy dyrygenta oraz animatora życia muzycznego, wynikiem czego jest mniejsza liczba nowo powstałych utworów. Komponowanie, będące zajęciem bardzo absorbującym, wymagającym od artysty skupienia i koncentracji wyłącznie na tworzonej dziele muzycznym, pozostaje niestety w cieniu jego innych działań muzycznych. Sam artysta uważa, że czas największej inwencji twórczej jest jeszcze przed nim i również do przyszłości należeć będą wykonania jego muzyki.

Juliusz Karcz (ur. 1944 r.) jest kompozytorem, uczniem prof. Andrzeja Koszewskiego, u którego realizował studia z zakresu kompozycji w PWSM w Poznaniu. Jest on również absolwentem Wydziału Wychowania Muzycznego Wrocławskiej PWSM. W roku 1984 przeprowadził przewód artystyczny I st. w zakresie kompozycji na Wydziale I w Akademii Muzycznej w Poznaniu, a w 1997 r. pozytywnie złożył egzamin i uzyskał przewód artystyczny II stopnia także w zakresie kompozycji na Wydziale I w Krakowskiej Akademii Muzycznej. Z Ziemią Lubuską związany jest od roku 1975, kiedy to objął stanowisko dyrektora PSM I st. w Żarach. Trzy lata później rozpoczął pracę w Instytucie Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej i do dziś prowadzi tam przedmioty teoretyczne: harmonię, kontrapunkt, propedeutykę kompozycji, instrumentację, naukę akompaniamentu fortepianowego. Z pracą w WSP łączy obowiązki nauczyciela przedmiotów teoretycznych w zielonogórskiej PSM II st. Prowadzi tam także przedmioty nadobowiązkowe: kontrapunkt, naukę akompaniamentu fortepianowego i propedeutykę kompozycji.

J. Karcz pełnił szereg funkcji. W IWM WSP TK przez dwie kadencje był kierownikiem Zakładu Teorii Muzyki i Dyrygowania, przez jedną kadencję był prodziekanem Wydziału Pedagogicznego WSP. Od roku szkolnego 1994/95 został powołany przez Departament Szkolnictwa Artystycznego MKiS na konsultanta w zakresie przedmiotów teoretycznych w szkolnictwie muzycznym II stopnia. W Lubuskim Towarzystwie Muzycznym działa jako wiceprezes i członek zarządu.

Kompozytor bardzo ceni sobie pracę z uczniami, których osiągnięcia sprawiają mu dużo satysfakcji i radości. Podejmują oni dalszą naukę w akademiach muzycznych i uniwersytetach. W latach 1990-1994 cztery osoby rozpoczęły studia z zakresu kompozycji i teorii muzyki (w Poznaniu i Wrocławiu), a w roku 1995 tyleż osób sięgnęło po indeksy muzycznych uczelni Warszawy, Wrocławia, Poznania i Krakowa.

W pracy twórczej satysfakcjonują go liczne wykonania jego dzieł. Do

największych sukcesów w tym zakresie zalicza dwukrotne wykonania utworów na wrocławskich Festiwalach Muzyki Współczesnej w 1976 i 1983 roku, a także na I Festiwalu Kompozytorów Ziemi Zachodnich i Północnych w Szczecinie w 1985 roku. Równie ważne są wykonania utworów w okręgu Cottbus, gdzie we współpracy z kompozytorami niemieckimi trwała ożywiona obustronna aktywność twórcza. Wielkim artystycznym przeżyciem dla kompozytora było wykonanie kantaty „Matka Boska Rokitniańska” podczas uroczystości koronacyjnych z udziałem władz episkopatu Polski i wielotysięcznych rzeszy słuchaczy. Utwór ten dedykowany został Ojcu Świętemu w X rocznicę pontyfikatu. Także ważne dla J. Karczka było wykonanie wodewilu „Piastus” do tekstu Andreasa Griphiusa (w wersji niemieckojęzycznej). Prawykonanie utworu odbyło się w Głogowie, późniejsze wykonania we Wrocławiu, Bytomiu, Frankfurtu, Düsseldorfie i Recklinghausen.

W bogatym indeksie twórczości J. Karczka dominują kompozycje instrumentalne i wokально-instrumentalne. Kompozytor nie unika wielkich form (opera „Piastus Symfonia Breve”, „Kantata Koronacyjna”), tworzy również utwory kameralne, miniatury instrumentalne, pieśni i utwory chóralne. W dziełach programowych podejmuje różnorodną tematykę, nie pomija również akcentów ludowych i historycznych z regionu Nadodrza („Obertas” napisany z okazji dwudziestolecia LTM, „Symfonia breve”). Dużym sukcesem J. Karczka jest fakt przynajmniej jednokrotnego wykonania każdej z wymienionych kompozycji.

Juliusz Karcz jest laureatem wielu nagród, wyróżnień i odznaczeń, otrzymał nagrodę im. T. Szeligowskiego (Poznań 1973 r.), I nagrodę i wyróżnienie na I Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na utwór wokalny (Zielona Góra 1977 r.), wyróżnienie na II Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na utwór wokalny (Zielona Góra 1978 r.), nagrodę III stopnia Ministra Szkolnictwa Wyższego i Techniki (1980 r.), I Nagrodę Młodych Twórców „Złote Grono” za twórczość muzyczną (1980 r.), dyplom honorowy Lubuskiego Towarzystwa Muzycznego (1981 r.) stypendium twórcze Wojewody Zielonogórskiego (1983-1984), dyplom honorowy Ministra Kultury i Sztuki za upowszechnienie kultury muzycznej (1986 r.), odznakę Zasłużonego Działacza Kultury (1978 r.), Złoty Krzyż Zasługi (1989 r.).

Narcyz Żołnowski (1938-1989) kształtował i organizował życie muzyczne w Zielonej Górze i województwie. Działał w wielu gałęziach życia muzycznego, był koncertmistrzem Filharmonii Zielonogórskiej, pracował przy Festiwalu Piosenki Radzieckiej jako juror, aranżer i akompaniator. Współpracował z Rozgłośnią Polskiego Radia w Zielonej Górze oraz z Teatrem Lubuskim, pisząc muzykę do kilku realizacji scenicznych. Do jego najbardziej znanych i najczęściej wykonywanych kompozycji należą: dwie kantaty na chór i orkiestrę symfoniczną, „Suita lubuska” na kameralną orkiestrę smyczkową, Kwartet smyczkowy, „Wiwat” na kwartet dęty blaszany, „Rondo concertante”

na trio dęte instrumentów drewnianych, „Dwa Tańce” na klarnet i fortepian, „Adagio i allegro” na wiolonczelę z fortepianem, „Pieśni”. Jego twórczość tematycznie związana jest z regionem lubuskim, co widoczne jest w „Suicie” i „Tańcach ludowych”.

Jego utwory poznali słuchacze z wielu miast Zachodniej Polski (Zielonej Góry, Żar, Żagania, Świebodzina, Szczecina, Poznania) i Niemiec (Cottbus, Budziszyna). Powstało wiele nagrań płytowych i radiowych jego dorobku. Za aktywne uczestnictwo w życiu muzycznym otrzymał w 1974 r. Lubuską Nagrodę Kulturalną II stopnia.

Andrzej Tuchowski (ur. 1954 r.) jest absolwentem Wrocławskiej Akademii Muzycznej, którą ukończył uzyskując dwa dyplomy z wyróżnieniem: w zakresie teorii muzyki (1978) i kompozycji (1983). W latach 1981-1982 odbył roczne podyplomowe studia muzykologiczne na Uniwersytecie w Southampton (Wielka Brytania) pod kierunkiem prof. Petera Evansa. W marcu 1988 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, a dziewięć lat później na tym samym Wydziale obronił pracę habilitacyjną. Jest autorem książek: *Symbolika oper Benjamin Brittena* (Zielona Góra 1990), *Benjamin Britten — dzieło, twórca, epoka* (Kraków 1994), *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina* (Kraków 1996).

W latach 1983-1996 brał czynny udział w czterech międzynarodowych i czterestu ogólnopolskich konferencjach naukowych. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się przede wszystkim neoschenkerowskie metody analityczne oraz twórczość B. Brittena, F. Chopina, W. Lutosławskiego, K. Szymanowskiego. Otrzymał wiele nagród (Stypendium Twórcze Wojewody Zielonogórskiego w 1987 r., nagroda Ministra Edukacji Narodowej w 1988 r., Nagroda Naukowa Prezydenta Miasta Zielona Góra w roku 1994) i wyróżnień (na XXVII Ogólnopolskim Konkursie Młodych Kompozytorów ZKP, Warszawa 1984 za utwór „Sygnały”, wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. A. Krzanowskiego za „Sonatę” akordeonową, Czechowice-Dziedzice 1991).

Obecnie zatrudniony jest na stanowisku adiunkta IWM WSP TK w Zielonej Górze oraz na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury i Muzykoterapii Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Prowadzi również wykłady z historii muzyki na Uniwersytecie Trzeciego Wieku w Zielonej Górze. Od czasów Szymona Kawalli współpracuje z Filharmonią Zielonogorską jako prelegent i organizator audycji szkolnych. W latach 1988-1989 wraz z Jerzym Mądrowskim odbył szereg koncertów dla młodzieży w ramach „Spotkań z kompozytorem” w wielu miejscowościach województw gorzowskiego, zielonogórskiego i legnickiego.

Jako kompozytor działa nieprzerwanie, a eksplozję inwencji twórczej, widocznej w liczbie wykonań jego kompozycji, datuje się na lata osiemdziesiąte. Jego utwory były prezentowane na ogólnopolskich festiwalach

muzyki współczesnej we Wrocławiu, Szczecinie, Poznaniu, Brzegu Opolskim i na festiwalach międzynarodowych w Würzburgu i Forst, a także na międzynarodowych kursach interpretacji muzycznej w Warszawie. Stale współpracuje z teatrami i jest autorem osiemnastu kompozycji teatralnych. Stworzył muzykę do utworów Tadeusza Różewicza, Eugeniusza Szwarca, Stanisława Witkiewicza, Miguela de Cervantesa, Aleksandra Fredry, Johna Gersha, Fiodora Dostojewskiego, Davida Turnera, Mikołaja z Wilkowiecka, Aleksandra Głowackiego. Jest również autorem muzyki rozrywkowej: cyklu piosenek poetyckich na głos altowy i fortepian oraz cyklu utworów fortepianowych.

A. Tuchowski komponuje dzieląc swój talent między muzykę koncertową i teatralną. Należy mieć nadzieję, że po naukowym wysiłku, którego ukoronowaniem jest habilitacja, skieruje się on w stronę wysoce artystycznej twórczości muzycznej, której owoce możemy usłyszeć niebawem.

Nietrudno zauważyć, że każdy z omawianych kompozytorów poświęca się różnym formom muzycznej działalności. Eugeniusz Banachowicz jest redaktorem muzycznym, w sposób profesjonalny zajmuje się pracą w radiu. Andrzej Tuchowski jest świetnym mówcą, prelegentem, doskonałym pedagogiem, a przede wszystkim muzykologiem o bardzo wysokich kwalifikacjach. Juliusz Karcz swoją wiedzę przekazuje młodym adeptom sztuki kompozytorskiej i posiada przy tym wspaniałe osiągnięcia, jakimi nie może poszczycić się żaden z przedstawionych tu kompozytorów. Pasją Czesława Grabowskiego jest animacja życia muzycznego w Zielonej Górze, organizacja wielu imprez muzycznych, które rozślawiają miasto.

Dotychczasowe osiągnięcia zielonogórskich twórców, wspólne koncerty organizowane przez Sekcję Kompozytorów są dowodem na potwierdzenie tezy o istnieniu środowiska muzycznego w Zielonej Górze. Prawdą jednak jest, że począwszy od lat dziewięćdziesiątych zorganizowana działalność czterech (z pominięciem nieżyjącego już N. Żołnowskiego) kompozytorów zrzeszonych przy LTM nie jest już tak widoczna. Przyczyn takiego stanu rzeczy można szukać w wielu dziedzinach naszego życia, gospodarczej i kulturowej, w fakcie wprowadzenia praw gospodarki rynkowej również w sferę działalności twórczej. Życzeniem wielu osób byłoby wznowienie prężnej działalności sekcji, a przede wszystkim realizacja planów popularyzacji i upowszechniania muzyki lubuskich twórców. I to pragnienie mogłoby się spełnić, bowiem w „grupie czterech” są nie tylko świetni kompozytorzy, ale również doskonali organizatorzy i dyrygent, a w jego artystycznym władaniu podstawa wykonawstwa muzycznego — Orkiestra Filharmonii Zielonogórskiej. Nasze osobistości muzyczne posiadają nie tylko ogólnopolską, ale nawet międzynarodową sławę, niestety, w zielonogórskim regionie ich kompozytorski dorobek nie jest powszechnie znany.

Niniejszy artykuł opisuje znaczący fragment twórczości muzycznej w Zielonej Górze. Niewątpliwie odczuwa się brak pracy, która objęłaby całą działalność muzyczną w tym mieście: twórczość kompozytorów muzyki

rozrywkowej, pracę animatorów życia muzycznego, dyrygentów orkiestr i chórów, opiekunów amatorskich młodzieżowych i dziecięcych zespołów muzycznych, organizatorów rozrywkowych imprez muzycznych i wielu innych.

LITERATURA

- BUJAKIEWICZ A., Lubuskie środowisko muzyczne, „Przegląd Lubuski” 1972, nr 3.
 ENCYKLOPEDIA muzyczna, część biograficzna, t. III, red. E. Dziębowska, PWM 1987.
 GABRYŚ R., Czesław Grabowski – sylwetka muzyka, „Katowicki Informator Kulturalny” 1985, nr 5.
 HAMERSKI K., Krytyka muzyczna na łamach czasopisma społeczno-kulturalnego „Nadodrze” w latach 1971-1989, praca magisterska, IWM WSP TK, Zielona Góra 1993.
 JANKOWSKI B., MASIORNY M., Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945-1965, Poznań 1968.
 KARCZ J., Działalność lubuskich kompozytorów, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.
 LUBUSKI słownik biograficzny, red. H. Szczegół, Zielona Góra 1984.
 SZCZEGÓŁA H., Roman Mazurkiewicz, „Przegląd Lubuski” 1982, nr 1.
 WAWRZYŃSKI Z., Współpraca instytucji muzycznych Zielonej Góry z odpowiednimi placówkami we Frankfurcie nad Odrą i w Cottbus w latach 1971-1979, praca magisterska WSP TK, Zielona Góra 1980.
 ZNANI zielonogórzanie XIX i XX wieku, red. H. Szczegół, Zielona Góra 1996.

Źródła

- Informatory z dziesięciu (od XVI do XXV) „Spotkań Muzycznych”.
 Informatory z „Polsko-Czechosłowackich Spotkań Muzycznych” (lata 1978, 1980, 1984).
 Sprawozdanie z działalności Oddziału Lubuskiego Poznańskiego Towarzystwa Muzycznego od chwili założenia do 31 grudnia 1962 r.
 Sprawozdanie z działalności LTM im. H. Wieniawskiego w Zielonej Górze od chwili założenia do 31 XII 1964 r. (Poznań 1965 „Pospres”).
 Sprawozdanie z działalności LTM za okres 15 XI 1981 - 14 XI 1986 r.

Barbara Literska

KOMPONISTEN VON ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Die nach dem Kriege auf dem Gebiet des Lubusz-Landes (Ziemia Lubuska) aufgenommene Musiktätigkeit ist um die Lubuskie-Musikgesellschaft konzentriert, die im Jahre 1961 in Zielona Góra entstand. Sie initiierte viele Musikveranstaltungen (unter anderen *Musikstunden*, und dann *Musiktreffen*, *Tage der Lubuska-Kameralistik*), die die Präsentation der Kompositionen von Lubusz-Land ermöglichten. Die größte Rolle, die für die Verbreitung der Musiktätigkeit in Zielona Góra günstig war, spielte jedoch die Komponistensektion, die im Jahre 1980 bei der Lubuskie-Musikgesellschaft entstand und in drei Grundströmungen tätig war: in der Bildungs-, Konzert- und Didaktikströmung. Die Mitglieder dieser Sektion sind überwiegend Komponisten der sog. ernsten Musik (Juliusz Karcz, Andrzej Tuchowski, Czesław Grabowski), aber es gibt auch einen Schöpfer der Unterhaltungsmusik (Eugeniusz Banachowicz). Die Charakteristik des musikalischen Nachkriegsschaffens in Zielona Góra deckt sich in großem Masse mit der Charakteristik der in der Komponistensektion der LMG vereinigten Musikschröpfer. Diese zeigt eine große Vielseitigkeit der erwählten Komponisten, die in vielen Kultursphären der Stadt, der Region und des Landes tätig sind. Unter ihnen finden wir also ausgezeichnete Wissenschaftler, Pädagogen und Veranstalter des Musiklebens. Obwohl unsere Musikpersönlichkeiten nicht nur in Polen, sondern auch in der Welt berühmt geworden sind, ist leider ihr Kompositionsvermögen in der Region Zielona Góra zu wenig bekannt.

Marek Jankowski

ZESPÓŁ „RAZ, DWA, TRZY” (Kronika wydarzeń artystycznych)*

1990 — pierwszy sukces

„Panie i Panowie, oto zwycięzcy 26. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie - Adam Nowak, Grzegorz Szwałek, Jacek Olejarz, Jacek Ograbek. To czarny kwartet z Zielonej Góry, studenci Wyższej Szkoły Pedagogicznej — zespół »Raz, Dwa, Trzy«”.

Na koncertach finałowych, bo zainteresowanie było na tyle duże, iż były takowe dwa — po południu i wieczorem, „Raz, Dwa, Trzy” zagrali także pozostałe utwory konkursowe, czyli „Talerzyk” i „Rzekę”, a ponadto „W każdej knajpie” i „Rozkaz”. Recital zespołu przyjęto z dużym entuzjazmem.

- Po drugim, wieczornym koncercie Jacek Kaczmarski wstał z miejsca i zaczął klaskać — wspomina Adam Nowak — chwilę później ludzie też wstali i ta owacja wydała mi się wtedy dużą przesadą. Po koncercie Jacek Kaczmarski zaprosił mnie do garderoby i rozmawialiśmy chwilę, i było miło.

Festiwal w Krakowie. Dla mnie — tylko zespół „Raz, Dwa, Trzy”. Profesjonalizm, nie ograniczający ekspresji, spójne propozycje artystyczne. Teraz, po roku, słuchając nagrań, mogę oczywiście zrobić miejsce dla uwag krytycznych. Być może niektóre teksty niedookreślone, być może pastisze muzyczne zacierają oryginalność brzmienia, ale jedyne zagrożenie widzę w przeniesieniu punktu ciężkości przekazu na efekt. Ale ten pozbawiony płaczliwości, energiczny egzystencjalizm odpowiada mi. Jest dobry (Jacek Kaczmarski, czerwiec 1991).

Późnym wieczorem zespół „Raz, Dwa, Trzy”, podobnie jak i inni uczestnicy festiwalu, odwiedził krakowski klub „Pod Jaszczurami”, gdzie odbywało się spotkanie towarzyskie kończące 26. Studencki Festiwal Piosenki.

- Zakończyło się bardzo upojnie — mówi Adam — ja wylałem sobie całego szampana na głowę, Grzegorz trzymał w ręku zwitek pieniędzy. To była ogromna, makabryczna suma, jakieś 4 i pół miliona i nie mógł uwierzyć, że to nasze, nie wiedział, co z tym zrobić.

* Tytuł artykułu i śródtytuły wprowadzili redaktorzy tomu.

- To prawda — dodaje Grzegorz Szwałek — piłem szampana na Starym Rynku, „lekko” nietrzeźwy łałem go sobie na głowę, płakałem i skakałem. Wtedy podeszli do mnie dwaj policjanci i zapytali co tu robisz? Powiedziałem, że wygrałem. Tylko tyle. Jedno słowo. A oni pokiwali głową i sobie poszli. Byłem tym bardzo zaskoczony, nic ode mnie nie chcieli. To było super.

Festiwal zakończył się, a dziennikarze i krytycy próbowali zinterpretować i ocenić zjawisko pod nazwą „Raz, Dwa. Trzy”. Jeden z jurorów festiwalowych tak pisał:

Jestem absolutnie przekonany, że i tegoroczny konkurs piosenkarzy studenckich wspominać będziemy bardzo dobrze. Pojawił się bowiem na nim zespół „Raz, Dwa, Trzy”, po prostu wspaniały! „Raz, Dwa, Trzy” działa w Zielonej Górze. W środowisku ostatnio zadziwiającym, choćby dlatego, że powstało w nim kilka znakomitych kabaretów. W dobie ogólnego upadku polskiej sztuki kabaretowej i w ogóle wesołości w naszym kraju fakt ów godzien jest odnotowania. Ale w Zielonej Górze urodziły się też zespoły jazzowe, kwartecik wokalny na profesjonalnym poziomie! A teraz czwórka młodych ludzi, którzy pokusili się o swoistą syntezę poetyki „punk”, współczesnej poezji (rodem z Barańczaka), Kantorowskiego obrazu scenicznego i do tego poczucia humoru (zwłaszcza autoironii) rodem z najlepszego kabaretu! Czterech młodych mężczyzn o wysmakowanym wyglądzie zasiada na estradzie z kamiennymi twarzami, zwróconymi na trzy strony świata — i gra niebanalną muzykę, i śpiewa doskonale teksty. Autorem tego wszystkiego (poezji, muzyki, image) jest Adam Nowak. Zapamiętajcie to nazwisko! (Jan Poprawa, „Przekrój” 1990, nr 2345).

Fragmenty artykułu Poprawy były w późniejszym okresie wielokrotnie cytowane w wywiadach prasowych, telewizyjnych i radiowych, a kiedy Adam odtwarzał je na koncertach, wzbudzały zawsze dużo śmiechu i radości.

- Nie po to wymyślaliśmy obraz zespołu — mówi Adam — żeby to jakoś nazywać, zaskoczony byłem, że ktoś może się tym zainteresować i tak głęboko szukać sensu w tym, co robimy, ale Janek Poprawa ma taką tendencję i już.

„Festiwal pamięta się poprzez nazwiska laureatów” — pisze w „Sztandarze Młodych” Małgorzata Szniak — „a o tegorocznych, formacji »Raz, Dwa, Trzy« z Zielonej Góry, można mówić wyłącznie w superlatywach. Szkółka kabaretowa Władysława Sikory, z której wywodzi się lider zespołu Adam Nowak, to firma znana w środowisku studenckim”.

- Długo byliśmy odbierani — ustosunkowuje się do tych opinii Grzegorz — jako taki kabaret muzyczny, takie nie wiadomo co. Takie piętno długo się za nami ciągnęło.

Zanim jednak zaczęły się pojawiać opinie w prasie, grupa wróciła do Zielonej Góry. W niedzielę panowie z „Raz, Dwa, Trzy” spakowali manatki i wybrali się na targ przed dworcem.

- Kupiliśmy sobie mnóstwo mandarynek, wielką kiść bananów — wspomina Jacek Olejarz — orzeszki, Coca-Colę i piwo w puszkach, takie rzeczy, na które wcześniej nie mogliśmy sobie pozwolić.

- To wszelkie dobro i jeszcze parę flaszek wódki zapakowaliśmy do przedziału — uzupełnia Grzegorz — pożegnaliśmy się z Ograbkiem i do samej Zielonej Góry jedliśmy, piliśmy, upijaliśmy się, spaliliśmy i tak w kółko.

- Wspominaliśmy festiwal, śpiewaliśmy, zastanawialiśmy się co dalej — dodaje Adam — a ja wtedy całkiem straciłem głos, nie mogłem nawet mówić i w końcu dojechalismy.

- Wysiedliśmy z pociągu — w słowo wchodzi Jacek — zdążyliśmy już wytrzeźwieć. Patrzymy, a na dworcu nikogo nie ma. Ogarnął nas smutek, rozczarowanie. Taka nagroda, wiedzieliśmy, że nasze środowisko się cieszy, a tutaj zaskoczenie, nikt nie czeka. Idziemy przez tunel, aż nagle dobiegają do nas pierwsze dźwięki „Rzeki”, to nasz kumpel Fudzi, grał na trąbce.

- Kiedy zobaczyli nasze nogi — uśmiecha się mówiąc to Adam, bo to jeden z najmilszych faktów w historii grupy — to wtedy orkiestra ruszyła pełną parą, to koledzy z wychowania muzycznego przygotowali nam taką niespodziankę. Na dworzec przyjechała kilkusobowa orkiestra. To był niesamowity efekt, ta muzyka w przejściu podziemnym. Wtedy dostaliśmy też taką wielką, piękną laurkę z gratulacjami, z rysunkami itp. Do tego bardzo ważne słowa Sikora, że bardzo przeprasza, że się mylił, co w jego wypadku było faktem bardzo znaczącym.

Władek Sikora, lider zielonogórskiej sceny kabaretowej, twórca m. in. kabaretu „Potem”, przed festiwalem twierdził, że zespół „Raz, Dwa, Trzy” nie ma żadnych szans, że nie ma po co jechać. „Sikora” na dworcu nie było, ale jego gest panowie z „Raz, Dwa, Trzy” zapamiętują na całe życie. Przed dworcem było za to kilkadziesiąt innych osób, które gratulowały. Zespół postanowił zafundować wszystkim taksówki i kawalkadą wozów pojechać do akademika.

- Kiedy przyjechalismy, ludzie z okiem wyglądali, krzyczeli, witali, to było niesamowite, nigdy tego nie zapomnę — twierdzi Grzegorz.

Dzień zakończył się gigantyczną imprezą, uczestniczyło w niej ze 300 osób, na korytarzu IX piętra akademika.

- Zleciało się mnóstwo osób, których nie znaliśmy — mówi Adam — studenci zaoczni i dzienni, wszyscy przynosili wódkę, gratulowali, a trwało to do rana, niesamowita euforia, pierwszy raz zobaczyłem, że ktoś może tak się cieszyć z czyjegoś sukcesu.

- Mój przyjaciel Krzysz Sobotkiewicz, absolutny abstynent — dodaje Grzegorz — pił wódkę [...] pierwszy i chyba ostatni raz w życiu.

Wówczas to, na IX piętrze akademika w towarzystwie co najmniej kilkunastu bardziej lub mniej znanych im osób, do Adama, Grześka i Jacka dotarło, iż zespół „Raz, Dwa, Trzy” istnieje dopiero od trzech miesięcy. A wszystko zaczęło się na tym samym piętrze tego samego akademika, także przy wódce, ale w znacznie mniejszym gronie, pod koniec lutego AD 1990. Adam Nowak siedząc na korytarzu z Władkiem Sikorą próbował ułożyć melodię do „Rzeki”, a że brakowało jakiegoś instrumentu, np. klarnetu, na którym to grywał np. Grzegorz Szwałek, to jak nietrudno się domyślić, wkrótce grali we dwójkę.

- Od „Rzeki” to się wszystko zaczęło — wspomina Grzegorz [...] Sikor wtrącał, że coś mu się podoba, a coś nie, aż nagle ktoś wpadł na pomysł, żeby zaprosić całkiem niezobowiązująco Jacka Olejarza, który jako że grał na basie, a nie było w pobliżu żadnego perkusisty, był w stanie wystukać rytm.

- Wtedy Jacek siedział w pokoju — wtrąca Adam — i opijał jakąś uroczystość domową, ale nie za długo, bo myśmy go wyciągnęli z tej imprezy, pożyczaliśmy od naszej koleżanki Agnieszki Bortnowskiej dwa bongosy i tak na korytarzu powstał zespół „Raz, Dwa, Trzy”.

Nazwy oczywiście jeszcze w lutym nie było. Pierwsza zaimprovizowana próba trwała ok. dwóch godzin, z których to większość czasu muzycy poświęcili na tworzenie „Rzeki”.

- W kółko graliśmy ten sam numer, godzinę, albo i dłużej — przypomina Grzegorz — a potem to już naturalnie poszło, próbowaliśmy jeszcze „Talerzyk” i wtedy poczuliliśmy, że to chyba to.

- Wyklarowało się brzmienie, trochę podświadomie — dodaje Adam — jakie chcieliśmy osiągnąć, jakby zapominając o tym wcześniejszym spotkaniu w szóstkę, kiedy to było takie trochę big-bitowe granie, takie lata sześćdziesiąte.

Trzeba wiedzieć, że kilkanaście dni wcześniej szóstka muzyków: Adam Nowak (gitara i śpiew), Grzegorz Szwałek (saksofon), Jacek Olejarz (gitara basowa) Leszek Jenek (gitara akustyczna), Darek Mańczuk (perkusja) i Krzysztof Sobotkiewicz (piano Fendera) odbyła trzy próby w DK „Mrowisko”. Zespół realizował pomysły Adama, udało się przygotować 2 lub 3 piosenki — m. in. „Talerzyk”, ale grupa szybko się rozwiązała.

- Nikomu się to nie podobało — twierdzi Grzegorz — wszyscy wiedzieliśmy, że to jakiś przerost formy nad treścią. Piosenki były za lekkie, a skład był za ciężki, no i nie było lidera, Nowak nie wiedział czego chce.

Efekt próby korytarzowej był na tyle dobry, podobał się i muzykom, i kolegom, że Nowak, Szwałek i Olejarz regularnie zaczęli spotykać się na próbach w klubie „Zatem”. Jacek oprócz bongosów używał tylko hajhetu (także pożyczonego), Adam grał na pożyczonej gitarze i dużo myślał o dołączeniu do składu wiolonczeli lub kontrabasu (pomysł wówczas nie został zrealizowany), a Grzegorz jako jedyny używał własnego instrumentu — klarnetu. Te pierwsze utwory to były pełne pomysły i aranżacje Nowaka, który wszystko miał wymyślone.

- Adam miał bardzo konkretną wizję — mówi Grzegorz, a Jacek potakuje głową.

W marcu zespół przygotował, 45 minut programu i postanowił zagrać pierwszy koncert. Zaistniała wówczas konieczność wymyślenia nazwy, więc trzech panowie spotkali się w towarzystwie żony Jacka Gosi na tzw. próbie koncepcyjnej.

- Kombinowaliśmy, jak mamy się nazywać — przypomina Nowak — aby nie było patetycznie, ideologicznie, ani rockowo, jak inne grupy, ale by było normalnie, a jednocześnie chwytliwe.

- Stało wtedy na nazwie „Trzech” — dodaje Jacek — ale w momencie, gdy robiliśmy plakaty, pomyśleliśmy, że prościej będzie „Trzy”.

Przed koncertem, który odbył się 3 kwietnia 1990 r. w studenckim klubie „Zatem” przy zielonogórskiej WSP, zespół przygotował trzy afisze namalowane białą farbą na czarnym aksamicie. Trafiły one do obu akademików oraz do hallu uczelni. Przygotowanie występu wymagało pracy nie tylko na próbach.

- Budowaliśmy w klubie taką dziwną scenografię — wspomina Jacek. - Światło kierowaliśmy przez rury, tak by oświetlone były tylko nasze twarze, ręce, a najbardziej instrumenty. Oczywiście wszystko na scenie w czerni. Całą noc przed koncertem robiliśmy w klubie tę scenografię.

Krzesła zostały ustawione w trzy strony świata i przykryte czarną szmatą, żeby nie było widać, że są brudne. Muzycy byli ubrani na czarno.

- Dążyliśmy do takiego teatralnego wyczyszczenia sceny, pozbawienia widza wszelkich zbędnych źródeł komunikatu, poza nami — twierdzi Adam — i to nam się udało, dało pożądany efekt.

- To było trochę ze strachu, — wyjaśnia Grzegorz — że ta muzyka sama się nie wybroni, bo była to taka surowizna, tylko trzy instrumenty i takie plamy dźwiękowe. Chcieliśmy, by oprócz dźwięku na widzów wpłynął także obraz. Wtedy był bardzo modny Mądzik, wszyscy się nim zachwycali i stąd może to wprowadzenie ludzi po ciemku z latarkami.

Frekwencja na koncercie, a może raczej na spektaklu była stuprocentowa.

- Bardzo duże emocje towarzyszyły mi wtedy jako debutantowi, w sensie prezentacji własnych piosenek na scenie — wspomina Adam. — Było wielu zaproszonych gości, bardzo ważnych, bo był Bodek Idzikowski, Włodek Sikora, Jerzy Markiewicz, Roman Więckowski, który po koncercie stwierdził, że jestem człowiekiem pozbawionym osobowości, że to się nie może udać, z tego absolutnie nic nie będzie. Inni byli mniej sceptyczni, ktoś tam płakał, część twierdziła, że to absolutny odjazd i szkoda, że się nie nawalili trawą.

Najbardziej odpowiadała mi ta pierwsza formuła 1, 2, 3. Tekst nie był przytłoczony muzyką, był najważniejszy, do tego nieustawiony głos Nowaka i akustyczne instrumenty. Taki eklektyzm Okudźawy czy Wysockiego i do tego spektakl — teatr muzyczny — coś z mistyki, coś z inscenizacji i coś z koncertu. To, co zobaczyłem i silnie na mnie oddziaływało, to był fenomen tego wcześniejszego 1, 2, 3. (Bogdan Idzikowski, prorektor WSP w Zielonej Górze, maj 1996).

Krótko potem zespół zagrał swój drugi koncert, w drugim akademiku, w drugim klubie studenckim — w „Gębie”.

- On miał znamię koncertów, które gramy dzisiaj — Adam zamyka oczy i się uśmiecha — tzn. muzyka, którą wykonujemy, oddziałuje na nas, nie

wszystko jest ciężkie i egzystencjalne. Wtedy, gdy gramy utwór swingowy, to wyzwała to w nas lekkość i radość. Sporo improwizowaliśmy.

Na koncercie w „Gębie” członkowie grupy postanowili przywitać się z publicznością, wyjść w dobrym nastroju, co może nie było pomysłem zbyt odkrywczym, jednak w tamtym okresie była to koncepcja rewolucyjna, wcześniej przez nich nie do pomyślenia.

- Nieświadomie sugerowaliśmy, że to, co będziemy robić — śmieje się Adam — ma sprawiać przyjemność nam i wam. Wspólna przyjemność.

- Ten koncert w „Gębie” to były — dodaje ten istotny fakt Jacek — a właściwie miały być eliminacje do „studenckiej”, ale nikt poza nami się nie zgłosił. Może i dobrze. Nikt nas nie wygryzł i pojechaliśmy do Krakowa jako jedyny podmiot wykonawczy z Zielonej Góry.

Kolejne — trzeci i czwarty, ostatnie przed wyjazdem na festiwal, koncerty, zespół już „Raz, Dwa, Trzy”, bowiem na początku maja w sposób naturalny nazwa zakończyła swoistą ewolucję, zagrał w zielonogórskim DK „Mrowisko”. Występy o tyle istotne, że ukształtowały ostatecznie na dłuższy czas wizerunek sceniczny „Raz, Dwa, Trzy”. Muzycy postanowili swe czarne stroje wzbogacić zielonymi elementami. I tak u Grzegorza był to zielony kołnierzyk i prawa skarpetka (siedział prawą stroną do publiczności), u Jacka — naramienniki i lewa skarpetka (siedział lewą stroną do publiczności), a szelki u Adama, który od tego czasu wychodził na scenę bez skarpetek. Po tym występie Gerard Nowak (szef DK) namówił ówczesnego prorektora WSP Edwarda Hajduka, by wyłożył 100 tys. złotych, on wówczas dorzuci „stówkę”, zespół kolejną i będzie można sfinansować wycieczkę do Krakowa na festiwal.

Tego epizodu akurat nie pamiętam, ale zespół „Raz, Dwa, Trzy”, podobnie, jak każdy inny z tej uczelni, wspomagałem. Zgodnie z moimi przekonaniami, że studenci, to taka młodzież, która nie tylko konsumuje, ale i tworzy. Potwierdzeniem tego jest twórczość kabaretu „Potem”, chóru „Cantores”, czy właśnie zespołu „Raz, Dwa, Trzy”. Nowością ostatnich lat jest fakt, iż takie zespoły pojawiają się w małych ośrodkach akademickich, nie tylko w Poznaniu, Łodzi, Krakowie czy Warszawie (Edward Hajduk, Dziekan Wydziału Pedagogicznego WSP w Zielonej Górze, wrzesień 1996).

Pociąg „Ślązak” odjeżdżał z Zielonej Góry o 6.00, Grzegorz z Adamem, bowiem oni jako pierwsi wyjechali do Krakowa, obudzili się kwadrans wcześniej.

- Wieczorem przesadziliśmy z wódką — twierdzi Adam — nie wiem z jakiej okazji. O mało co byśmy się spóźnili na ten pociąg, dwa plecaki, mnóstwo instrumentów, tempo oszałamiające, udało się i do Krakowa dojechaliśmy akurat na próbę, którą zrobiliśmy we dwójkę z przypadkowo wypożyczonym perkusistą, który wystukał rytm z „Prawa”. Próba trwała ok. 2 minut, po czym muzycy stwierdzili, że to im wystarczy. Wszyscy spotkali się wieczorem, na zorganizowanych przez szefa krakowskiego domu studenckiego Wojtkę Kulasę imieninach Janusza Klimenki, przyszłego menedżera „Raz, Dwa, Trzy”.

- Tam spotkalismy Jacka Ograbka, muzyka z zespołu Reni Przymyk i poprosilismy, zeby z nami zagral — Adam tę imprezę pamięta znakomicie — jako, że piosenki były nieskomplikowane, wręcz proste, to się zgodził.

Rankiem kolejnego dnia muzycy spotkali się w „Żaczku” na jedynej próbie we czwórkę i w bardzo krótkim czasie „przerobili” trzy utwory. Na próbie był m.in. Wojtek Kulasa, który na podstawie tego, co usłyszał, jako pierwszy zawyrokował zespołowi „Raz, Dwa, Trzy” zwycięstwo. Po próbie, około południa 18 maja 1990 r., czterej panowie przebrali się (Ograbek dostosował się do scenicznego *image* grupy) i udali się na przesłuchania konkursowe.

- Przed wyjściem na scenę chcieliśmy się trochę rozluźnić — przypomina sobie Adam — i zaśpiewaliśmy bardzo sprośną piosenkę zawierającą same przekleństwa, żeby sobie udowodnić, że nie przyjechalismy się ścigać, tylko żeby wesoło się bawić i zaśpiewać kilka kawałków. Trochę to zbulwersowało innych wykonawców będących wtedy za kulisami. No i wyszliśmy.

- Muzycznie nasz warsztat wtedy był nawet żaden — dodaje Olejarz — Adam miał fajne teksty i wszyscy byliśmy bardzo agresywni, nie wiadomo dlaczego.

Nowak, Olejarz i Szwałek siedzieli na krzesłach zwróconych w trzy strony świata, ubrani oczywiście na czarno, z zielonymi elementami, wzajemnie się nie widzieli, co zmuszało ich do dokładnego słuchania się. Z tyłu stał, ubrany również na czarno, w zielonym krawacie Ograbek, z kontrabasem.

- Scenicznie byliśmy zrobieni od początku do końca — podsumowuje Jacek — Nie mieliśmy jakiegoś nastawienia, by coś wygrać, raczej chcieliśmy zamieszać.

Zespół wykonał dwie piosenki, „Prawo” i „Talerzyk”, a na życzenie jury, które w 1990 roku było bardzo szacowne, bo i Jacek Kaczmarski, i Przemysław Gintrowski, Jan Poprawa, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Andrzej Sikorowski i Ela Adamiak — trzeci utwór, „Rzekę”.

- Zaraz po zejściu ze sceny jakaś ekipa telewizyjna, kręcąca film o Jacku Kaczmarskim, zapytała mnie, czy wiem, kto jest przewodniczącym jury — wspomina Adam — a ja zgodnie z prawdą powiedziałem, że nie, zresztą nikt z nas nie wiedział, kto jest w jury, a wywołało to straszną salwę śmiechu. Dla nas ważne było to, że dobrze wykonaliśmy piosenki, cieszyliśmy się, że publiczność nas bardzo dobrze przyjęła i klaskała mocno. Dla nas wraz z zejściem ze sceny przygoda z festiwałem się zakończyła, tak nam się wydawało, bo widzieliśmy innych artystów, którzy śpiewali bardzo ładnie i prawie chcieliśmy wracać do domu.

Tego dnia jednak zespół do Zielonej Góry nie wrócił, może z tego powodu, że po występie konkursowym otrzymał kilka propozycji zagrania koncertów i należało przeciwżyć materiał z Jackiem Ograbkiem, na co zespół poświęcił popołudnie i wieczór. Po próbie muzycy udali się na zasłużony odpoczynek, który jednak nie był potrzebny Grzesiowi Szwałkowi bawiącemu

się prawie do rana w klubie „Pod Jaszczurami”. W tym samym miejscu, w trudzie i znoju obradowało jury, skąd jak to często bywa, przeciekały szczątkowe informacje.

- Chyba Kuba Florek, taki dziennikarz mi tę informację przekazał — próbuje sobie przypomnieć Grzegorz — a ja szybko pobiegłem z ekipą do chłopaków i ich pobudziłem.

- Nad ranem obudził mnie huk, straszliwy harmider, otworzyłem oczy — mówi Adam — a tam Klimenko, Wojtek Kulasa, Renia Przemek, Sławek Wolski i zapłakany Grzesiek i zrobiła się afera, że wygraliśmy festiwal. Ja jeszcze zamroczony musiałem pić szampana, później jakieś ekscesy były w tym pokoju, aż w końcu znowu usnąłem.

Bomba wybuchła dopiero rano, przy śniadaniu, w kawiarni „Rotundy”, gdzie jadali goście festiwalowi.

- Tam Alina Pięta* spytała mnie, czy wiem co zrobiłem — niezmiennie od 1990 r. tę wersję przedstawia Adam — wydawało mi się, że podejrzewa mnie o coś bardzo dziwnego, powiedziałem, że nic nie zrobiłem, że się na nic nie zgadzam i w ogóle to nie ja. Ona wtedy powiedziała, że wygraliśmy festiwal i dostaliśmy pięć wyróżnień, co mi zaparło dech w piersiach, ale że byłem po dość ostrej nocy, to tak do końca to do mnie nie dotarło. Dopiero potem, jak rzucili się na nas na festiwalu różni ludzie, chcieli rozmawiać, zobaczyłem moje teksty wydrukowane w jakiejś gazecie, to zaczęło mi się kręcić w głowie. Nie tyle z nadmiaru sukcesu, co z faktu, iż nie potrafiłem tego wszystkiego ogarnąć, nie byłem przygotowany na tak dobre potraktowanie. Nie rozumiałem faktu, iż my wygraliśmy takie wyścigi, tak ważny festiwal.

W werdykcie jury czytamy, iż dyskusja była długa i wyczerpująca (trwała do 4 nad ranem), a zespół „Raz, Dwa, Trzy” otrzymał nagrodę główną w wysokości 2,5 mln złotych, a także trzy nagrody prywatne: Jacka Kaczmareckiego i Przemysława Gintrowskiego (1 mln złotych) i Jana Kantego Pawluśkiewicza (20 \$), a także Adam otrzymał nagrodę Wojtka Bellona za teksty i *Primus inter pares* za walory muzyczne.

Zwycięstwo w Krakowie wiązało się jeszcze z jednym znaczącym faktem, zespół otrzymał zaproszenie do konkursu „Debiuty” Krajowego Festiwalu Piosenki w Opolu, gdzie pod koniec czerwca roku 1990, zaprezentował utwór „Wchodzi”.

- Nie mieliśmy żadnych oporów przed występem w Opolu, może gdyby to był rok 1988, to byśmy się opierali — twierdzi Grzegorz — ale to było po „okrągłym stole”, szło nowe.

Konkurs stał na niezłym poziomie, do zwycięstwa pretendowali, prócz „Raz, Dwa, Trzy”, m.in. Agnieszka Różańska, Edyta Górniak i Kasia Skrzynecka, która ostatecznie otrzymała główną nagrodę „Debiutów”. Konkurs poprzedzony był warsztatami w Turawie, gdzie początkowo zjawili się tylko

* Alina Pięta — szefowa klubu „Rotunda”

panowie Ograbek, Szwałek i Nowak, bowiem Jacek Olejarz bronił wtedy swojej pracy magisterskiej.

- Na warsztatach uczono nas tańca, solfeżu, baletu, rozśpiewania, itp. spraw — mówi Nowak — którymi wcześniej niespecjalnie się interesowaliśmy. Jednak bardzo chętnie z Ograbkiem chodziliśmy na warsztaty taneczne, stawaliśmy z tyłu i mieliśmy bardzo dobry ogłód sytuacji, jeśli chodzi o partnerki, z którymi później pojawialiśmy się na scenie.

Faktem było, iż w piosence finałowej „Debiutów”, a’la rapowej, trochę pretensjonalnej, Adam Nowak, Grzesio Szwałek i Jacek Ograbek mieli okazję zaśpiewać wspólnie z paniami i panami z konkursu. Chłopakom z „Raz, Dwa, Trzy” przypadła większość tekstu.

- Nie wiadomo dlaczego stwierdzono, że zrobimy to najlepiej — mówi Grzegorz — trzech bystrych, zbuntowanych facetów. My w tej Turawie to w ogóle patrzyliśmy trochę z góry na towarzystwo. Młodzi byliśmy, wygraliśmy Kraków, a nazwiska typu Lech Nowicki czy Zbigniew Górny wcale nas nie ruszały, klimat imprezy za bardzo nam nie pasował. W swoim mniemaniu, to pusiliśmy im całą tę historię, robiliśmy wszystko na opak, oni klaskali, my ręce w górę itd., ale wyszło tak, że pewnie wtopiliśmy się w całość.

Koncert „Debiutów” prowadzili Alicja Resich-Modlińska i Zbigniew Górny, a zespół „Raz, Dwa, Trzy” jako jedyny wystąpił tego dnia na żywo w Teatrze im. J. Kochanowskiego. Utwór „Wchodzi” musiał się spodobać, bowiem zespół, obok m. in. Edyty Górniak otrzymał wyróżnienie i mógł zaprezentować się w koncercie finałowym „Mikrofon i Ekran” w amfiteatrze.

- Mimo że wszyscy twierdzili, że nie potrafimy śpiewać — mówi Jacek Olejarz — że jesteśmy kółki nie do ruszenia, to pozwolili nam zagrać na szybach — a to był nasz cel.

- Występ na szybach w amfiteatrze — dodaje Nowak — zapamiętałem jako duże przeżycie emocjonalne, wystąpiłem w miejscu, gdzie pojawiały się gwiazdy i osoby życia publicznego. W garderobie spotkaliśmy się z Bogusławem Mecem, który był bez kapelusza i stwierdził, że bardzo się cieszy, że nas widzi, że lubi to, co robimy, to mu się podoba i obiecał, że będzie nas słuchał, co nas bardzo podniosło na duchu.

Znaczącą dla historii zespołu stała się prezentacja środowiska studenckiego w zielonogórskim teatrze, w trakcie dorocznego święta miasta — Winobrania we wrześniu ‘90 roku. Grupa zaprezentowała się tam w okrojonym, trzysobowym składzie, z chorym frontmanem na dodatek. Zabrakło kontrabasisty Jacka Ograbka, który na koncert po prostu nie przyjechał.

- Ograbek wpadł w złe środowisko — mówi Grzegorz — pił za dużo alkoholu, nastąpiła u niego eskalacja żądań, nie dojeżdżał na próby, a miarka się przebrała, gdy nie przyjechał na koncert do teatru, bo nie było płaconych honorariów.

Koncert obserwował Mirek Kowalik, wówczas student V roku wychowania muzycznego WSP w Zielonej Górze, a ponadto basista countrowy „Grupy Rogala”.

- Przyszedłem na występ „Raz, Dwa, Trzy” i trochę się zdziwiłem, bo była ich trójka, brakowało basu. Siedziałem w fotelu i okropnie się nudziłem, jako muzyka nie interesowały mnie teksty, a wyłącznie dźwięki, a te mnie zupełnie nie kręciły. Zaskoczony byłem owacjami na stojąco, a przy bisach, pewnie trochę pod wpływem ludzi, zaczęło mi się podobać.

Nowak, Olejarsz i Szwałek byli bardzo zadowoleni z przyjęcia, bez specjalnego przerażenia rozstali się z Ograbkiem, a karierę postanowili kontynuować z nowym basistą. Grzegorz zaproponował swego kolegę rodem z Wałbrzycha Mirka Kowalika, którego w pokoju odnalazł Adam.

- Ja się tego spodziewałem — mówi Mirek — bo chłopcy trochę mnie szukali i się zgodziłem, pod warunkiem, że będę grał na gitarze basowej, na co Adam też się zgodził pod warunkiem z kolei, iż w ciągu roku czy półtora przestawię się na kontrabas. Dowiedziałem się wtedy, że mam trzy dni na naukę materiału, bo „Raz, Dwa, Trzy” miało koncert w „Cafe Fiolka” w Warszawie. Dostałem kasety, przerobiłem materiał i potoczyło się bez specjalnych problemów.

W listopadzie zespół w krakowskim studiu telewizyjnym zarejestrował program z cyklu „Uśmiech z Galicji” — „Raz, Dwa, Trzy”. Całość zrealizował i wyreżyserował Dariusz Pawelec, który też wspólnie z Adamem napisał scenariusz. Podkład muzyczny został zarejestrowany w studiu na Krzemionkach z realizatorem Krzysztofem Suchodolskim, który nagrał wszystko na tzw. setkę, na sprzęcie telewizyjnym.

- Nagraliśmy to w jeden dzień, ja wydawałem głos — robi to ponownie Adam — a reszta grała. To bardzo ładnie wyszło i dźwięk, i dobre obrazki.

1991 — zespół w mediach

Program został wyemitowany w programie II w jedną z lutowych niedziel, kilka minut po 23 i zebrał sporo pochlebnych recenzji.

- Taką najszybszą — wtrąca Grzegorz — była wypowiedź Marcina Kydryńskiego w nocnym jazzowym programie w „Trójce”. Mówił o nas dużo i w fantastycznych słowach twierdził, że przybiło go do ziemi i zagrał wtedy „Talerzyk” z festiwalu w Krakowie. To było super przeżycie.

W lutym 1991 roku zespół wchodzi do studia Winicjusza Chrusta, by zarejestrować materiał na pierwszą płytę. Wynajęcie studia w Sulejówku możliwe było dzięki zielonogórskiej „Gazecie Nowej”, która za sprawą menedżera Janusza Klimenki, który tamże pracował, postanowiła pomóc finansowo zespołowi.

Dodatkowo Adam pożyczył od młodego poznańskiego biznesmena 2500 \$ i można było zabrać się do pracy w studiu.

- W siedem dni nagraliśmy materiał na płytę — mówi Adam — po wielu kłótniach, w takiej trochę „chorej” atmosferze. Byłem chory i co rano i wieczór chodziłem do przychodni w Sulejówku i musiałem brać zastrzyk na płuca, bym nie dostał zadyszki przy śpiewaniu. Przed wyjazdem to my nie wiedzieliśmy, jak się nagrywa, wszyscy razem, czy osobno, co to jest „montaż” — byliśmy faktem nagrywania w studiu bardzo zestresowani.

- Całe szczęście — dodaje Grzegorz — że Adam miał bardzo konkretną wizję, jako człowiek niewykształcony muzycznie włożył strasznie dużo pracy w zaaranżowanie tego wszystkiego. Chrust potraktował nas pobłaźliwie, czasem coś dograł nawet, a wyszło jak wyszło. My nie byliśmy zupełnie przygotowani, chociaż ja problemów z nagrywaniem nie miałem, chyba mi się po prostu udało.

- Za to dla mnie — uzupełnia Jacek — to była makabra. Pierwszy raz w studiu. Zamknięty w osobnym pomieszczeniu z szybkami. Nie byłem w stanie nic zagrać. Przechodziłem tam ciężkie chwile. I było fatalnie.

- Ten materiał to nie były moje nagrania, oni zrobili go z Jackiem Ograbkiem i byli przyzwyczajeni do tamtych aranży — wtrąca Mirek — były mi one całkiem obce, ale chyba na tyle dobre, że je zaakceptowałem.

Jeden cały dzień zespół poświęcił na nagranie piosenki „Wchodzi”.

- Strasznie się z tym męczyliśmy — mówi Adam — następnego dnia rano radosny, że jednak nam się udało, wychodzę, a miałem kurtkę z takimi długimi sznurkami i chciałem posłuchać tego, co zrobiliśmy. Zdejmowałem tę kurtkę nad magnetofonem i oczywiście sznurek wkręcił się w szpulę. Pamiętam kilka sekund ciszy oskarżającej mnie. Nikt nic nie powiedział. To była makabra. Wkręciło się 3/4 taśmy, na którą nagraliśmy kilka piosenek. Na szczęście dało się to uratować, nie zniszczyłem tych nagrań i zostały w tej formie.

Strona A: „Policjanci w Warszawie... mhm”, „Ona idzie”, „Talerzyk”, „Każdy ma tyle”, „W każdym razie, w każdej chwili, w każdej knajpie”, „Tak, bo między nami”, „Policjanci w Chicago niszczą stare gazety”.

Strona B: „Mesdames et Messieurs!!! Arnold S. Voil’a!!!”, „...Więc z wami wszystkimi”, „Rytmiczne usiłowanie zabójstwa”, „Wchodzi”, „Sopot piąta rano”.

Wczesną wiosną 1991 r. zespół był gościem Telewizji Śniadaniowej w II programie TVP, gdzie został bardzo ciepło przyjęty przez Alicję Resich-Modlińską.

- Prosto z dworca — wspomina Jacek — trafiliśmy do studia, z worami pod oczami, bowiem specjalnie jechaliśmy pociągiem całą noc, jako że nie było nas wtedy stać na hotele.

Gospodyni programu przedstawiła omyłkowo lidera jako Jana Nowaka, ten trochę speszony tak mówił m. in. o idei „Raz, Dwa, Trzy”: „Dorobiliśmy sobie takie założenie, że prześmiewaliśmy muzykę oraz tekst. Niekiedy

odbierają nas poważnie, a to co robiliśmy, to zdecydowanie prowokacja muzyczna i nie śmiem dodać literacka, ale słowna na pewno". Na pytanie o sens pisanie zadane przez Marcina Kydryńskiego, który przy okazji bytności grupy został również zaproszony, Adam Nowak odpowiedział: „Piszę, by przedstawić zawirowania epoki. Fotograf patrzy na jakiś obiekt i musi go sfotografować, bo jest ładny i charakterystyczny. I tak samo jest z pisanie — jest sytuacja, albo człowiek i są ona lub on, tak ciekawi, że nie napisać o tym jest grzechem”.

O tekstach Nowaka pisało się w ogóle niewiele, bowiem interpretacja sprawiała problemy. W „Gazecie Nowej” w artykule Czesława Markiewicza czytamy: „Najwięcej kłopotów sprawiają teksty. W jednym tylko »Talerzyku« pojawiają się takie oto passusy: »A po ulicach idą, aż słyszać, ludzie, bo muszą w coś wierzyć«, »Z niejasnych przyczyn zajmują się niczym«; »Jestem Polakiem, mam na to papier i cały system zachowań«. A więc cynizm i dystans? A może tylko szyderstwo”.

Zostawmy jednak teksty w spokoju, „Raz, Dwa, Trzy” wiosną 1991 stanęli przed nie lada problemem. Płyta „Jestem Polakiem” została nagrana, ale na początku 1991 roku nikt nie chciał jej wydać. Na rynku wówczas istniało tylko kilka firm: Polskie Nagrania, Arston, Tonpress, których to kondycja finansowa była nie najlepsza. Odpowiedzi zawsze były podobne: „kto to kupi?”, „co to za zespół?”. „Raz, Dwa, Trzy” decyduje się zlecić Polskim Nagrańom wytłoczenie 1000 czarnych płyt i 3000 kaset, co też się staje. Po odbiór płyt do Warszawy wybierają się Janusz Klimenko i Adam Nowak.

- Jechaliśmy całą noc w deszczu, fiatem pożyczonym od ojca Jasia — mówi Adam — w Warszawie dostaliśmy wszystko oddzielnie i zostaliśmy przed budynkiem Polskich Nagrań z furą kartonów, osobno z płytami, kasetami, okładkami, pudełkami. Makabra. Aby się z tym wszystkim zmieścić, musieliśmy to popakować, poskładać — to trwało dobrych kilka godzin i ruszyliśmy do Zielonej Góry. Janek był tak zmęczony, że miał omamy wzrokowe, jakieś zwidy, ciągle hamował, zwalniał, zatrzymywał się, a ja mu śpiewałem piosenki i opowiadałem dowcipy, by nie zasnął.

Członkowie zespołu zajęli się rozprowadzaniem materiału, chodzili po sklepach muzycznych, dawali płyty w komis, rozdawali. Wpływy ze sprzedaży były dużo mniejsze niż koszty wydania i zarówno Adam Nowak, jak i Janusz Klimenko, którzy zainwestowali w produkcję, mieli kłopoty ze spłatą długu. Zainteresowanych kupnem albumu było niezbyt wielu, może poza Zieloną Górą, gdzie „Jestem Polakiem” sprzedawało się nieźle, aczkolwiek bez rewelacji.

- Nagraliśmy płytę, ale to nic nie dało, zero reklamy, nikt nic nie wie — opowiada Adam — przyszedł moment psychicznego zachwiania, taki marazm. Stosunki między nami bardzo się pogorszyły, wydawało mi się, że zespół nie spełnia wyobrażeń muzyki, którą wymyśliłem, takie dziwne podejrzenia wtedy

miałem. Doszły do tego niesnaski finansowe z Jankiem Klimenką związane z płytą i tak to się trochę chwiało.

Zespół tak całkiem to nie próżnował, bo na krakowskim festiwalu zagrał dwa bardzo dobrze przyjęte koncerty, na których usłyszeć można było premierowe „Siedzą przy stole” i „To ja”. „Finałowy koncert przeszedł bez echa. Najbardziej podobał się laureat ubiegłorocznej imprezy — zespół z Zielonej Góry »Raz, Dwa, Trzy«”, pisała 24 maja 1991 „Rzeczpospolita”. W wywiadzie telewizyjnym na pytanie, co zmieniło w życiu „Raz, Dwa, Trzy” zwycięstwo na festiwalu rok wcześniej, Adam odpowiedział: „zostaliśmy zauważeni, [...], a teraz utrzymuję się z grania, [...] żyje się ciekawiej”. Grupa trafiła na FAME do Świnoujścia, a nawet w sierpniu 1991 po raz pierwszy w swej historii na scenę folkową festiwalu w Jarocinie.

- Panował tam straszny bałagan — twierdzi Adam — trafiliśmy w środowisko rockowe, na chwilę i było fajnie i wesoło.

- Nawet bardzo — dodaje Jacek — pojechaliśmy do Jarocina wypożyczonym przez „Wadar” z komisju volkswagenem na gorzowskich rejestracjach i chłopcy z zespołu „Apteka” wjechali nam w niego białym busem. Jeździliśmy z Jankiem Klimenką do blacharza, który nam go wyklepał, w dodatku za marne pieniądze, tak że nikt w Zielonej Górze w „Wadarze” nie zauważył tego.

Wówczas zespół poznaje Tomka Kopcia z rodzącej się firmy płytowej Pomaton, która wydaje wtedy płyty Jacka Kaczmarskiego, „Wolnej Grupy Bukowiny”. Kopeć wstępnie deklaruje możliwość wydania drugiej płyty zespołu. We wrześniu zespół otrzymuje nagrodę kulturalną miasta Zielonej Góry. W tym okresie telewizja rejestruje koncert „Raz, Dwa, Trzy”, który później pojawia się na szklanym ekranie, jako „Landszafty muzyczne — Raz, dwa, trzy”. Obok siedmiu piosenek z płyty „Jestem Polakiem” zespół rejestruje wówczas utwór „Siedzą przy stole”.

Pierwszego dnia jesieni „Raz, Dwa, Trzy” występuje na koncercie „...jesień idzie — nie ma na to rady” na Górze Szybowcowej koło Jeleniej Góry. Nie dość, że zespół występuje przed największym jak dotychczas audytorium, przed 20 000 osób, to „Talerzyk” trafia jako ich pierwsze nagranie na srebrny dysk, na płytę live z Góry Szybowcowej.

We wrześniu minął rok od rozpoczęcia współpracy Mirka Kowalika z „Raz, Dwa, Trzy”.

- Pierwszy okres był dla mnie bardzo trudny, klimatyzacja była ciężka. Oni w trójkę byli grupą ludzi, która założyła zespół, wygrała festiwal, a ja czułem się trochę jako wynajęty człowiek, aż do momentu, gdy zagrałem z nimi na kontrabasie. Na tę decyzję złożyło się kilka spraw, po pierwsze z gitarą basową nie podobałem się sobie w telewizji, po drugie, to ten instrument, moim zdaniem, nie do końca pasował do „Raz, Dwa, Trzy”, a po trzecie, to przecież obiecałem.

- Gdy Mirek zaczął grać z nami na kontrabasie, to jeszcze kończył szkołę muzyczną — wtrąca Jacek — gdy przyjechaliśmy na koncert trochę wcześniej, to wyrzucał nas z garderoby, rozkładał swoje nuty i piłował te swoje muzyki poważne.

- To nie było takie śmieszne — uzupełnia Mirek — chłopcy balowali, szli do znajomych, pili piwo, odpoczywali, a ja brałem smyczek i non stop wykonywałem ćwiczenia ze szkoły muzycznej.

W listopadzie do zespołu dokooptowany zostaje nowy muzyk — kuzyn Adama, syn Gerarda, Marek Nowak, klawiszowiec i realizator w jednej osobie.

- Gra z Markiem to było nowe doświadczenie — twierdzi Mirek Kowalik — nowy, dobry muzyk, nowe pomysły. Zmusiło nas to do aktywniejszej pracy, a że po czasie zgodnie stwierdziliśmy, że kierunek ten nie był najlepszy, że klawisz nie pasuje do tej muzyki, to już zupełnie inna sprawa.

W ostatnich tygodniach 1991 roku zespół przygotowuje, znów z Darkiem Pawelcem, program telewizyjny „To Ja”. Ścieżka dźwiękowa zostaje zarejestrowana w Studiu „Arlekin” w Zielonej Górze. Obrazki zostają zarejestrowane w Krakowie, a są kręcone na podstawie pomysłów Darka Pawelca, Adama Nowaka i jego późniejszej żony Doroty.

- To nie jest tak fajny program, jak obrazki z „Jestem Polakiem” — mówi Adam — ale dobrze się go ogląda, zwłaszcza wideo „To ja” ciągle mi się bardzo podoba.

1992 — wejście na scenę festiwalu

Na początku 1992 roku zespół rozstaje się, a może z zespołem rozstaje się dotychczasowy menedżer Janusz Klimenko, a interesami zespołu zajmuje się od tego czasu firma J. P. Trading (później ABI) w osobach Mirka Gancarza i Henryka Buraczewskiego. Zespół definitywnie przestaje jeździć pociągami, a porusza się po kraju najpierw mercedesem benzem, a później nissanem „Blue Bird”.

Przez maj, czerwiec i połowę lipca zespół „Raz, Dwa, Trzy” nagrywa w studiu „Arlekin” materiał na drugą płytę. Sesję sponсорują władze miasta Zielonej Góry, wszystko realizuje Marek Nowak, który też wspólnie z Adamem spełnia funkcję producenta.

- Praca była okropna. Studio „Arlekin” rządzi się swoimi prawami, przychodzi tam mnóstwo osób, co pół godziny ktoś ma coś do załatwienia, co 15 minut dzwoni telefon i skoncentrować się na pracy jest tam bardzo trudno — to jest makabra. Kombinowaliśmy, mydliliśmy, każdy miał swój pomysł, nie było z nami osoby, która by nad tym wszystkim panowała. Każdy pomysł nagrywaliśmy, sprawdzaliśmy, co było bez sensu i mi zupełnie nie odpowiadało. Marek kupił wtedy do studia bramki szumów i moje bębny były nagrywane w niesamowity sposób. Najpierw ślad na werblu, bramkowanie,

później na hajhecie, potem przejścia, blachy, itd. Dochodziło do momentu, że nie wiedziałem, co mam grać.

- Niemilo wspominam nagranie tej płyty — zdanie kolegów podziela Mirek — była demokracja, czyli większość decydowała np. o tym, czy to, co zagrałem, było dobrze zrobione, miałem za mało czasu, byłem zestresowany, za dużo osób obserwowało mnie z drugiej strony szyby i krytykowało. Wtedy miałem duże problemy z improwizacją, ale w studiu stała się bardzo ważna rzecz. Nagrywaliśmy utwór „Mądrej Głowie”, który zresztą nie znalazł się na płycie, bo firma uznała, że jest za smutny i nie pasuje do całości, a Marek Nowak poprosił mnie, abym poimprowizował na kontrabasie, ja oczywiście bohater, próbuję grać, ale nie wychodzi. Marek zdziwił się, że taki muzyk ze świadomością harmoniczną, po szkole, a nie potrafi grać improwizacji. Była pierwsza w nocy, Marek zmęczony całą sytuacją, zaprogramował fortepian, żeby taśma się cofała i usnął. A ja po godzinie, może dwóch obudziłem go i powiedziałem, że mam. Nauczyłem się. I od tego czasu jest już O’K.

- Była to męczarnia — podsumowuje Adam — i trwała bardzo długo. Po części dlatego, że nagrania nie wychodziły, że ciągle się kłóciliśmy, że Mirek między nagraniem jednej a drugiej piosenki naprawiał stojącego pod studiem swojego trabanta, że Grzegorz był chory, miał kłopoty z wargami i nie mógł grać na klarnecie itd., itp., całe mnóstwo nieprzyjemnych spraw.

W końcu materiał został zarejestrowany, zmiksowany i gotowy do wydania czekał do '93 roku, kiedy płytę „To ja” wydał Pomaton.

Po ciężkiej i żmudnej pracy w studio i krótkich wakacjach, zespół przed festiwalem w Jarocinie rozstał się z Markiem Nowakiem.

- Pierwszym niepokojącym momentem było to — mówi Adam — kiedy Marek usiadł na próbie z klawiszem i okazało się, że gra wszystko, i linię basową, i perkusję, i usiedliśmy, i patrzyliśmy, jak Marek Nowak gra i tworzy. Problem drugi był z usadowieniem Marka na scenie. Wymyślaliśmy różne rzeczy, a skończyło się tak, iż siedział naprzeciwko Jacka i patrzył mu w oczy. Ale to nie było powodem rozstania. Po prostu nie miał ochoty pojechać z nami na koncert do Jarocina, no i nie pojechał też na żaden inny z następnych koncertów.

Koncert w Jarocinie był o tyle istotny, iż Jacek zagrał tam po raz pierwszy na pełnym zestawie perkusyjnym.

- Wtedy okazało się — mówi Adam — że nie jest to muzyka kameralna, klubowa, tylko okazało się, że jest to muzyka niosąca specyficzny rytm i puls. Od wtedy zaczęliśmy trochę inaczej myśleć o muzyce.

Pod koniec sierpnia 1992 zespół wystąpił także po raz pierwszy z półplaybacku — w konkursie Grand Prix festiwalu w Sopocie.

- To było oszustwo — twierdzi Kowalik — a ja nie lubię okłamywać ludzi, w dobie dzisiejszej techniki wszystko można świetnie zagrać na żywo, brzmi to równie dobrze — trzeba tylko lubić i umieć grać.

Na moło w Sopocie grupie na saksofonie, a może z saksofonem towarzyszył Mirek Gancarz — ówczesny menedżer, a publiczność usłyszała utwory „Talerzyk” i „Nie pal”, do którego to numeru wcześniej Darek Pawelec nakręcił wideo.

- Piosenka „Nie pal” zarówno w 1992 roku, jak i w kilku następnych towarzyszyła wszelkiego rodzaju „Dniom bez papierosa” w rozgłośniach i telewizjach całej Polski — mówi zaciągając się Adam.

W Sopocie „Raz, Dwa, Trzy” sukcesu konkursowego nie odnosi, ale za to finalizuje sprawę wydania przez Pomaton materiału „To ja”.

- Wtedy Tomek Kopeć przysłał nam umowę, która miała jedną stronę - twierdzi Nowak - później miała trzy, potem pięć - takie umowy zaczynały już wtedy mieć charakter coraz bardziej profesjonalny.

Jesienią tego roku odbył się jeszcze jeden ważny koncert. 10 października 1992 r. w Teatrze Ziemi Lubuskiej ma miejsce jeden z pierwszych koncertów WOŚP. Na imprezie obok m. in. Jurka Owsiaaka i „Raz, Dwa, Trzy” pojawia się zespół „Voo Voo”.

- Zналиśmy wcześniej twórczość Wojtka Waglewskiego — opowiada Adam — ale wtedy pierwszy raz zobaczyliśmy „Voo Voo” na koncercie, taka otwartość grania, takie wspólne tworzenie koncertu z publicznością, strasznie nam się spodobało i coś w nas się stało, myśleliśmy od wtedy trochę inaczej o muzyce. We mnie zmieniło się to o tyle, że przestałem narzucać zespołowi, co każdy ma grać, wymyślać linie melodyczne i aranżacje, na rzecz wspólnego, własnego wymyślenia, co każdy chce robić w piosence. Przestałem rządzić w zespole, a jedynie podawałem propozycje, które wcale nie musiały być akceptowane.

Koncert WOŚP był dla zespołu ważny z jeszcze jednego powodu: obserwowala go Basia Peters ze Szwajcarii, która obiecała, w co chłopcy nie do końca wierzyli, zaproszenie na występy do jej rodzinnego kraju. Basia słowa dotrzymała, zaprosiła zespół do Szwajcarii na początku 1994 roku, ale o tym później.

1993 — promocja piosenki studenckiej

Rok 1993 to przede wszystkim wydanie płyty „To ja” przez Pomaton, któremu to „Raz, Dwa, Trzy” oddali gotowy materiał w zamian za procent ze sprzedaży. Przy okazji wydania nowej płyty Tomek Kopeć odkupuje od zespołu resztę nakładu „Jestem Polakiem”, która długo zalega w magazynie, sprzedawana przede wszystkim przez samych „Raz, Dwa, Trzy” na koncertach. Dziś kaset i płyt kupić oczywiście już nie można, stały się „białymi krukami”. A płyta „To ja”?

„Śpiewa Wiesław”, „Kardynalny błąd”, „Kto odchodzi w białe noce”, „Nieudacznik on”, „To ja”, „Nie pal”, „Uśmiechniętej ludzkości”, „Siedzą przy stole”, „Gdybym miał złoto”, „Policjanci w Sztokholmie gonią się po sexshopie”, „Pieśń egzystencji”, „Proszę mych słów”.

Bonus: „Talerzyk ('92)”, „Sopot 5 rano ('92)”, „Ona idzie”, „W każdym razie, w każdej chwili, w każdej knajpie”, „Wchodzi”, „Policjanci w Warszawie...mhm”.

W „Gazecie Wyborczej” płyta otrzymała 4 i pół gwiazdki w pięciopunktowej skali: „Jeśli jest piosenka studencka, to znaczy, że ten zmęczony gatunek doczekał się swego odnowiciela. Jeśli zaś »Raz, Dwa, Trzy« to zespół rockowy, mamy do czynienia z objawieniem na miarę Toma Waitsa. Nietypowe instrumentarium (klarnet, kontrabas, perkusja i gitara klasyczna) nadaje muzyce »Raz, Dwa, Trzy« miękki ton charakterystyczny dla kabaretowej piosenki francuskiej. Teksty ironiczne, ale nigdy złośliwe wobec ludzkich przywar i wad. »To ja« to jedna z płyt roku 1993”.

Mysłcie: myśli się myśla — tak zatytułowano recenzję w „Rzeczypospolitej”: „Zespół »Raz, dwa, trzy« konsekwentnie przeczy obiegowej opinii o głębokim kryzysie w nurcie piosenki studenckiej [...] Najciekawsze są utwory nowe, dopiero od niedawna grane przez „»Raz, Dwa, Trzy« na koncertach. Potwierdzają one przypuszczenie, iż swoje powodzenie zespół zawdzięcza zerwaniu z tym, co dotychczas rozumiano przez kanon piosenki studenckiej. Zamiast smutnych facetów z rozstrojonymi gitarami mamy więc niezły muzycznie ansambl, w którego brzmieniu dominuje klarnet i inne dęciaki. Nowak w swoich piosenkach nie zbawia świata ani nie nawołuje do kolejnych rewolucji”.

O ile mi wiadomo, zespół „Raz, Dwa, Trzy” wywodzi się z nurtu tzw. piosenki studenckiej, a więc twórczości budzącej we mnie „uczucia ambiwalentne”. Trafia bowiem ona zawsze do serca tylko najczęściej zupełnie niepotrzebnie przez uszy. Muzyka „Raz, Dwa, Trzy” podarowana „uśmiechniętej, rozumnej ludzkości” na całe szczęście stanowi wartość samą w sobie, wymykającą się lub raczej uciekającą w popłochu przed kanonem „studenckiego” śpiewania. Jest więc ona: — po „raz” — pewnym, mniej lub bardziej skutecznie wykonanym pomysłem na brzmienie, w dodatku momentami swinguje, — po „dwa” — nikt w owej grupie nie robi więcej, niż potrafi (bardzo rzadkie!), — po „trzy” — w sferze komunikatu słownego zespół uchronił się znakomicie przed studenckim zgrywsowstwem, rozmemłaną liryką spod znaku Marii Konopnickiej, nie poucza, nie uzdrawia, nie wartościuje i nie podlizuje się. Jest to gorzka, ironiczna, męska opowieść o różnych przejawach egzystencji, momentami bez litości chłuszcząca nasze własne, nabzdyczone, „bogoojczyźniane” ego (do tego wszystkiego nie da się nawet, cholera, zapalić!) (Wojtek Waglewski 1993).

- Po wydaniu płyty — mówi Grzegorz — stosunek do nas w Zielonej Górze trochę oziębł, wszyscy doszli do wniosku, że zrobiliśmy karierę, że się odsuwamy od miasta i może stąd mniej się o nas mówiło, mniej pisało. W Zielonej Górze zresztą zawsze oczekuje się od nas cudu, podobnie jak w Warszawie, to są dla nas dwa najtrudniejsze miasta, jeśli chodzi o granie koncertów.

Promocja płyty „To ja” była umiarkowana, wokół zespołu niewiele się działo. Wiosną pojawił się nowy menedżer Bartek Hejmej, który sprawował

swe obowiązki do października, najpierw dobrze i zespół za dużo grywał, potem trochę gorzej.

- Na koncerty przychodziło ciut więcej osób — wspomina 1993 rok Mirek — ale i tak frekwencja była taka sobie, może z wyjątkiem Wrocławia i Krakowa, gdzie zawsze było pełno.

W Krakowie zespół zarejestrował także kolejny program telewizyjny, wyreżyserowany przez Darka Pawelca, tym razem był to koncert.

- Próby nie wyszły — opowiada Adam — w końcu zagraliśmy 3/4 koncertu na pełnych emocjach i obrotach i Darek przerwał sztukę, bo światło było nieodpowiednie, czy coś tam jeszcze i zaczęliśmy od początku. Ja nie miałem głosu, siły itp. i to nie był dobry występ.

W czerwcu zespół wystąpił z koncertami na żywo na antenach Radia „Zachód” i „Trójki”, a we wrześniu na Muzycznej Scenie Teleexpressu. Notabene właśnie „Raz, Dwa, Trzy” otrzymali nagrodę za objawienie 1993 roku, za „To ja” od Teleexpressu.

Jesienią 1993 roku zespół przeżywał kryzys, właściwie przestał grać koncerty, a muzycy zajęli się innymi sprawami. Mirek Kowalik np. grał w knajpie w Wałbrzychu.

- Nie wstydzę się tego — mówi — to jest dobra szkoła gry, poza tym wierzyłem w Adama i w rację bytu „Raz, Dwa, Trzy”, wszyscy wierzyliśmy w przyszłość, nikt nie zrezygnował. Adam Nowak też przeżywał kryzys i sprzedawał wówczas jeansy na bazarze we Wrześni.

- Jeansy szły bardzo dobrze — twierdzi — miałem dobre źródło. Zaczęło to wyglądać niebezpiecznie, bo wtedy jesienią 1993 roku zacząłem dziennie zarabiać 2-3 miliony. Było to niepokojące, bo wcześniej zarabiałem po 3 miliony miesięcznie z zespołu. Musiałem wtedy pracować ciężko, utrzymywałem rodzinę. Zosia miała pół roku, więc wstawałem o 5.00 rano, jeździłem do Wrześni, byłem tam do 17.00, wracałem do domu, jadłem kolację i wieczorem siadałem do pisania tekstów. Wtedy napisałem najwięcej piosenek, pisałem pod „Czwórkę”. Powstały wtedy „I tak warto żyć”, „W wielkim mieście”, „Trwajmy” i szło to bardzo dobrze. Na każdą próbę, a spotykaliśmy się raz na dwa tygodnie, przynosiłem nowy utwór.

W październiku interesy zespołu przejął Jacek Olejarsz, który sprawował te obowiązki do maja 1994 roku, dzięki czemu zespół po przerwie od grudnia ponownie zaczął grywać koncerty, jeżdżąc na nie białym fiatem kombi, tzw. „karetką” Adama. W zielonogórskim studiu „Arlekin” zarejestrowali kilka piosenek demo, które zaczęły pojawiać się w Radiu „Zachód” w Zielonej Górze i w Radiu „Mercury” w Poznaniu. Wtedy m.in. powstała pierwsza studyjna wersja „Złotych zębów” i kolejna „I ja doczekam” („W wielkim mieście”).

Do piosenki „W wielkim mieście” nakręcono trzy różne teledyski. Pierwszy w 1992 r. w supersamie „Melon” w Zielonej Górze i w Poznaniu, a nakręciła go telewizja „Vadar”; wyreżyserował sam Adam Nowak.

- Napisałem też scenariusz — uzupełnia Adam — realizowałem to, byłem kostiumologiem, operatorem światła, stałem trochę za kamerą i jeszcze występowałem w tym obrazku. Wszystko robiłem.

Dźwięk do pierwszej wersji zarejestrowano w studiu „Giełda” w Poznaniu. Rok później, w 1993 r. kolejną wersję wyreżyserował w Krakowie Darek Pawelec, a dźwięk zarejestrował Jacek Mastyskarz w swoim krakowskim studiu. Ostatni (jak na razie) teledysk powstał na zlecenie katolickiej telewizji „Raj”, wyreżyserowany przez Sadurskiego w 1995 roku. Dzięki temu piosenka ta już w 1992 roku stała się gwiazdkowym przebojem w „Mercurym” i w Radiu „Zachód”, w 1993 r. w „Zetce” i kilku innych stacjach. W 1994 r. mogła być grana właściwie wszędzie, dzięki temu, że znalazła się na „Czwórce”, a „Raj” jeszcze raz przypomniał utwór „W wielkim mieście” w 1995 roku.

1994 — poszukiwanie menedżera

Jak to się stało, że „Raz, Dwa, Trzy” pierwszą połowę lutego spędzili w Szwajcarii?

- Ja się przed świętami dowiedziałem, — mówi Adam — że dzwoniła Basia ze Szwajcarii, ta, która widziała nas w Zielonej Górze na koncercie WOŚP i prosiła, bym się z nią szybko skontaktowałem. Przestraszyłem się tej rozmowy, bo znałem tylko 150 słów po angielsku, ale zadzwoniłem. Rozmowa była piękna, nie zapomnę jej do końca życia. Stałem na stacji benzynowej, miałem trzy karty magnetyczne i usiłowaliśmy się dogadać, czego ona ode mnie chce, a przede wszystkim to, co ja rozumiem. Jako, że się bardzo lubiliśmy, to nam jakoś poszło. Ludzie na tej stacji patrzyli na mnie jak na idiotę, który gestykulował mówiąc do słuchawki trochę po angielsku, trochę po polsku, po niemiecku i po francusku - i trochę w języku, którego nie rozumiałem i nie rozumiem do dziś. Uzgodniłem z Basią warunki techniczne koncertu, powiedziałem, kto ma przyjechać, itd. Ja pojechałem tam z trochę mniejszymi kompleksami, jeśli chodzi o angielski, a wróciłem prawie bez kompleksów, bo mówiłem bardzo prostym angielskim, ale prawie wszystko. Wyjechaliśmy na kilkanaście dni, na 5 koncertów, które Basia sama ze swoim przyjacielem załatwiła, a nawet częściowo wyłożyła na nie pieniądze.

I „Raz, Dwa, Trzy” trafili do Szwajcarii, gdzie zagrali kilka nietypowych koncertów.

- Pierwszy nasz występ miał miejsce przy otwarciu wystawy obrazów — odtwarza fakty Adam — był całkiem bez nagłośnienia, ale za to w takim znanym alternatywnym klubie w Zurichu. Ja chodziłem po klubie z gitarą, a chłopcy stali w miejscu, było niedużo osób, ale za to im się podobało.

Kolejny koncert „Raz, Dwa, Trzy” zagrali w tym samym klubie „Palais X-Tra”, ale już z pełnym nagłośnieniem, z reklamą radiową i prasową i na dodatek w sobotę, dzięki czemu publiczności było sporo.

- Zagraliśmy bardzo międzynarodowo — twierdzi Adam — śpiewaliśmy po polsku, a ludzie wiedzieli, o co chodzi, to był dla nas bardzo ważny przełomowy moment, później grało nam się znacznie łatwiej. Trafiliśmy do Berna, do nielegalnego klubu (bowiem w Szwajcarii po 23.00 istnieje zakaz handlu i występów, aż do 6.00 i jest wszystko pozamykane), gdzie trochę jak na „Blues Brothers” musieliśmy czekać na publiczność, która mogła, lecz nie musiała się zejść. Sporo osób jednak przyszło i my zagraliśmy w tej okropnie zadymionej knajpie. Towarzystwo gadało, piło piwo i zrzucało się na zespół, który grał, czyli na nas. Przeciętnie zespół zbierał tam około 120 franków, nam udało się otrzymać ich 350, co oznacza, że bardzo się podobałiśmy.

W Szwajcarii zespół zagrał jeszcze jeden „nielegalny” koncert, w piwnicy na zamówienie producenta muzycznego i właściciela sieci kondomierii, a na zakończenie pobytu wystąpił w restauracji „Killer” w Turgi.

Pod koniec lutego, przy okazji koncertu i rozdania nagród na Muzycznej Scenie Teleexpressu, zespół poznaje Martynę Jakubowicz, która po obejrzeniu występu zgadza się na objęcie od maja obowiązków menedżera. Wtedy też klaruje się koncepcja znalezienia producenta płyty i pomysł zaproponowania tej funkcji Wojtkowi Waglewskiemu.

- Nie wiem, kto to wymyślił — nie ukrywa Adam — albo Martyna, albo Tomek Kopeć, nie było mnie przy tym. Nie wiedzieli jedynie, czy się zgodzi, ale po pewnym czasie w Poznaniu ktoś mi powiedział, że posłuchał koncertu i wyraził zainteresowanie wspólną pracą.

Zanim zespół spotkał się z producentem, w ostatni weekend marca na wrocławskim „Łykendzie” wydawca Tomek Kopeć, który wcześniej podpisał z zespołem kontrakt na trzy płyty z opcją przedłużenia po wydaniu pierwszej, wyraził poważne obawy co do jakości albumu, nad którym zespół pracował.

- Pokłóciłem się z nim, że wodzi nas za nos — z dumą mówi Mirek Kowalik — obiecuje, a potem odwleka, powoli rezygnuje. Stwierdziłem, że nie możemy mu ufać.

Na przełomie kwietnia i maja „Raz, Dwa, Trzy” spotyka się na dwóch próbach w „Remoncie” z producentem płyty Wojciechem Waglewskim.

- Na pierwszej próbie — opowiada Mirek — Wojtek zjawił się po przesłuchaniu kasety demo, z propozycjami zmian, zwłaszcza aranży, które nie za bardzo mu się podobały. Baliśmy się tego spotkania, czy nie odbierze nas jak ciemniaków z prowincji, co nie potrafią grać i trzeba będzie ich od początku uczyć. Na szczęście pierwszy kontakt okazał się rewelacją, zrozumieliśmy się, Wagiel stwierdził, że nie będziemy tu siedzieć dwa tygodnie, jak chciał Pomaton, tylko dziś zrobimy sobie aranże, jutro się spotkamy, przypomnimy sobie to, co przerobiliśmy, dostaniemy kasetki i zrobimy z nimi, co będziemy chcieli. Tak też się stało.

Z Warszawy „Raz, Dwa, Trzy” trafili do Krakowa, do studia „JM” Jacka Mastekarza, gdzie zarejestrowali 13 piosenek na „Czwórkę”.

- Tytuł płyty — porządkuje fakty Adam — wymyślił Wojtek, wspólnie poukładaliśmy numery na płytę, ja ją opisałem, no i już.

- Wagiel obrócił płytę — twierdzi Jacek — całkiem w drugą stronę, przynajmniej jeśli chodzi o sekcję rytmiczną.

- Bębny i bas nagraliśmy z Jackiem w dwa dni — dodaje Mirek — wyglądało to tak, że po zarejestrowaniu naszych partii w numerze wychodziliśmy ze studia i pytaliśmy Wojtkę, co poprawić, on najczęściej mówił, że nic, słuchaliśmy i faktycznie było dobrze.

- Wagiel odegrał bardzo dużą rolę — uzupełnia Grzegorz — ale melodie były nasze, nie wtrącał się w podstawy muzyki, np. „Pod niebem pełnym cudów” czy „I tak warto żyć” były od początku do końca nasze. Wojtek pozmieniał rytmy, z zespołu swingowo-waitsowskiego staliśmy się taką pulsującą — kołyszącą formacją.

- Wojtek oprócz tego, że był producentem „Czwórki”, grał na gitarze, to stał się naszym kolegą — wspomina Mirek — chodziliśmy razem na obiad, do knajpy, przez cały okres współpracy nad płytą był z nami. Ufaliśmy mu jako starszemu, bardziej doświadczonemu koledze. Ufaliśmy może nawet za mocno, co słysząc na płycie, ale nie można nam się dziwić, bo to był nasz pierwszy kontakt z nim i nie do końca wierzyliśmy w swoje siły.

Po nagraniu „Czwórki” okazało się, że brzmienia albumu nie można odtworzyć w czteroosobowym składzie. Zespół stanął przed zadaniem znalezienia gitarzysty.

- Przyprowadziłem na próbę Sławka Kwiatkowskiego — opowiada Adam — on nauczył się piosenek i miał być na początku muzykiem wynajętym, tzw. kandydatem na członka zespołu. Sławkowi bardzo na tym zależało, by zostać pełnoprawnym muzykiem, my pewnie trochę się pospieszyliśmy, ulegliśmy i po dwóch miesiącach stał się piątym panem z „Raz, Dwa, Trzy”. Jeszcze śmieszniejsza historia wiąże się z okładką „Czwórki”, gdzie są zdjęcia Kwiatka, który nie wydał tam żadnego dźwięku, a na dodatek nie ma na niej o nim ani słowa wzmianki.

- Kwiatek to gitarzysta rockowy — dodaje Mirek — aby z nami grać, musiał kupić sobie gitarę akustyczną. Dobrze sobie na niej radził, grając dźwięki wymyślone przez Wagla, a to nie było łatwe.

Sławomir Kwiatkowski po raz pierwszy z zespołem zagrał w czerwcu, w zielonogórskim klubie „Zatem” na koncercie zorganizowanym w Światowym Dniu Walki z Aids. Krótko później, już ze Sławkiem na gitarze, w Buckleinie Darek Pawelec zarejestrował koncert „Raz, Dwa, Trzy”, który został wyemitowany w grudniu w TVP 2 i TV Polonia.

- To był dziwny występ — pamięta go doskonale Adam — lipiec, 40°C, wszystko oczywiście podporządkowane warunkom telewizyjnym; przyszło

kilkanaście osób, bo reszta była na wakacjach, ale podobno im się podobało — to było zadziwiające.

Po wakacjach w październiku ukazała się płyta „Cztery”.

a(1). żyjemy w kraju, b(1).w wielkim mieście, c(1). ciało ziemiste, d(1). różana aleja, e(1). sextelefon, f(1). czekam i wiem, g(1). nikt nikogo (i tak warto żyć), h(?). a poza tym, i(1). trwajmy, j(1). złote zęby, k(1). pod niebem, l(1). p.w p.p.f., l(1). zapominamy kto był.

Absolutna rewelacja na naszym rynku. Łyk źródlanej wody [...]. Muzyka, którą grają, daleka jest od tego, co w naszym kraju modne czy wręcz obowiązkowe [...]. Zespół bowiem powoli acz konsekwentnie buduje swój własny styl. Na poprzedniej płycie byli jeszcze blisko tzw. muzyki studenckiej. Na albumie „Cztery” znaleźli już sposób na własne granie (LEWY.PRAWY, „Ekspress Wieczorny”, listopad 1994 r.).

[...] trochę mi szkoda „uogólnionego” Nowaka i całego „Raz, Dwa, Trzy”. Trochę brakuje tych dawnych „konkretów” — soczystych kawałków z „Jestem Polakiem”, kiedy talerzyk leciał na ziemię, a faceta dręczyli paragrafem... (Zdzisław Haczek, „Gazeta Lubuska” 1994, nr 251).

„Czwórka” kipi od głosów i odgłosów. Głosy (jednego i tego samego wokalisty) odwiedzają skale, barwy i tony MALENCZUKA, szybkiego KAZIKA, a w końcu samego Waitsa. Odgłosy instrumentów także przywołują różne skojarzenia, przypuszczenia, wspomnienia, etc. Folkowy czad z regałowym oddechem, suche, tajemnicze i przestrzenne dźwięki perkusji, doskonale oddające lekko nerwowy klimacik knajp i barów, w których zwykł przesiadywać i bywać Waitś, psychodeliczne brzmienie muzycznej oprawy „Twin Peaks”, czy polskich filmów z lat sześćdziesiątych (Artur Podgórski, Brum).

Krótko po wydaniu płyty zespołem „Raz, Dwa, Trzy” zainteresowała się także telewizyjno-radiowa „Muzyczna Jedyńka”, na której to zlecenie Jacek Kęcik nakręcił pierwszy w pełni profesjonalny teledysk do piosenki „I tak warto żyć”.

- To był jeden listopadowy dzień — mówi Adam — pracowaliśmy od ósmej do ósmej i powstał teledysk, który bardzo się w telewizji spodobał. Dotarliśmy do któregoś tam miejsca, ludzie przysyłali kartki i tak to się potoczyło.

W międzyczasie „Raz, Dwa, Trzy” oczywiście koncertowali promując „Czwórkę”.

- To były inne występy — mówi Grzegorz — ludzie już nie siedzieli, jak przy „To Ja”, i nie zastanawiali się, co artysta chciał przez to powiedzieć, tylko tańczyli, skakali, bawili się, bardzo dużo dzieciaków przychodziło.

Na koncertach zespół występował także w nowych strojach, które zastąpiły wcześniejsze czarno-zielone wdzianka. Muzycy ubrani byli w płócienne koszule i przykrótkie portki, a’la pastuszkowie od Chełmońskiego.

1995 — zmiana partnerów i promotorów

Początek roku to rezygnacja ze współpracy z Martyną Jakubowicz.

- W końcowym rozrachunku — twierdzi Grzegorz — współpraca z Martyną wyszła na minus, zwłaszcza sprawy koncertowe, ale wszystko, co się działo wokół „Czwórki” przed i zaraz po jej wydaniu, to kawał bardzo dobrej roboty. Martyna znakomicie się sprawdziła, kiedy trzeba było szybko dużo spraw dobrze załatwić.

Od marca o interesy zespołu dba impresariat Marka Karlsbada. W 1995 roku „Raz, Dwa, Trzy” gra bardzo dużo koncertów, jak nazywa je Adam Nowak, rock’n’rollowych, stojących, dla przede wszystkim młodej publiczności.

- Wychodzimy z założenia — twierdzi Mirek — że czasem warto zagrać za mniejsze pieniądze, by mieć ciągły kontakt z publicznością, by występować często. To są najlepsze lekcje grania i największa przyjemność zarazem. Od pięciu lat gramy koncerty — dodaje Grzegorz — jesteśmy grupą koncertową, to nasze główne zajęcie.

Dzięki temu, iż w kierownictwie telewizyjnej „Jedynki” pracowało wielu sympatyków „Raz, Dwa, Trzy”, a teledysk do piosenki „I tak warto żyć” bardzo się podobał, Jacek Kęcik mógł na zlecenie telewizji nakręcić kamerą filmową wysokobudżetowy program zatytułowany „Cztery”. Film o konstrukcji parafabularnej opowiadał o historii dwóch mężczyzn (Jana i Adama Nowaków) i jednej kobiety na przestrzeni czasu. Jacek Kęcik pracował z zespołem przez pięć marcowych dni zdjęciowych i ze współpracy był zadowolony. „Nie dopuszczałem, aby ktoś miał jakieś kaprysy — zresztą współpraca z »Raz, Dwa, Trzy« była rewelacyjna”. W wywiadzie telewizyjnym Jacek Kęcik był usatysfakcjonowany efektem: „Mam nadzieję, że widzowie nie będą się śmiać z nas, tylko z tego, co wymyśliliśmy.” Liczba mnoga w słowach Jacka Kęcika jest prawdopodobnie wyrazem skromności, bo był on autorem scenariusza, dialogów i reżyserem w jednej osobie.

- Jacek przysłał mi scenariusz do domu — przy okazji pobytu w telewizji takie słowa wypowiedział Adam — w takiej wielkiej kopercie. Scenariusz w plastikowej okładce, który wyglądał jak książka, co mnie ogromnie zdziwiło i tym zaimponował mi bardzo. Przeczytałem to i zadzwoniłem do Jacka, mówiąc mu, że tak to właśnie zrobimy.

Program „Cztery” telewizja emitowała kilkakrotnie, a jego premiera miała miejsce w czasie ogromnej oglądalności w II dzień Świąt Wielkiej Nocy, 17 kwietnia 1995 roku, tuż przed Teleexpressem.

W czerwcu podczas festiwalu w Opolu grupa „Raz, Dwa, Trzy” po raz pierwszy wykonuje piosenkę „Sufit”, utwór tytułowy płyty, która ukazała się dziewięć miesięcy później, w marcu 1996. Zanim doszło do wydania, a wcześniej do nagrania nowej płyty, zmienił się skład zespołu. Po koncercie „Gitarą i piórem” w Borowicach, 5 sierpnia „Raz, Dwa, Trzy” pożegnało się

z gitarzystą Sławkiem Kwiatkowskim. Powody jego odejścia tak wyjaśnia lider Adam Nowak:

- Na pewne rzeczy muzycy „Raz, Dwa, Trzy” muszą się zgodzić, są takie jakby podstawy, respektowane przez Grześka, Jacka i Mirka, którzy mnie jako lidera zawsze akceptowali. Sławek natomiast miał z tym pewne problemy. To bardzo trudno wyjaśnić. Może spróbuję na przykładzie. Gdy proszę Jacka, by przestawił perkusję trochę na lewo, bo tak będzie lepiej dla obrazka na scenie, będzie go lepiej widać, to nie robi żadnych problemów. Kiedy prosiłem Sławka, by się cofnął, bo stoi za blisko publiczności, a jest wysoki i psuje to obrazek sceniczny, a on mówi, że nie robi tego. Ja nie chcę z nim dyskutować, wyrzucać go i traktować jak ucznia, bo jest dorosłym człowiekiem, muzykiem. Suma takich zachowań, niepokojących mnie, zdecydowała o tym, że podziękowałem mu za współpracę.

Po zagraniu kilku koncertów w czteroosobowym składzie okazało się, że brakuje drugiej gitary i zespół stanął przed problemem znalezienia nowego gitarzysty. Jarka Trelińskiego muzycy z „Raz, Dwa, Trzy” kojarzyli z jazzowego duetu Kulczyński-Treliński, spotykali się od czasu do czasu na koncertach i imprezach we Wrocławiu, ale nie znali nawet jego adresu.

- Tu bardzo pomógł nam — mówi Mirek — nasz kierowca Leon (były marynarz, niesamowity człowiek, kolega, przyjaciel, prawie członek zespołu, który organizuje nam czas wolny, dzięki niemu gramy w piłkę, latem pływamy, pieczemy kielbaski), który znał namiary do Jarka, umówił nas z nim w knajpie we Wrocławiu. Spotkaliśmy się tam, zaproponowaliśmy mu współpracę, on nie mógł uwierzyć, bardzo się cieszył i w końcu się zgodził. Miał za zadanie przesłuchanie starych kaset i nowego demo, nauczyć się tego i później nagrać z nami płytę.

- Spotkaliśmy się w pizzerii na Nowym Targu we Wrocławiu — dodaje Jarek Treliński — Adam wychodząc z samochodu rzucił spontanicznie, że gramy razem. Usiedliśmy przy piwku i chłopcy zaproponowali mi grę w zespole przez okres próbny. Ucieszyłem się, bo śledziłem zawsze karierę 1, 2, 3, raz, że mi się podobało, to co robili, bo byli i są stylowymi muzykami i prawdziwymi, a dwa, dlatego, że są z Zielonej Góry, a ja, dziś mogę to powiedzieć, jako jedyny z tego zespołu tak naprawdę tę się w tym mieście urodziłem.

- Miał niewiele czasu — uzupełnia Adam — o tym, że nagrywa płytę, dowiedział się na tydzień przed wejściem do studia, zagraliśmy przed tym tylko jeden wspólny koncert. Jarek musiał zrezygnować z prowadzenia sklepu muzycznego we Wrocławiu, zmienić zupełnie tryb i styl życia. Na początku współpracował z nami jako muzyk sesyjny, musiał przebyć kwarantannę, oczyścić się z innych zespołów. Trwało to dłużej niż ze Sławkiem, mimo że był zupełnie innym człowiekiem, mogliśmy go przyjąć od razu. Na jego niekorzyść działało doświadczenie z Kwiatkiem.

Początkowo producentem „Sufitu” miał być Grzegorz Ciechowski. Zespół (a zwłaszcza Jacek i Grzesiek) obawiał się jednak współpracy z nim.

- Bałem się — nie ukrywa Grzegorz — że będzie to muzyka rockowa na instrumentach akustycznych na wesoło, na dodatek całkiem wyczyszczona.

- Jego dążność do czystości nagrywania, do cyzelowania brzmieniem — mówi Adam — mogła zaszkodzić naszej muzyce. U nas nie liczy się to, czy smyczki są przerobione przez 20 różnych przetworników i komputerów, a raczej ważne jest to, czy materiał jest żywy czy nie — do takiego momentu już doszliśmy.

Ostatecznie zespół zdecydował się na ponowną współpracę z Wojtkiem Waglewskim.

- Trochę się tego obawiałem — twierdzi Adam — podobnie jak Tomek Kopeć, po pierwsze dlatego, że ta płyta może być bardzo podobna do „Czwórki”, a po drugie z tego powodu, że zespół strasznie zapatrzył się na Wojtkę, jako na człowieka, który zrobił z nami coś dziwnego i została zachwiana moja pozycja lidera. Wojtek to znakomity muzyk i aranżer i ja teraz boję się wprowadzać swoje pomysły, bo zespół może stwierdzić, że to nie to, jest nie tak, jak być powinno.

We wrześniu piątka muzyków z „Raz, Dwa, Trzy” i Wojtek Waglewski spotkali się w krakowskim studiu GRELCOM, a za konsolą zasiadł Dariusz Grela.

- Bardzo fajnie, w miłej atmosferze i bardzo szybko nagrywało — opowiada Jacek Olejarsz — nam się tę płytę, sekcję zrobiliśmy w dwa dni, a łącznie z mixem wszystko trwało 10 dni.

- Miałem ten komfort — dodaje Mirek — że jak coś mi się nie podobało, to poprawiałem, nie kłepując i nie wstydząc się tego. Nagrywając bas do numeru „Z naszych rozmów o niczym”, dopiero za trzecim razem byłem zadowolony, mimo że po pierwszym razie Wojtek powiedział, że jest dobrze, po drugim, że jest O’K. Poprosiłem o chwilę przerwy, wyszedłem, poćwiczyłem, pomyślałem i ułożyłem zupełnie coś nowego, nagrałem i wyszło super. Ten numer jest mi teraz szczególnie bliski. Wojtek miał do mnie większe zaufanie, dużo mniej ingerował. Zresztą nauczony doświadczeniem z „Czwórki” nie pozwoliliśmy mu na wkładanie wielu swoich elementów.

- O to go poprosiłem — uzupełnia Adam — żeby jak najmniej „swojej” poetyki wprowadzał, natomiast więcej myślał o całości materiału, żeby wyprodukował materiał, z którym będzie się utożsamiał, ale będzie on dla niego jednocześnie czymś nowym. I to się udało. Współpraca przy „Czwórce” polegała na zderzeniu naszych osobowości, a tutaj przy „Suficie” nie było zderzenia, tylko porozumienie.

- Przy nagrywaniu tej płyty początkowo bardzo spięty był Jarek Trelński — ujawnia kulisy Mirek — prostych dźwięków nie mógł zagrać, nie znał materiału, po prostu tragedia. Wieczorem załamani, zrezygnowani mówimy mu, by grał jakąś solówkę. Wtedy wypierniczył taką solówkę, że my wszyscy, z

Waglem na czele, otworzyliśmy gęby z zachwytem. Potem poszło już elegancko, w jednym z numerów jest taki piękny dialog gitar - Jarka i Wojtka, który jako producent chciał wrzucić w ten materiał parę dźwięków.

- Byłem zestresowany — dorzuca Jarek Treliński — w ciągu kilku dni musiałem objąć cały materiał i miałem z tym trochę problemów, zwłaszcza że nie zdążyliśmy razem zagrać nawet jednego koncertu. Pierwszym wspólnym występem był „spęd” w Sosnowcu. Przed nami grał Liroy, którego bardzo cenię, a występu „Raz, Dwa, Trzy” mocno się obawiałem, nie byłem pewien stawiania palców na gryfie, ale jakoś poszło.

1996 — udany sezon artystyczny

„Z rozmów”, „Tyle będzie”, „Sufit”, „Nie będziemy”, „Policjanci w Moskwie szukają portwina”, „Liryczna piosenka dla Wacka”, „Oprócz nas”, „Prawie”, „Przetrywają”, „Po filmie”, „Przez próg”.

„Sufit — to także aranżerski popis lidera „Voo Voo” Wojciecha Waglewskiego. Jego obecność jest wyraźna, czuje się ją np. w „Oprócz nas” i „Prawie” (Wiadomości Dnia) 4 IV 1996, Co słychać).

Surowość i oszczędność brzmienia czemuś jednak ma służyć, a mianowicie wyeksponowaniu tekstu. Tymczasem w tekstach Adama Nowaka nie ma czego eksponować. Pomimo wielokrotnych prób nie udało mi się ustalić, „co poeta chciał przez nie powiedzieć”. Przypadkowe zbitki wyrazów nie budzą we mnie żadnych skojarzeń, żadnych emocji. To nie jest „trudna poezja” — to jest bełkot. Szkoda, że Waglewski, znakomity autor tekstów, oprócz produkcji i aranżacji nie zajął się też opieką nad tekstami. (Robert Leszczyński, „Gazeta Wyborcza”, 9 X 1996 r.).

Zanim 4 marca firma Pomaton E.M.I. wydała płytę „Sufit”, zespół przygotował materiał do spektaklu — międzynarodowego projektu artystycznego Teatru „Wierzbak” z Poznania „Quo Vadis Europe”.

- Muzykę napisaliśmy specjalnie na ten spektakl — mówi Jacek Olejarsz — Zagraliśmy na żywo tylko jeden raz. Sprzedaliśmy ten materiał i nie możemy do niego sięgać.

Moja rozmowa z Adasiem na temat prawie godzinnej muzyki do tego spektaklu trwała 10 minut i wtedy przekazałem mu ideę. Chciałem pracować z młodzieżą i wiedziałem, że ma to być o Europie, a właściwie o historii Europy, ale nie znałem treści, nie wiedziałem, czym będzie ten spektakl i jak będzie wyglądał. Adam przekazał tę ideę reszcie zespołu i wtedy powstała muzyka, która nas zainspirowała. Absolutnie genialna (Bogdan Wąsiel, właściciel, dyrektor, reżyser Teatru „Wierzbak”).

Kilkanaście dni po wydaniu „Sufitu”, pod koniec marca, zespół 1,2,3 zagrał koncert w krakowskiej „Rotundzie”. Występ był o tyle specyficzny, iż po odegraniu pierwszego utworu zabrakło prądu i 600 osób półtorej godziny

czekało na ciąg dalszy. Adam z zespołem wypełnili czas oczekiwania śpiewaniem pieśni biesiadnych i turystycznych oraz spontanicznie wymyślonymi bluesami, wykonanymi z udziałem publiki. Tego wieczoru miało miejsce jeszcze jedno istotne zdarzenie — na kolacji wydanej przez szefową „Rotundy” Alinę Piętę do zespołu został przyjęty Jarek Trelński.

- Chłopcy przygotowali mi chrzest, takie przyjęcie na członka — opowiada Jarek. Musiałem wypić szklanek wódki jednym haustem, niestety nie udało się, tyknąłem dwukrotnie po połowie. Aby pozbyć się tremy, musiałem pokazać wszystkim tyłek, a także zjeść łyżkę musztardy i przejść pod bardzo wąskim krzesłem. Wieczór zakończył się upojnie, a ja już jestem członkiem zespołu.

Wiosna i lato 1996 stały pod znakiem koncertów, przede wszystkim plenerowych. Wszystko zaczęło się od telewizyjnej, wiosennej imprezy zrealizowanej w Warszawie, z udziałem m. in. Kayah, Justyny Steczkowskiej, For Dee, no i oczywiście „Raz Dwa Trzy”. Wykonawcy przygotowali na tę okazję swoje wersje wiosennych przebojów. „Raz, Dwa, Trzy” wykonali „Trzynastego” z repertuaru „Czerwono-Czarnych” i „Dziewczyny bądźcie dla nas dobre na wiosnę” Wojciecha Młynarskiego. Ten koncert wyemitował II program TVP. Inny składankowy występ zarejestrowała Telewizja Polonia, a koncert w Dębicy został nagrany dla potrzeb katolickiego programu „Raj”. Jednakże największą oglądalność miał oczywiście festiwal opolski, gdzie kwintet rodem z Zielonej Góry wystąpił w dwóch koncertach. Pierwszego dnia zespół w koncercie poświęconym Krzysztofowi Klenczonowi wykonał „Nikt na świecie nie wie” z repertuaru „Czerwonych Gitar”. Wykonanie spodobało się, ponieważ Telewizja Polska wracając do tego koncertu utwór w wykonaniu „Raz, Dwa, Trzy” prezentowała chyba najczęściej.

- Z Krainy Łagodności — mówi Jacek Olejarsz — nie jesteśmy zadowoleni, bo był to strasznie nudny koncert, aż do bólu nudny. Nie z naszej winy, bo do naszego wykonania „Przetrwają” nie mam zastrzeżeń.

- Latem zagraliśmy mnóstwo plenerów — mówi Adam — i zaczęliśmy zastanawiać się, czy wygląd zespołu całkowicie się nie zmienił z kameralnego na estradowy. Fajny koncert zagraliśmy w ramach „Przystanku Olecko”, to taka cykliczna impreza, na którą nas zapraszają i zawsze jest bardzo miła atmosfera. Bardzo dobrze się grało w zielonogórskim amfiteatrze na „Odłotach”, chyba w końcu przyszła taka publiczność, jakiej byśmy sobie życzyli.

Zespół wystąpił też kilka razy „na żywo” w rozgłoszeniach radiowych, m.in. w „Mercurium”, w „Zachodzie” i w „Trójce”. Ten ostatni koncert nosił nazwę „Trójka z plusem” i pojawił się 6 IX 1996 r. na antenie radiowej, a dokładnie tydzień później był retransmitowany przez Canal Plus.

Nagrania „Raz, Dwa Trzy” coraz częściej trafiają na płyty kompilacyjne. Na składankę „Naj. Teraz My” (Pomaton CD 084), zawierającą 14 utworów śpiewanych przez popularnych wokalistów, trafił m. in. utwór „Sufit”

wykonywany przez Adama Nowaka i zespół „Raz, Dwa, Trzy”. Na innej płycie z tej serii „Naj ‘95”, zawierającej największe przeboje polskiego rocka w roku 1995, znalazła się piosenka „I tak warto żyć”, która, co najciekawsze, została także umieszczona na międzynarodowej składance „Around The World With Attitude Ethno Punk” (E.M.I. 7243 8 52084 2 3). „I tak warto żyć” znalazła się na płycie obok utworów z Izraela, Hiszpanii, Grecji, Szkocji, Szwecji, Francji, Japonii, Włoch, Irlandii, USA, Brazylii i Chin.

- Człowiek z E.M.I. UK przyjechał do Polski — opowiada Adam — i spośród utworów, które usłyszał w polskim przedstawicielstwie firmy, czyli Pomatonie, wybrał nasz utwór. Miłe. Nakład tego wydawnictwa jest umiarkowany, jest to raczej ciekawostka, ale ukazuje się na całym świecie.

Brytyjski oddział firmy E. M. I. we wkładce albumu umieścił takie słowa: „Raz, Dwa, Trzy formed in 1990 and have recorded 3 disks to date. They call their acoustic-based music »Happy Spirit« and count as their influences anything from French torch song to Tom Waits, reggae to folk to rock and world music”.

1997 — lider zespołu w filmie

Mimo iż „Raz, Dwa, Trzy” przestaje być promowane, nie nagrywa nowej płyty, choć firma Pomaton dyskretnie się o to upomina, to zespół gra mnóstwo koncertów. Na brak propozycji nie narzeka, co w 1997 roku, gdy polska scena muzyczna przeżywa lekki kryzys (mnóstwo odwołanych ze względu na brak zainteresowania imprez, niższe nakłady wydawnictw fonograficznych...) należy zapisać na plus, zarówno zespołowi, jak i impresariatu Marka Karlsbada, który nadal opiekuje się grupą. Nawet w najmniejszych miejscowościach w Polsce „Raz, Dwa, Trzy” przyjmowane jest ciepło, a część publiczności nieźle zna repertuar grupy.

Bardzo poważną propozycję złożył i przed zupełnie nowe wyzwaniem postawił Adama Nowaka Jerzy Stuhr.

- Miałem napisać muzykę, to znaczy kilka prostych tematów i jedną piosenkę do filmu „Historie miłosne”. To nie miał być komercyjny przebój, lecz piosenka, taka intymna, pasująca do tego dosyć trudnego filmu. Pewnie dlatego Stuhr zdecydował się na mnie, bo moja muzyka też jest taka nieokreślona — jak film. To mu przypasowało.

Pana Nowaka i jego zespół pamiętam z czasów, gdy jurorowałam na festiwalu „Paka”. Wtedy śpiewał taką piosenkę o talerzyku, co leżał, jak leży, spodobał mi się, taki zadziorny młody człowiek. Potem syn zniósł mi kasety jego zespołu do domu, więc jeszcze zapytałam zony, która jest muzykiem, co o tym myśli, a ona stwierdziła, że zespół jest ciekawy instrumentalnie. Oni się wyrabiali, mijał czas i gdy ja robiłem „Historie miłosne” i potrzebowałem jakiejś myśli na koniec, która by wszystkie moje małe przypadki podniosła odrobinę wyżej, przypomniałem sobie pana Nowaka. Kiedy mu to zaproponowałem, bardzo się stremował, a jaki był zdenerwowany, gdy w nocy zaśpiewał mi swoją piosenkę pierwszy raz.

Udawał, że go gardło boli, tylko biedny nie wiedział, że przed nim siedzi taki sam udawacz, tylko sto razy lepszy od niego. Kiedy już to wyrzeźbił, to mówię tak, to jest dokładnie ta myśl, o jaką mi chodziło, o niecudzie, świetnie (Jerzy Stuhr, Zielona Góra, wrzesień 1997).

Pisałem to ze dwa miesiące, najpierw siedmiokrotnie obejrzałem film po takim wstępnym montażu, a później długo się zastanawiałem, co ja jeszcze mógłbym powiedzieć po tym, co już powiedział Stuhr. Praca była trudna, ale myślę, że utrafiłem w jego potrzeby, bo zrobił tylko dwie kosmetyczne zmiany.

Piosenka „Niecud” i temat z filmu zatytułowany „Korytarz” znalazły się na singlu promocyjnym z „Historii miłosnych” („Graffiti”), którego niestety nie można było kupić w sklepach muzycznych.

Warto odnotować także fakt pojawienia się w filmie „Szczęśliwego Nowego Jorku” Janusza Zaorskiego piosenki „Pod niebem pełnym cudów” z płyty „Cztery”.

- Zadzwoń! do mnie pani z produkcji — mówi Adam — i zapytała, czy może wykorzystać ten utwór, bo bardzo pasuje do jednej ze scen. Opowiedziała mi tę scenę, a ja się zgodziłem i podpisałem papier. O helikopterze nic nie mówiła, a akcja filmu wówczas toczy się nad Nowym Jorkiem. Jak zobaczyłem film w kinie w Gdańsku, to mogłem być tylko zadowolony, bo piosenka pojawia się w dobrym momencie i bardzo dobrze pasuje.

„Pod niebem...” została ponownie wydana na płycie, tym razem na ścieżce dźwiękowej z filmu „Szczęśliwego Nowego Jorku”, obok utworów m.in. Marka Kościkiewicza, Golden Life, Guzika, Lecha Stawskiego.

„Raz, Dwa, Trzy” pracuje nad nową płytą....

Marek Jankowski

„RAZ, DWA, TRZY” („EINS, ZWEI, DREI”).

Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet die Geschichte der im Jahre 1990 gegründeten Musikgruppe „Raz, Dwa, Trzy” („Eins, Zwei, Drei”). Diese Band entstand vor dem 26. Festival des Studentenliedes in Kraków (Krakau), denn sie wollte die Grünberger Gesellschaft an der Übersicht des Studentenschaffens vertreten. Die neuentstandene Band, die anfangs zum Akkompagnement Gitarre, Schlagzeug und Klarinette ausnützte, wurde zum Sieger dieses Festivals. Der Leader von „Raz, Dwa, Trzy” („Eins, Zwei, Drei”) und der Autor der meisten Texte ist Adam Nowak. Der Artikel beinhaltet eine genaue Beschreibung der vergangenen Jahre der Tätigkeit dieser Gruppe: Auftritte, Konzerte, Aufnahmen, die Kontakte mit den Managern und Produzenten. Die Geschichte der Band wird durch Erinnerungen ihrer Mitglieder, Aussagen der Personen, die ihre Beurteilungen zu den einzelnen Repertoirevorschlägen von „Raz, Dwa, Trzy” äußerten, illustriert. Viele aus der Grünberger Gesellschaft beurteilten die Anfänge dieser Musikgruppe sehr kritisch. Dagegen die Beurteilungen, die außer Zielona Góra (Grünberg) ausgesprochen wurden, waren für die Band günstiger. Die Band gewann an Popularität und Anerkennung; auf

ihrem Konto gibt es 4 Schallplatten, viele Konzerte, auch außer Polen – z.B. in der Schweiz, die Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, positive Rezensionen in der allgemein-polnischen, urteilbildenden Presse wie „Gazeta Wyborcza“, „Rzeczpospolita“.

Małgorzata Olejarsz

W KRĘGU KABARETU „POTEM”

Kabaret „Potem” — amatorzy czy profesjonalści?

Życie kabaretowe w naszym kraju toczy się dwoma nurtami: profesjonalnym i amatorskim. Kabaret „Potem” — lider środowiska kabaretowego studentów WSP w Zielonej Górze — od kilku lat utożsamiany jest z nurtem profesjonalnym, zarówno ze względu na fakt, iż członkowie kabaretu uprawiają swą twórczość zarobkowo, są zespołem szeroko spopularyzowanym w publicznych mass mediach, jak też, a może przede wszystkim, ze względu na fakt, iż z punktu widzenia artystycznego kabaret ten osiągnął bardzo wysoki stopień kreacji, przewyższający niejednokrotnie popularne kabarety zawodowe. Profesjonalistami wolą nazywać „Potemowców” ci, którzy wysoko cenią ich twórczość artystyczną, a dla których słowo „amator” kojarzy się z niedostatecznym warsztatem twórczym czy dyletantyzmem. Jeśli jednak myślelibyśmy o dyletantyzmie w rozumieniu S. Szumana, to wydaje się, że nie byłoby to określenie krzywdzące dla twórczości zielonogórskiego kabaretu. Autor ów pisze: „Dyletant o subtelnej, wrażliwej i pogłębionej naturze artystycznej jest nieraz bardziej artystą od artysty zawodowego, [...] może posiadać pewien geniusz artystyczny, którego brak wielu artystom zawodowym” [S. Szuman 1947, s. 8-9]. Idąc dalej tropem wyznaczonym przez autora moglibyśmy zakwalifikować członków kabaretu „Potem” do tak zwanych dyletantów pierwotnych tj. samorodnych, którzy są w swojej twórczości oryginalni, niezależni, wypracowują własne środki wyrazu, własny język, uprawiają sztukę szczerą, ciekawą, „solidnie i z wielkim smakiem skomponowaną” [tamże, s. 12].

Wydaje się również, że kabaret „Potem” w pełni wykorzystał i rozwinął w swej działalności największy atut amatorstwa, jakim jest umiłowanie danej dziedziny sztuki. Zdaniem niektórych badaczy-pedagogów owo umiłowanie, przeradzające się często w trwałą fascynację, jest w stanie zniwelować różnicę pomiędzy amatorami a profesjonalistami, zwłaszcza w sferze wykonawczo-odtwórczej [J. Semków 1990]. Z drugiej jednak strony ci badacze i odbiorcy kultury, dla których uzyskanie dyplomu uczelni artystycznej czy też przynależność do odpowiedniej instytucji (związku) przesądza o uprawianiu

sztuki profesjonalnej, niezmiennie klasyfikować będą kabaret „Potem” do nurtu amatorskiego.

Nie próbując ostatecznie rozstrzygać tego sporu, podkreślić w tym miejscu należy, że rzeczywiście obecni członkowie kabaretu nie są zawodowo wykształconymi aktorami, lecz absolwentami takich kierunków studiów, jak pedagogika kulturalno-oświatowa (Joanna Chuda, Dariusz Kamys), wychowanie muzyczne (Miroslaw Gancarz, Leszek Jenek, Adam Pernal) oraz elektrotechnika (Władysław Sikora). Również pozostałe osoby, które w ciągu trzynastu lat były członkami tej grupy, wywodziły się z kierunków nieartystycznych, tj. filologii polskiej (Janusz Klimenko), pedagogiki kulturalno-oświatowej (Ewa Sopieliwska, Krzysztof Langer, Adam Nowak), wychowania technicznego (Dariusz Kłos). Oprócz lidera zespołu — Władysława Sikory, który ukończył WSI w Zielonej Górze, wszyscy wyżej wymienieni są absolwentami WSP im. T. Kotarbińskiego w Zielonej Górze. Działalność artystyczna tych osób stanowi nie tylko potwierdzenie hipotez zakładających ścisły związek twórczości studenckiej ze specyfiką uczelni i kierunku studiów [zob. E. Hajduk 1984; E. Wnuk-Lipińska 1981], ale jest też przykładem karier studentów artystów — amatorów przeradzających się w artystów uprawiających swą twórczość zawodowo.

Elementem wyróżniającym działalność tej grupy spośród innych grup twórczych jest fakt, iż pomimo rozwoju kariery zawodowej funkcjonuje ona nadal, niezmiennie od kilkunastu lat w studenckim środowisku kabaretowym WSP, współtworzy to środowisko, spełnia w nim funkcję lidera, inspiratora działań twórczych, artystycznego i ideowego opiekuna zielonogórskich kabaretów. Efektem tych działań jest zarówno powstanie przy WSP w ciągu ostatnich kilkunastu lat wielu młodych studenckich kabaretów, z których większość zdobyła znaczące nagrody na ogólnopolskich festiwalach i przeglądach, jak też szereg różnego rodzaju wydarzeń artystycznych organizowanych czy zainicjowanych przez „Potemowców”, takich jak festiwal filmów amatorskich, festiwal sztuki kabaretowej, cykliczne imprezy promujące młodych adeptów sceny, warsztaty kabaretowe, realizacja filmu fabularnego „Robin Hood” itd. W rezultacie coraz częściej na arenie ogólnopolskiej słyszy się o istnieniu tzw. zielonogórskiej szkoły kabaretowej czy też „zagłębia kabaretowego WSP”.

By choć w części przybliżyć mechanizmy i formy działania środowiska kabaretowego WSP oraz rolę kabaretu „Potem” w jego kształtowaniu, niezbędne wydaje się podjęcie próby prześledzenia drogi artystycznej zielonogórskiego kabaretu.

Na początku był „Potem”...

Kabaret „Potem” został założony w 1984 roku przez dwóch studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej WSP w Zielonej Górze — Dariusza Kamysa i Krzysztofa Langerę. Z czasem do zespołu doszli nowi członkowie, m. in. ówczesny monter telefonów, a obecnie niekwestionowany lider grupy — Władysław Sikora. On to właśnie, nazywany przez niektórych Wielkim Magiem Zielonej Góry, starał się od początku działalności realizować w kabarecie określone zasady, jak chociażby zasadę przełamывania istniejących stereotypów i schematów kabaretowych czy też zasadę apolityczności sztuki kabaretowej. W jednym z wywiadów mówił: „sztuka nie jest po to, aby wdawać się w publicystykę. Przynajmniej z mojego punktu widzenia. Nie chcę preferować jednych poglądów kosztem innych, nie chcę siać żadnej propagandy. Naszą jedyną ideologią jest sztuka, która musi być dobra” [G. Luterek, 1996b, s. 51].

„Potemowców” nigdy nie interesowała na scenie polityka ani konkretne opcje polityczne, ale raczej pewne wartości ogólne, uniwersalne, które, jak twierdzili „będą istniały jeszcze sto lat później”. Dlatego też w połowie lat osiemdziesiątych, w okresie dominacji sztuki upolitycznionej, zielonogórcy kabareciarze w przeciwieństwie do innych kabaretów postawili na czysty humor, absurd, purnonsens. Odeszli od popularnej w polskim kabarecie formy konferansjerskiej na rzecz formy teatralnej, wprowadzając scenki aktorskie, skecze, bleaauty, grę rekwizytem itp. „Potemowcy” łamali stereotyp kabaretu a’la Tadeusz Drozda, opartego na długich monologach, zrywali z tzw. graniem pod publiczność, traktując widza jako jednostkę inteligentną, wobec której można stosować całą gamę subtelnych skojarzeń, grę słów, skrót myślowy, zabawę formą itp. [G. Luterek 1996a]. W 1985 roku w wywiadzie udzielonym „Gazecie Lubuskiej” tak mówili o sobie: „Nie chcemy widzom wciskać kitu. Chcemy być uczciwi względem siebie. Występować będziemy tak długo, jak długo ograniczenia zewnętrzne i wewnętrzne pozwolą nam tworzyć w zgodzie z własnym sumieniem” [P. Maksymczak, 1985].

Poetyka zaproponowana przez kabaret „Potem” zdobyła uznanie zarówno publiczności, jak i jurorów festiwalu: w 1985 roku na I Przeglądzie Kabaretów Amatorskich PAKA w Krakowie zielonogórska grupa otrzymała wyróżnienie oraz nagrodę indywidualną dla Władysława Sikory; w 1986 roku — Grand Prix tego Przeglądu, a także I nagrodę, nagrodę publiczności, nagrodę pracowników Uniwersytetu Jagiellońskiego, nagrodę dla Ewy Sopielskiej za Największą Osobowość Przeglądu; w 1987 roku — ponownie Grand Prix oraz nagrodę publiczności Przeglądu PAKA w Krakowie; w maju 1987 roku — I nagrodę na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie i w tym samym roku — I nagrodę na Akademickim Przeglądzie Piosenki Satyrycznej i Kabaretowej APPSIK w Łodzi. Warto przy tym dodać, że powyższe nagrody przyznawane były kabaretowi „Potem” przez tak uznane w kulturze i sztuce autorytety, jak

Wojciech Młynarski, Andrzej Drawicz, Jacek Fedorowicz, Jerzy Stuhr, Piotr Skrzynecki, Jerzy Markuszewski, Zygmunt Konieczny, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Andrzej Sikorowski, Marek Grechuta, Maciej Zembaty, Olga Lipińska, Jan Kaczmarek i inni.

Sukcesom festiwalowym towarzyszyły bardzo pochlebne recenzje w prasie; podkreślano błyskotliwość, inteligencję, żywiołowość, dynamikę i pełny profesjonalizm występu „Potemowców”. Programy zielonogórskiego kabaretu były entuzjastycznie przyjmowane przez publiczność, co mogło wynikać z faktu, iż, jak pisał jeden z recenzentów, „widza traktuje się tu bardzo poważnie, zadając kłam rozpowszechnionym poglądom o trywialności muzy kabaretowej” [P. Legutko 1987, s. 4]. Ten sam autor opisał dalej przebieg swoistej terapii kabaretowej:

Oto grupie ludzi na scenie udaje się zamknąć w geście, słowie, minie czy piosence jakiś fragment naszej rzeczywistości. Widz — siedzący w niej po uszy, acz mający więcej trudności z całkowitym jej opisaniem — rozpoznaje to, co najbardziej istotne. Śmiech i brawa są tego sygnałem i formą odreagowania. Powstaje w ten sposób język kabaretowy w swoisty sposób oczyszczający świadomość z gromadzącego się tam na co dzień śmietnika [tamże, s. 4].

Kabaret „Potem” po fali sukcesów niespodziewanie pod koniec 1987 roku zawiesił swą działalność. Bezpośrednią przyczyną było powołanie do zasadniczej służby wojskowej dwóch członków grupy, sam jednak lider wskazywał również jako przyczynę pewną niemoc intelektualną w twórczości kabaretu, która powodowała, iż nowe pomysły nie dorównywały pod względem artystycznym wcześniejszym programom. Jak się później okazało, „Potem” reaktywował się już po roku, a w międzyczasie w środowisku studentów WSP doszło do powstania niezwykle interesujących przedsięwzięć artystycznych.

Formacja kabaretowa „Zaś” — pierwsza fala zielonogórskich kabaretów

Kabaret „Potem” od początku swej działalności związany był z klubem studenckim „Gęba” przy WSP w Zielonej Górze, który był dla niego zarówno miejscem prób i przedpremierowych pokazów własnego programu, jak też miejscem codziennych spotkań towarzyskich. Ponadto jeden z członków kabaretu (D. Kamys) pełnił funkcję kierownika tego klubu, a sam W. Sikora — społecznego animatora działalności klubowej.

Codzienna obecność i praca artystyczna „Potemowców” w „Gębie” powodowały, iż panował tam tzw. twórczy ferment, przyciągający studentów z różnych kierunków studiów (na ogół z pewną przewagą studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej), którzy pragnęli włączyć się w kabaretową działalność artystyczną. By wykorzystać twórczy potencjał i entuzjazm studentów W. Si-

kora i D. Kamys proponowali coraz to nowe formy działania. Były to na przykład: plenerowe działania happeningowe („Bitwa pod Grunwaldem”, „Manewry wojskowe”), minifestiwale piosenki kabaretowej (żołnierskiej, somalijskiej itp.), a także cykliczne wieczory kabaretowe zwane „Dziadowskimi Czwartkami”, w których młodzi adepci sztuki kabaretowej mieli możliwość zaprezentowania swych umiejętności na scenie, a kabaret „Potem” — możliwość „wypробowania” na publiczności nowych pomysłów. Imprezy te cieszyły się ogromną popularnością wśród studentów, a chętnych do wystąpienia na scenie wciąż przybywało. W tej sytuacji, by formalnie zapanować nad nabierającym dynamiki środowiskiem, W. Sikora w styczniu 1988 roku powołał do życia Formację Kabaretową „Zaś”, której został prezesem.

Formacja „Zaś”, mająca charakter stowarzyszenia artystycznego o profilu kabaretowym, dopracowała się wkrótce własnego statutu z jasno wyznaczonymi celami. Jej zadaniem była ogólnie pojęta opieka nad ruchem kabaretowym WSP, w tym w szczególności: pomoc młodym debiutantom, organizacja i udział w imprezach kulturalnych oraz kształtowanie gustów studentów według dobrych wzorców kabaretowych. Marzeniem prezesa było: „By ludzie przestali śmiać się z d... Maryni, uszu i taniej polityki. Chciał, by wrócił wzór kabaretu literackiego, opartego na dobrym tekście, który posługuje się purnonsensem, czarnym humorem i dobrym pomysłem” [J. Klimenko 1990, s. 7]. Do Formacji mógł należeć każdy, kto odczuwał w sobie jakieś powołanie, najchętniej zbliżone do artystycznego, aczkolwiek można się było również realizować poprzez organizowanie imprez, kompletowanie rekwizytów, budowanie scenografii, przygotowywanie plakatów itp.

Formacja szybko zdobywała sobie nowych zwolenników; w szczytowym okresie działalności w jej skład wchodziło około stu studentów WSP, wywodzących się najczęściej z takich kierunków studiów, jak pedagogika kulturalno-oświatowa, wychowanie muzyczne, filologia polska, historia. Aktywna działalność doprowadziła w krótkim czasie do pojawienia się na ogólnopolskiej scenie kabaretowej tzw. pierwszej fali zielonogórskich kabaretów. Jednym z nich był założony w 1988 roku przez W. Sikorę i D. Kamysa „Drugi Garnitur”, w którego skład weszli studenci pierwszych lat zielonogórskiej WSP. Kierownikiem grupy został Adam Nowak, wówczas student I roku pedagogiki kulturalno-oświatowej, a obecnie lider zielonogórskiego zespołu muzycznego „Raz, Dwa, Trzy”.

Program „Drugiego Garnituru”, oparty na poezji okresu socrealizmu, okazał się ogromnym sukcesem artystycznym i w tym samym roku został uhonorowany nagrodami (m. in.: Grand Prix Przeglądu Kabaretowego PAKA '88 w Krakowie, tam również nagroda redakcji „Tygodnika Powszechnego”, oraz Grand Prix Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej FAMA '88 w Świnoujściu, tamże również indywidualne wyróżnienie dla Joanny Chudej, studentki pedagogiki kulturalno-oświatowej, późniejszej aktorki kabaretu

„Potem”). W „Tygodniku Powszechnym” tak opisywano sukces artystyczny „Drugiego Garnituru”:

[...] warstwę literacką programu studentów z Zielonej Góry tworzyły najgłośniejsze poetyckie knoty lat pięćdziesiątych. Brawurowy sposób prezentacji tych tekstów wyraźnie wskazuje, w jakim kierunku powinien ewoluować współczesny kabaret. Daleko posunięta teatralizacja, bogactwo pomysłów choreograficznych, zróżnicowanie image'u poszczególnych wykonawców, staranność opracowania i błyskotliwość poszczególnych punktów programu to dziś gwarancja sukcesu w tej dziedzinie. Stali obserwatorzy PAKI mówią nawet o zielonogórskiej szkole kabaretu. Stamtąd pochodzi bowiem zeszłoroczny triumfator, kabaret „Potem” — zresztą opiekun artystyczny „Drugiego Garnituru” [P. Legutko, 1988, s. 6].

Rok 1989 był rokiem kolejnych sukcesów Formacji „Zaś”, w ramach której powstał nowy kabaret studencki o nazwie „Barszcz z krokietem”. Program artystyczny tej grupy został zbudowany na podstawie Teatrzyku „Zielona Gęś” K. I. Gałczyńskiego i w całości wyreżyserowany przez jednego z „Potemowców”, jednocześnie kierownika klubu „Gęba” Dariusza Kamysa. Podczas V edycji krakowskiego Przeglądu Kabaretowego PAKA chwalono nowy kabaret za odwagę sięgnięcia po tak znane teksty satyryczne i wystawienie ich po swojemu. Uznano, że „Barszcz z krokietem” wyszedł z tej niełatwej próby zwycięsko i przyznano mu I nagrodę PAKI '89. Warto dodać, że jeden z jurorów tego Przeglądu, Andrzej Drawicz, znany jako specjalista w dziedzinie twórczości K. I. Gałczyńskiego, uznał program zielonogórskiego kabaretu za jedno z najlepszych przedstawień „Zielonej Gęsi”, jakie kiedykolwiek widział — również na scenach zawodowych [zob. A. Malinowska 1989].

W prasie coraz częściej pojawiały się opinie o istnieniu tzw. zielonogórskiej szkoły kabaretowej [zob. Z. Haczek 1989; W. Romański 1989; P. Wasilewski 1989]. Uważano, że trzeci, kolejny tak duży sukces kabaretu z WSP w Zielonej Górze wyklucza wszelką przypadkowość. O roli kabaretu „Potem” w kreowaniu tej szkoły pisano: „To istne kabaretowe perpetuum mobile, wydające co rok swe (coraz młodsze i wcale nie gorsze) mutacje. »Potem« (z przybudówkami) to swoisty teatr kabaretowy, prezentujący doprowadzone do perfekcji miniscenki z pogranicza surrealizmu, zrodzony z tradycji »Bim-Bomu« lecz posługujący się już zupełnie własnym, niepowtarzalnym stylem i poetyką” [P. Legutko, 1989, s. 6].

Rok 1989 był również rokiem sukcesu dla dwóch innych kabaretów studenckich działających pod skrzydłami Formacji „Zaś”. Na Festiwalu Osobliwości Kabaretowych FOKA w Warszawie główną nagrodę, Grand Prix *ex aequo* zdobyły dwa nowe, młode kabarety z Zielonej Góry tj. „Turbina Pingwina, czyli kanibalizm wiewiórek w paradygmacie uczuć króliczych albo skorumpowane beczki Hipolita w wielkiej a pompatycznej malignie kosmosu” oraz „Kabaret - Teatr Absurdu Żżżż”. Ta ostatnia grupa została rok później uhonorowana I nagrodą krakowskiego Przeglądu Kabaretowego PAKA '90 i uznana za jedno z ciekawszych zjawisk w historii polskiego kabaretu.

„Teatr Absurdu Żzzzz”, w którego skład wchodził studenci młodszych lat zielonogórskiej WSP, miał typowo satyryczny charakter. W programie artystycznym grupy, współtworzonym przez duet D. Kamys i W. Sikora, wykpiwano pseudoartyzm teatrów alternatywnych. Pokazując na scenie rozmaite „korowody śmierci” czy też epileptycznie powyginanych aktorów demonstrujących tzw. ból istnienia, próbowano obnażyć nicość myślową i stereotypowość zabiegów formalnych stosowanych nagminnie w teatrach alternatywnych [G. Luterek 1996].

Latem 1989 roku Formacja Kabaretowa „Zaś” zaprezentowała swe dokonania na Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu. Poszczególne programy kabaretowe przyjęte zostały entuzjastycznie, a prezesa Formacji uznano za człowieka „obdarzonego wyjątkowym darem mnożenia bytów artystycznych” [R. Giedroń, M. Kasz 1989, s. 8; zob. także: T. Sołtysiak 1989]. W prasowych relacjach z Festiwalu pisano: „Kabaretów było kilka, lecz te najlepsze działają w Zielonej Górze. Dzięki wysiłkom Władysława Sikory i jego przyjaciół miasto słynące dotąd z festiwalu piosenki rosyjskiej i radzieckiej stało się wylęgarnią twórców satyry i żartu. [...] Zdaniem znawców — zielonogórskie kabarety są czymś wyjątkowym w naszym kraju” [P. Wasilewski 1989 s. 11]. W efekcie W. Sikora i związani z nim członkowie kabaretów z Zielonej Góry otrzymali Główną Nagrodę FAMY’89 „Trójjąb Neptuna”.

Podobnie rzecz się miała w roku następnym, kiedy to Formacja „Zaś” zdobyła większość nagród XX FAMY, w tym m. in. Główną Nagrodę — „Trójjąb Neptuna” oraz Nagrodę im. Maksa Szoca dla W. Sikory. Zielonogórzanie całkowicie zdominowali jubileuszową edycję FAMY, prezentując w ciągu sześciu dni jej trwania aż dwanaście pełnometrażowych programów kabaretowych i muzycznych (w tym koncert piosenek z lat dwudziestych i sześćdziesiątych) oraz szereg plenerowych happeningów kabaretowych. Ponad sześćdziesięciu artystów amatorów z zielonogórskiej WSP zaprezentowało na FAMIE — jak pisano — „gejzer pomysłów i zdarzeń zrealizowanych wręcz koncertowo” [P. Wasilewski 1990, s. 7].

Chcąc ujawnić również lokalnej publiczności swoje dokonania sceniczne, Formacja „Zaś” jesienią 1990 roku zaprezentowała się w Zielonej Górze na deskach Teatru Lubuskiego w tygodniowym maratonie artystycznym zatytułowanym „Na początku był Potem”. Wystąpiły tu m. in. kabarety: „Potem”, „Drugi Garnitur”, „Barszcz z krokietem”, „Kabaret — Teatr Absurdu Żzzzz”, parateatralna grupa „Kibuc”, grupa „A’capella songs” oraz gościnnie zaproszony, a wywodzący się z tego samego środowiska studenckiego zespół muzyczny „Raz, Dwa, Trzy”. Ponadto w sali „Estrady” pokazano koncerty piosenek w wykonaniu członków Formacji „Zaś” i ich przyjaciół zatytułowane „Lata dwudzieste, lata trzydzieste” i „A jednak Big Beat” [Z. Haczek 1990]. Miejskowa publiczność (około 2,5 tysiąca widzów) entuzjastycznie przyjęła kabaretowo-estradowe prezentacje zielonogórskich studentów. Podobne oceny

pojawiały się również w prasie lokalnej, w której pisano m. in.: „Kilkudziesięcioosobowa grupa studentów pokazała w swoich programach, że potrafi zbliżyć się do profesjonalizmu estradowego, a niektórzy z nich udowodnili, że już tymi profesjonalistami są” [P. Piotrowski 1990, s. 4].

Mniej więcej w tym samym czasie władze uczelniane WSP w Zielonej Górze podjęły decyzję o utworzeniu międzywydziałowego fakultetu kabaretowego, którego wykładowcą został W. Sikora. Fakultet cieszył się dużym zainteresowaniem; kształcili się na nim zarówno wykonawcy kabaretowi, jak i liderzy grup twórczych uczący się pisania tekstów satyrycznych, reżyserowania programów scenicznych, pracy z aktorami itd. Fakultet istniał dwa lata (1990-1992), w ciągu których studenci zaprezentowali pięć premier kabaretowych: program oparty na tekstach R. Załuckiego, „Badziewie kabaretowe”, „Zieloną Gęś”, „Sławnych ludzi”, „Bajki dla potłuczonych” [M. Matysik 1994].

Pod koniec 1990 roku niespodziewanie doszło do rozpadu Formacji „Zaś”. Jako przyczynę wymienia się wewnętrzne konflikty i nieporozumienia między kabareciarzami, do których dochodziło na tle podziału nagród festiwalowych, oceny zasług i wkładu pracy poszczególnych członków oraz różnic poglądów co do kierunku dalszego działania. W tej sytuacji członkowie „Potem” (przypomnijmy — reaktywowanego w 1988 roku) skupili swą uwagę na realizacji własnych programów kabaretowych, spośród których wystawione w 1991 roku „Bajki dla potłuczonych” uznane zostały za szczytowe osiągnięcie artystyczne tej grupy. Popularność „Potemowców” na ogólnopolskiej scenie kabaretowej wyraźnie rosła, gościli oni coraz częściej w radiowych i telewizyjnych programach rozrywkowych, występowali także na deskach teatrów zawodowych, m. in. w warszawskich teatrach „Rampa”, „Buffo” i Teatrze Polskim, w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, Teatrze Stu w Krakowie, Teatrze Śląskim w Katowicach i innych. Coraz częściej też uznawani byli za jeden z najlepszych (jeśli nie najlepszy) polskich kabaretów — również przez „klasyków” tego gatunku, takich jak Stanisław Tym [zob. J. Maciejewska, E. Redel 1991] czy Jacek Fedorowicz, który twierdził:

Potemowcy mają olbrzymie możliwości. Potrafią przez cały czas utrzymać na widowni wysoką temperaturę odbioru i potrafią śmieszyć nieprzerwanie. [...] Kabaret „Potem” jest bardzo nowoczesny, nawet nieco wyprzedza swój czas. Szukając tworzywa penetruje obszary, które już niedługo będą gwałtownie poszukiwane przez coraz większą ilość widzów. Widzowie, zmęczeni relacjami z codzienności, coraz chętniej będą uciekać w świat fikcji literackiej, może absurdu, w kolor, bajkę, groteskę, w większej cenie będzie dobry gag, niż najwspanialszy nawet żart polityczny [J. Fedorowicz 1991, s. 7].

W tym samym czasie, gdy „Potem” święcił triumfy na krajowej scenie kabaretowej — w zielonogórskim środowisku studenckim zapanowały pewien zastój i stagnacja działań. Jak się wkrótce okazało — nie na długo.

„Imperium kabaretowe Trrrrt” — druga fala zielonogórskich kabaretów

W 1993 roku Władysław Sikora — chcąc przeciwdziałać marazmowi, jaki zapanował w środowisku po rozpadzie Formacji „Zaś” — powołał do życia „Imperium Kabaretowe Trrrrt”, a siebie samego mianował Imperatorem. Struktura ta, której celem (podobnie jak wcześniej Formacji) była opieka nad debiutującymi twórcami kabaretowymi, posiadała sprecyzowane założenia artystyczno-ideologiczne, tzw. Manifest, który w całości brzmiał następująco:

MANIFEST IMPERIUM „TRRRRT”

Czas nadszedł, by wreszcie barbarzyńcy opuścili Deski i jedynie przy stołach z trunkami plugawili Sztukę Rozśmieszania.

Nie będzie dobrego słowa dla wszystkiego, co wyrosło z wyrachowania, z koniunktury ani z śliskiego przymilania się do Narodu!

Można robić Sztukę dla pieniędzy, ale nie należy dla pieniędzy jej gwałcić!

Imperium „TRRRRT” zostało powołane do istnienia, aby czynić Sztukę wyrosłą z Radości i Pracy. A potem i sławę uzyskać, i pieniądze.

W drodze do chwały Imperium głosić będzie:

Odrzucenie wszystkiego, co bardziej na koniunkturze oparte, niż na myśli lotnej.

Odrzucenie wszystkiego, co bardziej w dupie niż w głowie!

Odrzucenie Sztuki na służbie ideologii.

Nie ma dla Imperium celów zbyt dalekosiężnych. Ważne jest wszystko, co pomnożyć może chwałę i rozciągnąć macki Imperium na wszystkie Deski świata.

I niech tak się stanie...

Imperator Zielonego Pingwina, Kat Młodzieży, Sikor I [W. Sikora 1997]

W ramach „Imperium” powstały nowe studenckie grupy twórcze, które można by nazwać drugą falą zielonogórskich kabaretów, tj. „Miłe Twarze” (przekształcone w 1994 roku w „Pseudomin”), „Jurki” oraz kabaret „Ciach” kierowany przez Dariusza Kamysa. Grupy te, wychowane na kabarecie „Potem”, przejęły od niego ideę apolityczności, ale jednocześnie dopracowały się własnej oryginalności scenicznej. Tradycyjnie już fala zielonogórskich kabaretów zaatakowała wszelkie możliwe festiwale i przeglądy twórczości kabaretowej w kraju, zdobywając tam szereg znaczących nagród. Warto wymienić najważniejsze z nich, przy okazji charakteryzując krótko każdy z zespołów.

Kabaret „Ciach” — nazywany „kabaretem form niedbałych”. W swoim *dossier* „Ciachy” wyjaśniają: „Co to formy niedbałe? Ani elegancja, ani grzeczne scenki. Reżyser przeszkadza aktorom, aktorzy przeszkadzają aktorom, pianista nie przeszkadza nikomu — bo go nie ma. Dziwne, że widownia zawsze jakoś się połapie, co jest grane”. Inni piszą o nich: „Ciach to wypracowana niedbałość, [...] to przemyślany chaos, beład jako zasada organizująca porządek przedstawienia” [G. Luterek 1996, s. 49]. Liderem i

głównym tekściarzem grupy jest D. Kamys (kabaret „Potem”). Członkowie wywodzą się z takich kierunków studiów zielonogórskiej WSP, jak pedagogika kulturalno-oświatowa (trzy osoby), historia, filologia wschodnio-słowiańska i matematyka. „Ciach” wielokrotnie prezentowany był w I i II programie Telewizji Polskiej (m. in. przy okazji Koncertów Galowych Przeglądu PAKA '94 i '95, Festiwalu Piosenki Opolo '95, '97, programu rozrywkowego „Wieczór z Alicją” oraz realizacji własnych programów kabaretowych). Skecz i piosenki kabaretu „Ciach” można też usłyszeć na antenie Programu III Polskiego Radia w audycjach „Teraz śmieszniej” i „Powtórka z rozrywki”.

Ważniejsze nagrody: II (1994 r.) i III (1995 r.) nagroda na Przeglądzie Kabaretowym PAKA w Krakowie; Grand Prix oraz nagroda indywidualna dla Zbyszka Pedro Gawrońskiego na I Mazurskim Lecie Kabaretowym „Mulatka” w Ełku (1995 r.); I nagroda na Lidzbarskich Biesiadach Humoru i Satyry w Lidzbarku Warmińskim (1995 r.); Główna Nagroda za najlepszy skecz kabaretowy na Festiwalu Kabaretowym „Kurza Twarz” w Szczecinie (1995 r.); Grand Prix na Rybnickiej Jesieni Kabaretowej „Ryjek” (1996 r.); wyróżnienie na Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu (1997 r.).

Kabaret „Jurki” jest prekursorem tzw. nurtu sierocego w kabarecie. Ich założenie wyrażone w *dossier* to: „ubrać strój, wejść na scenę i bawić publiczność własną, »sierocą« interpretacją świata, unikając skrzętnie erotyki oraz tematów politycznych”. Piszę o nich: „»Jurki« to apoteoza sieroctwa [...] poruszają się po scenie w sposób podkreślający ich niezdecydowanie, na każdy przejaw zainteresowania ze strony widzów reagują nieśmiałoymi ukłonami, czym potrafią rozgrzać publikę do czerwoności” [G. Luterek 1996, s. 49]. Liderem grupy jest Wojciech Kamiński (student pedagogiki pracy socjalnej), który tak wspomina początki działalności: „Idea tego kabaretu była samorodna. Byliśmy bardzo zahukanymi, młodymi ludźmi. Tak jak na scenie, zachowywaliśmy się i w życiu. Władek Sikora to zauważył i wyeksponował” [cyt. za: G. Luterek, 1996 s. 49]. Pozostali członkowie kabaretu wywodzą się z takich kierunków studiów WSP, jak: pedagogika kulturalno-oświatowa (trzy osoby), matematyka i wychowanie muzyczne.

Programy kabaretowe „Jurków” opierają się na tekstach autorstwa Władysława Sikory, Jerzego Jankiewicza, Joanny Chudej („Potem”), środowiskowego Klubu Literatów „Zeppelin” oraz samego zespołu. Od pewnego czasu grupa współpracuje z Programem III Polskiego Radia i Telewizją Publiczną przy realizacji programów rozrywkowych. Ważniejsze nagrody: Grand Prix oraz Nagroda Publiczności na I Mazurskim Lecie Kabaretowym „Mulatka” w Ełku (1995 r.), II nagroda na Lidzbarskich Biesiadach Humoru i Satyry w Lidzbarku Warmińskim (1995 r.); I nagroda na Przeglądzie Kabaretowym PAKA w Krakowie w (1996 r.)

Kabaret „Miłe Twarze” — przekształcony w 1994 roku w „Pseudomin” — stworzony został przez studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej.

Największy sukces to II nagroda na Festiwalu Piosenki Debilnej we Wrocławiu w 1995 i 1996 roku. W późniejszym okresie grupa pozostawała w pewnej opozycji do działalności „Imperium Trrrrr”, podobnie zresztą jak założony przez Jerzego Jankiewicza (studenta pedagogiki kulturalno-oświatowej) kabaret „Wtorek”, który w 1996 roku zdobył Główną Nagrodę Wojewódzkiego Przeglądu Teatrów Amatorskich WOPTA w Nowej Soli oraz III nagrodę na Mazurskim Lecie Kabaretowym „Mulatka” w Elku w 1996 roku.

Najmłodsze dzieci „Imperium Kabaretowego Trrrrr” w Zielonej Górze to założony w 1995 roku „Bez Żyły — Wałbrzych” oraz kabaret „EK” powstały w 1997 roku.

„Bez Żyły — Wałbrzych” to interkabaretowa grupa, która według założeń programowych kpi sobie z samej formuły kabaretu. Działa w myśl zasady: „najpierw rozwieszamy plakaty informujące o premierze, potem piszemy teksty, bierzemy aktorów (z wszystkich zielonogórskich kabaretów) i po trzech dniach premiera” [G. Luterek 1996, s. 49]. Przedsięwzięcie to ma charakter zarówno prowokatorski, jak i eksperymentalny — może stanowić „poligon doświadczalny” dla sprawdzania i wypróbowywania umiejętności aktorskich miejscowych kabareciarzy. Największym dotychczasowym osiągnięciem „Bez Żyły” jest II nagroda na Przeglądzie Kabaretowym PAKA w Krakowie (1995r.) gdzie po ich występie pisano: „Siły komicznej niektórych wykonawców mogliby pozazdrościć zawodowi kabareciarze, chałturzący zawzięcie po całym kraju i telewizyjnych programach od rana do wieczora” [K. Jędrys 1995, s. 18].

„EK” to kabaret literacko-muzyczny złożony w większości ze studentów, jak też absolwentów animacji społeczno-kulturalnej (dotychczasowej pedagogiki kulturalno-oświatowej), filologii polskiej i wychowania muzycznego. Pomimo, że grupa istnieje od niedawna, poszczycić się już może osiągnięciem kilku sukcesów, tj. I nagrody na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie, II nagrody na Biesiadach Humoru i Satyry w Lidzbarku Warmińskim oraz II nagrody na Mazurskim Lecie Kabaretowym w Elku.

Pisząc o dokonaniach środowiska kabaretowego WSP nie można pominąć realizacji filmu fabularnego, do jakiej doszło w 1996 roku z inicjatywy kabaretu „Potem”. Scenariusz do filmu, który nosi tytuł „Robin Hood — czwarta strzała”, został napisany przez środowiskowy Klub Literatów „Zeppelin” na podstawie opowiadania Władysława Sikory — reżysera i odtwórcy roli Horna [zob. W. Gruszczyński 1996]. W filmie, który został wyemitowany w TV Polskiej w wieczór sylwestrowy (1997/1998), wystąpili członkowie wszystkich zielonogórskich kabaretów, eks-Potemowcy (Janusz Klimenko i Adam Nowak), a także gościnnie zaproszeni kabareciarze amatorzy z Poznania, Częstochowy, Krakowa i Rudy Śląskiej. Muzykę do filmu skomponował pianista „Potem” Adam Pernał, a kierownikiem produkcji był Wojciech Kamiński, lider kabaretu „Jurki”.

„Robin Hood” jest pierwszą profesjonalną produkcją założonej przez zielonogórskich kabareciarzy Wytwórni Filmowej A'YOY. (By ułatwić czytelnikom identyfikowanie poszczególnych nazw, postaci i określić kabaretowych pojawiających się w niniejszym opracowaniu, dołączona została w aneksie „Kabaretowa encyklopedia zielonogórska” zaczerpnięta z przygotowywanej aktualnie do druku książki Władysława Sikory).

„Potem” i jeszcze później...

Po prześledzeniu poszczególnych etapów rozwoju działalności kabaretu „Potem” i środowiska kabaretowego WSP mniej znacząca wydaje się odpowiedź na retorycznie postawione we wstępie opracowania pytanie: czy „Potem” to amatorzy, czy profesjonalści? Wydaje się, że największą wartością tej grupy, bez względu na to, jak ją zakwalifikujemy, jest jej stała, kilkunastoletnia, aktywna działalność w środowisku studenckim WSP, która doprowadziła do powstania w Zielonej Górze studenckiego ruchu kabaretowego. Kulturotwórcza rola kabaretu „Potem” przejawia się zarówno w tworzeniu nowych wartości artystycznych, nowych wartości kultury [zob. J. Kargul 1996, s. 76], które na stałe weszły do dorobku polskiej sceny kabaretowej, jak też w inspirowaniu młodych twórców sztuki kabaretowej, pobudzaniu ich do działań artystycznych, do podejmowania eksperymentów twórczych i poszukiwania własnego, oryginalnego języka sztuki scenicznej.

Władysław Sikora w swojej książce skierowanej do młodych kabareciarzy pisze:

Kabaret amatorski (pomimo słabości warsztatowej) ma wielką przewagę nad zawodowym. Nie musi się ograniczać w eksperymentach, lecz może stosować najbardziej zwariowane rozwiązania, bez ryzyka utraty publiczności (bo jeszcze jej nie ma). [...] Kabaret amatorski wygra wtedy, kiedy odnajdzie swój charakter. A charakterem może być wszystko: aktorstwo, brak aktorstwa (o!), tekst, rekwizyt, nieporadność (tak, tak!), wygląd aktorów, miejsce występów, poetyka programu. [W. Sikora 1997, s. 1-2].

Sukcesy zielonogórskich kabaretów w pełni potwierdzają te słowa. Bogactwo i różnorodność działań artystycznych podejmowanych w środowisku kabaretowym WSP mogą budzić podziw i uzasadnioną zazdrość dużych ośrodków akademickich w kraju. O prymacie Zielonej Góry zadecydowały ruch, środowisko, ferment. Klub studencki „Gęba”, wokół którego ogniskują się wszystkie działania kabareciarzy, posiadał i posiada specyficzną, twórczą atmosferę sprzyjającą podejmowaniu aktywności artystycznej przez studentów. Według J. Semkowa dla ujawnienia i rozwijania się tej aktywności niezwykle duże znaczenie mają warunki zewnętrzne, w tym szczególnie samo środowisko uczelniane. Píše on m. in.: „Od jego zrozumienia i postawy wobec tworzących się i działających grup i zespołów studenckich zależy ich trwałe istnienie”

[J. Semków 1990, s. 21]. Inni badacze podkreślają, że rodzące się w środowisku akademickim inicjatywy twórcze, ruchy umysłowe, samorodne życie artystyczne są najwartościowszym składnikiem kultury studenckiej, a przynależność do grup twórczych daje najbardziej utalentowanym osobom szansę awansu do ogólnonarodowej awangardy artystycznej i intelektualnej [A. Tyska 1987, s. 192].

Powyższe stwierdzenia nasuwają refleksję, iż oto w środowisku zielonogórskim jesteśmy od kilkunastu lat świadkami wyjątkowo aktywnej działalności artystycznej studentów WSP w dziedzinie kabaretu. Działalność ta zaowocowała zdobyciem wielu znaczących nagród na krajowych festiwalach i przeglądach oraz coraz częstszą obecnością zielonogórskich grup kabaretowych w ogólnopolskich mass mediach. Należy żywić nadzieję, że warunki zewnętrzne stworzone przez środowisko uczelniane pozwolą studenckiemu ruchowi kabaretowemu rozwijać się nadal, nie tylko po to, by popularyzować on dobre imię uczelni i miasta w kraju, ale również po to, by po prostu dostarczał nam radości. I niech tak się stanie ...

LITERATURA

- FEDOROWICZ J., O wadach potem, „Gazeta Nowa — Magazyn” 1991, nr 104.
 GIEDROJĆ R., KASZ M., Uznam wyspa jak FAMA gorąca, „Kultura” 1989, nr 31.
 GRUSZCZYŃSKI W., Robin wyszedł z lasu, „Gazeta Zachodnia” 1996, nr 279.
 HAJDUK E., Aktywność kulturalna studentów WSP (próba ustalenia uwarunkowań), [w:] Aktywność kulturalna studentów, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1984.
 HACZEK Z., Po prostu zrób kabaret, „Gazeta Lubuska” 1989, nr 104.
 —, Na początku był „Potem”..., „Gazeta Lubuska — Magazyn” 1990, nr 267.
 JĘDRYS K., PAKA, czyli śmiech z kołtuna, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 21.
 KARGUL J., Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej, Toruń 1996.
 KLIMENKO J., Formacja Zaś..., „Gazeta Nowa” 1990, nr 20.
 LEGUTKO P., Terapia kabaretowa, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 21.
 —, PAKA '88, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 18.
 —, Zielona gęś przy okrągłym stole, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 17.
 LUTEREK G., Imperium śmiechu, „Czas Kultury” 1996, nr 3.
 —, Jestem palmiarz, mam szajbę — wywiad z Wł. Sikorem, „Czas Kultury” 1996, nr 3.
 MACIEJEWSKA J., REDEL E., Ze śmiechem w Polsce jest coraz smutniej — wywiad ze St. Tymem, „Film” 1991, nr 30.
 MAKSYMČAK P., Przede wszystkim bawić — rozmowa z kabaretem „Potem”, „Gazeta Lubuska — Magazyn” 1985, nr 86.
 MALINOWSKA A., Kabarety, kabarety..., „Kierunki” 1989, nr 18.
 MATYSIK M., Społeczne uwarunkowania zainteresowań teatrem i kabaretem studentów WSP. Praca magisterska napisana pod kierunkiem E. Hajduka, Instytut Pedagogiki Społecznej WSP, Zielona Góra 1994.
 PIOTROWSKI P., Publiczność głośnie brawami, „Gazeta Lubuska — Magazyn” 1990, nr 279.
 ROMAŃSKI W., Foka się śmieje, „Politechnik” 1989, nr 16.
 SEMKÓW J., Kultura studencka w życiu uczelni. Rola uniwersyteckich zespołów chóranych, instrumentalnych i tanecznych. Prace Pedagogiczne LXXXI, Wrocław 1990.
 SIKORA W., Maszynopis książki przygotowywanej do druku (Zielona Góra 1997).

SOLTYSIAK T., *Rekwiem dla cenzora, „itd”* 1989, nr 34-35.

SZUMAN S., *Pochwała dyletantów. Rzecz o samorodnej twórczości w wychowaniu estetycznym społeczeństwa*, Warszawa 1947.

TYSZKA A., *Interesy i ideały kultury. Struktura społeczeństwa i udział w kulturze*, Warszawa 1987.

WASILEWSKI P., *O FAMIE, która nie kłamie, „Student”* 1989, nr 15.

—, *Piękna, dwudziestoletnia, „Dziennik Polski”* 1990, nr 168.

WNUK-LIPIŃSKA E., *Uczestnictwo studentów w kulturze*, Warszawa 1981.

ANEKS

KABARETOWA ENCYKLOPEDIA ZIELONOGÓRSKA

A YOY — Wytwórnia Filmowa przy kabarecie POTEM. Później środowiskowa.

Barszcz z Krokietem — Formacja Zaś — Zielona Gęś K. I. G. w reżyserii Kamysa i wykonaniu młodzieży. 1989. Program przejęty przez Potem i poddany dodatkowej reżyserii W.S.

Bez Żyły Walbrzych — kabaret rotacyjny, bardziej idea niż zespół. Kabaret sztandarowy Imperium TRRRRT. Lider Sikora. 1995.

Chuda Joanna — aktorka Potem od 1989, przedtem Drugi Garnitur — autorka cyklu opowiadań o Placuszku i Fredku, najbardziej aktywny realizator Wytwórni A' YOY.

Ciach — kabaret form niedbałych. Lider Kamys D. 1994.

Czyżka Gosia — aktorka Ciach i Law Law Law.

Drugi Garnitur — Formacja Zaś — kabaret tekstu z tekstem, socrealizm na żywo. Założyciel Kamys, reżyser Sikora, kierownik Nowak. 1988.

Dybuk — Nium-Gogo-Gąsior trio kabaretopodobne. 1993.

Dziadowskie Czwartki — od 1986, cykliczne spotkania kabaretowe na zadany temat. Dyrekcja: W. Sikora.

EK — na razie tajemnica.

Elvis Dutkowiak Mariusz - Stajnia Niemożliwych — Dowódca i Muzyk. Mariusz nie jest wampirem.

Fakultet Kabaretowy — 1990-1992 — zajęcia kabaretowe na WSP prowadzone przez W. Sikorę. Ocena nie zaliczana do średniej.

FAMA — 1985-1994 dla zielonogórskich formacji miejsce prezentacji i dokonań.

Formacja ZAŚ — 1988-1990 — zgrupowanie kabaretowe założone przez W. Sikorę. Zawierało: Potem, Żżżż, Law Law, Barszcz z Krokietem, Drugi Garnitur. Trzy Trójkęby Neptuna pod rząd (tzn. Grad Prix FAMA).

Gancarz Mirek — aktor Potem od 1986, kierowca, organizator.

Gęba — klub WSP, miejsce prób i prezentacji prawie wszystkich z wymienionych.

Halama Grzegorz — artysta napływowy, w Zielonej Górze od 1996 roku.

Imperium Trrrrt — wielka karta do wypełniania. Wielki Opiekun niedużych kabaretów. 1993.

Jego Marskość Wątroba — Stajnia Niemożliwych — Pieśni Alkoholowe Remigiusza K. (miau)

Jenek Leszek — aktor Potem od 1990, przedtem Barszcz z Krokietem.

Jurek Jankiewicz — aktor, autor, założyciel kabaretów.

Jurki — kabaret formy sierocej. Szef: Jurek J., później Sasza II, aż po znanego Wojtka Kamińskiego. 1994.

Kabaret Przechodni — wieloosobowy twór do występów niezobowiązujących.

Kabarety Pięterkowe — Przechodni, Knur, Tarzany, Chopie, Dybuk i wiele innych... Krótkie formy okołosceniczne.

Kamiński Wojtek — słynny Wojtek Kamiński.

- Kamys Darek** — twórca i aktor — twórca i współ-: Potem, Drugi Garnitur, Barszcz z Krokietem, Żzzzz, Ciach, Serial: Spadkobiercy, Premiera w 3 Dni. Jedyny w Potem od pierwszych godzin.
- Kibuc** — Stajnia Niemożliwych — tajemnice Akwanautów.
- Klimenko Janusz** — aktor Potem 1985-1990.
- Kłos Andrzej** — aktor Potem przez 2 miesiące, element tryjjo autorskiego Sikora-Kamys-Kłos.
- Kolegi Pajagi Somalia Yea** — Stajnia Niemożliwych — Pieśni paramurzyńskie.
- Kowalski Tomek** — aktor Drugiego Garnituru, Ciach. Wiecznie obecny. Piroman.
- Law law law** — Formacja Zaś — kabaret szufladowy Władka S. — przez 5 lat 5 składów i 5 spektakli.
- Magier Adam Owens** — aktor Ciach. Wzorzec GN.
- Marylka Agnieszka Litwin** — aktorka Jurki, kobieta-puzon, kobieta-królik itp.
- Matysik Mariusz** — aktor Ciach. Nieoceniony Suchocka z Kolegami.
- Mile Twarze** — kabaret. Twarzowcy bez tekstów. 1993.
- Nowak Adam** — były aktor Drugiego Garnituru, Kibuca, Potem, a w końcu lider grupy Raz Dwa Trzy.
- PAKA** — Festiwal przez dziewięć lat skolegowany z Potem. Później wy.
- Pedro Gawroński** — aktor Stajni Niemożliwych, Ciach. Uroda rekina.
- Pernal Adam** — muzyk(ant) kabaretu POTEM. Kompozytor wielu piosenek.
- Potem** — kabaret od 25 XI 84. Do kwietnia 85 kierownikiem K. Langer, później Sikora. Przerwa roczna w 1988 r. Programy: POTEM 1; POTEM 2; POTEM 3; Z KOLBERGIEM PRZEZ ŚWIAT; BAJKI DLA POTŁUCZONYCH; ZIELONA GĘŚ; TRĄBKA DLA GUBERNATORA; RÓŻNE TAKIE STORY; PIOSENKI; PIĘTNAŚCIE SZTUK; SNY IM. SIERŻANTA ZDYBA; SERCA JAK MOTYLE; W DRODZE DO PREMIERY.
- Premiera w 3 dni** — sporadyczna impreza kabaretowa na zasadzie: na 3 dni przed imprezą powiesić plakaty, potem napisać program i wystawić.
- Pseudomin** — kabaret powstały z Miłych Twarzy. 1994.
- Rewers Janusz** — aktor Ciach. Gwiazda serialu — Frank Dealey.
- Serial** — forma improwizacji scenicznej opracowana przez D. Kamysa i zaszczepiana na gruntach zaprzyjaźnionych. Tytuł: Spadkobiercy.
- Sikora Władek** — autor, twórca i coraz mniej aktor — lider Potem, Prezes Formacji Zaś, Imperator Trrrrt — twórca i współ-: Drugi Garnitur, Żzzzz, Law Law Law, Bez Żyły Wałbrzych, Premiera w 3 Dni, Dziadowskie Czwartki.
- Sobotkiewicz K.** — dwanaście i pół.
- Sopielewska Ewa** — aktorka Potem do 1987.
- Stajnia Niemożliwych** — alternatywa do Formacji Zaś. Wódz: Elvis Dutkowiak Mariusz. Specjalność: krótkie formy muzyczne. Zawierała: Kibuc, Uzębienie Dżordża Majkela, Jego Marskość Wątroba, Kolegi Pajagi Somalia Yea, Turbina Pingwina.
- Turbina Pingwina** — Stajnia Niemożliwych — 20 sek. program — wielokrotnie doceniany.
- Uzębienie Dżordża Majkela** — Stajnia Niemożliwych — miniatury muzyczne Moralnego Niepokoju.
- Wtorek** — drugi kabaret Jurka J. Miniatury sceniczne typu schizo.
- Zrób Kabaret** — piosenka sztandarowa Potem, autorstwa Nieznanych Sprawców z Lublina, przywłaszczona przez Pawła J. pierwszego pianistę Potem.
- Żzzzz** — Formacja Zaś — parodia teatru alternatywnego — stworzony przez duet Kamys-Sikora. Lider: J. Giszter.
- „ZEPPELIN” — Klub Literatów** — tajna jednostka literacka o podłożu masońskim, zajmująca się pisanem tekstów i jedzeniem jajek w majonezie. Skład klubu jest tajemnicą, podobnie jak życie. (he he)

Małgorzata Olejarz

IM KREIS DES KABARETTS „POTEM” Zusammenfassung

Der Artikel hat einen monographischen Charakter und betrifft eine der in Polen populärsten und wertvollsten Kabarettgruppen, deren Mitglieder zum größten Teil Absolventen der Pädagogischen Hochschule namens T.Kotarbiński in Zielona Góra (Grünberg) sind.

Aus etwa dreizehn bis neunzehn Jahre langen Tätigkeit des Kabarets „Potem“ in der Studentengesellschaft der PH resultierten nicht nur interessante Kunstunternehmungen, sondern auch die Entstehung einiger neuer Studentenkabarets, von denen die meisten bedeutende Preise an den gemeinpolnischen Festivals und Wettbewerben gewonnen haben. So sind die Stimmen über das Bestehen der sogenannten Grünberger Kabarettschule zu hören, in der das Kabarett „Potem“ eine führende Rolle als Anreger für Schöpferfähigkeiten, künstlerischer Berater und Ideenpfleger unter Kabaretten in Zielona Góra spielt.

Der Artikel besteht aus einigen Teilen, welche die einzelnen Etappen der Entstehung, Entwicklung und Tätigkeit des Kabarettenmilieus von der PH sowie die Rolle des Kabarets „Potem“ in seiner Mitwirkung und künstlerischen Kreativität darstellen.

Edward Hajduk

ZBIOROWE PODMIOTY DZIEJÓW ZIELONEJ GÓRY (PRÓBA IDENTYFIKACJI)

Zanim poczynimy próbę ustalenia grupowych podmiotów tworzących dzieje miasta, trzeba będzie zdefiniować podstawowe pojęcie tego tekstu — *dzieje miasta*. Naszym zdaniem tworzą je wszelkie zmiany w architekturze budynków lub zmiana architektury wyrażająca się w powstaniu nowego osiedla mieszkaniowego, nowej instytucji, nowych funkcji działających już instytucji albo likwidacja instytucji, wyodrębnianie się nowych grup społecznych, zanik innych grup, zmiana pozycji grup w składzie podmiotów. Wskaźnikiem nowego wydarzenia w dziejach miasta są zmiany znaczenia poszczególnych rodzajów podmiotów wyznaczających dzieje miasta, wzmocnienie znaczenia jednych, osłabienie znaczenia innych. Ten rodzaj zmian odpowiada socjologicznym kryteriom, także historycznym, przestrzeganim przy opisie dziejów miasta. Przykładem uznania kategorii ludzi za twórców dziejów miasta są prace naukowe opisujące różne kategorie społeczeństw historycznych: *Człowiek Rzymu* (red. A. Giardina) i *Człowiek średniowiecza* (red. J. Le Goffa). Obie przedstawiają grupowe podmioty dziejów wielkich grup społecznych, które wspomagają się w zapewnianiu ładu społecznego albo współzawodniczą w oddziaływaniu na bieg zdarzeń, na generowanie procesów społecznych i ich kontrolę.

Na pytanie o grupowych twórców przyszłych dziejów miasta tym łatwiej odpowiedzieć, im mniej dokładnie da się owe dzieje określić w czasie formułowania pytania. O tym przekonywał Sokrates mieszkańców Aten, wskazując na zdecydowaną przewagę wśród nich dobrych obywateli nad dobrymi budowniczymi okrętów. Z pytaniem tak postawionym można radzić sobie w dwojaki sposób. Trzeba wskazać instytucje osadzone w mieście i prowadzące działalność wyznaczającą zakres i trwałość zmiany warunków życia ludzi albo wskazać kategorie zawodowe i społeczne licznie reprezentowane w zbiorze mieszkańców miasta i spełniające ważne dla nich funkcje. Pierwszy sposób radzenia sobie z zadaniem jest łatwiejszy i znajdzie on potwierdzenie w tym numerze „Rocznika Lubuskiego”. Pełny układ instytucji jest znacznie bardziej złożony i trudno przedstawić go w spójnym obrazie miasta.

Drugi sposób radzenia sobie z problemem wymaga wykorzystania różnych źródeł wiedzy; urzędowe źródła są niewystarczające. Badania socjologiczne wymagają nakładów finansowych, sprawnej organizacji pracy wielu realizatorów jednego programu badań i długiego czasu gromadzenia wyników. Przyjęty przez nas sposób radzenia sobie z zadaniem oznacza tworzenie przesłanek do programu takich badań.

Jakie kategorie społeczne chcemy opisać?

Politycy. Kategorią obecną w życiu mieszkańców miasta są politycy. Włączamy do tej kategorii posłów, senatorów, radnych rady miejskiej, działaczy partii politycznych i organizacji młodzieżowych. Decyzje podejmowane przez nich mają bardzo zróżnicowany udział w kształtowaniu warunków życia mieszkańców miasta. Decyzje o zmianie nazwy ulic, placów są dostrzegalne, to jest udział radnych w przeprowadzeniu rewolucji w świecie symboli. Podjęli oni też decyzję o budowie nowych świątyń, ale nie podjęli decyzji o budowie szkół. Udział radnych w tworzeniu warunków potrzebnych do rozwoju nowego, dostosowanego do wymagań rynku szkolnictwa znajduje skąpe potwierdzenie. Uczelnie pozostają poza zainteresowaniem radnych, a dokonujące się tam zmiany znają oni z przekazu mass mediów lub bezpośrednio — w dniu inauguracji roku akademickiego. W mieście nie powstała szkoła średnia pomaturalna (np. kolegium) lub wyższa szkoła przyciągająca młodzież ambitną, zdolną, zorientowaną na opanowanie nowoczesnej techniki, nowych osiągnięć nauki, kultury symbolicznej, systemów zarządzania instytucjami. Posłom i senatorom zawdzięczają pracownicy naukowcy i studenci przekształcenie WSI w Politechnikę, a decyzja ta rzutuje niewątpliwie na przyszłe dzieje miasta. Sam akt przemianowania jest czynnością symboliczną o realnym wpływie na decyzje młodzieży, która podejmuje studia w tej uczelni, ma ona bowiem pełny status akademicki. Może też zmiana ta przyciągnąć nowych pracowników naukowych z innych ośrodków akademickich, co wzmocni prestiż uczelni.

Udział polityków w określeniu działalności instytucji kultury ukazują rozbudowa filharmonii, finansowe wspomaganie biblioteki, teatru, filharmonii, chóru „Polirytmia”, fundowanie stypendiów dla twórców kultury symbolicznej, finansowanie festiwalu folkloru, wydarzeń artystycznych wkomponowanych w program Dni Zielonej Góry. Wspomagają finansowo szkoły kształtujące dzieci i młodzież w niektórych dziedzinach kultury symbolicznej.

W mass mediach politycy są przedstawiani bardzo krytycznie. Główne zarzuty: uprawiają prywatę, wspierają te decyzje inwestycyjne, które ułatwiają realizację ich własnych potrzeb, awansują na wysokie stanowiska urzędnicze osoby bez odpowiednich kwalifikacji, podejmują zobowiązania w stosunku do różnych instytucji i ich nie dotrzymują, wydają znaczne kwoty z budżetu miasta lub województwa na cele pozostające bez widocznego pozytywnego

wpływu na życie miasta, prowadzą spory publiczne o dysponowanie różnymi dobrami stanowiącymi własność miasta.

Politycy postrzegani są jako dystrybutorzy dobra wspólnego, ich decyzje podlegają ocenie mass mediów i mieszkańców. Dobry polityk w opinii mieszkańców miasta sprawiedliwie dzieli dobra, którymi prawnie dysponuje. Niekiedy o tym osądza jeden mieszkaniec, innym razem opiniotwórcą jest kategoria zawodowa czy społeczna albo pracownicy jakiejś instytucji. Oceny polityków odnoszą się także do zasad ich wyłaniania, kompetencji merytorycznych. W społecznym obrazie polityków nie ma oczekiwań odnośnie do tworzenia dóbr np. inwestowania, sukcesów w udanej transakcji potrzebnej miastu, udziału w radzie nadzorczej banku, fundacji. Brakuje także oczekiwań odnośnie do tworzenia przez nich wizji rozwoju miasta i pozyskiwania potencjalnych realizatorów oraz kształtowania opinii mieszkańców wspomagającej realizatorów tej wizji. W takim myśleniu przeszkadza głos sygnaturki i portfel potencjalnego beneficjenta. Głos wyborcy słabo słyszą politycy. Politycy w społecznym obrazie są urzędnikami zarządzającymi dobrami, a nie tworzącymi warunki wzbogacające budżet miasta; nie są postrzegani jako twórcy atrakcyjnej i realnej wizji miasta oraz poszukujący realizatorów (instytucji, kategorii społecznych) wyprowadzonego z niej programu.

Widoczność obrazu polityków wzmacniają media, a także dokładnie wyznaczone ośrodki aktywności: urząd miasta, klub poselski, siedziba partii politycznej. Zainteresowani spotkaniami z politykami mają wiedzę, gdzie można kontakt zrealizować, i mogą ponawiać go wielokrotnie w kolejnych sprawach. Wymienność składu osobowego kręgu polityków (przede wszystkim sprawujących władzę polityczną) sprawia, że niezadowoleni z ich działalności oczekują zasadnie zmiany i niekiedy podejmują skuteczne próby dokonywania zmian. Politycy wiedzą o tym i dlatego wiele ich działań zmierza do zachowania dotychczas zajmowanej pozycji. Dostrzegając złudność takiego zamysłu szukają możliwości uzyskania gratyfikacji materialnej nie zawsze legalnymi sposobami.

Politycy są osądzani taką opinią. Oddziałuje ona na ich postępowanie, na kontakty z wyborcami i na poszukiwanie przez niektórych z nich alibi, osłony, przez dokonywanie dotacji na budownictwo sakralne, instytucje opieki, fundacje. Publiczne spory między politykami umacniają przekonanie wyborców, że zażartość sporów ma uwarunkowanie w szczególnej interesowności polityków, a deklaracje o czystości intencji uznają wyborcy i ludzie mass mediów za kamuflaż, zasłonę dla pazerności polityka.

Obraz polityka tworzą także jego polityczni przeciwnicy. Kreują go stale, a szczególnie intensywnie w okresie wyborów. Nasycony jest bardzo ciemnymi barwami, wszelkie działania polityka w opinii przeciwników są nieudolne, interesowne, zorientowane na zawłaszczenie dobra wspólnego i na propagowanie haseł populistycznych. Obraz społeczny ludzi polityki ukazuje bardzo wyraźnie podziały, których podstawą jest udział w walce o władzę, a

nie odmienność wizji rozwoju miasta i własne możliwości jego urealniania. Tu obraz podobny jest do obrazu ludzi sportu, którzy też współzawodniczą o zwycięstwo. Ale zwycięstwo ludzi sportu albo porażka pozostaje bez takiego wpływu na dzieje miasta, jak zwycięstwo jednej partii politycznej czy ugrupowania partii politycznych.

Ludzie mass mediów. W Zielonej Górze działają trzy radiostacje, telewizja przewodowa, telewizja „51”, wydawana jest „Gazeta Lubuska” i dodatek do „Gazety Wyborczej”. Wszystkie te media kształtują opinie, poglądy i oceny mieszkańców miasta.

Rozgłośnie radiowe ze względu na swoją liczbę mogą poszukiwać słuchaczy o wyraźnie określonych preferencjach muzycznych, literackich, politycznych, społecznych. Żadna inna grupa społeczna nie ma takich środków symbolicznego oddziaływania na inne grupy, jak ta właśnie. Inne grupy mają większą albo mniejszą dostępność do mass mediów. Najczęściej dostępność jest okazjonalna (np. wybory parlamentarne, samorządowe). Preferencje ludzi mass mediów, moralne, społeczne czy estetyczne, są upowszechniane właściwie bez ograniczeń, zgodnie z postulatem wolności słowa. W okresie tworzenia się społeczeństwa kapitalistycznego takiej wolności słowa domagali się filozofowie, pisarze, ludzie nauki. Obecnie realizowana jest ona przez ludzi mass mediów i w opinii społecznej utożsamiana bywa z działalnością mass mediów. Recenzują oni raczej pomysły polityków miasta i województwa, niż je wspomagają. Propagują wzór człowieka interesownego, zainteresowanego udziałem w podziale dóbr, a nie w tworzeniu dóbr. Przynależność do różnych partii, wyrażanie różnych orientacji światopoglądowych, ideowych, politycznych sprawia, że inicjatywy polityków są przez przeciwników politycznych traktowane jako sposób na realizację prywatnych interesów lub interesów własnej grupy, własnej orientacji politycznej. Spory polityków o budowę szkół na osiedlach, o realizację pomysłu „Świat wodny”, o targowiska miejskie, zdaniem ludzi mass mediów ujawniają prywatę adwersarzy, dążenia do zawłaszczania dobra publicznego. Moralna dyskredytacja pomysłu, projektu, czyniona publicznie staje się faktem społecznym, cechą samego pomysłu, a nie opinią o nim autorów owej dyskredytacji. Jego realizacja jest utrudniana, gdy traci znaczenie analiza ekonomiczna czy utylitarna, a nabiera znaczenia moralna ocena projektu (pomysłu), będąca pochodną moralnej oceny jego autora. Argument *ad personam* rozstrzyga o przyjęciu albo odrzuceniu projektu. Stosowanie tego argumentu przez polityków ma wsparcie u ludzi mass mediów.

Ludzie mass mediów żyją w symbiozie z ludźmi polityki. Nie zawsze ma to znamiona kooperacji pozytywnej; postulat bezstronnej informacji pozostaje stale zapisem pustym, szczególnie gdy ma być postrzegany przy charakterystyce nie akceptowanego polityka lub nie akceptowanej partii. Ludzie mass mediów tworzą opinię publiczną, chociaż zapowiadają często, że jedynie ją rejestrują. Siła tej opinii ma funkcję kontrolną, gdy uznana jest za

wiarygodną. Tropią afery, rozgrzebuja epizody życia prywatnego polityków, wypominają im prywatę lub głupotę polityczną, w konsekwencji upowszechniają przekonanie o niekompetencji polityków lub ich nieuczciwości. W tym sensie tworzą fakt społeczny, którego relacji do uznawanego sprawcy wyborca nie może sprawdzać. Pozostaje mu wybór oparty na przesłankach irracjonalnych, zaufanie do autora podawanej opinii albo jej zignorowanie. Ludzie mass mediów za zawodową cnotę uznają śledzenie polityków, cenzurowanie ich działalności i komunikowanie własnych cenzur, tak jak gdyby były one własnością większości mieszkańców miasta zainteresowanych polityką. W niektórych sytuacjach realizują oczekiwania polityka lub partii politycznej, aby nadać wydarzeniu wymiar szczególny. Obiektywizm ludzi mass mediów jest raczej iluzoryczny, wybór problemu przedstawionego pod osąd mieszkańców, sposób przedstawiania, czas prezentacji, wielokrotność komunikowania informacji o problemie, nawet bez subiektywnej jego oceny, wyznacza rangę spraw ważnych dla mieszkańców. Wartościowanie zawiera wybór jednych problemów, a pomijanie innych, mogących mieć doniosłe znaczenie w życiu różnych kategorii mieszkańców. Ponadto nierzadko ludzie mass mediów wypowiadają swoje oceny *expresis verbis* o decyzjach lub o zaniechaniu decyzji władz politycznych.

Ludzie mass mediów — dysponując środkami przekazu — tworzą obraz miasta. W tym obrazie jest jego estetyka, są działania instytucji, przedstawiciele kategorii zawodowych i społecznych, są konkretni mieszkańcy. W obrazie miasta mamy wydarzenia znaczące dla wszystkich mieszkańców lub opis wydarzeń symbolicznych. Rozłożenie akcentów uznać można za wskaźnik asekuracji w stosunku do grup wpływowych albo za przeświadczenie o większym realnym znaczeniu jednego rodzaju wydarzeń. Obraz miasta zawiera opis sprawców wydarzeń korzystnych albo niepożądanych; policjantów i przestępców, starców i złodziei, kwestujących na rzecz WOŚP Owsiaaka i napadających na banki w celach rabunkowych, pracujących ponad miarę możliwości i unikających pracy zawodowej, gospodarnych polityków lub biznesmenów i rozrzutnych urzędników. Dzieje miasta piszą wszystkie te kategorie mieszkańców. Ludzie mass mediów przedstawiają te kategorie, poszukując akceptacji jednych a dezaprobaty poczynań drugich. Ustalają zasięg oddziaływania wymienionych kategorii na dzieje miasta, jego trwałość, nieuniknioność pewnych decyzji. Media są promotorem biegu zdarzeń kreowanego przez jedną kategorię mieszkańców Zielonej Góry albo krytykiem sprawców innego biegu zdarzeń. Obraz miasta rzutuje na zainteresowania inwestorów, młodzież poszukującą korzystnych warunków do studiowania. Ważnym składnikiem wizerunku miasta są prezentacje ludzi sukcesu (nawet jeśli służy on tylko im), a także ludzi, którym się nie powiodło. Jakie postacie wypełniają łamy gazet, treść audycji radiowych i telewizyjnych? Czy w tym obrazie zawiera się pochwała aktywności, inicjatywy, czy fatalizm, niemożność realizacji szlachetnych zamiarów?

Ludzie mass mediów upowszechniają postacie wpływające na przebieg życia wielu mieszkańców, na dzieje miasta wg ich miar pozytywnie, twórczo. Poza niektórymi politykami, rejestrują działania publiczne kapłanów, ludzi stadionu (zawodników, trenerów, sponsorów), estrady (solistów, zespoły, modelki, miss piękności), kultury (poetów, pisarzy, kompozytorów, malarzy), nauki, lekarzy, nauczycieli, rzemieślników, ludzi biznesu (bankowców, dealerów, maklerów). Ich osiągnięcia oraz plany życiowe i zawodowe są sprzężone z dziejami miasta, wpływały albo będą wpływać na te dzieje. Te kategorie ludzi, zdaniem władców mass mediów, określają bieg zdarzeń w mieście o trwałych następstwach dla jego rozwoju, prestiżu. Częstotliwość prezentacji kategorii ludzi, kontekst ekonomiczny, kulturowy, społeczny, w którym są osadzeni, wyznacza znaczenie ich działalności. A kontekst to tradycja, wydarzenie promocyjne, kulturalne (festiwal), polityczne (wybory), ekonomiczne (różnica dochodów), wydarzenie naukowe (konferencja), religijne, sportowe. Postacie prezentowane z tej okazji nadają wydarzeniu większą siłę sprawczą.

Trzy procesy społeczne przedstawiają ludzie mass mediów (tzn. opisują je i oceniają). Są to: 1) tworzenie dzieł artystycznych, naukowych, sportowych, utylitarnych, 2) wyjaśnianie wydarzeń bieżących lub historycznych, 3) symbolizacja wydarzeń historycznych. Wskazują oni też podmioty każdego procesu, nadają mu rangę społeczną i kulturową.

W oficjalnych wypowiedziach władz centralnych wymieniani są wybitni politycy, ekonomiści i duchowni. W opisie omawianych procesów stosowany jest język performatywny, a język ten pomaga ustanawiać fakty społeczne, tworzyć je, utrudnia komunikowanie o zaistnieniu zdarzeń i udziale pewnych postaci w ich tworzeniu. Treścią tego języka są relacje między jednostkami lub instytucjami, rzadziej relacje między kategoriami społecznymi. Decyzje władz miasta nie mają odniesienia do powiązań pozytywnych albo negatywnych między kategoriami mieszkańców. Społeczność miasta przedstawiana jest jako zbiór mieszkańców a nie układ kategorii społecznych, zawodowych, demograficznych. Kategorie obecne w mass mediach to radni Miejskiej Rady, kupcy, sportowcy, filharmonicy, urzędnicy, młodzież, emeryci. Najczęściej wymieniane są kategorie, które nie tworzą dóbr materialnych, ale uczestniczą w ich podziale (np. kupcy protestują przeciwko podatkowi nakładanym przez radnych i przeciwko rozbudowie supermarketów w centrum miasta). Ludzie mass mediów nie propagują żadnego programu rozwoju miasta, sami nie tworzą takiej wizji i nie wskazują jej realizatorów. Relacjonują jedynie różne pomysły lub uchwały Rady Miejskiej dotyczące budowy przedszkola, szkoły, obwodnicy, mostu, ronda komunikacyjnego w mieście.

Ludzie nauki. Ludzie nauki są obecni w społeczności Zielonej Góry jako mieszkańcy od początku lat pięćdziesiątych, znacznie wcześniej niż powstały uczelnie, a obecność ta łączy się z utworzeniem studium nauczycielskiego, tworzeniem muzeów, archiwum państwowego. Tworzenie się tej nowej kate-

gorii mieszkańców nabrało przyspieszenia, gdy Zielona Góra uzyskała status miasta wojewódzkiego, a następnie po utworzeniu WSI i trochę później WSP. Powstały warunki instytucjonalne do wyodrębnienia się kategorii społecznej ludzi nauki. Przez wiele lat ludzie nauki stwarzali kłopoty różnym instytucjom formułując własne oczekiwania (przydział mieszkania albo pomoc w realizacji inwestycji, domu studenta, budynku dydaktycznego). Różne instytucje były zobowiązane lub same przyjmowały zobowiązania wspomagania ludzi nauki. Uzasadnienie było jedno: zwiększy się dostęp młodych zielonogórczan do wyższego wykształcenia, gospodarka regionalna (przemysł) ma otrzymać kwalifikowanych pracowników. Te funkcje uległy redukcji, przemysł bowiem stracił miastotwórczą rolę i nie ma zapotrzebowania na inżynierów. Władze miejskie i wojewódzkie nie mają podstaw i potrzeby wspomagania instytucji, które kształcą młodzież na poziomie wyższym; zobowiązane są do opłacania szkół podstawowych, szkół średnich oraz instytucji kultury. Zmniejszyło się zainteresowanie władz państwowych i samorządowych kategorią ludzi nauki i ich problemami.

Czy ta kategoria jest postrzegana jako sprawca rozwoju miasta i jakie są potwierdzenia empiryczne formułowanych odpowiedzi? Kto udziela odpowiedzi na te pytania?

Osadzenie w instytucjach kształcących studentów wyznacza funkcje społeczne omawianej kategorii. Kierunki i poziom kształcenia mają określać miastotwórcze funkcje uczelni. Władze miasta jednak żadnych oczekiwań nie formułują, a brak planu rozwoju miasta przesądza o tym, że nie można kształcenia na poziomie wyższym dostosować do zapotrzebowania społecznego. Myślę, że właśnie zmiany w otoczeniu uczelni spowodowały ograniczenie zainteresowania władz lokalnych uczelniami i ludźmi nauki. Zmiany w ich położeniu to osiedlenie się na stałe w Zielonej Górze wielu nowych samodzielnych pracowników nauki, ilościowy wzrost tej kategorii zawodowej, pełnienie przez jej członków różnych funkcji poza uczelnią lub w instytucjach pracy zawodowej (szczególnie politycznych). Postrzeganie ludzi nauki przez pryzmat ról politycznych prowadzi do ocen, które prestiżu im jako kategorii społecznej nie przynoszą; pozbawia to ich pozycji obiektywnego sędziego wydarzeń lub decyzji władz, powierza opinie o niemożliwości awansowania w instytucjach nauki, niemożliwości realizacji aspiracji w działalności naukowej. Role polityczne wymagają bowiem deklaracji jednoznacznej, rezygnacji z indywidualnego osądu decyzji politycznych, a także realizowania ich nawet bez wewnętrznej akceptacji. W społeczności Zielonej Góry łatwo ustalić, z której uczelni wywodzą się politycy i jak rozwiązują problemy miasta.

Obecność ludzi nauki w dziejach miasta wyraża się organizowaniem konferencji, sesji, seminariów naukowych, odczytów, otwartych wykładów, w których uczestniczą różne kategorie mieszkańców. O tych wydarzeniach informują mass media. Obecność ludzi nauki w życiu mieszkańców miasta

widoczna jest wówczas, gdy występują jako eksperci, doradcy, w prasie, rozgłośni radiowej, stacji telewizyjnej. Dokonuje się ona też pośrednio, może przede wszystkim za pośrednictwem publikacji, monografii, periodyków, takich jak „Rocznik Lubuski”, „Studia Zielonogórskie”, „Studia Zachodnie”, „Dydaktyka Literatury”, „Applied Mathematics and Computer Science”, „Informator Kulturalny”. Zasięg i trwałość oddziaływania periodyków naukowych nie dają się określić bez badań socjologicznych. Interesujący jest udział periodyków naukowych w wyjaśnianiu mieszkańcom miasta problemów, które dla nich są ważne, a w konsekwencji kształtowanie w nich kultury racjonalnej. Mass media nie rejestrują ukazywania się periodyków, co świadczy, naszym zdaniem, o niedocenianiu tego rodzaju działalności ludzi nauki w życiu miasta. Informacja mediów o konferencji naukowej to informacja o wydarzeniu, podobnie jak informacja o wydarzeniu religijnym, społecznym, artystycznym, o którym twórcy jedynie zawiadamiają. Przynajmniej w dwojakim sensie naukowym konferencja różni się od innych wydarzeń. Ona nie tworzy wiedzy (wszak nauki nie tworzy się w tłumie), a ponadto ma uczestników jednorodnych pod względem zawodowym. Inne wymienione rodzaje wydarzeń, o których wyżej, tworzą dzieła i gromadzą różne kategorie uczestników.

Ludzie nauki są obecni w dziejach miasta przez promocje doktorskie, o czym z obowiązku komunikuje prasa. Widoczność społeczną przypisać można funkcyjnym ludziom nauki, ale właśnie jedynie dlatego, że pełnią funkcje. Trudno orzekać o dostrzeganiu w ich działalności oddziaływania na przyszłe dzieje miasta, nawet wówczas, gdy w konsekwencji tej działalności powstaje inwestycja o wielu funkcjach. Jedna funkcja ludzi nauki dostrzegana jest przez władze miasta, województwa, mieszkańców miasta, regionu i ta funkcja podlega ocenie nieformalnej.

Ludzie nauki instytucji działających w Zielonej Górze są nieobecni wśród doradców ludzi biznesu, polityki, banku, samorządu terytorialnego lub urzędu wojewody. Nie są konsultantami mass mediów, inwestorów. Brakuje ich wśród autorów projektów, programów rozwoju miasta, a także w gronie recenzentów takich projektów. Stąd bierze się nieobecność oceny realizatorów takich projektów lub programów grup zawodowych, a także nieobecność oceny kosztów ekonomicznych i społecznych projektów, programów w decyzjach władz politycznych. Nieobecni są w gronie twórców architektonicznej wizji miasta, przestrzennego zagospodarowania, plastycznej koncepcji zabudowy ulic, placów, budowy obwodnic, systemu komunikacji miejskiej. Plany rozwoju miasta i regionu tworzyli ludzie nauki z innych ośrodków akademickich.

To, co wyznaczać ma funkcje ludzi nauki w mieście, nie jest w pełni realizowane. Anonimowość pomysłodawców i użytkowników sprawia, że społeczność nauczycieli akademickich ma obraz mało zróżnicowany. Mass media tego obrazu nie modyfikują. Niektórzy ludzie nauki pełnią w mieście

jedynie funkcje zawodowe, a dzieje miasta utożsamiają z dziejami instytucji — uczelni. Kształcąc studentów pośrednio oddziałują na życie mieszkańców. Trudno osądzić, jak owocne jest owo kształcenie i w jakich postaciach będzie się przejawiać. Ludzie nauki są szczególnie czynni w procesie wyjaśniania badanych zjawisk i zdarzeń. Sama czynność wyjaśniania nie ma dramaturgii widowiskaa sportowego i artystycznego, wykonywana jest bez udziału widzów, słuchaczy, poza salą wykładową, indywidualnie, rzadko wywołuje zainteresowanie ludzi mass mediów, a spory wywołuje w gronie ludzi nauki. Proces symbolizacji stanowiący składnik wydarzenia artystycznego, sportowego, religijnego ma swoją dramaturgię, scenariusz przebiegu czynności przewiduje aktywny udział widzów, bez których nie może się dokonywać, ma aktorów, mistrzów ceremonii, określony przez scenariusz ciąg czynności, trwa też względnie długo, a wszystko, co o nim piszemy, wyznacza zainteresowanie ludzi mass mediów procesem symbolizacji. Mass media nadają większe społeczne znaczenie procesowi symbolizacji niż procesowi wyjaśniania.

Nauczyciele. Rozmieszczeni są w instytucjach oświaty i opieki, w większości w szkołach podstawowych. Mają wyższe wykształcenie lub takie wykształcenie zdobywają kształcąc się zaocznie. Niektórzy łączą pracę zawodową z działalnością polityczną i ta druga wyznacza ich obecność w prasie, radiu lub telewizji. Innym powodem dostrzegania nauczycieli przez mass media są sukcesy uczniów na olimpiadach przedmiotowych i zawodach sportowych. Główna ich rola to udostępnianie wiedzy naukowej lub usprawnianie motoryczne uczniów.

Obecność nauczycieli w dziejach miasta jest tak oczywista, że rzadko podkreślana poza dniem w kalendarzu przypisanym ich zawodowi. Ludzie mass mediów przedstawiają tę kategorię zawodową z akcentem negatywnym. Do przywar zaliczają konserwatyzm w stosowanych metodach nauczania, traktowanie uczniów *en bloc*, bez dostrzegania różnic, skłonność do obrony przywilejów grupowych (długi urlop, mało godzin pracy, stałość zatrudnienia itp.), trzymanie się kurczowe programu nauczania. Dokonujące się w mieście pozytywne zmiany, szybkie i wieloaspektowe, czynią tę kategorię zawodową bezradną, skazaną na obserwację tego, co jest efektem działania innych kategorii społecznych. Nauczyciele obciążani są odpowiedzialnością za natężenie się negatywnych zachowań młodzieży, za stresy i nerwice szkolne uczniów, a także za słabe efekty nauczania. Rokrocznie obwiniani są za zbyt słabe przygotowanie maturzystów do egzaminów wstępnych do uczelni. Pozostają w nieusuwalnym konflikcie z uczniami i rodzicami i zupełnie są pozbawieni wpływu na uzyskiwane gratyfikacje finansowe za swoją pracę zawodową (nie ma też na nie wpływu opinia uczniów i rodziców).

Nauczyciele są nieobecni w gronie twórców programów rozwoju miasta, autorskiego programu nauczania, nowej koncepcji szkoły, autorów podręczników. Szkoła niweluje różnice między uczniami, niweluje też różnice między

nauczycielami, dlatego trudno wskazać na indywidualności. Pod tym względem są podobni do niektórych kategorii zawodowych: pielęgniarek, wojskowych, urzędników biurowych. Władze miasta rzadko wyrażają uznanie nauczycielom, rzadko ukazują ich podmiotową funkcję w zaistniałych zmianach. Nauczyciele podzielają tę opinię o sobie i poza przypominaniem swoich roszczeń płacowych, oczekiwania poprawy warunków pracy, pozostaje im wyrażanie praktyczne zgody na wyznaczone role społeczne w kreowaniu dziejów miasta, w pierwszej kolejności w przebiegu życia uczniów. Działalność zawodowa nauczycieli zabezpiecza stan aktualny przed radykalną zmianą, zamiast owe zmiany programowo wzmacniać.

Kapłani. Przeniesienie siedziby biskupstwa do Zielonej Góry sprawiło, że przybyło do miasta wielu nowych duchownych. Zbudowane zostały nowe kościoły, które także spowodowały wzrost ich liczby.

Kapłani oddzieleni są od pozostałych mieszkańców odmienną funkcją społeczną, statusem społecznym, a także znaczną izolacją przestrzenną i społeczną. Mieszkają przy kościele, podobnie jak wojskowi są przez całą dobę na służbie. Kontaktują się wzajemnie w swoim kręgu, towarzyskie kontakty realizują w gronie nauczycieli w czasie pobytu w szkole, na spotkaniach po uroczystościach inauguracji roku szkolnego i akademickiego. Miejskie instytucje kultury, teatr, filharmonia, muzea, galerie pozostają poza zakresem ich aktywności kulturalnej. Odróżniają się od pozostałych mieszkańców ubiorem, co wytwarza dystans psychiczny wobec inaczej ubranych albo wzmacnia poczucie ważności misji realizowanej przez funkcję kapłana.

Kapłani są widoczni w świątyniach, podczas nabożeństw, w szkołach podczas lekcji religii, na cmentarzu, gdy za pomocą słów i gestów wspomagają wiernego w wędrówce po świecie wyobrażonym. Są widoczni na uroczystościach państwowych lub kościelnych, gdy prowadzą procesję i pielgrzymkę. Występują w roli przodowników i reżyserów widowiskowego wydania przekonań religijnych, życia religijnego. Szczególnie ważnym wydarzeniem w dziejach mieszkańców miasta jest poświęcenie oddawanych do użytku nowych obiektów. Czynność sama ma charakter religijny, ale konsekwencje społeczne. Kościół dokonuje symbolicznego powiększenia obszaru, nad którym sprawuje kontrolę, sprawia, że ulega redukcji obszar skażony, obcy, zamieszany przez ludzi pozbawionych przywileju obcowania z *sacrum*. Dokonuje się nobilitacja obszaru poświęconego, jego sakralizacji, nawet jeśli przechodzą po nim „grzesznicy śmiertelni”, on nie ulega deprecjacji moralnej. Poświęcenie gmachu nie przesądza o doskonaleniu moralnym jego użytkowników, sakralizacja przestrzeni nie pociąga za sobą moralnej reedukacji. Obecność kapłanów na uroczystościach wyznacza odczytanie działalności ich jako odświętnej, nadzwyczajnej, pozbawionej interpretacji empirycznej, ale o wyraźnie określonej funkcji wartościującej. Inne rodzaje działalności są wkomponowane w ciąg

przyczynowo-skutkowy w historii społeczności miasta. Poświęcenie ma wyjątkowe znaczenie, bez włączenia w ów ciąg.

Kapłani są obecni w wyróżnionych instytucjach (kościół), w wydarzeniach doniosłych wkomponowanych w dzieje narodu, dzieje Kościoła i dzieje miasta. Pełnią wyróżnione funkcje w uroczystościach skorelowanych z rocznicami owych wydarzeń, celebrują msze w intencji ojczyzny, poświęcają budowlę, miejsca pamięci narodowej. Korzystają ze środków masowego komunikowania, a w kontakcie ze słuchaczami lub widzami stosują język performacji. Język ten przydatny jest do tworzenia faktów społecznych, wprowadza do świadomości postacie świętych, ludzi szczególnie eksponowanych w gronie twórców dziejów wyznania, stwarza przekonanie, że przebieg życia współczesnego człowieka powinien odwzorowywać ich przebieg życia. Czasopisma parafialne, którym patronują, komunikują, kto przestrzega ważnych sakramentów (np. ślubu kościelnego), kto jest fundatorem i kto wspomaga finansowo rozbudowę świątyni. Takie działania sprzyjają tworzeniu bazy umożliwiającej pełną realizację misji ewangelizacyjnej, wzbogaceniu środków oddziaływania na wiernych. Odnotować trzeba też inne rodzaje działalności kapłanów, np. tworzenie młodzieży warunków do rekreacji, udostępnianie świątyń chórom, zespołom muzycznym, solistom i motywowanie wiernych do uczestnictwa w koncertach. To jest nowa funkcja kapłanów w społeczności mieszkańców miasta. Ich obecność w mediach jest znacznie rzadsza niż ludzi stadionu czy estrady, ale bardzo często występują w roli podmiotu wydarzeń uznawanych przez nich za cenne, za niezbędne w życiu wiernych (lub wszystkich mieszkańców miasta). Obecność w mediach wykracza niekiedy poza rolę profesjonalną i poszerza płaszczyznę kontaktów kapłana z mieszkańcami, z którymi kontakt w świątyni jest mało prawdopodobny.

Lekarze. W okresie do 1989 r. zatrudnieni byli w instytucjach służby zdrowia, szpitalach, klinikach, przychodniach, poradniach, w szkołach i zakładach przemysłowych. W tych instytucjach pełnili funkcje kierownicze albo wykonawcze, stosownie do tych funkcji i odpowiednio do stażu pracy otrzymywali wynagrodzenie. O prestiżu zawodowym lekarzy decydował prestiż instytucji, w której byli zatrudnieni i pozycja formalna zajmowana w tej instytucji. Przekaz ustny pacjentów lub członków ich rodzin tworzył opinię o kompetencjach zawodowych lekarza, a w konsekwencji powodował zabieganie o jego pomoc albo unikanie wizyt u niego, jednak wynagrodzenie lekarza nie zależało od oceny jego pracy przez pacjentów.

Zielona Góra ma bardzo dużo instytucji służby zdrowia, które zatrudniają specjalistów każdej specjalności medycznej. Społeczność lekarzy tworzy też opinię o swoich członkach i komunikuje tę opinię członkom innych społeczności.

Obecnie zmienia się usytuowanie lekarzy w społeczności miasta. Na budynkach mieszkalnych pojawiły się nowe tablice informujące o godzinach

przyjąć lekarza i jego specjalności. Powstały prywatne przychodnie lekarskie, prywatne apteki, prywatne gabinety lekarskie. Pozycja materialna lekarzy jest uzależniona coraz bardziej od zapotrzebowania na jego pomoc medyczną, która realizowana jest w gabinecie prywatnym lub prywatnej przychodni. Pomoc lekarska stała się ofertą rynkową, podobnie jak pomoc prawnika, doradcy podatkowego, pomoc psychologa lub porada kosmetyczki. Rozpoczęło się współzawodnictwo o pozyskanie pacjentów i o uznanie kompetencji zawodowych przez nich. Jak się to odzwierciedla w działalności instytucji służby zdrowia w mieście? Można zauważyć, że oprócz instytucji służby zdrowia są w mieście lekarze, o których wiemy, jaką praktykę lekarską wykonują, jak się nazywają i jakie nadzieje wytwarzają u potencjalnych pacjentów. O tym sami komunikują w prasie lub za pomocą tablic umieszczonych na budynkach czy ulotek dostępnych w przychodniach. Co zmieniło się w udziale lekarzy w tworzeniu dziejów miasta? Za wykonywanie świadczeń medycznych płacą podatki — to jest aspekt ekonomiczny ich działalności i on jest wymierny. Mogą także własnymi kompetencjami przysparzać prestiżu miastu, co wyraża się formułowaniem opinii: „W Zielonej Górze są bardzo dobrzy specjaliści od...” O miastotwórczej funkcji tej kategorii zawodowej przesądza pozostawanie w mieście lekarzy o wysokich kompetencjach zawodowych, osiedlanie się w mieście wysoko wykwalifikowanych specjalistów, budowa przez nich własnych domów, gabinetów, poradni, prowadzenie działalności edukacyjnej w środkach masowego komunikowania, prowadzenie działalności profilaktycznej i efektywnej działalności leczniczej w instytucjach służby zdrowia i prywatnej praktyce lekarskiej.

Lekarze, w odróżnieniu od prawników, inżynierów, nauczycieli, nie poszukują potwierdzenia własnych kompetencji obywatela w działalności politycznej, w instytucjach samorządowych lub państwowych. Wykazują znaczną podatność na wdrażanie nowości leczniczych, realizację oczekiwań pacjentów w tym zakresie. Podlegają presji dwóch wzorów realizacji pomocy pacjentom: temu, który medycyna naukowa, europejska, narzuca przez program kształcenia lekarzy i temu, który narzuca tzw. medycyna niekonwencjonalna mająca genezę w kulturze społeczeństw Azji i Ameryki Południowej, a którą upowszechniają mass media, wydawnictwa, a także przekaz ustny w bezpośrednich kontaktach ludzi, także pacjentów instytucji medycznych stosujących naukowe metody leczenia. Presji obu wzorów podlegają także lekarze społeczności wielkomiejskich, o czym informują tablice o świadczeniach medycznych zawieszone na budynkach mieszkalnych.

Urzednicy. Kategorią stale obecną w społeczności miasta są urzednicy. Zawodowo związani są z instytucjami państwowymi, samorządowymi, instytucjami oświaty, służby zdrowia, finansów, ubezpieczeń. Nie ma instytucji, która nie zatrudnia urzedników. Po likwidacji wielkich zakładów przemysłowych, dawnych partii politycznych, handlu spółdzielczego w Zielonej Górze

nastąpiła zmiana składu zawodowego urzędników. Pracują w urzędach samorządu i wojewody, w bankach, w różnych instytucjach ubezpieczeniowych, opieki i pomocy społecznej. Przypisani są do instytucji i do wyraźnie określonej pozycji służbowej. Odpowiednio do niej mają obowiązki i uprawnienia. Oni zapewniają ciągłość pamięci instytucji, która wzmacnia efektywność ich działalności, gdy profesjonalizm zarządzania nie stanowi wystarczających gwarancji realizacji przez instytucje jej celów. Ta kategoria społeczna stwarza poczucie komfortu i podmiotowości klientom, gdy realizuje w terminie słuszne ich oczekiwania. Nie ma obiektywnych miar skutecznego działania urzędników, jedynie powszechnie wskazywane jest zadowolenie interesantów. Niektóre oczekiwania interesantów są niezasadne, a odmowa ich realizacji przez urzędnika powoduje upowszechnienie o nim sądu negatywnego i przenoszenie tego sądu na instytucję, w której pracuje.

Urzędnicy dostrzegani są przez ludzi mass mediów w dniu zawodowego święta jakiejś kategorii zawodowej, a znacznie częściej, gdy niedbalstwo urzędnika pogarsza położenie ekonomiczne lub społeczne klienta lub grupy mieszkańców miasta. Zgeneralizowana opinia społeczna o urzędnikach jest negatywna, a mass media ją utrwalają. Zarzuty często wymieniane dotyczą niekompetencji, przedkładania litery prawa nad potrzeby ludzi, braku kultury osobistej, interesowności w traktowaniu klientów, przewrażliwienie na oceny klienta, unikaniu odpowiedzialności osobistej za działalność instytucji. Urzędnicy są anonimowymi podmiotami dziejów miasta. O działalności w trybie opisowym informują mass media, gdy podmiotem zmian są urzędnicy władz wojewódzkich lub miejskich władz samorządowych. Te kategorie urzędników państwowych podlegają znacznym zmianom, a każdej „intronizacji” towarzyszy zwiększone zainteresowanie ludzi mass mediów (mniejsze „detronizacja”). To są okoliczności sprzyjające wchodzeniu w styczności zawodowe obu kategorii mieszkańców miasta i wzajemnego zainteresowania nawiązaniem takich kontaktów.

Każdy mieszkaniec miasta ma doświadczenia uzyskane w kontakcie z urzędnikami. Ma o tej kategorii społecznej wiedzę obserwacyjną. Ta wiedza może być pełna, wieloaspektowa, albo wycinkowa, jednowymiarowa. Utrwala ona wizerunek urzędnika, który decyduje o podziale dóbr, a czyni to bardzo niechętnie. Natomiast jego udział w tworzeniu warunków do wytwarzania dóbr znany jest niewielkiej liczbie mieszkańców z własnych doświadczeń. Podział zawodów, który daje preferencje zawodom twórców, producentów, wyznacza urzędnikom pozycję gorszą. Utrwalone stereotypy, raczej negatywne, sprawiają, że w odniesieniu do tej kategorii społecznej stosuje się zasadę zbiorowej odpowiedzialności moralnej, podobnie jak w stosunku do nauczycieli.

Kupcy. Kupcy to kategoria społeczna obecna w życiu mieszkańców od kilku lat, a obecność ta ma wiele przejawów. Ilościowy wzrost tej kategorii po 1989r. i różnorodność świadczeń sprawiły, że dokonana została renowacja

architektury budynków, w których prowadzą działalność handlową i usługową. Omawianą kategorię można podzielić na dwie grupy: prowadzące działalność na bazarach lub w sklepach i hurtowniach. Jedną nazwiemy kupcami bazarowymi, a drugą kupcami sklepowymi. Społeczny rodowód każdej kategorii kupców jest prawdopodobnie inny, prestiż też inny. Kupiec bazarowy może uzyskiwać dochody większe niż kupcy sklepowi, ale to ten pierwszy przekształca się w drugiego, nie odwrotnie. O tym przesądzają racje prestiżu bardziej niż racje ekonomii.

Realizują potrzeby mieszkańców i płacą podatki, co wyznacza ich udział w dziejach miasta. Część z nich zatrudnia pracowników, którzy nie są członkami rodziny, ograniczając bezrobocie w mieście. Wśród kupców przewagę mają zajmujący się dystrybucją dóbr wytworzonych przez innych ludzi, nierzadko pracujących poza Zieloną Górą.

Kupcy są kategorią społeczną wewnętrźnie wyraźnie zróżnicowaną, o składzie stabilizującym się. Liczne grupy zawodowe mają rozbieżne interesy ekonomiczne. Na co dzień dokonują redystrybucji zasobów finansowych miasta do własnej kasy albo do kasy zarządu miasta. Ta sprzeczność ma wymiar społeczny, gdy sklep, warsztat, hurtownia jest prowadzona przez członków jednej rodziny, która stroni od próby łączenia kapitału z innymi rodzinami, sama natomiast nie może dokonać kumulacji kapitału potrzebnej do podejmowania nowych inwestycji. Sprzeczność wewnątrz kategorii jest pochodną zróżnicowania branżowego, lokalizacji biznesu (sklep, hurtownia, bazar) i lokalizacji w przestrzeni miasta (centrum - peryferie). Kupcy mają dwa ośrodki aktywności: sklep, bazar - rodzina. Nie zasiadają w kawiarniach, w teatrze ani w filharmonii. Ich konsumpcja, niekiedy bardzo wystawna, to budowa rezydencji poza granicami miasta, zakup drogich samochodów, urlop w prestiżowych kurortach zagranicznych.

Ta kategoria społeczna nie posiada w mieście ośrodków skupienia, reprezentacji politycznej i zawodowej, która artykułuje jej interesy ekonomiczne, mobilizuje do działań zbiorowych, protestacyjnych. Gdy zagraża likwidacja stanowisk na bazarze, podwyższenie podatków, opłat za dzierżawę sklepów, magazynów itp. organizują się doraźnie w obronie statusu ekonomicznego.

W codziennej działalności realizują funkcje usługowe w stosunku do klienta, znoszą też kaprysy klientów, z którymi wchodzi w kontakt bezpośredni. W czasie pracy zawodowej więź ze światem zewnętrznym utrzymują za pomocą telefonu komórkowego i radia. W pracy tej nie zajmują się tworzeniem, chyba gdy dekorują wystawę własnego sklepu. Rzadko udzielają wsparcia uzdolnionej młodzieży przez fundowanie stypendiów, rzadko sponsorują imprezy kulturalne, konferencje naukowe, fundacje, uposażenie szpitala, przychodni lekarskiej, pracowni komputerowej w szkole. Bardzo skromna część z ich grona wspomaga finansowo szkoły, wydawnictwa naukowe, literackie, albumowe. Świat kultury symbolicznej, nauki, może świat sportu też

nie jest obecny w decyzjach kupców ani jako sponsorów, ani jako odbiorców ofert. Dbają o kontakty z politykami i z duchownymi. Świadczą na budowę lub remont świątyń, biorą udział w uroczystościach organizowanych przez kapłanów. Mają udział w tworzeniu kultury symbolicznej pośrednio wspomagając działalność instytucji wyznaniowych. Są obecni w wydarzeniach traktowanych przez nas jako proces sakralizacji.

Otoczenie społeczne kupców stanowią klienci, politycy, duchowni. Zaufanie ich wzbudza „swój”, czyli ten, który uczestniczy w tym samym wydarzeniu kulturalnym bądź jako widz, bądź jako jego twórca. Uczestnicząc w takim wydarzeniu nie akcentują odrębności przez strój, podobnie jak w czasie pracy zawodowej, także odrębnym strojem nie komunikują innym o swojej funkcji społecznej.

Ludzie rezydencji. Ludzie rezydencji stanowią kategorię mieszkańców Zielonej Góry wyodrębnioną przestrzennie bardziej jednoznacznie niż pod względem wykształcenia lub zawodu czy wykonywanej pracy. Obserwator zewnętrzny może dokonać oceny rezydencji, jej walorów architektonicznych, prawdopodobnej wartości ekonomicznej, atrakcyjności położenia. Społeczny i zawodowy skład rezydentów (mieszkańców rezydencji) znany jest urzędowi miejskiemu i gminnemu, zupełnie niedostępny natomiast obserwatorowi, socjologowi, dziennikarzowi. Socjologa interesuje bardziej status ekonomiczny, poziom wykształcenia, zawód (rodzaj wykonywanej pracy), uczestnictwo w kulturze, aspiracje kształceniowe w stosunku do dzieci. Rozbudowa ilościowa rezydencji sprawia, że tereny podmiejskie wyraźnie podrożały i trudno kupić teren uzbrojony, a ceny gotowych rezydencji mają charakter zaporowy i nie są przedmiotem obrotu na rynku agencji obrotu nieruchomości. Z bardzo skromnych informacji prasowych, radiowych lub telewizyjnych można wywnioskować, że rezydencje zasiedlają Cyganie, sportowcy, kupcy, biznesmeni, właściciele hurtowni i warsztatów samochodowych, dyrektorzy i prezesi firm i wielu właścicieli o zawodzie nie wymienionym przez mass media.

Osadzenie mieszkańców rezydencji na obrzeżach miasta w żadnym stopniu nie utrudnia im odgrywania znacznej roli w tworzeniu historii miasta, jednak ustalenie tej roli napotyka na trudności, nie wiemy bowiem, jakie decyzje oni podejmują i czy przynoszą one korzyści mieszkańcom, czy też pozostają bez związku; inaczej mówiąc, rezydencja pod miastem jest też rezydencją w mieście. W takim przypadku obecność rezydencji zaświadcza o jej udziale w tworzeniu historii miasta.

Wyodrębnienie się przestrzenne podmiejskiej strefy rezydencji stanowi wydarzenie ważne w historii miasta, mniej niż budowa osiedla, ale bardziej znaczące, jeśli ich mieszkańcy kierują instytucjami, które wpływają na przebieg życia mieszkańców miasta.

Mass media rzadko zauważają mieszkańców rezydencji w roli promotorów procesów miastotwórczych. Nie wiemy o fundacji, kwestach, subwencjach osób wywodzących się z grona rezydentów. Mass media nie informują o fundatorach galerii, szkół, fundatorach nagród, stypendiów dla artystów, uzdolnionych dzieci, dzieci niepełnosprawnych, instytucji wyznaniowych. Zielona Góra bardzo mało ma zabytkowych budowli, których utrzymanie wymaga konserwacji i fundatorzy nie mogą być zapisani na tablicach, reliefach, w księgach pamiątkowych. Nie wiemy też, czy mieszkańcy rezydencji finansują kluby i zawody sportowe, turnieje zawodników wybranej dziedziny sportu. Pewne domysły o zamożności rezydentów mają potwierdzenie w posiadanych luksusowych samochodach. Wstrzemięźliwość w świadczeniach celowych stanowi wskaźnik jednowymiarowego ich udziału w tworzeniu warunków przebiegu życia innych mieszkańców miasta o niemożliwej do określenia liczbie.

Ludzie estrady. W dziejach miasta obecni są ludzie estrady, aktorzy, filharmonicy, piosenkarze, członkowie kabaretów lub klubów tańca, członkowie Lubuskiego Zespołu Pieśni i Tańca, zespołu „Maki”, chórów „Cantores” i „Polirytmia”. Obecność ich samo miasto nobilituje, stwarza warunki niezbędne do realizacji aspiracji kulturalnych, wprowadza różnicowanie aktywności kulturalnej mieszkańców, ułatwia miastu udział w wymianie dóbr kultury z innymi miastami, z którymi zawarło umowę o współpracy lub które organizują promocyjne wydarzenia kulturalne. W świadomości mieszkańców wielu miast Zielona Góra odnotowana została jako organizator winobrania i jako siedziba kabaretów studenckich oraz zespołu „Raz, Dwa, Trzy”, a także Lubuskiego Zespołu Pieśni i Tańca oraz Szkoły Tańca „Gracja”. Takiej widoczności nie nadają miastu teatr, filharmonia, estrada. Popularność ludzi estrady potwierdza ich obecność w mass mediach i folderach, sprawozdaniach władz instytucji, w tym sprawozdaniach urzędu miasta oraz wywiady w mass mediach. Obecność instytucji kultury w mieście nadaje rangę miastu i regionowi w promujących je ofertach. Obecność ta dostrzegana jest przy podziale budżetu miasta. Ludzie estrady dostarczają wzory przebiegu życia innym mieszkańcom miasta.

Ludzie stadionu. W społeczności miasta obecni są ludzie stadionu: sportowcy, trenerzy, działacze klubowi, sędziowie sportowi. W tym gronie najważniejsze kategorie stanowią sportowcy: żużlowcy, koszykarze, pięciobości. Te dziedziny sportu są popularne wśród kibiców i pozostałych mieszkańców miasta. Sukcesy sportowców wzmacniają prestiż miasta, a części mieszkańców dostarczają okazji do przeżyć i poczucia dumy. Władze potwierdzają, że doceniają rolę sportowców w tworzeniu wizerunku miasta, nagradzają ich za sukcesy.

Obiekty sportowe nie powiększają przestrzeni miasta i mały mają udział we wspomaganiu sportowców w tworzeniu jego dziejów. Mało liczna kate-

goria jest obiektem zainteresowania mass mediów. Na łamach prasy są stałe rubryki ukazujące wyniki sportowe, sportowców, wywiady z nimi i z trenerami. Widoczność ludzi stadionu sprawia, że wytwarza się przekonanie o szczególnym znaczeniu ich w historii miasta. Tę widoczność potwierdzają kibice sportu zespołowego (żużla przede wszystkim). Miasto nie przyciąga organizacją wielkich zawodów, obecnością głośniejszych nazwisk sportowców, brakuje mu ośrodka do treningów i do wypoczynku. Sportowcy — twórcy sukcesów — ukazywani są jako osoby często karane za wykroczenia na boisku lub na parkiecie, sprawcy zakłóceń ruchu drogowego, pozostający w stosunku do klubu stale w roli wierzyciela. Niewiele wiemy o ich wykształceniu, społecznej genealogii, zainteresowaniach pozasportowych, aspiracjach życiowych i bytowych. Są albo sprawcami, albo współsprawcami sukcesu, zwycięstw, awansują bądź ulegają degradacji, pokonali silniejszego albo ulegli słabszemu. Stale współzawodniczą o poprawę lub o utrzymanie wysokiej pozycji na skali sukcesów. Ich pracy nie obserwujemy, jedynie wynik, a ten jest wymierny i porównywalny.

Ludzie stadionu potwierdzają pogląd, że źródłem zamożności może być sprawne władanie własnym ciałem i to osiągnięte w młodym wieku. Sportowcy mają plebiscyty i bale, stypendia sportowe. Mało wiemy o dalszych drogach życia byłych sportowców, czy są jedynie konsumentami, czy też twórcami innych wartości. Środki masowego komunikowania stale przypominają o obecności ludzi stadionu w społeczności miasta, częściej jako twórców wydarzeń sportowego, rzadziej jako konsumentów dóbr luksusowych. Ludzie stadionu ściągają na imprezy sportowe nierzadko więcej kibiców niż ludzie estrady na imprezy kulturalne czy duchowni na uroczystości religijne.

Ludzie marginesu. Myślę, że powstałoby interesujące dzieło, gdyby bohaterem zbiorowym był człowiek marginesu w kolejnych epokach historycznych, a byłby to zgoła człowiek innej kategorii społecznej. Pytanie o miastotwórcze funkcje ludzi marginesu brzmi ambitnie. Znamienne, że ludzie marginesu zasiedlają często centra miast, dworce, skwery, parki, bramy budynków. Gromadzą się w pobliżu budki z piwem, supersamu, baru szybkiej obsługi, tam gdzie można uzyskać jedzenie lub napój. Niekiedy można spotkać ich w punktach skupu butelek, przy śmietnikach na osiedlu, mają ośrodki skupienia na wolnym powietrzu. Główny rodzaj ich aktywności to dialog we własnym kręgu, spożywanie taniego wina, piwa, niekiedy dorywcza praca, za którą otrzymują wynagrodzenie wystarczające na zakup butelki wina, piwa lub wódki. Myślenie tych ludzi koncentruje się na zdobywaniu i konsumpcji tych napojów.

Często są to ludzie samotni, nie utrzymują kontaktów z rodziną, rodzina bowiem takich kontaktów wystrzega się bardzo zdecydowanie. Głodują, mają skromny ubiór, zniszczony, brudny, ale nie wyrażają zażenowania z tego

powodu, gdy wchodzą w styczność z ludźmi dobrze ubranymi, o odmiennej orientacji życiowej.

Ludźmi marginesu są też prostytutki, widoczność ich jest jednak mniejsza niż wyżej opisanych kategorii. Przebywają w kawiarni, barze, może w agencji towarzyskiej, dlatego przechodzień lub pasażer lokomocji miejskiej nie wchodzi w bezpośrednie styczności z nimi, nie uświadamia sobie własnej odrębności czy nawet wyższości. Obecność prostitutek w mieście pozostaje bez wpływu na jego dzieje. Władze miejskie nie ponoszą żadnych kosztów, a mass media także nie czynią ich bohaterkami wydarzeń ważnych dla miasta.

Inaczej jest z ludźmi marginesu społecznego opisanymi wyżej. Oni są przedmiotem zainteresowania mass mediów, naruszają bowiem dobre samopoczucie zamożniejszych mieszkańców miasta, poświadczają obecne w nim ubóstwo, którego być nie powinno. Ukazują, jak dużo ludzi nic nie tworzy, ale trochę konsumuje, dostarczają wzoru przebiegu życia zgoła niepożądanego, nie polecanego do naśladowania. Niekiedy ludzie ci popadają w kolizję z prawem, co stanowi przesłankę zgeneralizowanej negatywnej ich oceny.

Władze miasta pozostają obojętne lub podejmują działania interwencyjne bez szansy na radykalne rozwiązania problemu. Trudności na rynku pracy, niskie kompetencje zawodowe ludzi marginesu, brak poczucia dyscypliny i motywacji do systematycznej pracy przesądza, że ludzie marginesu wymagają stałej opieki. Na jej realizację nie ma jednak środków finansowych. Władze miasta uznają za normalną sytuację, gdy ludzie marginesu nie trudnią się rozbojem, włamaniami, stręczycielstwem, kradzieżami, napadami. Ludzie mass mediów wykazują nimi zainteresowanie, gdy działaniem grupowym zakłócają spokój, łamią ład społeczny.

Ludzie marginesu społecznego są obecni w dziejach miasta w wymiarze społecznym, wszak stwarzają problemy władzom miasta, innym mieszkańcom, którzy wykorzystują te same tereny, instytucjom służby zdrowia, opieki społecznej. Upominają się o udział w podziale dóbr. Mogą korzystać ze wsparcia tych instytucji i wsparcia kolegów, są natomiast pozbawieni wsparcia rodziny. Ta izoluje ich, gdyż pomnażają oni jej kłopoty.

Nieobecni w naszym opisie. W opisie różnych kategorii społecznych wyodrębnionych wśród mieszkańców Zielonej Góry nie dostrzegamy robotników i inżynierów. Te kategorie były miastotwórcze, gdyż tworzyły przemysł Zielonej Góry. Obecnie nie ma ich w mass mediach. Odznaczenia państwowe przyznawane są innym mieszkańcom miasta, a nie reprezentantom wymienionych kategorii. Ponieważ dokonuje się dostosowanie przemysłu do wymagań technologii i techniki zachodnioeuropejskiej, inżynierowie utracili znaczenie jako promotorzy innowacji technicznych i organizacyjnych. Nastąpiło rozproszenie tej kategorii ludzi, gdy wielkie zakłady ulegały likwidacji albo ograniczały rozmiary produkcji.

Interesujące dla socjologa byłoby ustalenie, jak przystosowali się do nowych warunków organizacyjnych i ekonomicznych czy zmian w produkcji i dystrybucji dóbr przez małe firmy prywatne. Posiadali wiedzę fachową i doświadczenie zawodowe, umiejętność zarządzania wielkim zakładem przemysłowym, przedsiębiorstwem handlowym, potrzebne w gospodarce planowej, zarządzanej centralnie.

O małej atrakcyjności zawodu inżyniera świadczy podejmowanie nowych ról społecznych przez niektórych spośród nich, roli zawodowego polityka, posta, radnego, członka zarządu miasta, urzędnika urzędu wojewódzkiego albo zawodu urzędnika urzędu skarbowego, banku, instytucji ubezpieczeń społecznych.

Wskaźnikiem zmiany położenia społecznego robotników jest brak zainteresowania ich pamiętnikami, twórczością literacką, plastyczną. Nie ma literatury tworzonej przez robotników i dla robotników, nikt w Zielonej Górze nie buduje osiedli mieszkaniowych, które mają skupiać pracowników jednego zakładu, a nazwa jednego osiedla pochodząca od nazwy zakładu wskazuje na jego znaczenie w dziejach miasta chyba bezpowrotnie już utracone. Ośrodki wypoczynkowe budowane przez wielkie zakłady przemysłowe utraciły pierwotne funkcje integracji różnych kategorii ich pracowników, mass media zaprzestały relacjonowania informacji o użytkownikach tychże ośrodków, o kulturotwórczej funkcji instytucji rekreacji.

W opisie kategorii społecznych Zielonej Góry pominęliśmy prawników, policję, kierowców zawodowych. Ta ostatnia kategoria odgrywa znacznie większą rolę w dziejach miasta niż odgrywała wcześniej. Obecnie pracują w firmach przewozowych, sami tworzą takie firmy, inwestują, budują domy mieszkalne, co rzutuje na zatrudnienie innych, na zmiany w architekturze miasta. Ich przestrzenne rozproszenie przesądza, że nie tworzą kategorii zdolnej do podejmowania działań zespołowych o charakterze rewindykacyjnym lub politycznym, dlatego są mało widoczni w społeczności miasta.

Historia miasta wyznaczy sojusze różnych kategorii jego mieszkańców oparte na respektowaniu interesów ekonomicznych, a także konflikty między kategoriami o rozbieżnych interesach. Władze miasta ponoszą odpowiedzialność za jego rozwój, decyzje ich bowiem sprzyjają wzmocnieniu strategii sojuszków albo konfliktów.

Edward Hajduk

DIE GESAMTSUBJEKTE DER GESCHICHTE DER STADT ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Die Geschichte von Zielona Góra wird von den Politikern gebildet, denn sie treffen die Entscheidungen, die für die Stadt und ihre Bewohner wichtig sind z.B. über den Bau der Ringstraßen, über die Zuleitung der Gasinstallation zu einer Wohnsiedlung, die Entscheidungen über Steuer von den Immobilien, die im Besitz der Bewohner sind usw. Diese Geschichte bilden die Leuten von den Massenmedien, indem sie über die Institutionstätigkeit in der Stadt, über die Pläne der Stadtentwicklung, über die Erfolge der Schöpfergruppen, Sportler und Wissenschaftler berichten, aber sie wird auch durch die Nachrichten über die mißlungenen Investitionen in der Stadt, oder über das Einstellen von Investitionen gebildet. Die Geschichte der Stadt wird von den Wissenschaftlern geschrieben, die bilden, wissenschaftliche Untersuchungen führen und die Wissenschaften verbreiten. Bei der Realisierung der letzten Funktion werden sie von den Lehrern unterstützt, die in den Grund- und Oberschulen in Zielona Góra arbeiten.

Die Menschen von den Massenmedien zeigen die Schöpfergruppen, Kulturinstitutionen, die das Prestige der Stadt durch ihre künstlerischen Erfolge festigen, indem sie ihr den Rang eines Kulturzentrums im süd-westlichen Teil Polens geben. In dem Bildungsteam der Stadtgeschichte sind die Sportler anwesend, die ihre Erfolge im Wettbewerb gegen in- und ausländische Sportler haben.

Von ihrer Rolle in der Stadtgeschichte zeugen die Ärzte, die in den staatlichen und privaten Institutionen des Gesundheitswesens arbeiten. Sie entscheiden darüber, daß die Stadtbewohner die ärztliche Hilfe bei verschiedenen Fachärzten erhalten können.

Wir zählen auch die Marginalleute sog. „Aussteiger“ auf, denn sie regen die Tätigkeit vieler Institutionen an. Die Zuwachszahl dieser Bewohnerkategorie vergrößert ihre physische Sichtbarkeit, und die Verbesserung des materiellen Zustandes dieser Leute kann erfolgen, wenn die Ausgaben für die Realisierung der Bedürfnisse von anderen Bewohnerkategorien begrenzt werden. Durch ihre Andersartigkeit in der Stadt erzwingen sie von der Stadtregierung die Entscheidungen, die auch auf die Lebensumstände anderer Stadtbewohner Einfluß haben.

Lidia Kataryńczuk-Mania

DZIAŁALNOŚĆ SZKOŁY MUZYCZNEJ I I II STOPNIA W ZIELONEJ GÓRZE

Człowiek współczesny stale rozszerza granice poznania świata, który go otacza, podnosi swój poziom intelektualny i estetyczny. Osobiste uprawianie sztuki nie tylko pomnaża, wzbogaca radość doznawania przeżyć, aktywizuje pozytywne cechy charakteru, wytwarza gotowość do czynnego udziału we współczesnym kształtowaniu społecznego życia, przyczynia się także do rozwoju ogólnych sił twórczych mających ogromne znaczenie i wartości dla osiągnięć naukowo-technicznych. To właśnie muzyka spełnia bardzo istotną funkcję w kształtowaniu świadomości, rozszerzając horyzonty myślowe, wolę, uczucia. Trwałe przeżycia pod wpływem muzyki wzbogacają ludzi wewnętrznie, pomagają im lepiej rozwiązywać problemy, dorastać do wielkich zadań, jakie stawia przed nimi współczesność.

Umiłowanie muzyki i zapal uprawiania życia artystycznego doprowadza do organizowania młodych ludzi i skupiania ich wokół szkolnictwa muzycznego. Rozwinęło się ono szczególnie w Europie na przełomie XIX i XX wieku jako wyraz upowszechniania kultury, spełniając przede wszystkim dwie funkcje: kształcenia muzyków zawodowych oraz zapewnienia odpowiednich warunków rozwojowych uzdolnionej muzycznie młodzieży. Niniejsze opracowanie przedstawia wizerunek działalności i sukcesów Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Zielonej Górze.

Najciekawsze wydarzenia z kart historii szkoły

Miejska Szkoła Muzyczna w Zielonej Górze rozpoczęła działalność pedagogiczną jesienią 1945 r. w budynku przy ul. Stalina 25 (obecnie al. Niepodległości). Z zapisów kronikarskich wynika, że w szkole nauczano gry na fortepianie, skrzypcach, flecie. Sukcesywnie wprowadzano klasę śpiewu i klasy pozostałych instrumentów. Dyrektorem był Maksymilian Migaszewski, a pedagogami prof. Stanisława Stepiakiewiczowa (fortepian) i prof. Franciszek Lepieszko (fortepian i akompaniament). W 1946 r. pojawiają się następni pedagodzy: prof. Stanisława Oleńska (fortepian), prof. Józwiakowa (flet,

skrzypce), Paweł Stróżyk (skrzypce), prof. Tadeusz Krzyżaniak (akordeon). Powstaje klasa śpiewu solowego.

Rok 1950 przyniósł upaństwowienie szkoły, dalszą jej stabilizację oraz wzrost liczby uczniów i pedagogów. Szkoła zyskuje społeczną akceptację i rozgłos w środowisku, organizując dużo koncertów w wykonaniu uczniów i pedagogów. Absolwenci podejmują dalszą naukę w szkołach średnich i studiują w uczelniach muzycznych, aby powrócić jako nauczyciele. W latach 1956-1962 szkołą opiekowali się prof. Irena Stefanowa z Poznania (fortepian) i prof. Zdzisław Janke, rektor PWSM w Poznaniu (skrzypce). Przybywa coraz więcej muzyków z wyższym wykształceniem w związku z upaństwowieniem Zielonogórskiej Orkiestry Symfonicznej i zatrudnieniem w niej absolwentów Wyższych Szkół Muzycznych (Akademii Muzycznych). Muzycy tej orkiestry podejmują także pracę w PSM I stopnia, a później w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej, która powstała między innymi dzięki wytrwałości Starszego Wizytatora Szkolnictwa Artystycznego Edwarda Sienkiewicza. Zabiegali o jej utworzenie także inni liczni działacze kultury, którym muzyka w szczególny sposób leżała na sercu.

Pierwszego września 1962 roku powstaje Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna. Przydzielono jej budynek przy. al. Niepodległości 21 (w dawnym Domu Kultury Dziecka). Kandydatów do szkoły zgłosiło się około sześćdziesięciu. Po dokonaniu selekcji utworzono z nich dwie klasy: pierwszą i trzecią. Do klasy trzeciej przyjęto muzyków z Orkiestry Symfonicznej, którzy deklarowali chęć uzupełnienia wykształcenia muzycznego. Dyrektorem obu szkół muzycznych była Stanisława Oleńska, a zastępcą Andrzej Kładoczny. Wprowadzono naukę gry na wszystkich instrumentach z wyjątkiem harfy. Rok 1964 przynosi wiele sukcesów, między innymi I miejsce Małgorzaty Gajlesz (klasa fortepianu), I miejsce sekcji skrzypcowej, II miejsce kwartetu smyczkowego i wyróżnienie tria fortepianowego na I Festiwalu Średnich Szkół Muzycznych w Świdnicy.

W następnym roku dyrektorem zostaje Marian Rogal, dotychczasowy wykładowca Średniej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, a zastępcą jest nadal Andrzej Kładoczny. Na II Festiwalu w Świdnicy I miejsca zdobywają uczniowie PSM II stopnia: Stefan Czermak (skrzypce), Jerzy Burda (trąbka), Alfred Kurzacz w grupie instrumentów dętych drewnianych, kwartet smyczkowy. Szkołę opuszcza pierwszych jedenaścioro absolwentów Średniej Szkoły Muzycznej. Większość z nich podjęła studia muzyczne w Wyższych Szkołach Muzycznych w kraju i za granicą. We wrześniu roku szkolnego 1967/68 40-osobowy zespół uczniów po raz pierwszy koncertuje we Frankfurcie i Fürstenwalde w NRD.

Nowy rok szkolny 1968/69 inauguruje nowy dyrektor Romuald Pawłowski oraz zastępca Andrzej Kładoczny. Przeprowadzono adaptację budynku przy al. Niepodległości i gruntownie odnowiono budynek przy ul. Chrobrego. Wzbogacono znacznie bibliotekę i płytotekę, aparaturę nagry-

wająco-odtworzącą, zakupiono wiele instrumentów. Organizowane są wycieczki dla uczniów i wyjazdy do oper lub na koncerty. W czerwcu 1969 r. chór PSM I stopnia bierze udział w Festiwalu Chórów „Legnica Cantat”.

W latach 1970/71 następuje wzmożona działalność koncertowa w środowisku zielonogórskim. Na festiwalu Szkół Muzycznych II stopnia w Świdnicy zielonogórzanie zdobywają czołowe miejsca, I miejsce wśród wokalistów Barbara Rusin, II miejsce wśród skrzypków Krystyna Słoma, I miejsce kwartet smyczkowy. W roku następnym w konkursie wokalnym muzyki W. Żeleńskiego we Wrocławiu I miejsce zajęła Barbara Rusin. Zdzisław Głowacki (flet) zdobył miejsce w I grupie w Ogólnopolskim Konkursie Średnich Szkół Muzycznych w Radomiu. Chór PSM I stopnia wziął udział w wojewódzkim koncercie uczniów we Frankfurcie nad Odrą.

Od 1972 roku dyrektorem zostaje Franciszek Pappelbaum, zastępcą pozostaje Andrzej Kładoczny. Kontynuowane są prace remontowo-adaptacyjne obu budynków. Uczniowie szkoły I i II stopnia biorą udział w ogólnopolskich konkursach i uzyskują wysokie lokaty.

Kalendarium szkoły w roku 1974/75 wskazuje sześć znaczących konkursów. Są to: Okręgowy Konkurs Pianistów PSM I stopnia w Pile (I miejsce zdobywa Renata Mieszkiełto, IV miejsce Mirella Dudek), Ogólnopolski Konkurs Wokalny PSM II stopnia w Łodzi (II miejsce zdobywa Jolanta Czyż), Okręgowe Przesłuchania Wiedzy o K. Szymanowskim we Wrocławiu (IV miejsce Leokadia Wróbel), konkurs skrzypcowy we Wschowie (I miejsce Jarogniew Dąbrowski, II miejsce Grzegorz Cieślak, III miejsce Mariola Wiercioch), konkurs pianistyczny w Sulechowie (I miejsce Katarzyna Rajewska, Małgorzata Łukaszewicz), konkurs gitarowy w Strzelcach Krajeńskich (I miejsce Marek Golczak).

Pozostałe lata to liczne sukcesy i osiągnięcia szkół I i II stopnia. W roku 1977 decyzją Ministra Kultury i Sztuki nastąpiło połączenie obu zielonogórskich szkół w jeden organizm, któremu nadano nazwę Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza.

Czwarte dziesięciolecie szkoły to lata 1977-1987. Jest to także prezentacja dorobku szkół muzycznych w Zielonej Górze i Frankfurcie nad Odrą. 17 grudnia 1977 r. we Frankfurcie i 7 stycznia 1978 r. w sali Filharmonii Zielonogórskiej odbywały się koncerty Chóru Dziewczęcego i Robotniczej Orkiestry Symfonicznej z Frankfurtu pod dyрекcją Günthera Reinekera. W dniach 6-9 maja we Frankfurcie odbyło się Spotkanie Uczniów Szkół Muzycznych z przygranicznych województw Polski i NRD. Zainaugurował je koncert wspólnej Orkiestry Młodzieżowej PSM z Zielonej Góry i Okręgowej Szkoły Muzycznej we Frankfurcie. Wśród innych wydarzeń z życia szkoły należy wymienić III miejsce (brązowy medal) zdobyte przez Dorotę Siudę na III Ogólnopolskim Konkursie Młodych Skrzypków w Lublinie, I nagrodę dla kwartetu smyczkowego (D. Siuda, G. Cieślak, R. Bejtlich i M. Bryła) na konkursie Zespołów Instrumentalnych SM II stopnia we Wrocławiu. W dniach

29 czerwca — 16 lipca uczniowie z Zielonej Góry odpoczywali i ćwiczyli na obozie muzycznym we Wroniawach (przebywali tam również przedstawiciele Polonii francuskiej), zaś w sierpniu w Eberswalde orkiestra szkolna pracowała wspólnie z uczniami z Frankfurtu (kolejny sukces zapisany w kronice tego międzynarodowego zespołu to IV miejsce na konkursie Orkiestr Nieprofesjonalnych zorganizowanym przez radio NRD).

Wydarzenia roku szkolnego 1978/79 to III miejsce (i brązowy medal) zdobyte przez Dorotę Siudę na III Ogólnopolskim Konkursie Młodych Skrzypków w Lublinie, III miejsce Małgorzaty Bryły na III Międzywojewódzkim Konkursie Uczniów Klas Skrzypiec i Altówki SM I st. w Malborku, uczestnictwo Mirelli Dudek w Konkursie Pianistycznym im. L. Janacka i M. Suchona w Warszawie, I nagroda dla kwartetu smyczkowego (D. Siuda, G. Cieślak, R. Bejtlich i M. Bryła) na Konkursie Zespołów Instrumentalnych SM II st. we Wrocławiu, dwa trzecie miejsca (w grupie uczniów młodszych i starszych) na III Konkursie Akordeonowym PSM I i II st. oraz SOM zdobyte przez Zbigniewa Niemca i Jerzego Szereniewicza.

W roku szkolnym 1979/80 powołano drugiego zastępcę dyrektora, którym został Karol Schmidt. 15 września Orkiestra Szkolna wspólnie ze społecznością chórzystów z zielonogórskich szkół podstawowych i ponadpodstawowych uczestniczyła w odsłonięciu pomnika Janusza Korczaka w Zielonej Górze; podczas uroczystości wykonała „Oratorium” N. Kuźniaka. W listopadzie wspólna Młodzieżowa Orkiestra Polsko-Niemiecka wystąpiła w Berlińskim Pałacu Republiki. Na konkursie skrzypcowym w Lublinie Dorota Siuda otrzymała wyróżnienie za wykonanie utworu Jana Sebastiana Bacha. Kontynuowane są cykliczne „Wieczory Wiolinowe” (impreza organizowana przez Wojewódzki Dom Kultury, szkołę i Redakcję Muzyczną Polskiego Radia w Zielonej Górze; pomysłodawcą był redaktor Janusz Mencil), podczas których obiecujące młode talenty mogły się prezentować przed publicznością zielonogórską. Na marcowych Ogólnopolskich Przesłuchaniach Zespołów Kameralnych we Wrocławiu kwartet smyczkowy (D. Siuda, R. Bejtlich, A. Smorawińska i M. Smorawiński) zajął II miejsce, a zespół kameralny zdobył V miejsce na Ogólnopolskim Przeglądzie Zespołów Smyczkowych SM II st. w Kaliszu. Wydarzeniem dla szkoły była organizacja V Międzywojewódzkiego Konkursu Wiolinistycznego, na którym Mariusz Monczak zdobył w grupie I drugie miejsce, III Ewa Łuczak i Barbara Piwiec, w grupie II pierwszy był Krzysztof Jęczała, druga Marzena Kulczyc, trzecia Alicja Kwiatkowska.

Kolejny rok szkolny 1980/81 przynosi sukcesy akordeonistów. Na IV Ogólnopolskim Konkursie Akordeonowym w Międzyrzeczu wyróżnienie dostał Jerzy Szereniewicz. Podczas XI Konkursu Zespołów Kameralnych SM II st. we Wrocławiu (marzec) I miejsce zdobył kwintet fortepianowy (D. Siuda, J. Żołnierczyk, R. Bejtlich, M. Bryła i R. Mieszkieńko), drugi zespół kameralny uzyskał wyróżnienie. Podczas Ogólnopolskich Przesłuchań Uczniów Sekcji

Instrumentów Dętych i Zespołów Kameralnych w Lublinie Andrzej Borówko (puzon) zakwalifikował się do I grupy, zaś kwartet fagotowy - do II grupy.

W roku szkolnym 1981/82 obie szkoły obchodziły jubileusz 25-lecia. Było wówczas już 660 absolwentów, z tego dwustu w szkole II stopnia. Dorota Siuda i Jarosław Żołnierczyk zakwalifikowali się do II Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków w Lublinie. Kwartety smyczkowy i skrzypcowy zajmują I i III miejsce na konkursie Zespołów Kameralnych we Wrocławiu.

Lata 1982-1983 charakteryzują się kolejnymi licznymi sukcesami obu szkół. Tradycyjnie przywieziono nagrodę z Wrocławia z XIII Konkursu Zespołów Kameralnych, gdzie kwartet smyczkowy zaprezentował utwór zielonogórskiego kompozytora Juliusza Karcza pt. „Quadro” i został sklasyfikowany na I miejscu. Chór PSM I i II st. pracujący pod kierunkiem Janiny Nowak został najwyżej oceniony na VI Przeglądzie Chórów Szkół Muzycznych w Żaganiu. Uczestniczył on w nagraniu kolęd kompozytorów polskich dokonanym przez wytwórnię „Veriton” i wydany na płycie. Uczniowie i orkiestra uczestniczyli również w uroczystościach obchodów 750-lecia Krosna Odrzańskiego. Największym sukcesem owego roku było zdobycie V miejsca na I Międzynarodowym Konkursie Młodych Skrzypków im. Yehudi Menuhina w Folkestone (w Anglii).

W roku szkolnym 1983/84 mianowano nowego zastępcę dyrektora, którym został Marek Sundmann. Szkoły odnoszą kolejne sukcesy w Polsce i poza granicami. 24 września na XXIII Festiwalu Nadodrzańskim w NRD - Młodzieżowej Orkiestrze Symfonicznej połączonych szkół z Zielonej Góry i Frankfurtu pod dyrekcją Franciszka Pappelbauma i Günthera Reinekera przyznano nagrodę kulturalną im. Heinricha von Kleista. Stanisław Hajzer, nauczyciel klasy skrzypiec, otrzymał nagrodę czasopisma kulturalnego „Nadodrze” za osiągnięcia w krzewieniu kultury muzycznej regionu. W marcu na XIV Konkursie Zespołów Kameralnych we Wrocławiu kwintet fortepianowy oraz trio smyczkowe zdobyły dwie równorzędne pierwsze nagrody. Sukcesy odnoszą uczniowie z klasy instrumentów dętych, akordeonu. Zaszczyc naszemu miastu i szkole przynosi sukces skrzypka Jarosława Żołnierczyka, który zdobył IV miejsce na Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Nielsena w Odensee w Danii.

Rok kolejny obfitował w nagrody dla nauczycieli i uczniów. Dyrektor Franciszek Pappelbaum odebrał przyznaną szkole Nagrodę Kulturalną Prezydenta Zielonej Góry. Medalami wyróżniono grupę pedagogów. Kolejne wydarzenia to wznowienie Wieczorów Wiolinowych (z inicjatywy Stanisława Hajzera), które odbywały się w sali koncertowej Filharmonii Zielonogórskiej w ostatnią sobotę miesiąca. W kolejnym Konkursie Zespołów Kameralnych we Wrocławiu sukces odniósł duet fortepianowy (Małgorzata Konopka i Małgorzata Głuchowska) - II miejsce. Chór PSM I i II st. uczestniczył w sesji nagraniowej Polskiego Radia w Zielonej Górze oraz w uroczystym koncercie

jubileuszowym z okazji 30-lecia Filharmonii Zielonogórskiej (wykonanie „Symfonii Dantejskiej” F. Liszta).

W roku 1986/87 odbywają się kolejne wspólne koncerty Młodzieżowej Orkiestry Polsko-Niemieckiej. Na XVII Konkursie Zespołów Kameralnych SM II st. (z udziałem uczniów z Polski i NRD) we Wrocławiu Młodzieżowa Orkiestra Kameralna SM II st. pod dyr. Stanisława Hajzera zajęła II miejsce. Stanisław Hajzer dodatkowo został wyróżniony złotym medalem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków im. W. Majerowicz za całokształt działalności w dziedzinie krzewienia muzyki kameralnej. Na I Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym I miejsce zajęła Irmina Gauza.

Kolejne dziesięciolecie, 1987-1997 to liczne konkursy i nagrody. W roku szkolnym 1987/88 Dobosława Siudmak i Paweł Zatorski otrzymują stypendia Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci. Na konkursie Bachowskim znaleźli się Agnieszka Gąsior (wiolonczela), Ewa Łuczak (skrzypce), Piotr Marcinowicz (skrzypce), Alicja Kwiatkowska (skrzypce). Na kolejnym Konkursie Zespołów Kameralnych Szkół Muzycznych II st. we Wrocławiu Smyczkowa Młodzieżowa Orkiestra Kameralna przygotowana przez Narcyza Żołnowskiego zajęła II miejsce. Nagrodę specjalną otrzymała Ewa Łuczak. Na międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym były uczeń i absolwent Jarosław Żołnierz jest zdobywcą V miejsca (konkurs im. Kulenkampfa, Kolonia, RFN). Również były uczeń i absolwent Mariusz Oczachowski zdobywa II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Fagocistów w Rokosowie.

Z początkiem roku szkolnego 1988/89 zastępcą dyrektora zostaje Anna Schmidt. Na Ogólnopolskim Przeglądzie Uczniów Klas Instrumentów Dętych Szkół Muzycznych II st. W Olsztynie w grupie II znalazła się Izabela Szlachetko (trąbka).

Kolejny rok szkolny 1989/90 zapowiada dalsze sukcesy. Między innymi Donata Bieżańska zajmuje I miejsce w konkursie gry na gitarze w Lublinie DFIL-u. Na Wojewódzkim Przeglądzie Pianistycznym w Zielonej Górze wysokie lokaty zdobywają Małgorzata Sarbak (II miejsce w grupie I) i Iga Zakrzewska (III miejsce). Z dniem 1 września 1990 r. na stanowisko dyrektora szkoły zostaje powołana oficjalnie Anna Schmidt, zastępcą zostaje Stefan Wasiak.

Bardzo aktywnie działa Młodzieżowa Polsko-Niemiecka Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Macieja Ogarka i Günthera Reineckera, która uczestniczy w uroczystościach wręczenia nagrody im. H. Bucklera Prezydentowi Rady Europy Jacquesowi Delorsowi (RFN). W marcu nawiązuje współpracę z orkiestrą Szkoły Muzycznej w Heilbronn, w Niemczech Zachodnich, a w Drzonkowie odbywa się wspólny obóz dla członków orkiestr z Zielonej Góry, Frankfurtu nad Odrą i Heilbronn zakończony koncertami w Zielonej Górze i Frankfurcie. Następnie orkiestra uczestniczy w uroczystościach 100-lecia Centrali Związkowej Metalowców nad Menem oraz Europejskich Spotkaniach Koncertowych w Dreieich i Cottbus. Wakacje młodzi muzycy spędzają na

obozie w Rudnie, a w sierpniu biorą udział w zorganizowanym przez Radio Brandenburg i PR w Zielonej Górze koncercie we Frankfurcie nad Odrą. Wśród laureatów XVI Konkursu Bachowskiego znaleźli się: Katarzyna Zimnicka (III miejsce w grupie I), Barbara Piotrowska (I miejsce w grupie II). Na ogólnopolskim Konkursie Skrzypcowym im. H. Wieniawskiego w Lublinie III miejsce w młodszej grupie zajęła Dobrosława Siudmak. Zdobyła ona również I miejsce na II Ogólnopolskim Konkursie Młodych Skrzypków im. S. Serwaczyńskiego, III miejsce zdobył Paweł Zatorski. W kwietniu na Międzyszkolnym Konkursie Wiedzy o Mozarcie i Paderewskim II miejsce zajęła Ewelina Luboch. Piotr Mrozowski zdobył III miejsce na Festiwalu Muzyki Akordeonowej i Międzynarodowym Konkursie Akordeonowym.

45-lecie PSM I st. i 30-lecie PSM II st. przypadają na rok szkolny 1991/92, który i tym razem przynosi uczniom wyróżnienia, nagrody na różnych imprezach. Do ciekawych wydarzeń należy udział byłego ucznia i absolwenta PSM II st. Jarosława Żołnierczyka w X Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. H. Wieniawskiego w Poznaniu (uzyskał VII miejsce, I wyróżnienie). Szkolna Orkiestra Symfoniczna pod dyktando Macieja Ogarka uczestniczyła w Festiwalu Mozartowskim w Zielonej Górze. Młodzieżowa Orkiestra Polsko-Niemiecka koncertowała w Witebsku, a następnie we Frankfurcie nad Odrą (spotkanie Prezydentów Niemiec i Polski). Kolejny sukces odnieśli uczniowie szkoły w XVII Konkursie Bachowskim. Dobrosława Siudmak kolejny raz uzyskała stypendium Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci. Z Konkursu Pianistycznego w Saint-Nom-La Breteche (Francja) I nagrodę i „dyplom najwyższego uznania” przywiozła Justyna Karcz. Bartłomiej Helwing zdobył III miejsce na Ogólnopolskim Konkursie Gitary Klasycznej w Koszalinie. Wysokie lokaty w Wojewódzkim Konkursie Kształcenia Słuchu zdobyli Katarzyna Kwiecień i Alicja Białkowska. Michał Wawrzyniak uzyskał I miejsce na II Ogólnopolskim Konkursie Instrumentów Dętych Drewnianych Szkół Muzycznych II st. w Olsztynie.

Rok szkolny 1992/93 obfituje w kolejne sukcesy. Bartłomiej Helwing zdobył III nagrodę na VI Festiwalu „Della Chitarra” w Fiuggi (we Włoszech) oraz uczestniczył w IV Międzynarodowym Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” w Tychach (VII miejsce). Młodzieżowa Orkiestra Polsko-Niemiecka 19 września 1992 r. wystąpiła w Bonn w Pałacu Kanclerza w czasie „Święta Kanclerza”. Przypadł jej w udziale zaszczyt otwarcia imprezy, a Kanclerz Niemiec Helmut Kohl zapowiedział osobiście występ, podkreślając przykład wieloletniej współpracy młodzieży z obu stron granicy. Orkiestra odbyła również tournée po Holandii i Włoszech i uczestniczyła w koncercie w Kongreshalle w Bonn. Pod koniec maja w Lubiatowie miało miejsce zgrupowanie zaprzyjaźnionych orkiestr: holendersko-niemieckiej i polsko-niemieckiej; odbyły się wspólne koncerty w Zielonej Górze i Frankfurcie.

Od roku szkolnego 1993/94 w miejsce dawnych Wieczorów Wiolinowych szkoła organizuje odbywające się regularnie raz w miesiącu w niedzielę

koncerty w zielonogórskiej Palmiarni. Uczestniczą w nich najlepsi soliści i zespoły wraz z pedagogami. Sebastian Cieśliński był jednym z najmłodszych uczestników XVII Mistrzowskiego Kursu Pianistycznego w Dusznikach Zdroju. Kolejne sukcesy odnoszą uczniowie na XIX Konkursie Bachowskim. Szkoła była również organizatorem Regionalnego Konkursu Solfeżowego; nagrody zdobyły Marta Bejtlich, Agnieszka Tyliszczak. Ponadto zorganizowanie przez szkołę Wojewódzkiego Przeglądu Sekcji Smyczkowej przyniosło sukces Oskarowi Kwiatkowskiemu i Aleksandrze Sadeckiej. Katarzyna Wasiak i Mariusz Sado uzyskali wysokie lokaty na IV Wojewódzkim Konkursie Pianistycznym SM I st. w Nowej Soli. Po raz pierwszy Zarząd Miasta Zielonej Góry przyznał stypendia twórcze i artystyczne. Otrzymali je Tomasz Kienik, Ewelina Luboch i Katarzyna Helwing. 12-15 maja Polsko-Niemiecka Orkiestra Kameralna przebywała w Szwajcarii (gdzie koncertowała w Bazylei), a 3 lipca wystąpiła na koncercie zorganizowanym przez Europejską Akademię Kultury na zamku w Liberosse.

Kolejny rok szkolny rozpoczynają podróże. Uczniowie prof. Anny Tułasiewicz wraz z akompaniatorem prof. Karolem Schmidtem udali się do Francji na zaproszenie absolwentki (z klasy A. Tułasiewicz) Krystyny Słomy-Mugica, która obecnie prowadzi klasę skrzypiec w szkole w Pontarlier. Młodzieżowa Orkiestra Polsko-Niemiecka gościła w Anglii z koncertami w Sheffield i Bradfield. Odbywający się XX jubileuszowy Konkurs Bachowski otrzymał imię jednego ze swych pomysłodawców i pierwszych organizatorów — prof. Stanisława Hajzera. Konkurs ten cieszy się dużym zainteresowaniem w całym kraju. Z III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Koszycach (Słowacja) IX lokatę przywiozła Katarzyna Wasiak, Mariusz Sado uzyskał (XVI miejsce, Tomasz Jerzyski XVIII miejsce. Orkiestra Polsko-Niemiecka uczestniczyła w IV Europejskim Festiwalu Młodych Muzyków w Budapeszcie oraz w VI Europejskim Festiwalu Orkiestr Młodzieżowych w Świeradowie Zdroju.

Liczne konkursy i nagrody przedstawia kalendarium szkoły w roku 1995/96. Ewelina Luboch i Iga Zakrzewska uczestniczą w II Ogólnopolskim Konkursie „Wokół Witolda Lutosławskiego” w Białymstoku. Katarzyna Wasiak z Usti nad Łabą (Czechy), gdzie odbywał się Międzynarodowy Konkurs Fortepianowy, przywozi IX miejsce. Na XXI Konkursie Bachowskim najbardziej wyróżniły się Katarzyna Helwing (I miejsce) i Katarzyna Zimnicka (IV miejsce). Na I ogólnopolskim Turnieju Pianistycznym w Żaganiu ponownie sukces odnosi Katarzyna Wasiak (I miejsce). Szkoła była organizatorem III Regionalnego Konkursu Kształcenia Słuchu (wyróżnienie przyznano Joannie Matuszkiewicz) oraz Makroregionalnych Przesłuchań Uczniów Klas Instrumentów Dętych Drewnianych SM II st. (III miejsce zdobył Wojciech Merena). Kwartet skrzypcowy zajął II miejsce na V Konkursie Smyczkowych Zespołów Kameralnych im. G. Bacewicz w Łodzi. W ramach rewizyty grupa uczniów z różnych klas przebywała w Achim w Niemczech, gdzie grała na koncertach dla

mieszkańców miasta oraz zwiedzała jego osobliwości. W Międzynarodowych Spotkaniach Akordeonowych w Sanoku Paweł Łuczak otrzymuje III nagrodę, a Katarzyna Wasiak na VI Kłodzkim Konkursie Pianistycznym I nagrodę. Oboje mają przyznane przez Zarząd Miasta Zielonej Góry stypendia twórcze i artystyczne. Laureatką nagrody specjalnej organizatorów V Międzynarodowego Konkursu Wokalnego „Poznajemy Śpiewniki Domowe Stanisława Moniuszki” została Aneta Marciniak. W międzynarodowym konkursie Pianistycznym w Senigalii (we Włoszech) uczestniczyli Sebastian Cieśliński i Iga Zakrzewska.

„Złoty jubileusz” historii szkoły przypada na rok szkolny 1996/97. 13-15 września Polsko-Niemiecka Orkiestra Młodzieżowa uczestniczy w IV Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym im. K. D. von Dittersdorfa w Czechach, koncertując w Jeseniku i Javorniku. W Nowej Soli na V Międzywojewódzkim Konkursie Pianistycznym SM I st. I miejsca zdobywają Sandra Delong i Katarzyna Wasiak. Wielkim osiągnięciem w dziedzinie pianistyki jest „Rydwon Apollina”, z którym wróciła z Ogólnopolskich Przesłuchań Uczniów V i VI Klas Fortepianu SM I st. w Warszawie Katarzyna Wasiak. Oprócz statuetki otrzymała Grand Prix, a jury uznało ją za najlepszą uczestniczkę całego konkursu. Tradycyjnie odbył się również Koncert Kompozytorski, obrazujący dziedzinę „nieobowiązkowej” pracy uczniów PSM II st., a także cykl słynnych koncertów w Palmiarni. W II Ogólnopolskim Turnieju Pianistycznym w Żaganiu wyróżniły się Katarzyna Wasiak (I nagroda w grupie II) i Anna Fillipczuk (II nagroda w grupie I) oraz Sandra Delong (wyróżnienie). I miejsce zdobywa również Ewelina Luboch, a III miejsce Ewa Kwiatkowska na Ogólnopolskim Konkursie Wiedzy o Mieczysławie Karłowiczu w Zakopanem. Podczas III Międzywojewódzkiego Konkursu Gitarowego Szkół Muzycznych I st. w Żaganiu wyróżniła się Anna Kora (I miejsce). W koncercie jubileuszowym szkoły w sali Filharmonii wystąpili m. in. Maria Jałocha z grupą rytmiczną „Fermata”, chór szkolny pod dyrekcją Janiny Nowak, zespół instrumentów dętych pod kierunkiem Janusza Zająca, soliści Małgorzata Głuchowska i Karol Schmidt.

Tabela 1

Udział uczniów PSM I i II st. w Zielonej Górze w konkursach

Rok szkolny	Liczba konkursów	Liczba uczestników	Lokaty	
			liczba	procent
1992/93	17	40	10	25
1993/94	13	51	13	25
1994/95	15	36	9	25
1995/96	25	63	24	38
1996/97	14	36	15	41
Razem	84	226	71	31

Księga PSM I st. założona w 1950 r. notuje 684 uczniów — absolwentów, księga absolwentów PSM II st. — 457. Wśród absolwentów znajduje się wielu muzyków o słynnych dziś nazwiskach, nauczycieli muzyki i wychowania muzycznego, instruktorów, animatorów muzycznych, świadomych melomanów, członków zespołów instrumentalnych i chóralnych. Jest to dzieło pedagogów zasługujących na największy szacunek i uznanie.

Obecnie szkoła liczy 332 uczniów: 222 w PSM I st. (147 - dział dziecięcy, 75 - w dziale młodzieżowym, rozdzielonym od roku 1996/97 na cykl 4-letni - klasy II, III, i IV, w których obecnie jest 55 uczniów i cykl 3-letni - klasa I licząca 20 uczniów) i 110 w PSM II st. Nad rozwojem i kształceniem muzycznym czuwa 64 nauczycieli, wśród których przeważają zdecydowanie pedagodzy z wykształceniem wyższym (w tym posiadający stopnie naukowe lub specjalizacje przedmiotowe). Wśród nich jest dziewiętnastu nauczycieli, dla których szkoła jest pierwszym miejscem pracy, pozostali są jednocześnie muzykami Filharmonii Zielonogórskiej, nauczycielami akademickimi Wyższej Szkoły Pedagogicznej (Instytutu Wychowania Muzycznego) lub innych szkół. Szkoła prowadzi naukę w zakresie fortepianu, skrzypiec, gitary altówki, wiolonczeli, kontrabas, fletu, oboju, klarnetu, saksofonu, fagotu, trąbki, rogu, puzonu, tuby, akordeonu, perkusji, śpiewu solowego i rytmiki.

Cykl nauczania 6-letni ma charakter umuzykalniający. Blok przedmiotów zawiera: instrument główny, kształcenie słuchu, rytmikę, audycje muzyczne, instrument obowiązkowy dla niepianistów (z wyjątkiem gitarzystów i akordeonistów), naukę akompaniamentu i czytania *a vista*, chór, zespoły. Cykl 3-letni nie obejmuje rytmiki i nauki akompaniamentu. II stopień, wydział instrumentalny, ma dwa przedmioty główne zawodowe: instrument główny i kształcenie słuchu (ocena mierna z tych przedmiotów jest niepromująca). Pozostałe przedmioty to nauka o muzyce, zasady muzyki, harmonia, formy muzyczne, historia muzyki z literaturą, orkiestra, zespoły, nauka akompaniamentu dla pianistów. Istnieją również przedmioty nadobowiązkowe, fakultatywne: psychologia, pedagogika, kontrapunkt, dyrygowanie, podstawy instrumentacji, czytanie partytur, podstawy aranżacji, elementy kompozycji. Absolwenci zazwyczaj kontynuują naukę w akademiach muzycznych i w wyższych szkołach pedagogicznych lub grają w Orkiestrze Filharmonii. Tabela 2 informuje o ruchu absolwentów na przestrzeni lat 1990-1997.

Szkoła I i II st. w Zielonej Górze organizuje dodatkowo specjalistyczne koncerty, spotkania informacyjne i lekcje przygotowawcze dla kandydatów na uczniów w PSM I st. Zwiększenie zainteresowania kształceniem muzycznym przejawia się we wzroście liczby kandydatów zgłaszających się do egzaminów wstępnych, jednak do szkoły muzycznej przyjmowani są tylko uczniowie zdolni, o stwierdzonych przez komisje rekrutacyjne predyspozycjach muzycznych.

Tabela 2

Absolwenci PSM I i II st. im. M. Karłowicza w Zielonej Górze
(1990-1997)

Rok szkolny	I stopień		II stopień			
	liczba absolwentów - dział dziecięcy i młodzieżowy	kontynuacja w PSM II st.	liczba absolwentów	kontynuacja		inne (praca)
				w AM	wychowanie muzyczne WSP, muzykologia - Uniwersytet	
1990/91	27	15	13	3	4	3
1991/91	29	15	12	5	3	1
1992/93	39	15	14	4	3	1
1993/94	39	25	21	7	8	3
1994/95	30	9	10	7	3	-
1995/96	30	10	15	6	2	-
1996/97	28	10	11	5	1	5

Podsumowując omówienie zadań kulturotwórczych działań szkoły muzycznej I i II stopnia w Zielonej Górze należy podkreślić udział nauczycieli i uczniów w szerzeniu wartości muzycznych poprzez popisy, konkursy, spotkania muzyczne, przeglądy pracy, konfrontacje o zasięgu lokalnym, ogólnopolskim i zagranicznym.

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

KRONIKA szkoły (t. I-V).

INFORMATOR PSM I i II stopnia w Zielonej Górze, oprac. A. Kładoczny i A. Schmidt (1986/1992).

INFORMATOR PSM I i II st. w Zielonej Górze, oprac. E. Kusz-Tracz, Zielona Góra 1997.

MARKIEWICZ L., Główne nurty rozwojowe i problemy polskiej kultury muzycznej w latach 1960-1970, Warszawa 1985.

MILLATI W., Organizacja szkolnictwa artystycznego w Polsce. Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, Zeszyt 141, Warszawa 1972.

PAWŁOWSKI R., Szkolnictwo muzyczne, [w:] Leksykon oświaty zielonogórskiej w 40-lecie PRL, Zielona Góra 1986.

Lidia Kataryńczuk-Mania

DIE TÄTIGKEIT DER MUSIKSCHULE DES I. UND II. GRADES IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet die interessantesten Ereignisse aus den Blättern der Schulgeschichte von 1945 bis 1997.

Der Terminkalender der Staatlichen Musikschule des I. und II. Grades namens Mieczysław Karłowicz in Zielona Góra informiert über die Anteilnahme der Kinder und Jugendlichen an mehreren Wettbewerben, Konzerten, Verhören von staatlicher und internationaler Reichweite. Im Jahre 1997 feierte die SMS des I. Grades ihr 50. Jubiläum, dagegen die SMS des II. Grades ihr 35. Jubiläum.

Unter den Zöglingen und Absolventen der Schule sind weltbekannte Namen (u.a. Jarosław Żołnierczyk, Dorota Siuda) zu erwähnen. Das Bild von der allseitigen Tätigkeit und den wunderbaren Erfolgen der Schüler und Schulpädagogen zeugt von ihrer bedeutenden, kulturbildenden Rolle in der Region Zielona Góra.

Lidia Kataryńczuk-Mania

DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-ARTYSTYCZNA INSTYTUTU WYCHOWANIA MUZYCZNEGO WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W ZIELONEJ GÓRZE

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie najważniejszych aspektów działalności naukowo-artystycznej pedagogów i studentów Instytutu Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze.

Instytut Wychowania Muzycznego powstał na gruncie Zakładu Wychowania Muzycznego w roku 1983. Pierwszym organizatorem i kierownikiem Zakładu Wychowania Muzycznego była Irena Marciniak. Struktura Zakładu obejmowała następujące pracownice: teorii muzyki (kierownik mgr Stanisław Malawko), fortepianu (mgr Maria Ogiolda), instrumentów strunowych (mgr Janina Fyk), instrumentów dętych (mgr Stefan Romanik), metodyki wychowania muzycznego (mgr Irena Marciniak).

Z chwilą powstania Instytutu Wychowania Muzycznego w Zielonej Górze funkcję dyrektora pełnił doc. Szymon Kawalla; zastępcą była wówczas ad. Irena Marciniak (1984-1987). W latach 1987-1991 dyrektorem była prof. Dorota Frąckowiak Kapała, a zastępcą w latach 1987-1990 był prof. Stanisław Malawko. Obecnie funkcję dyrektora Instytutu Wychowania Muzycznego sprawuje (od 1991 roku) prof. Bogusław Stankowiak. Jego zastępcą w latach 1990-1994 był mgr Marian Gniazdowski, a od roku 1994 funkcję tę pełni dr Lidia Kataryńczuk-Mania.

Do lutego 1992 r. Instytut miał siedzibę w budynku na placu Słowiańskim; obecnie mieści się przy ul. Ogrodowej 3. Instytut zajmuje trzy piętra i około 40 pomieszczeń, przeznaczonych głównie do zajęć dydaktycznych. W instytucie mieści się też biblioteka, magazyn instrumentów, aula, gabinety profesorów. Instytut posiada dobrą bazę materialną, jednak instrumenty potrzebują renowacji. Jednym z ostatnich nabytków są zakupione w 1996 roku profesjonalne organy.

Do roku 1995 istniały w Instytucie trzy zakłady — Zakład Dydaktyki Muzyki, Zakład Dydaktyki Instrumentalnej, Zakład Teorii Muzyki i Dyrygowania. Są one podstawowymi jednostkami wewnętrznymi Instytutu i prowadzą działalność naukową i kształcenie w zakresie różnych przed-

miotów. W roku akademickim 1996/1997 z Zakładu Teorii Muzyki i Dyrygowania utworzono dwie niezależne jednostki. Obecnie istnieją cztery zakłady: Zakład Dyrygowania (kierownik prof. Irena Marciniak), Zakład Teorii Muzyki (kierownik prof. Zygmunt Herembesza), Zakład Dydaktyki Instrumentalnej (kierownik ad. Małgorzata Gajlesz), Zakład Dydaktyki Muzyki (kierownik dr Lidia Kataryńczuk-Mania).

Rada Instytutu Wychowania Muzycznego, w której skład wchodzi profesorowie, samodzielni pracownicy, przedstawiciele adiunktów, asystentów, wykładowców i studentów, podejmuje uchwały dotyczące istotnych spraw związanych z działalnością Instytutu, m. in. takich, jak ustalanie planów kształcenia, programów nauczania.

Absolwenci Instytutu Wychowania Muzycznego otrzymują uprawnienia do nauczania wychowania muzycznego w szkolnictwie podstawowym i średnim. Poprzez rozszerzenie programu nauczania i nabycie odpowiednich kwalifikacji studia umożliwiają pełnienie funkcji animatora kultury muzycznej we wszystkich placówkach, w których istnieją zespoły wokalne, instrumentalne, wokально-instrumentalne i taneczne oraz chóry.

Kształcenie odbywa się zgodnie z wymogami nowoczesnej, innowacyjnej edukacji, a program nauczania odwołuje się do zagadnień szeroko pojętej kultury muzycznej. Łączenie praktyki artystycznej z teorią odbywa się poprzez wykłady i ćwiczenia oraz inne formy, takie jak np. uczestnictwo w koncertach, prowadzenie zajęć z dziećmi w przedszkolach i szkołach, ze starszymi ludźmi lub dziećmi specjalnej troski. Intencją kadry naukowej jest nauczanie studentów właściwego rozumienia muzyki i oceniania jej.

W roku akademickim 1995/96 utworzono dla studentów Instytutu Wychowania Muzycznego dwuletnie studia specjalistyczne w zakresie organistyki kościelnej. Głównym celem tej specjalności jest przygotowanie studentów do pracy w charakterze organisty, prowadzącego również schole, zespoły. Szczegółowe cele tej specjalności dotyczą opanowania podstawowych zasad gry na organach, rozwijania techniki instrumentalnej, pamięci odtwórczej i wyobraźni muzycznej, wrażliwości na środki wyrazu muzycznego, umiejętności czytania nut *a'vista* oraz przygotowania do muzykowania zespołowego, kształtowania umiejętności samodzielnego opracowania utworu, a także zapoznanie studentów z liturgiczną literaturą organową. Przed uzyskaniem dyplomu student zobowiązany jest do odbycia praktyki muzyczno-liturgicznej w kościele pod kierunkiem pedagoga.

W roku akademickim 1996/97 powstał nowy kierunek — dyrygentura. Studia o charakterze artystycznym na tym kierunku dostępne są dla absolwentów szkół muzycznych II stopnia i liceów muzycznych. W czasie pięcioletnich dziennych studiów magisterskich kształci się dyrygentów zespołów wokально-instrumentalnych na poziomie profesjonalnym oraz dla potrzeb ruchu amatorskiego. Obecnie na II roku studiów jest dwóch studentów, a na I roku jest ich trzech.

Profil kształcenia na kierunku wychowanie muzyczne obejmuje przedmioty teoretyczne, teoretyczno-praktyczne i praktyczne z dziedziny nauk pedagogicznych, psychologicznych, społecznych i muzycznych. W bloku przedmiotów niemuzycznych jest pedagogika, psychologia, filozofia, socjologia kultury, historia sztuki, metodologia badań pedagogicznych, wykład monograficzny, informatyka, języki obce, kultura fizyczna. Blok przedmiotów kierunkowych (muzycznych) w naszym Instytucie stanowi około 2/3 struktury planów studiów. Studenci kształceni są w czterech zakresach, blokach przedmiotowych, dotyczących:

- opanowania wiedzy teoretycznej poprzez przedmioty: zasady muzyki, instrumentoznaństwo, harmonia, kontrapunkt, formy muzyczne, historia muzyki, seminarium prelekcji,

- kształcenia umiejętności muzycznych, które odbywa się poprzez realizację przedmiotów: fortepian, instrumenty szkolne (flet podłużny, gitara, instrumenty elektroniczne), emisja głosu (indywidualna i zbiorowa), czytanie partytur, akompaniament fortepianowy, dyrygowanie,

- kształcenia wyobraźni muzycznej i rozwijania zdolności muzycznych poprzez przedmiot kształcenie słuchu,

- kształcenia metodycznego poprzez metodykę wychowania muzycznego, zespół wokalny, zespół instrumentalny, chór, zajęcia muzyczno-ruchowe, praktykę pedagogiczną śródroczną i ciągłą.

Studia na kierunku podejmują osoby o bardzo zróżnicowanym poziomie umiejętności muzycznych: od nauki prywatnej poprzez ognisko muzyczne, szkołę muzyczną I lub II stopnia, licea muzyczne. Motywacja podejmowania studiów jest na ogół związana z decyzją podjęcia pracy nauczycielskiej. Większość studentów pochodzi z małych miast.

Ogółem na studiach stacjonarnych i zaocznych w roku akademickim 1996/97 studiowało 269 studentów, w tym 110 na studiach dziennych; diecieciu studentów odbywa studia specjalistyczne z zakresu organistyki kościelnej.

W roku akademickim 1996/97 w Instytucie Wychowania Muzycznego zatrudnionych było dziewięć profesorów tytularnych, czworo profesorów Wyższej Szkoły Pedagogicznej, dziewięć adiunktów, siedmioro starszych wykładowców, dziewięć wykładowców, dziesięć asystentów i nauczyciel przedmiotów pomocniczych.

Indywidualności pedagogiczne Instytutu Wychowania Muzycznego

Profesor Mirosław Bukowski, uczeń F. Dąbrowskiego, B. Wodiczki, Z. Chwedczuka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu, wybitny polski kompozytor i dyrygent, od roku 1989 jest profesorem

Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz od 1993 roku Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. Ważniejsze kompozycje: na orkiestrę — „Swing concerto”, „Interferencje”, koncert na wiolonczelę i orkiestrę „Pastourelle”, wokalnie-instrumentalne „Znikomość”, „Requiem”, „Stances”, na fortepian - II Sonata, III Sonata, nokturny, utwory kameralne, choralne, muzyka teatralna, liczne transkrypcje. Wiele utworów prof. Mirosława Bukowskiego doczekało się archiwalnego zapisu w radio i telewizji. Profesor był też organizatorem szeregu konferencji i sesji naukowych, a przy współudziale Zakładu Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu organizatorem Ogólnopolskich Sesji Naukowych poświęconych 200 rocznicy urodzin G. Rossiniego i muzyce baroku pt. „Twórca, dzieło, interpretacja”. W latach 1981-1990 pełnił funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Poznaniu, a od roku 1990 sprawuje funkcję kierownika Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki.

Profesor Janusz Dzieciół ukończył choralistykę na Wydziale Wychowania Muzycznego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu. Jest twórcą dwóch znakomitych chórów: Politechniki Poznańskiej oraz „Polihymnii”. Jak sam mówi, kontakt z osobą prof. Stefana Stuligrosza miał decydujący wpływ na to, że życie swoje poświęcił muzyce. Był wielokrotnym wykładowcą międzynarodowych seminariów dla dyrygentów oraz recenzentem przewodów kwalifikacyjnych I i II stopnia i postępowań o nadanie tytułów profesora zwyczajnego. Jest cenionym ekspertem ds. chórów w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Dyrektorem Artystycznym Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Znakomity i bardzo lubiany pedagog, były prorektor ds. artystycznych i dziekan Wydziału Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej w Poznaniu. Od roku 1993 jest pracownikiem Instytutu Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. Wśród licznych i doniosłych osiągnięć i dokonań prof. Janusza Dziecióła należy wspomnieć m. in. o srebrnym medalu zdobytym na Międzynarodowym Konkursie Chóralnym w Netanii (Izrael), wykonanie z chórem kantaty „Carmina Burana” C. Orffa we Francji pod dyrekcją Bemzi (Marsylia), prawykonanie formy wokalnie-instrumentalnej „Pro sinfonica” Z. Kozuba.

Profesor Ryszard Fastnacht ukończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Katowicach. Kilkakrotnie uczestniczył jako członek jury w Ogólnopolskich Eliminacjach do Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków w Lublinie oraz w konkursach im. S. Serwaczyńskiego. Od szeregu lat jest konsultantem szkół muzycznych I i II stopnia. Był wykładowcą na Międzynarodowym Mistrzowskim Kursie Interpretacji Muzycznej w Łańcucie. W roku 1991 otrzymał z rąk Prezydenta RP Lecha Wałęsy tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych, a następnie nominację na stanowisko profesora w Akademii Muzycznej w Katowicach. Jako członek i wiceprzewodniczący Zarządu Krajowej Sekcji Pedagogów przy Zarządzie Głównym SPAM był współorganizatorem konferencji metodyczno-naukowych w

ośrodkach muzycznych kraju. Profesor był wielokrotnie recenzentem w przewodach I i II stopnia oraz w postępowaniach o nadanie tytułu naukowego w uczelniach wyższych Warszawy, Poznania, Wrocławia i Katowic. Przez szereg lat współpracował w charakterze skrzypka solisty z Biurem Koncertowym Filharmonii Śląskiej, występując w około stu koncertach rocznie. Jako solista brał również udział w koncertach organizowanych przez Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków i Akademię Muzyczną w Katowicach. Często brał udział w koncertach krajowych i zagranicznych oraz w nagraniach płytowych. Za swą działalność naukowo-dydaktyczną i artystyczną otrzymał wiele odznaczeń państwowych, m. in. Krzyż Kawalerski Odrodzenia Polski, Złoty i Srebrny Krzyż Zasługi, Złotą Odznakę SPAM, Odznakę „Zasłużony Działacz Kultury” oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Od roku 1994 jest pracownikiem Instytutu Wychowania Muzycznego w Zielonej Górze.

Profesor Janina Fyk dała się poznać jako wybitny naukowiec i pedagog. Ukończyła w 1972 r. Wydział Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. W Akademii Muzycznej w Warszawie na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w roku 1981 uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych. Na szczególną uwagę zasługują liczne osiągnięcia naukowe oraz uczestnictwo w konferencjach międzynarodowych i krajowych, m.in. współpraca z prof. Randallem Moore z Uniwersytetu w Eugene (USA), prof. Edwinem E. Gordonem z Gordon Institute for Music Learning (Filadelfia, USA). Jest autorką książki pt. *Melodic Intonation Psychoacoustics, and the Violin* (wyd. Organon, Zielona Góra), a także autorką wielu ciekawych artykułów zawartych w czasopismach i wydawnictwach o zasięgu światowym. Ponadto prof. Janina Fyk prowadzi seminarium doktorskie w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Jest aktywnym członkiem stowarzyszeń naukowych, międzynarodowych (ISME, CRMENESCO), krajowych (członek Zarządu Głównego Polskiej Sekcji ISME, Polskie Towarzystwo Akustyczne PTA), uczelnianych (członek Koła Terenowego Polskiej Sekcji ISME przy Instytucie Wychowania Muzycznego). Po uzyskaniu habilitacji otrzymała w roku 1996 stanowisko profesora Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze.

Profesor Zygmunt Herembesza jest kierownikiem Zakładu Teorii Muzyki od roku akademickiego 1996/97. Ukończył studia na Wydziale Pedagogicznym Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu w 1957 r., a następnie w roku 1967 na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Jest kompozytorem i pedagogiem, byłym rektorem Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jego wychowankami są m. in. pracownicy zielonogórskiego Instytutu Wychowania Muzycznego WSP TK: Andrzej Tuchowski, Barbara Literska i Małgorzata Zimnicka. Znakomity kompozytor o bogatym dorobku artystycznym, posiadający długoletni staż pracy.

Profesor Dorota Frąckowiak-Kapała studia pianistyczne ukończyła z wyróżnieniem w Państwowej Szkole Muzycznej w Poznaniu w klasie fortepianu prof. Ireny Wyrzykowskiej-Mondelskiej w 1970 r. Jest laureatką Ogólnopolskiego Konkursu Muzyki Klasycznej w Łodzi, Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. B. Smetany w Hradcu Kralowé, Międzynarodowego Konkursu im. Viottiego w Verelii. W 1981 roku otrzymała srebrny medal Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. E. Pozzolego w Seregno. Jako wybitna pianistka dokonała szeregu nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia i Telewizji w Warszawie i Poznaniu. Systematycznie koncertuje w Polsce i za granicą. Od roku 1986 stale współpracuje jako pianistka i klawesynistka z Orkiestrą „Amadeus” pod dyрекcją Agnieszki Duczmal. Profesor posiada duże osiągnięcia dydaktyczne. Jest bardzo ceniona przez studentów i kolegów akademickich. W roku 1992 otrzymała tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych.

Profesor Stanisław Malawko jest absolwentem I Wydziału Teorii, Kompozycji i Dyrygentury Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Jego największe osiągnięcia to m.in.: I nagroda w turnieju chórów Legnica Kantat, „Złota Lira” na Międzynarodowym Festiwalu Chórów w Międzyzdrojach, pięciokrotny udział w charakterze dyrygenta na Ogólnopolskim Festiwalu Orkiestr Symfonicznych w Ciechocinku, ponad dwieście koncertów, liczne publikacje i artykuły. Otrzymał także nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

Profesor Irena Marciniak, kierownik Zakładu Dyrygowania, ukończyła Wydział Pedagogiczny Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. Od powstania Wyższej Szkoły Pedagogicznej w roku 1971 organizowała i prowadziła Zakład Wychowania Muzycznego; aż po dzień dzisiejszy czuwa nad istnieniem Instytutu Wychowania Muzycznego. Chór Akademicki pod jej dyрекcją osiągnął bardzo duże sukcesy. Zawsze oceniano bardzo pozytywnie szlachetne brzmienie, fascynującą różnorodność dynamiczną, percepcję rytmiczną, wycucie stylu i formy, bogactwo barwy i dyscyplinę intonacyjną. Z tymże chórem prof. Irena Marciniak koncertowała w wielu miastach Polski, Niemiec, Belgii i Białorusi. Do dorobku artystycznego należą także trzykrotne nagrania radiowe oraz nagranie płyty z poświęconymi Maksymilianowi Kolbe utworami współczesnych kompozytorów. Bardzo efektywną pracę artystyczną profesor nieprzerwanie łączy z działalnością pedagogiczną. Podczas swojej pracy zajmowała się wychowaniem młodzieży od szkoły podstawowej poprzez szkoły średnie, studium nauczycielskie, aż do Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Od początku pracy w uczelniach prowadzi chóry, zespoły wokalne, dyrygowanie, metodykę przedmiotu kierunkowego i seminarium magisterskie. Za osiągnięte efekty i sukcesy jest wielokrotnie wyróżniana nagrodami Rektora Wyższej Szkoły Pedagogicznej i Ministra Edukacji Narodowej. Systematycznie uczestniczy w seminariach naukowych i seminariach dla dyrygentów chóranych (Legnica, Międzyzdroje, Wejherowo,

Częstochowa Poznań), przygotowała dwa zeszyty naukowe Instytutu Wychowania Muzycznego. Jej artykuły można znaleźć w czasopismach krajowych („Wychowanie Muzyczne w Szkole”), w pracach zbiorowych, materiałach pokonferencyjnych i lokalnych zeszytach naukowych. Publikacje jej obejmują artykuły teoretyczne, sprawozdania z własnych eksperymentów, propozycje metodyczne i inne. Do szczególnych zainteresowań prof. Ireny Marciniak należy tematyka związana z rozwojem muzycznym dzieci i z prowadzeniem chórów, z muzykoterapeutycznymi wartościami muzyki w szkole i z nauką dyrygowania. Obecnie prof. Irena Marciniak prowadzi Chór Kameralny Instytutu Wychowania Muzycznego. W maju 1996 r. koncertował on w Niemczech i w Paryżu, a w roku 1997 w Czechach, Niemczech i Austrii. Ważnym i trudnym utworem wykonywanym przez chór jest „Missa Simplex” Józefa Świdra na cztery głosy solowe, chór i organy. Ukształtowany autorytet i wysokie kompetencje uznane przez środowisko sprawiają, że prof. Irena Marciniak służy radą i inicjatywą merytoryczną młodej kadrze naukowej i studentom. Posiada umiejętności organizatorskie w zakresie kierowania zespołami ludzkimi, kierowania instytucją oraz programowania pracy dydaktyczno-artystycznej własnej i innych.

Profesor Janina Nowak jest absolwentką Akademii Muzycznej w Poznaniu i Podyplomowego Studium Chórmistrzowskiego w Bydgoszczy. Swoje umiejętności doskonaliła także uczestnicząc w wielu ogólnopolskich seminariach specjalistycznych. Zainteresowania swoje koncentruje głównie na chóralistyce. Pracowała z zespołami dziecięcymi, mieszanymi i żeńskimi. Obecnie prowadzi chór w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w Zielonej Górze i chór żeński „Polirytmia” w Młodzieżowym Domu Kultury „Dom Harcerza”. Jest laureatką wielu nagród dyrygenckich: za przedstawienie programu muzyki współczesnej z chórem PSM I i II stopnia (Legnica Cantat), za pracę z chórem „Polirytmia” (Legnica Cantat), na Ogólnopolskim Konkursie Chórów w Bydgoszczy. W roku 1983 wytwórnia Veriton dokonała nagrania płytowego „Ptasich plotek” (bajki J. Brzechwy z muz. Mańskiego) w wykonaniu solistów Teatru Wielkiego w Warszawie i solistów Opery Bydgoskiej oraz chóru PSM I i II stopnia w Zielonej Górze prowadzonego przez Janinę Nowak. Prof. Janina Nowak została wyróżniona za swoją pracę m. in. Złotym Krzyżem Zasługi, Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, Lubuską Nagrodą Kulturalną II stopnia, Medalem Komisji Edukacji Narodowej oraz Nagrodą Kulturalną Miasta Zielonej Góry. Jest cenionym pedagogiem. Prowadzi klasę dyrygowania i kształcenia słuchu. W roku 1996 otrzymała tytuł profesora Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze.

Profesor Bogusław Stankowiak, od 1991 roku Dyrektor Instytutu Wychowania Muzycznego w Zielonej Górze, jest absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. Był dyrektorem szkół muzycznych w Poznaniu i Nowej Soli. W swej pracy zawodowej nawiązał szerokie kontakty i współpracę z teatrami, filharmoniami i uczelniami wyższymi w kraju i za

granicą. Pasją prof. Bogusława Stankowiaka, ukształtowaną głównie pod wpływem kontaktów nawiązanych jeszcze w czasach studiów z prof. Stefanem Stuligroszem jest prowadzenie chórów, co robi do dzisiaj z dużym zaangażowaniem. Obecnie jest dyrygentem chóru akademickiego „Cantus Juvenilis”, który powstał w roku 1993. Działalność naukowo-artystyczna to liczne koncerty w kraju i za granicą, instrumentacja dziewięciu utworów muzyki popularnej na orkiestrę typu Odeon, wydanie pięćdziesięciu zeszytów programów z cyklu „Musica Viva” oraz publikacje szeregu artykułów. Potwierdzeniem wiedzy i umiejętności praktycznych prof. Bogusława Stankowiaka jest uczestnictwo w pracach jury (m. in. w Międzynarodowym Festiwalu Chóralnym w Hradcu Kralowé „Jaro se otwira”) oraz gościnne wykłady i konsultacje w Wilnie, Hradcu Kralowé, Vechcie i Monachium. Podczas kadencji prof. Bogusława Stankowiaka zakończono cztery przewody doktorskie i sześć przewodów habilitacyjnych. Za osiągnięcia artystyczne w 1997 r. otrzymał Nagrodę Kulturalną Prezydenta Miasta Zielonej Góry.

Profesor Ryszard Zimnicki ukończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną we Wrocławiu w klasie fortepianu na Wydziale Instrumentalnym w 1977 roku. Wybitny pianista, kameralista, solista o bardzo różnorodnym repertuarze. Często koncertował w kraju i za granicą. Jest członkiem Rady Artystycznej Filharmonii Zielonogórskiej. Jego działalność artystyczna to przede wszystkim koncerty kameralne i symfoniczne, recitale fortepianowe, koncerty z towarzyszeniem orkiestry, nagrania radiowe i płytowe.

Działalność artystyczna studentów Instytutu Wychowania Muzycznego

W Instytucie Wychowania Muzycznego istnieją trzy chóry: chór mieszany „Cantus Juvenilis” pod kierunkiem prof. Bogusława Stankowiaka, chór kameralny pod kierunkiem prof. Ireny Marciniak i chór żeński pod kierunkiem mgr Łucji Nowak. Wszystkie chóry prowadzą aktywną działalność artystyczną w kraju i za granicą. Łączy je chęć i potrzeba wspólnego muzykowania jako formy spędzenia czasu wolnego i możliwości zdobywania doświadczeń artystycznych.

Chór „Cantus Juvenilis” od początku swojej działalności (1993 r.) miał postawione bardzo wysokie wymagania. Miał być wizytówką Instytutu Wychowania Muzycznego, godnie reprezentować uczelnię zarówno w kraju, jak i za granicą. W chórze znalazły się osoby wybrane drogą selekcji spośród wszystkich studentów Instytutu Wychowania Muzycznego od I do V roku. Repertuar chóru to przede wszystkim muzyka współczesna oraz utwory z innych epok. Jest to podyktowane tym, iż zespół bierze udział w egzaminie dyplomowym z dyrygowania, w festiwalach, uroczystościach, na których stawiane są wymagania repertuarowe. Do jego obowiązków należy m. in.

udział w inauguracji roku akademickiego, uświetnienie uroczystości uczelnianych. Chór nawiązał kontakty z uniwersytetem w Vechcie (Niemcy), gdzie już od roku 1993 koncertował i wypoczywał. Później w ramach rewizyty chór z Vechty goszczono w Zielonej Górze. Ważnym punktem w rozwoju „Cantus Juvenilis” był udział w Brandenburskim Festiwalu Chórów w Cottbus, gdzie jako jedyny zespół *a cappella* zaśpiewał w koncercie galowym. Nie można zapomnieć także o licznych koncertach w kraju (m. in. pamiętny koncert w Seminarium Duchownym w Jordanowie-Paradyżu, wspólne koncerty z orkiestrą kameralną Akademii Muzycznej w Katowicach — wykonano „Missa Brevis” Wolfganga Amadeusza Mozarta). Chór koncertował dwukrotnie w Czechach (1995, 1996), w Hradcu Kralowé. W dniach 15-17 kwietnia 1997 roku koncertował na Litwie (Wilno), a następnie od 26 kwietnia do 5 maja 1997 r. wspólnie z chórem kameralnym profesor Ireny Marciniak brał udział w trasie koncertowej prowadzącej przez Czechy (Hradec Kralowé), Austrię (Linz) i Niemcy (Monachium). W Hradcu Kralowé chór „Cantus Juvenilis” wspólnie z orkiestrą czeską wykonał „Glorię D-dur” Antoniego Vivaldiego (dokonano również nagrań z tego koncertu dla radia czeskiego). W Monachium uczestniczył w obchodach związanych z uczczeniem rocznicy Konstytucji 3 Maja, uświetnionych obecnością polskiego konsula. W trakcie tournée chórzysci wraz z dyrygentem zwiedzili Wiedeń i Salzburg. 23 maja 1997 r. chór wspólnie z orkiestrą kameralną Akademii Muzycznej w Katowicach wykonał „Glorię D-dur” Antoniego Vivaldiego. Tydzień później wspólnie z orkiestrą symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej wykonał kompozycję Edwarda Grabowskiego, dyrygenta i dyrektora Filharmonii Zielonogórskiej (kantata na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną), dedykowaną Papieżowi Janowi Pawłowi II w związku z przyjazdem do Polski. 2 czerwca 1997 r. chór „Cantus Juvenilis” wspólnie z innymi chórmi i orkiestrą Filharmonii Zielonogórskiej zaśpiewał ten utwór w obecności Ojca Świętego w Gorzowie Wielkopolskim.

Chórem kameralnym kierował w latach 1992-1995 mgr Romuald Pawłowski. W październiku 1995 r. kierownictwo objęła prof. Irena Marciniak. O sukcesie można było się przekonać już w grudniu tegoż roku, kiedy to chór zaprezentował się w wieczorze kolęd zorganizowanym przez Instytut Wychowania Muzycznego. Kolejny ważny moment to wyjazd zagraniczny (maj 1996r.); na zaproszenie Polonii chór przez siedem dni przebywał i koncertował w Paryżu. Zespół przebywał także trzy dni w Vechcie (Niemcy) na zaproszenie uniwersytetu. W programie koncertów znajdowała się muzyka sakralna (m. in. Józefa Świdra). Po powrocie do Polski chór uczestniczy w egzaminach dyplomowych z dyrygowania. W 1997 r. pracuje nad repertuarem muzyki współczesnej, głównie polskich kompozytorów, takich jak: Henryk Mikołaj Górecki, Józef Świder, Romuald Twardowski.

W dniach 7-8 kwietnia 1997 r. w rocznicę 25-lecia istnienia kierunku wychowanie muzyczne prof. Irena Marciniak zorganizowała sesję naukową

nt. „Problemy wykonawcze muzyki współczesnej”, podczas której wystąpiły chóry Instytutu Wychowania Muzycznego: chór kameralny pod kierownictwem Ireny Marciniak, chór żeński pod kierunkiem Łucji Nowak, chór „Cantus Juvenilis” pod kierunkiem Bogusława Stankowiaka oraz pod kierunkiem Janiny Nowak chór żeński „Polirytmia”. Był to udany koncert, można było podziwiać wysoki poziom i doskonałe wykonanie.

W dniach 26 kwietnia do 6 maja 1997 r. chór kameralny odbywał kolejne tournée zagraniczne. Koncertuje najpierw w Hradcu Kralowé w Czechach, następnie w katedrze w Linz (Austria) oraz w Monachium (Niemcy). Wspólnie z chórem „Cantus Juvenilis” uświetnia obchody związane z rocznicą uchwalenia Konstytucji 3 Maja. Zespół zaprezentował się bardzo dobrze, zwiedził Wiedeń i Salzburg. Po powrocie uczestniczył wspólnie z innymi chórami w obchodach związanych z wizytą Papieża Jana Pawła II w Gorzowie.

Chór żeński pod dyrekcją mgr Łucji Nowak prezentuje również wysoki poziom artystyczny. Pierwsze lata działalności to głównie przygotowanie repertuaru. Chór bierze udział w koncertach bożonarodzeniowych organizowanych przez Instytut Wychowania Muzycznego na uczelni i w zielonogórskich kościołach. W październiku 1996 roku zespół wyjechał na Litwę (Wilno). Korzystał z gościnności Konserwatorium Wileńskiego. Wspólnie z chórem z wykładami pojechali dr Lidia Kataryńczuk-Mania, prof. Irena Marciniak i prof. Bogusław Stankowiak, a akompaniatką była mgr Małgorzata Zimnicka. W dniach 7-18 lutego 1997 r. chór odbył tournée po Hiszpanii, dając także koncert dla Polonii w Paryżu w Kościele Polskim. W Hiszpanii koncertował kilkakrotnie i był dobrze odbierany. Warto dodać, że chórzystki korzystały tam z gościnności hiszpańskich rodzin, mogły zapoznać się z tamtejszą kulturą. Śpiewały m. in. w Pamplonie, San Sebastian, Puente la Reine. Wszędzie spotykał się z bardzo życzliwym przyjęciem miejscowej publiczności. Jak opowiadały chórzystki, bały się koncertów ze względu na repertuar: przewidziano w nim dwa utwory w języku hiszpańskim. Okazało się, że otrzymywały po koncertach liczne owacje na stojąco. W miejscowej prasie w Leizie pojawiła się pozytywna recenzja z koncertów zielonogórskiego chóru.

Inne formy działalności muzycznej studentów

Pisząc o Instytucie Wychowania Muzycznego należy wspomnieć zespoły wokalne i wokarno-instrumentalne. Wysokim poziomem wykonawczym mógł się poszczycić „Big Band” kierowany przez mgra S. Romanika. Zespół był znany zarówno w Zielonej Górze, jak i poza nią. Grał w nim m. in. dzisiejszy wykładowca Jerzy Bechyne, który prowadzi zespół instrumentalny. Studenci Instytutu Wychowania Muzycznego koncertowali w Filharmonii Zielono-

górskiej na akademiach, wieczornicach, festiwalach (m. in. na Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie).

Inne formy działalności studentów wychowania muzycznego, to udział w imprezach organizowanych przez studencki klub „Gęba” (np. „Wigilia studencka”, happeningi „Bitwa pod Grunwaldem”, „Manewry wojskowe” i „Dzień Kobiet na Deptaku”). Dużą popularnością cieszyły się koncerty poświęcone polskiej piosence (piosenki lat dwudziestych i trzydziestych w roku 1989, a później koncerty „Z piosenkami z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych”). Inne formy ponadobowiązkowej działalności studenckiej to udział w kabaretach (m. in. „Potem”, „Jurki”, „EK”, „Wtorek”), w Lubuskim Zespole Pieśni i Tańca, w zespole folklorystycznym „Maki”, w chórze „Polirytmia”, w zespole „Fermata” prowadzonym przez ad. Marię Jałochę. Studenci byli także czynnymi członkami kół naukowych działających przy Instytucie Wychowania Muzycznego (koło ISME, koło Carla Orffa). Brali udział w Gali Piosenki Biesiadnej (1995) i w Wojewódzkim Festiwalu Piosenki Dziecięcej w Zielonej Górze (1996).

Coraz większą popularność zyskuje zespół wokально-instrumentalny „Make Up” (wcześniej „An Accident”) działający przy Instytucie Wychowania Muzycznego. Zaczęli w roku 1993 od utworów Erica Claptona, systematycznie powiększali swój repertuar o standardy jazzowe, a także własne kompozycje. W 1995 roku uczestniczyli w Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Religijnej w Lublinie, gdzie zajęli trzecie miejsce. W 1997 r. dokonali nagrań w zielonogórskim studiu i udzielili wywiadu dla zielonogórskiego radia. Zespół uświetnił liczne uroczystości, imprezy dla dzieci przedszkolnych i szkolnych.

Do roku 1990 prężnie działało Koło ISME pod kierunkiem dr Janiny Fyk. Sekcja wychowania przedszkolnego nadal zajmuje się edukacją muzyczną małych dzieci (mgr Maria Namysłowska-Żeleźnik, dr Lidia Katarzyńczuk-Mania, mgr Łucja Nowak, mgr Anna Łuczak, mgr Wojciech Krzykwa). Koło Carla Orffa pod kierunkiem dr Lidii Katarzyńczuk-Mani skupia nauczycieli i studentów, których troską jest edukacja muzyczna w szkołach i przedszkolach. Organizowane są liczne warsztaty dla studentów i nauczycieli wychowania przedszkolnego i nauczania początkowego. Studenci organizują liczne imprezy dla dzieci (m. in. bale karnawałowe, festyny wiosenne) oraz koncerty w Domu Rencistów. Niektórzy studenci uzupełniają swoje wykształcenie w Szkole Muzycznej II stopnia w Zielonej Górze.

Większość naszych absolwentów podejmuje pracę jako nauczyciele wychowania muzycznego w szkołach podstawowych w klasach IV-VIII. Wielu nauczycieli Instytutu Wychowania Muzycznego pracuje również w PSM I i II stopnia, tworząc więc edukacji muzycznej w środowisku zielonogórskim.

LITERATURA

PROBLEMY wychowania muzycznego, red. F. Danel-Bobrzyk, Katowice 1987.

PROFIL kształcenia nauczycieli muzyki dla potrzeb szkoły ogólnokształcącej, red. E. Rogalski, Bydgoszcz 1997.

WYCHOWANIE muzyczne — stan badań, red. A. Białkowski, Lublin 1995.

Lidia Kataryńczuk-Mania

**DIE WISSENSCHAFTLICH-KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT DES INSTITUTS
FÜR MUSIKERZIEHUNG AN DER PÄDAGOGISCHEN
HOCHSCHULE IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)**

Zusammenfassung

Der Artikel zeigt die wichtigsten Aspekte der wissenschaftlich-künstlerischen Tätigkeit von Pädagogen und Studenten des Instituts für Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule namens Tadeusz Kotarbiński in Zielona Góra.

Das Institut für Musikerziehung entstand auf der Basis einer Musikerziehungsanstalt im Jahre 1983. Die Verfasserin stellt die Struktur und Organisation des Instituts sowie das Bildungsprofil der Studenten der Musikerziehung dar. In der zweiten Hälfte des Artikels gibt es Informationen über die pädagogischen Individualitäten des Instituts, sowie auch über die künstlerische Tätigkeit der Studenten, die durch den Willen und Bedarf des gemeinsamen Musizierens, durch den Bedarf an der Gestaltung ihrer Freizeit in den Chören, Musikbands bzw. -arbeitsgemeinschaften tätig sind.

Alina Gajec

PAŃSTWOWE LICEUM SZTUK PLASTYCZNYCH W ZIELONEJ GÓRZE

Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Zielonej Górze jest szkołą artystyczną II stopnia (poziom średni) zapewniającą młodzieży wykształcenie zarówno artystyczne, jak i ogólnohumanistyczne. Specjalnością liceum jest wystawiennictwo, które mimo takiego zawodowego określenia daje możliwość realizowania szerokiego programu ogólnoplastycznego, odpowiednio dostosowanego do predyspozycji ucznia. Szkoła kładzie nacisk na kształcenie artystyczne, rozwijające w równym stopniu warsztat i osobowość intelektualną o cechach humanistycznych.

Nauka w PLSP trwa pięć lat; kończy się egzaminem i obroną pracy dyplomowej, po której prawie wszyscy uczniowie przystępują do egzaminu dojrzałości. Absolwent powinien być w sposób profesjonalny przygotowany do pracy zawodowej, a intelektualnie i artystycznie do kontynuowania studiów na wybranej uczelni.

Szkoła została powołana w 1975 roku dzięki staraniom artystycznego środowiska twórczego miasta. Pierwsze pracownie zorganizowano na piętrze warsztatów szkolnych Zespołu Szkół Budowlanych im T. Kościuszki w Zielonej Górze przy ul. Botanicznej 52 (ze szkołą tą liceum plastyczne zostało zintegrowane pod względem nauczania przedmiotów ogólnokształcących). Po wejściu w życie ustawy o zmianie zakresu działania niektórych miast oraz o miejskich strefach usług publicznych (24 listopada 1995 r.) PLSP (jako jedna z nielicznych szkół) nie zostało przejęte przez miasto i organem prowadzącym pozostał nadal Minister Kultury i Sztuki. Wysiłkiem nauczycieli i uczniów stworzono w pierwszej siedzibie pracownie zawodowe, których standard po latach okazał się niewystarczający. Wieloletnie starania o nowy budynek zakończyły się sukcesem dzięki zaangażowaniu wielu osób życzliwych idei funkcjonowania w Zielonej Górze plastycznej szkoły artystycznej. 1 września 1996 roku uczniowie rozpoczęli naukę w nowej siedzibie przy ulicy Zachodniej 63 (PLSP dzierżawi jedno skrzydło budynku Szkoły Podstawowej nr 19).

Pierwszym dyrektorem liceum plastycznego był Zbigniew Kryda, który prowadził szkołę w latach 1976-1990, następnie kierowała nią Irena Bierwiazzonek-Polak, a od roku 1991 Alina Gajec. O charakterze szkoły i atmosferze

w niej panującej decydują głównie nauczyciele. Od początku istnienia liceum związanych jest z nim wielu zielonogórskich artystów, którzy przekazali swoją wiedzę i umiejętności młodszemu pokoleniu. Obecnie przedmioty artystyczne i zawodowe są prowadzone przez artystę plastyka mgr Irenę Bierwiazzonek-Polak (rysunek i malarstwo), mgra Romana Choinkę (ćwiczenia praktyczne, liternictwo), artystę plastyka mgra Adama Falkiewicza (rysunek i malarstwo), mgr Alinę Gajec (historia sztuki), mgra Piotra Gądkę (rzeźba), mgr Idalię Graczeń (technologia, rysunek techniczny), inż. Michała Graczeń (rysunek zawodowy), mgr Małgorzatę Gajec (elementy informatyki), artystę plastyk mgr Dorotę Komar-Zmyślony (rysunek i malarstwo, liternictwo), mgr Alicję Matwijewicz (ćwiczenia praktyczne), mgr Beatę Żuber (fotografia) oraz nauczycieli zawodu Tadeusza Bursztyńskiego, mgra Zbigniewa Krydę i mgra Władysława Kuczera. Przez wiele lat ze szkołą byli związani: artysta plastyk mgr Agata Buchalik-Drzyzga, artysta plastyk mgr Adam Baginski, mgr Stanisław Bodek, artysta plastyk mgr Tadeusz Dobosz, mgr Regina Erlańska-Kusko, mgr Krystyna Maj-Mazur, mgr Bogumiła Michorzewska, mgr Iwona Peryt, mgr Gabriela Wilk.

Specyfika szkoły wymaga zatrudnienia odpowiedniej kadry nauczycieli, którzy często łączą własne działania twórcze z pracą pedagogiczną. Trudności w jednoczesnej realizacji tych zadań wielokrotnie powodują, że wielu artystów rezygnuje z pracy w szkole lub prowadzi zajęcia w niepełnym wymiarze godzin. Również nauczyciele przedmiotów ogólnokształcących, ze względu na realizowaną w liceum liczbę godzin lekcyjnych, zatrudniani są często w niepełnym wymiarze.

Tabela 1

Struktura zatrudnienia nauczycieli PLSP

Forma zatrudnienia	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96	1996/97	1997/98
Nauczyciele przedmiotów artystyczno-zawodowych:						
Zatrudnieni w pełnym wymiarze godzin	7	6	6	6	5	5
Zatrudnieni w niepełnym wymiarze godzin	4	5	7	6	6	9
Nauczyciele zawodu	2	3	4	4	3	3
Nauczyciele przedmiotów ogólnokształcących:						
Zatrudnieni w pełnym wymiarze godzin	1	-	-	-	-	2
Zatrudnieni w niepełnym wymiarze godzin	24	22	18	18	23	14
Razem	38	36	35	34	37	33

W zielonogórskim liceum realizowany jest program ogólnoplastyczny. Przedmioty artystyczno-zawodowe prowadzone są w blokach lekcyjnych, a uczniowie pracują w grupach 11-17-osobowych. Ze względów organizacyjnych zrezygnowano na tych zajęciach z „klasycznych” dzwonek, stosując przerwy w zależności od charakteru zajęć. W pracowniach prowa-

dzona jest indywidualna praca z uczniem, dostosowana do jego zainteresowań i możliwości. Młodzież otrzymuje przede wszystkim podstawy wiedzy z kompozycji przestrzennych i na płaszczyźnie, malarstwa, rysunku i grafiki w różnych technikach, rzeźby, liternictwa, rysunku technicznego i zawodowego, technologii, fotografii oraz projektowania komputerowego. Kształcenie plastyczne licealistów wspomagane jest wiedzą z historii sztuki. Program zawodowy jest obszerny i obejmuje w klasie I 14 godzin, w klasie II - 15, w klasie III - 20, w klasie IV - 22 i w klasie V - 19 godzin tygodniowo.

Programowe lekcje uzupełniane są praktykami zawodowymi w klasach III i IV oraz plenerami plastycznymi. W czasie praktyk zawodowych uczniowie sprawdzają umiejętności nabyte w szkole w różnych zakładach pracy, jak na przykład w przedsiębiorstwie „Cezas”, zakładach „Novita”, w domach kultury na terenie województwa i poza nim, w galeriach sztuki (BWA, „U Jadźki”), w Muzeum Ziemi Lubuskiej, Muzeum Etnograficznym, Teatrze Lubuskim oraz w licznych agencjach zajmujących się reklamą.

Skoncentrowanie się młodego adepta sztuki wyłącznie na pracy twórczej możliwe jest najpełniej podczas organizowanych plenerów. Corocznie uczniowie klasy czwartej malują obrazy na dwutygodniowych plenerach wiosennych. Pojawiają się wówczas w maju na ulicach Zielonej Góry lub między opłotkami zagród skansenu w Ochli. Wtedy najczęściej powstają jedne z najlepszych prac, jakie udaje się im wykonać w czasie pobytu w liceum. Dla młodszych organizowane są krótsze wyjazdy, jak chociażby plener rysunkowy dla klasy pierwszej, będący jednocześnie imprezą integracyjną. Najzdolniejsi uczestniczą w ogólnopolskich plenerach dla uczniów liceów plastycznych organizowanych pod patronatem Ministra Kultury i Sztuki w Jeżowie i w Skokach. Tam spotykają się z kolegami z innych szkół i wspólnie pracując mają możliwość porównania swoich umiejętności.

Poznanie świata i sztuki odbywa się również w trakcie licznych wycieczek zagranicznych (Włochy — sztuka renesansu i baroku, Paryż — miasto artystów, Wiedeń — sztuka Europy Środkowej) i krajowych (Wrocław — sztuka gotyku, Poznań — sztuka baroku, Mogilno — Gniezno — Toruń sztuka średniowieczna). Uczniowie organizują również wyjazdy do opery, a także są widzami zielonogórskiego teatru i słuchaczami koncertów naszej filharmonii. Organizowane są całonocne lekcje w Muzeum Ziemi Lubuskiej, spotkania z twórcami ludowymi w Muzeum Etnograficznym; uczniowie oglądają wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych oraz odwiedzają inne galerie sztuki. Dopiero takie uczestnictwo w działaniach twórczych może zapewnić pełny rozwój osobowości młodego człowieka.

Warunkiem ubiegania się kandydata o przyjęcie do klasy pierwszej liceum plastycznego jest ukończenie szkoły podstawowej i nieprzekroczenie 17 roku życia. Chętni mogą skorzystać z nieodpłatnych konsultacji prowadzonych przez nauczycieli naszej szkoły, na które powinni przynieść własne prace wykonane w różnych technikach. Egzamin wstępny odbywa się w terminie

wcześniejszym niż do innych szkół średnich; jest dwuetapowy i składa się z egzaminu kierunkowego (ćwiczenie z rysunku, ćwiczenie z malarstwa, ćwiczenie z kompozycji oraz sprawdzenie wiadomości z historii sztuki z zakresu szkoły podstawowej) oraz egzaminu z przedmiotów ogólnokształcących (język polski i do wyboru matematyka, historia, język francuski lub język niemiecki). Pierwszeństwo w przyjęciu do szkoły mają uczniowie, którzy uzyskali największą liczbę punktów z egzaminu kierunkowego i zdali egzamin z przedmiotów ogólnokształcących.

Co roku obserwujemy duże zainteresowanie młodzieży możliwością kształcenia się w PLSP. Liczba miejsc w klasie pierwszej jest znacznie niższa od zapotrzebowania.

Tabela 2

Nabór do PLSP w latach 1992-1996

Kandydaci i przyjęci	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96	1996/97
Liczba kandydatów	57	62	37	44	57
Liczba kandydatów, którzy zdali egzamin praktyczny	35	35	33	42	40
Liczba przyjętych	30	31	30	35	33

Kandydaci do liceum rekrutują się z województw zielonogórskiego, gorzowskiego (PLSP w Gorzowie Wlkp. istnieje od 1994 r.), leszczyńskiego i legnickiego, a także z jeleniogórskiego i poznańskiego.

Tabela 3

Uczniowie klasy pierwszej PLSP w latach 1991-1997

Uczniowie klasy pierwszej	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95	1995/96	1996/97	1997/98
Płeć:							
Dziewczęta	25	21	21	23	28	23	26
Chłopcy	7	9	9	8	3	12	8
Miejsce zamieszkania:							
Miasto	24	26	26	23	28	30	29
- w tym							
Zielona Góra	12	11	8	10	13	21	17
Wieś	8	4	4	8	3	5	5
- w tym woj. zielonogórskie	5	4	3	1	3	4	4

Dziewczęta stanowią ok. 75% osób w klasach. Około 80% uczniów pochodzi z miasta, a tylko 20% ze wsi. Sytuacja taka może być spowodowana słabą informacją o możliwości kształcenia w tym kierunku lub trudnościami finansowymi związanymi z pobytem dziecka poza miejscem zamieszkania, a także niewysokim prestiżem zawodu plastyka w niektórych środowiskach wiejskich. Często młodzi ludzie marzą o nauce w takiej szkole, ale nie zawsze

są wystarczająco wspierani przez rodziców, zdarza się jednak, że takie oparcie znajdują u swojego nauczyciela plastyki w szkole podstawowej.

Analizując przygotowanie kandydatów do egzaminów można zauważyć o wiele niższy poziom wiedzy młodzieży pochodzącej z małych miejscowości. Największe trudności mają z uzyskaniem wysokich ocen z przedmiotów ogólnokształcących i z historii sztuki (mimo że test przygotowany jest również dla uczniów szkół, w których nie jest realizowany program z tego zakresu). Często mimo dobrych wyników z egzaminu kierunkowego nie są w stanie sprostać wymaganiom szkoły średniej typu licealnego.

Absolwent naszej szkoły jest przygotowany do podjęcia pracy zawodowej oraz do startu na wyższe uczelnie, zarówno artystyczne, jak i o innym profilu. Pierwsi plastycy otrzymali dyplomy ukończenia PLSP w 1980 roku. Do roku 1997 wykształcenie średnie w zielonogórskim liceum otrzymało 490 uczniów. Około 40% absolwentów kontynuuje naukę na uczelniach wyższych.

Tabela 4

Absolwenci, którzy podjęli naukę na wyższych uczelniach

Kierunek studiów	Liczba absolwentów							
	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
	23	31	36	32	34	32	28	21
ASP	2	2	2	3	3	3	4	2
PWSTFiF	-	-	-	1	1	-	2	1
Architektura	-	1	3	-	1	1	-	3
Konserwatorstwo i konserwacja zabytków	-	-	5	1	-	1	-	-
Wychowanie plastyczne	2	3	3	3	5	3	4	2
Pozostałe kierunki związane z kulturą	-	-	1	3	1	3	1	-
Inne	2	2	1	3	1	5	1	2
Razem	6	8	15	14	12	16	12	10

Uczniowie coraz rzadziej wybierają kierunki ogólnoplastyczne, częściej decydują się na studiowanie bardziej praktycznej dziedziny, jak wzornictwo przemysłowe, architektura czy animacja filmowa. Coraz więcej studiuje wychowanie plastyczne w zielonogórskiej WSP. Wielu decyduje się na połączenie pracy zawodowej z dalszą nauką.

Absolwenci naszej szkoły nie mają na ogół problemów ze znalezieniem pracy w wybranym zawodzie — zależy to od operatywności i pracowitości młodego człowieka. Wiele firm reklamowych działających na terenie Zielonej Góry i województwa jest prowadzonych przez byłych uczniów PLSP lub ich zatrudnia.

W trakcie nauki młodzi artyści mają szansę pokazania swoich prac na różnego rodzaju prezentacjach organizowanych centralnie przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Celem przeglądów jest konfrontacja i poprzez nią ocena prezentowanych wyróżniających się ćwiczeń plastycznych uczniów objętych

programem nauczania z danej dyscypliny artystycznej, wymiana doświadczeń dydaktycznych i metodycznych, a także aktywizacja pracy pedagogów i poszukiwanie nowatorskich rozwiązań w poszczególnych dziedzinach artystycznych. Przeglądy organizowane są co dwa lata. W 1997 roku w Bydgoszczy na Ogólnopolskim Przeglądzie Wyróżnionych Prac Dyplomowych Uczniów Średnich Szkół Plastycznych „Dyplom '97” zostały pokazane prace Jacka Mariasza (cykl rysunków), Marzeny Kruk (księga unikatowa), Bartosza Jarosza (projekty aranżacji wnętrz). Jury przeglądu oceniło poziom ekspozowanych prac jako bardzo wysoki, porównując go z efektem prac studentów wyższych uczelni. Szczególnie wysoko oceniono warsztat artystyczny wystawionych prac dyplomowych.

Uczniowie zielonogórskiego „plastyka” zdobyli nagrody i wyróżnienia na Ogólnopolskich Konkursach Rysunku i Malarstwa dla klas starszych w Bielsku-Białej (Grażyna Janczewska, Magdalena Idaszewska, Barbara Kulkulska, Katarzyna Wojtczak) i dla klas młodszych w Koszalinie (Justyna Kotapska, Anna Kłosowska). Na Ogólnopolskim Konkursie Fotograficznym Liceów Plastycznych Gdynia 1997 zostały zaprezentowane prace Katarzyny Kosińskiej, Mariusza Zawadzkiego, Justyny Kotapskiej i Katarzyny Kiefert, a na Ogólnopolskim Konkursie Plastycznym dla Dzieci i Młodzieży „Andersen mniej znany” indywidualną nagrodę otrzymała Marta Kazimirska. W 1994 roku uczeń Krzysztof Cynarski zajął pierwsze miejsce na IV Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej „Grafkom '94”.

Praca dyplomowa jest wynikiem zdolności i zdobytych w szkole umiejętności. W liceum powstają bardzo interesujące prace o charakterze artystycznym i użytkowym. Młodzież zrobiła znaczną liczbę pomocy dla szkół, przedszkoli, placówek kulturalnych i oświatowych naszego województwa. Tylko w ostatnich latach zostały wykonane następujące prace:

- „Historia ubioru” dla Zespołu Szkół Zawodowych nr 1,
- wystrój stołówki i pokoju spotkań dla Pogotowia Opiekuńczego,
- zestaw pomocy logopedycznych dla Poradni Młodzieżowej,
- zabawki dla dzieci ze żłobka nr 4,
- zestaw identyfikacyjny dla Muzeum Etnograficznego,
- dwa zestawy pomocy dydaktycznych oraz zabawki dla Ośrodka Rehabilitacyjno-Wychowawczego,
- system informacyjny oraz aranżacja wnętrz Oddziału Kardiologii Szpitala Wojewódzkiego,
- teatrzyk marionetek dla przedszkola nr 38,
- zestaw identyfikacyjny dla Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego w Przytoku,
- zestaw identyfikacyjny dla IV Liceum Ogólnokształcącego,
- zestaw identyfikacyjno-reklamowy dla Zakładu Optycznego w Nowej Soli,
- zestaw identyfikacyjno-reklamowy dla gminy Bojadła,
- pomoce naukowe do historii sztuki dla Szkoły Podstawowej nr 22,
- projekty form przestrzennych dla zakładu „Novita”.

Prace te w znacznej większości zostały podarowane nieodpłatnie. Ponadto uczniowie wykonują pomoce naukowe dla swojego liceum, a także prezentują swoje prace malarskie, rysunkowe, rzeźbiarskie i projektowe.

Młodzież zachęcana jest do różnych prac na rzecz środowiska, jednak zapotrzebowanie jest za duże, by w liceum można było zrealizować wszystkie prośby. Szkoda, że nie zawsze spotykamy się ze zrozumieniem odmowy, a przecież podstawowym zadaniem szkoły jest realizacja programu, a nie wykonywanie prac zleconych. Jeżeli jest to możliwe, pewne prace można włączyć w tok zajęć. W ramach takich działań została wykonana oprawa plastyczna i kostiumy do inscenizacji na I Przegląd Muzyczny Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych województwa zielonogórskiego, dla Szkoły Podstawowej w Gronowie wyrzeźbiono popiersie Kornela Makuszyńskiego i dla LWWG „Polmos” zaprojektowano etykiety na napoje.

Prace uczniów można obejrzeć na wystawach organizowanych w różnych miejscach Zielonej Góry. Do 1994 roku mieliśmy możliwość cyklicznych prezentacji w Klubie MPiK. W 1997 r. w galerii „Bohomaz” pokazano dwa cykle prac malarskich uczniów: „Kwiaty” (klasy II i IV z pracowni D. Komar-Zmyślony) i „Mój pierwszy portret” (klasa III z pracowni I. Bierwiazzonek-Polak). Prace dyplomowe można było obejrzeć na wystawie zorganizowanej w holu Urzędu Wojewódzkiego w Zielonej Górze. Po wiosennym plenerze w domku winiarza w skansenie w Ochli zaprezentowane zostały obrazy uczniów klasy IV.

Najzdolniejsi uczniowie wspierani są stypendiami artystycznymi. Wymagania stawiane im są bardzo wysokie, mimo to w ostatnich latach dwie uczennice zdobyły taką nagrodę. W 1993 roku Monika Kamińska została przyjęta do grona stypendystów Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci, ponadto stała się członkiem (obok około trzystu innych artystów na świecie) Stowarzyszenia Kalekich Ludzi Malujących Ustami i Nogami, a także otrzymała stypendium artystyczne miasta Zielonej Góry. W 1997 roku stypendium Prezesa Rady Ministrów przyznano Katarzynie Wojtczak.

W ciągu 22 lat swojego istnienia PLSP zaznaczyło się na mapie kulturalnej miasta i województwa zarówno swoją działalnością dydaktyczną, jak i wieloma pracami na rzecz środowiska.

Alina Gajec

DAS STAATLICHE LYZEUM DER BILDENDEN KÜNSTE IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)

Zusammenfassung

Das Lyzeum der Bildenden Künste entstand im Jahre 1975. Seine Schüler lernen Zeichnung, Malerei, Komposition, Kunstgeschichte, Kunstfotografie, sowie auch Polnisch, Mathematik, Geschichte und eine Fremdsprache. Jedes Jahr gibt es mehr Kandidaten, als die Schule in den Schülerkreis aufnehmen kann. Unter den Aufgenommenen überwiegen die Mädchen, manchmal gibt es vielmals mehr Mädchen als Jungen. Die meisten Schüler wohnen in Zielona Góra, viel weniger auf dem Lande. Zirka 50% der Absolventen studieren an den Kunsthochschulen. Die Schüler des Kunstbildenden Lyzeums sind Verfasser von den Projekten der inneren Ausstattung in den Kindergärten, Schulräumen und Fürsorgeanstalten, die in Zielona Góra tätig sind. Sie entwerfen u.a. den Ausputz von den Schaufenstern sowie auch die Werbeposter. Ihre Teilname an den Gebrauchskunstwettbewerben der angewandten Kunst und die Erfolge an solchen Wettbewerben erleichtern ihnen ein Stipendium zu bekommen und nach dem Abitur ein Studium aufzunehmen. Die Absolventen des Kunstbildenden Lyzeums nehmen die Arbeit in den Werbeagenturen, in den Entwurfbüros und in den Kulturinstitutionen auf.

Antoni Zydrón

INSTYTUT SZTUKI I KULTURY PLASTYCZNEJ WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W ZIELONEJ GÓRZE

W ociągającej się chwili jest coś, co można zatrzymać — oto sztuka dnia dzisiejszego, dnia wczorajszego i wszelka sztuka.

(Hans-Georg Gadamer)

Instytut Wychowania Plastycznego, wchodzący w skład Wydziału Pedagogicznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, utworzony został w maju 1991 roku. Po roku istnienia Instytutu miałem zaszczyt otwarcia pierwszej wystawy prac jego studentów. Wszyscy byliśmy dumni, że oto udało się stworzyć nową placówkę, działającą niejako pod prąd — wbrew powszechnie panującym tendencjom do ograniczania i likwidowania przedmiotu wychowania plastycznego. Jaki jest bowiem cel i sens kształcenia nauczycieli wychowania plastycznego? W przekonaniu zarówno przeciętnego obywatela Polski, jak też — co gorzej — kolejnych ekip rządów i władz oświatowych, kultura plastyczna społeczeństwa jest pewnym zbytkiem, luksusem nie znajdującym miejsca w obszarze potrzeb podstawowych niezbędnych do wykształcenia człowieka, którego dorosłe życie upłynie już w dwudziestym pierwszym wieku.

Oczywiście nie mówi się tego jawnie, ale przekonanie to stanowi, niestety, podstawę praktycznego działania.

Sądzę, że u podstaw tego typu przekonań leży częściowe pojmowanie kultury plastycznej, ograniczane do umiejscowienia jej jedynie w obszarze kultury artystycznej i niedostrzeganie jej wpływu na ogólną kulturę i kreatywność człowieka. W istocie podstawowym celem kształtowania kultury plastycznej młodego człowieka nie jest to, aby w przyszłości stał się miłośnikiem sztuki, lecz ukształtowanie jego wyobraźni wizualnej, a tu wkraczamy już w obszar bardzo złożonych i szerokich powiązań ze wszystkimi niemal dziedzinami wiedzy, a także potencjałem kreatywnym człowieka.

Oczywiście świadomie wulgaryzuję, równie bowiem ważne jest przygotowanie młodego człowieka do udziału w kulturze wysokiej, danie mu możliwości jej odbioru, co w przyszłości zasadniczo wpływa na jakość życia. Czynię to jednak celowo, chcąc wskazać na strefę powszechnie niedostrzeganą.

Bliska już perspektywa wejścia Polski do Unii Europejskiej zobowiązuje nas do bacznej obserwacji, jak w jej krajach członkowskich realizowany jest program wychowania plastycznego. Otóż w strukturze edukacji narodowej krajów Unii przedmiot ten jest traktowany niezwykle poważnie i ściśle zintegrowany z całym programem nauczania. Bardzo szerokie jest również jego zaplecze w postaci sieci muzeów, domów kultury z prawdziwego zdarzenia, galerii i innych placówek o szerokim programie edukacyjnym. Istotną częścią tego zaplecza jest również nieporównywalnie większa liczba aktywnie działających ludzi posiadających profesjonalne wykształcenie w dziedzinie sztuk pięknych. (Celowo nie używam tu określenia *artysta*, bo tych jest niepomniernie mniej, a rozróżnienie jest niezwykle subtelne). Czynnikiem równie ważnym jest w miarę równomierne nasycenie nimi całego obszaru kraju.

Nie mówiąc o krajach Unii, nawet w porównaniu z byłymi krajami europejskiego obszaru obozu wschodniego wypadamy niezwykle ubogo. Liczba zarówno wykształconych nauczycieli wychowania plastycznego, jak i absolwentów wyższych uczelni plastycznych jest u nas 4 do 10 razy mniejsza (w stosunku do wielkości kraju).

Biorąc to wszystko pod uwagę, można dojść do wniosku, że decyzja Senatu Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. T. Kotarbińskiego o utworzeniu Instytutu była w pełni uzasadniona.

Istotne jest również i miejsce jego powstania. Zielona Góra jest miastem o ukształtowanych w stosunkowo krótkim okresie powojennym bogatych tradycjach w dziedzinie sztuk pięknych. Festiwal Złotego Grona, a później Biennale Sztuki Nowej są już na stałe wpisane w najnowszy przedział historii sztuki polskiej. Muzeum Ziemi Lubuskiej jest również placówką bardzo aktywną w dziedzinie sztuki współczesnej, a poziomem swych poczynań przyciąga najwybitniejszych artystów polskich. Przy tym wszystkim brak jednak było jednostki kształcącej kadry dla rozwoju kultury plastycznej, zwłaszcza że nie tylko o Ziemię Lubuską tu chodzi. Jeśli spojrzeć na mapę Polski, to można zauważyć, iż w zakresie wyższych uczelni kształcących bądź artystów plastyków, bądź nauczycieli wychowania plastycznego, pas północno-zachodni od Gdańska do Wrocławia jest pusty. Zielona Góra ma więc szansę wypełnienia tej swoistej luki.

W pierwszym okresie pracami nad organizacją Instytutu kierował prof. Zbigniew Horbowy z Wrocławia. Kiedy we wrześniu 1991 r. Rektor WSP TK prof. dr hab. Jerzy Baksalary zaproponował mi objęcie stanowiska dyrektora nowego Instytutu, uświadomiłem sobie, że spirala czasu w moim życiu zatacza nowe koło.

Jesienią 1961 roku jako absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z rodzinnego Krakowa przenieśliśmy się do Poznania. Środowisko plastyczne było małe i bardzo prowincjonalne. PWSSP mogła imponować jedynie nowym, okazałym gmachem. Jednowydziałowa uczelnia z 91 studentami była w stanie krytycznym. Po Krakowie był to szok. Pierwsza reakcja — uciekać!

Jednak po zastanowieniu uświadomiłem sobie, że przecież z drugiej strony jest to rozległe pole do działania. Zostałem.

Na działania trzeba było poczekać do 1964 roku, kiedy rektorem został prof. Stanisław Teisseyre. Zaczęła się pasjonująca reforma, w której żywo uczestniczyłem. Powstał nowy Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. Do Poznania ścignęli na zasadzie dojazdów najwybitniejsi artyści polscy: Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Brzozowski, Piotr Potworowski, Stanisław Zamecznik, Waldemar Świerzy, Andrzej Pietsch i wielu innych. Poza Stanisławem Teisseyre'em żaden z nich nie osiadł w Poznaniu, biorąc jednak żywy udział w życiu zarówno uczelni, jak i plastycznego środowiska miasta, pozostawili na nim swe wyraźne piętno. Kolejne roczniki absolwentów sprawiły, że dziś Poznań należy do czołowych centrów kultury plastycznej Polski. Trzeba było około dwudziestu lat, aby osiągnąć ten rezultat.

Powyższe refleksje doprowadziły mnie jesienią 1991 roku do wniosku, że poznańskie doświadczenia można przenieść na zielonogórski grunt, adaptując je do potrzeb uczelni pedagogicznej. Pracę rozpoczęliśmy w wąskim gronie, ograniczonym potrzebami jednego tylko, pierwszego roku studiów.

Zastępcą moim został Zenon Polus, rodowity zielonogórzanin, animator i komisarz Biennale Sztuki Nowej, twórca wykształcony w poznańskiej PWSSP. Równocześnie obejmuje on pracownię malarstwa i rysunku. Drugą pracownię rysunku objęła prof. Izabella Gustowska, malarstwa prof. Jan Gawron. Asystentami zostali: Agata Drzyzga-Buchalik, Radosław Czarkowski i Witold Michorzewski.

Po krótkim okresie „koczowania” w różnych salach głównego gmachu WSP już w listopadzie otrzymaliśmy własną siedzibę — budynek dawnego przedszkola przy ulicy Wiśniowej 10. Bez cienia hipokryzji stwierdzić mogę, że osiągnięcie obecnego stanu Instytutu zawdzięczamy władzom uczelni i Wydziału Pedagogicznego, przychylności całego kolektywu pedagogów, a także i władz miasta Zielonej Góry. Obdarzono nas zaufaniem, które umożliwiło zarówno szybkie skompletowanie kadry i utworzenie struktury, jak też opracowanie i wdrożenie programu. Już w styczniu 1992 roku budynek i działka posesji przy ul. Wiśniowej 10 zostały przez uczelnię wykupione na własność, co umożliwiło dalszą rozbudowę bazy.

W 1993 roku strychy budynku zostały adaptowane na pracownię. Jednocześnie za symboliczną opłatą miasto wynajęło nam piwnice domu przy ul. Wrocławskiej 7, gdzie zlokalizowana została Galeria Instytutu, sala wykładowa i Biuro Dokumentacji Artystycznej. W 1995 roku rozpoczęła się budowa nowego skrzydła gmachu Instytutu, a następnie remont i przebudowa starej części.

Rok akademicki 1997/98 rozpoczynamy w ukończonym i zaprojektowanym dla potrzeb dydaktycznych kompletnym obiekcie o powierzchni użytkowej 2380 m².

Przystępując do opracowania programu studiów zadaliśmy sobie podstawowe pytanie: kim powinien być nasz absolwent? W jaką wiedzę i umiejętności musi być wyposażony? I wreszcie: jaki będzie zakres jego działalności zawodowej? Teoretycznie odpowiedź jest prosta: jesteśmy powołani do kształcenia nauczycieli wychowania plastycznego. Tu jednak nasuwają się dalsze pytania. Kim właściwie powinien być nauczyciel wychowania plastycznego?

Od matematyka, fizyka czy chemika wymaga się odpowiedniego wykształcenia i umiejętności przekazu posiadanej wiedzy, ewentualnie prowadzenia kółek zainteresowań. Na ogół jego działalność profesjonalna ogranicza się do terenu szkoły. Jednak zadania stojące przed nauczycielem wychowania plastycznego są znacznie szersze i wychodzą poza obręb szkoły, zwłaszcza w małych miejscowościach. Często jest on nawet realizatorem konkretnych zamówień plastycznych, z różnym zresztą skutkiem. Wszystko to, a także fakt, że przynajmniej obecnie pełnoetatowe zatrudnienie dla nauczyciela wychowania plastycznego jest mocno problematyczne, doprowadziło do konkluzji, że nasz absolwent obok kwalifikacji pedagogicznych powinien być przygotowany do roli animatora kultury plastycznej, mogącego podjąć pracę w bardzo różnych placówkach, środowiskach i okolicznościach. Obok szkół mogą to być placówki wystawiennicze, galerie, wydziały kultury, domy kultury, a nawet szpitale i więzienia. Powinien mieć rzetelne rozeznanie w materii sztuki i jej mediach, zwłaszcza współczesnych, zarówno od strony teoretycznej, jak też poprzez kształcenie w pracowniach i specjalnościach plastycznych, w których studenci sami wdrażają się do procesu twórczego.

Nie kształcimy artystów, jednak jeśli naszemu absolwentowi starczy talentu i wytrwałości, nikt nie zabroni mu twórczości własnej. Przyjęcie i realizacja tych założeń doprowadziły w 1995 roku do stwierdzenia, że nazwa Instytut Wychowania Plastycznego nie jest w pełni adekwatna, i do przyjęcia nazwy aktualnej: Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej. Od samego początku założyliśmy stałą dyskusję nad programem, jego ostateczne kształtowanie w procesie wdrażania metodą prób i udoskonaleń. Ponieważ było rzeczą niemożliwą objąć tym planem cały zakres wiedzy i umiejętności, jest on uzupełniany poprzez stałe zapraszanie artystów wizytujących, organizowanie spotkań, wystaw i warsztatów, a także wykłady wybitnych naukowców. Między innymi Instytut odwiedzili: prof. Stefan Morawski, prof. Zygmunt Bauman, prof. Guy Borremans, prof. Guy Ducornet, Andrzej Bałdyga i wielu innych.

Studenci nasi za pośrednictwem pracujących z nimi pedagogów-artystów bywają także zapraszani do udziału w plenerach, sympozjach i akcjach plastycznych prowadzonych przez inne uczelnie i ośrodki. Odbyły się m. in. warsztaty organizowane przez prof. Jana Berdyszaka, a ekipa studentów pod kierunkiem ad. Eugeniusza Józefowskiego dwukrotnie wzięła udział w Biennale Sztuki dla Dziecka, zdobywając nagrody i wyróżnienia. W 1997 r. zespół naszych studentów otrzymał I Nagrodę w dyscyplinie Sztuk Plastycznych na

Festiwalu Kultury Studenckiej FAMA'97 w Świnoujściu. Studenci urządzają liczne wystawy swoich prac plastycznych w Zielonej Górze — średnio dziesięć rocznie.

W czasie studiów student zobowiązany jest do odbycia czternastu dni na plenerze oraz czterdziestu godzin praktyk ciągłych i pięćdziesięciu godzin praktyk śródrocznych. Mając na uwadze efektywność wykorzystania czasu oraz możliwość zetknięcia się studenta z możliwie różnymi sytuacjami, okresy te dzieli się na mniejsze odcinki. Organizatorami plenerów (trwają one na ogół 5-6 dni) są poszczególne pracownie. Organizatorem i koordynatorem praktyk jest Pracownia Edukacji Twórczej. Dbając o kontakt studenta z bardzo różnymi środowiskami, gwarantuje ona jednak wykorzystanie połowy czasu praktyk ciągłych w szkołach. W ramach tych praktyk studenci prowadzili zajęcia w 23 szkołach i osiemnastu Domach Kultury.

W 1993 roku zapadła decyzja o uruchomieniu w naszym Instytucie studiów zaocznych w zakresie wychowania plastycznego. Są to 3,5-letnie studia uzupełniające do stopnia magisterskiego dla absolwentów studiów nauczycielskich (SN), a w przyszłości kolegów nauczycielskich z zakresu wychowania plastycznego oraz 5-letnie studia zaoczne obejmujące pełen zakres nauczania i kształcenia w zakresie wychowania plastycznego.

Opracowując program tych studiów mieliśmy na względzie w przypadku studiów 3,5-letnich zdobyte już przez studentów wiadomości i umiejętności oraz praktykę pedagogiczną, a zatem zakres niezbędny do osiągnięcia poziomu porównywalnego ze studiami dziennymi. W przypadku studiów 5-letnich przewidziano pełen zakres programu studiów dziennych, uproszczony jednak z uwagi na tryb studiowania. Dotychczasowe doświadczenia wskazują, że w zakresie nauczania poziom studiów dziennych i zaocznych jest w pełni porównywalny, natomiast w zakresie umiejętności artystycznych istnieje wyraźne zróżnicowanie. Część studentów zaocznych osiąga poziom studiów dziennych, część wyraźnie od niego odbiega, uzyskując jednak poziom w pełni wystarczający do uprawiania zawodu nauczyciela wychowania plastycznego.

W roku akademickim 1996/97, po osiągnięciu pełnej struktury kadrowej, biorąc pod uwagę zarówno potencjał artystyczny i pedagogiczny, jak też i posiadaną bazę, Rada Instytutu postanowiła wystąpić o uruchomienie nowego kierunku studiów w zakresie malarstwa. Powołana w tym celu Komisja Programowa, opierając się na programach katedr i wydziałów malarstwa istniejących w Akademii Sztuk Pięknych, jak też na doświadczeniach własnych, opracowała program zatwierdzony kolejno przez Radę Wydziału Pedagogicznego i Senat uczelni. Recenzentami programu byli prof. Konrad Jarodzki, Rektor Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i prof. Stefan Wojnecki z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W czerwcu 1997 roku Rektor WSP TK prof. dr hab. Hieronim Szczegóła wystąpił do Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego o zaopiniowanie wniosku oraz do Ministerstwa Edukacji Narodowej o jego zatwierdzenie. Uruchomienie nowego kierunku

studiów z naborem trzynastu studentów rocznie przewidziane jest na rok akademicki 1998/99. Komisja — biorąc pod uwagę charakter Instytutu — skonstruowała program w taki sposób, aby dyplomanci kierunku malarstwa mieli również uprawnienia pedagogiczne.

Decyzją Ministra Edukacji Narodowej z października 1997 r. nowy kierunek studiów zostanie powołany do życia z dniem 1 października 1998 roku.

Przebieg studiów w Instytucie ukształtował się następująco:

- pięć pierwszych semestrów obok przedmiotów teoretycznych obejmuje kształcenie w podstawowym zakresie we wszystkich pracowniach artystycznych. W wypadku istnienia wielu pracowni tej samej dyscypliny, jak malarstwo czy rysunek, studenci mogą w miarę możliwości zapisywać się do wybranej pracowni. Począwszy od VI semestru pracownie rysunku obok swej dyscypliny podstawowej mają charakter intermedialny;

- w semestrze VI studenci zapisują się do dwóch pracowni wolnego wyboru, którymi są wszystkie pracownie Instytutu. Po roku mogą zmieniać pracownie, biorąc jednak pod uwagę zasadę, że część plastyczna dyplomu może być realizowana w tej pracowni, do której student uczęszczał co najmniej cztery semestry;

- w semestrze VIII studenci dokonują wyboru proseminarium magisterskiego, którego podsumowaniem jest ustalenie tematu pracy magisterskiej z zakresu nauk o sztuce bądź pedagogiki artystycznej;

- semestry IX i X poświęcone są opracowaniu pracy magisterskiej i plastycznej części pracy dyplomowej;

- praca dyplomowa składa się z pisemnej pracy magisterskiej i z części plastycznej. W skład Komisji Dyplomowej wchodzi: przewodniczący, promotor i recenzent pracy magisterskiej oraz promotor i recenzent pracy plastycznej. Ocena jest średnią ocen pracy magisterskiej i jej obrony, pracy plastycznej i jej obrony oraz średniej przebiegu studiów.

Obsada kadrowa Instytutu kształtowała się sukcesywnie w miarę naboru nowych roczników studentów aż do 1996 roku — daty pierwszych dyplomów. Po sformułowaniu programu określiliśmy podstawowe zasady doboru kadry:

- staramy się zatrudnić u nas na stanowiskach samodzielnych najwybitniejszych artystów i naukowców z doświadczeniem pedagogicznym i organizacyjnym;

- nasi pedagodzy powinni reprezentować możliwie najróżnorodniejsze postawy artystyczne i poglądy, co umożliwi studentom wyrobienie pełnego poglądu na sztukę. Pożądane jest również zróżnicowanie wieku, aby uniknąć w przyszłości nagłej zapaści;

- podobne zasady należy stosować w doborze asystentów, przy czym czynnikiem decydującym jest zamieszkanie na stałe w Zielonej Górze.

Mimo tak wysokiej poprzeczki kompletowanie kadry zakończyło się sukcesem. Zatrudniamy obecnie dziewięcioro profesorów tytularnych i jednego uczelnianego. Trzech spośród nich było rektorami, pięciu prorektorami, jeden jest rektorem aktualnie. Już w trakcie pracy w Instytucie dwoje pracowników otrzymało tytuły profesorskie, jeden profesora zwyczajnego, trzech

uzyskało kwalifikacje I stopnia¹. Sześć przewodów kwalifikacyjnych jest w toku, a dwa przewody doktorskie są w stadium finalnym. Ponadto — co prawda na godzinach zleconych — na studiach zaocznych zatrudniamy dwóch profesorów tytularnych i dwie osoby z kwalifikacjami II stopnia².

Od 1994 roku pracownicy Instytutu zorganizowali przeszło 180 wystaw indywidualnych (w tym czternaście wystaw zagranicznych) oraz wzięli udział w ponad 250 wystawach zbiorowych (w tym ponad pięćdziesiąt zagranicznych). Wydali też pięć książek i ponad czterdzieści innych publikacji, wzięli udział w ponad trzydziestu konferencjach naukowych (w dziesięciu zagranicznych), wygłaszając na nich referaty i komunikaty badawcze (szczegółowy wykaz zająłby zbyt wiele miejsca, jednak pobieżny przegląd miast, w których odbywały się wystawy indywidualne naszych pedagogów-artystów daje obraz ich zakresu: Ankara, Tirana, Wenecja, Barcelona, Rennes, Berlin, Hanower, Wiesbaden, Dippoldiswalde, Sztokholm, Montreal, Saratoga).

Pedagodzy-artyci byli komisarzami i organizatorami ponad dwudziestu poważnych imprez i konkursów. Ich działalność została odnotowana w kilku poważnych publikacjach krajowych i zagranicznych o charakterze encyklopedycznym³.

W maju 1993 roku, pragnąc zaprezentować nowo powstały zespół, pracownicy Instytutu zorganizowali w salach Muzeum i Galerii Instytutu wystawę swej twórczości. Była to jednocześnie inauguracja galerii, którą w latach 1993-1995 prowadzili asystenci Radosław Czarkowski i Magdalena Gryśka, a w latach 1995-1997 Alicja i Jarosław Dziecielewscy. W tym czasie Galeria zaprezentowała 32 wystawy, w tym dziesięciu autorów zagranicznych. W latach 1991, 1993 i 1996 Instytut był współorganizatorem kolejnych Biennale Sztuki Nowej (komisarz Zenon Polus), a w 1993 Międzynarodowej Wystawy „Labirynt” (organizatorzy Rainer Wichering i Antoni Zydron). Wystawa ta prezentowana była również w Poznaniu i Hanowerze.

W 1995 roku Instytut zorganizował I Międzynarodową Konferencję Estetyczną „Sztuka i media w świecie współczesnym” (organizator dr Beata Frydryczak). Konferencji towarzyszyła wystawa pracowników Instytutu pt. „Pola Sztuki”. W 1996 roku z okazji VI Biennale Sztuki Nowej odbyła się Konferencja Krajowa „Nowe media w sztuce”. Jednocześnie w salach

¹ Artystyczny odpowiednik doktoratu.

² Artystyczny odpowiednik habilitacji.

³ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku* wydana w 1996 r. przez Instytut Kultury pod red. G. Dziamskiego omawia twórczość Jana Berdyszaka, Izabelli Gustowskiej, Tomasza Sikorskiego, Ryszarda Woźniaka i Antoniego Zydronia oraz zamieszcza barwne reprodukcje prac Jana Berdyszaka i Antoniego Zydronia; *Sztuka Świata*, tom X wydany w 1996 roku przez Wydawnictwo Arkady omawia twórczość Jana Berdyszaka i Ryszarda Woźniaka; *Dictionnaire Général du Surréalisme et ses Environs* (Paryż 1982) pod red. Adama Biro i René Passerona odnotowuje twórczość Antoniego Zydronia; Katalog Musée Royal d'Art Moderne w Brukseli wydany przez to muzeum w 1983 r. zawiera reprodukcję i omówienie twórczości Antoniego Zydronia, nota bene jedyne go artysty polskiego w kolekcji muzealnej.

Instytutu prezentowana była wystawa malarstwa Antoniego Zydronia i poezji Jana Kurowickiego „Pozagrobowe życie sensu”⁴.

Instytut przeprowadza rekrutację studentów na I rok studiów stacjonarnych i 5-letnie studia zaoczne na zasadzie egzaminu konkursowego, dysponując 26 miejscami na studiach dziennych i 30 na zaocznych. Na studiach zaocznych 3,5-letnich dysponujemy 60 miejscami. Rekrutacja odbywa się na zasadzie zapisów po złożeniu wymaganych dokumentów i opłat. Kandydaci na studia pochodzą przeważnie z województw zielonogórskiego, gorzowskiego, legnickiego, wrocławskiego i leszczyńskiego, w pojedynczych jednak przypadkach niemal z całej Polski. Zdecydowanie przeważa młodzież miejska (80% kandydatów).

Przygotowanie do studiów jest bardzo różne. Zaledwie 20% to absolwenci liceów plastycznych, reszta ukończyła licea ogólnokształcące; sporadycznie zdarzają się absolwenci różnego rodzaju techników. Większość kandydatów deklaruje, że przygotowała się do egzaminu wstępnego uczęszczając do różnych kółek plastycznych.

Poczas 5-letnich studiów średnio dwoje studentów przenosi się na studia do Akademii Sztuk Pięknych (Wrocław, Poznań — na ogół po pierwszym roku), czworo-pięcioro rezygnuje ze studiów z różnych powodów, przy czym dwoje-troje odpada w wyniku braku zaliczeń.

W 1996 roku odbyły się na studiach dziennych pierwsze obrony prac dyplomowych. Przystąpiło do nich 21 studentów. Dyplomy uzyskało 21 absolwentów, w tym sześć z wynikiem bardzo dobrym. Dwie studentki już w czasie studiów zostały przyjęte na staż i obecnie pracują jako asystentki. W 1997 roku do egzaminu dyplomowego przystąpiło piętnastu studentów. Dyplomy uzyskało tyluż absolwentów, w tym siedem z wynikiem bardzo dobrym.

Zgodnie z programem studiów i naszymi przewidywaniami, absolwenci podjęli pracę w bardzo różnych placówkach: szkołach, galeriach, domach kultury. Część z nich prowadzi samodzielną działalność twórczą.

Instytut znajduje się ciągle jeszcze w stadium rozruchu. Pierwszy rocznik zaocznych studiów 3,5-letnich przystąpi do dyplomu w lutym 1998, studiów 5-letnich w lipcu 1999 r. Kierunek malarstwa winien rozpocząć studia w 1998 roku.

Siedziba Instytutu wymaga jeszcze wielu prac wykończeniowych, a przede wszystkim wiele pracowni trzeba wyposażyć w sprzęt. Biorąc jednak pod uwagę ciągle fatalną sytuację finansową szkolnictwa wyższego w Polsce, to, co osiągnęliśmy w ciągu sześciu lat istnienia, stanowi niezwykle cenną wartość. Najważniejsze, że ustabilizowały się zasadnicze warunki pracy zespołu pedagogicznego i studentów.

⁴ Wystawie towarzyszyła edycja bibliofilska pod tym samym tytułem zawierająca komplet poezji i reprodukcji (Wydawnictwo WSP TK, Zielona Góra 1996).

Obecnie czeka nas dyskusja nad przyszłościowym modelem szkoły, która z jednej strony musi się dostosować do norm Unii Europejskiej, z drugiej zaś przygotować optymalnie do życia w społeczeństwie informatycznym XXI wieku nie zatracając podstawowych humanistycznych wartości.

Antoni Zydrón

**DAS INSTITUT FÜR KUNST UND KUNSTKULTUR
AN DER PÄDAGOGISCHEN HOCHSCHULE
IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)**
Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet die Informationen über die Berufung einer Institution, die die Lehrer der Kunsterziehung an der PH in Zielona Góra bildet, über die Anfänge und Arbeit des Instituts. Durch die Gründung einer neuen Studienrichtung im Jahre 1991 ist einerseits die Attraktivität der Hochschule gestiegen, und andererseits kann das in der Zukunft zum Ausgleich der Disproportion in der Zahl der Kunstlehrer in den Ländern der Europäischen Union und in Polen beitragen. Bei der Bearbeitung der Studienpläne berücksichtigte man den erwünschten Typ des Absolventen, der neben der Qualifikation eines Kunstlehrers in der Schule auch gewisse für den Veranstalter der kunstbildenden Kultur nötige Kompetenzen besitzen sollte. Solche Person könnte nicht nur in der Schule, aber auch in einer Gemäldegalerie, in einem Kulturhaus und sogar in einem Krankenhaus oder Gefängnis arbeiten. Wenn man auch einen Talent besitzt, kann man Künstler werden. Die Studenten der Kunsterziehung stammen hauptsächlich aus den Städten (80%) der westlichen Wojewodschaften Polens. Es gibt aber nur wenige Absolventen der Kunstoberschulen (ca. 20%); die meisten bereiteten sich auf das Studium in verschiedenen Kunstzirkeln, die in den Kulturhäusern und -klubs tätig sind. Das Institut organisiert neben dem typischen didaktischen Unterricht und neben dem Schulpraktikum auch selbst oder im Rahmen der Zusammenarbeit mit anderen Hochschulen Pleinairs, Symposien, Kunstaktionen für Studenten. Sowohl Studenten als auch Mitarbeiter des Instituts präsentieren ihre Arbeiten in den Ausstellungen; die Studenten hauptsächlich in den örtlichen Gemäldegalerien, und die im Institut arbeitenden Künstler in Zielona Góra in anderen Städten Polens sowie im Ausland, u.a. in Deutschland, Italien, Schweden, Canada und in den USA. Die ersten Absolventen verließen die Hochschule im Jahre 1996 und fanden verschiedene Arbeitsstellen z. B. in den Schulen, Galerien, Kulturhäusern. Manche von ihnen begannen selbständige künstlerische oder Dienstleistungs-tätigkeit. Da der Autor des Artikels das Kunstinstitut leitet, kommt hier auch das Autobiographische zum Vorschein.

Iwona Bożena Zakrzewska

KULTURA W POJĘCIU WĘŻSZYM I SZERSZYM A DOSTOSOWANIE POLSKI DO UNII EUROPEJSKIEJ — ZARYS

Pojęcie Unii Europejskiej sformułowane zostało przez szefów państw i rządów Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej¹ na szczycie paryskim w 1972 roku. Określono tam jako cel przekształcenie całokształtu stosunków państw członkowskich w Unię Europejską. Pojęcie to należy traktować równoważnie z pojęciem zintegrowanej Europy.

Podpisanie Traktatu o Unii Europejskiej w 1992 roku w Maastricht (obowiązującego od 1993 roku) powołuje Unię Europejską opartą na Wspólnotach Europejskich², funkcjonujących od wielu lat, mających podmiotowość prawnomiędzynarodową. Nie wnikając w zawłośći wzajemnych odniesień pomiędzy Unią a Wspólnotami można stwierdzić, że Unia Europejska nie posiada podmiotowości prawnomiędzynarodowej, brakuje jej zatem pełnej zdolności do działania na arenie międzynarodowej. Pojęcie Unii Europejskiej należy uznać za najważniejszy dotąd etap współpracy państw członkowskich Wspólnot Europejskich oraz państw stowarzyszonych. Instytucje integrującej się Europy pozostają *de facto* organami Wspólnot Europejskich.

Najważniejszym aktem prawnym na drodze Polski do zintegrowanej Europy i jest podpisany w 1991 roku w Brukseli Układ Europejski ustanawiający stowarzyszenie pomiędzy Rzeczpospolitą Polską a Wspólnotami Europejskimi i ich państwami członkowskimi.

Uściślenie reguł współpracy międzynarodowej Polski jest konieczne dla określenia kierunków i tempa przemian systemowych. Układ poprzez określenie zewnętrznych zobowiązań naszego kraju wymusza wiele przemian

¹ Europejska Wspólnota Gospodarcza (EWG) powstała w 1958 roku na podstawie Traktatu o Europejskiej Wspólnocie Gospodarczej z 1957 roku. Główne cele: harmonijny i równomierny rozwój gospodarczy, ciągły i nieinflacyjny, niezagrażający środowisku naturalnemu wzrost ekonomiczny, wysoki stopień koordynacji polityki gospodarczej państw członkowskich, wysoki poziom zatrudnienia, opieka socjalna itd.

² Wspólnoty Europejskie: 1) Europejska Wspólnota Węgla i Stali (powstała w 1951 r.), 2) Europejska Wspólnota Energii Atomowej (powstała w 1958 r.); 3) Europejska Wspólnota Gospodarcza (powstała w 1958 r.), na gruncie Traktatu o Unii Europejskiej z Maastricht otrzymała nazwę Wspólnoty Europejskiej.

wewnętrznych w naszym systemie prawnym, gospodarczym, politycznym, społecznym i kulturalnym.

Jakkolwiek z perspektywy kilku lat można stwierdzić, że wiele rozwiązań formalno-prawnych dotyczących np. administracji, prawa, gospodarki (a więc elementów kultury w znaczeniu globalnym³) wyprzedza terminarz określony w Układzie, to sfery kultury w ujęciu selektywnym⁴ zdają się być traktowane po macoszemu.

Współpracę kulturalną w zawężonym pojęciu oraz jej popieranie i wymienę programów pomiędzy poszczególnymi krajami a Polską reguluje art. 95 Układu. Wymienia się tam cztery preferencje: tłumaczenie dzieł literackich, konserwację i odbudowę pomników i zabytków oraz miejsc o znaczeniu historycznym i kulturalnym, szkolenie osób pracujących w sferze kultury oraz organizację imprez kulturalnych o charakterze europejskim.

Tak ograniczone pojęcie kultury jest w dużym stopniu niezgodne z duchem Układu i jego preambuły, w których ujęto wiele elementów kultury w szerokim pojęciu, będących jednak w rozproszeniu. Litera Układu w tym zakresie nie jest zbieżna z inicjatywami społecznymi oraz działaniami instytucji kulturalnych Europy (biorąc pod uwagę choćby Europejską Fundację Kulturalną, gdzie poza działalnością artystyczną i organizatorską jest miejsce dla spójnej polityki społecznej, edukacji, komunikacji społecznej i praw człowieka). Nie jest także zbieżna z założeniami działającego przy Prezydium PAN Komitetu Prognoz „Polska w XXI wieku”, który wyraził konieczność szerokiego rozumienia kultury jako „siły sprawczej i celu rozwoju”, obejmujących „sytuacje, potrzeby i postawy ludzi także w sferze wartości intelektualnych i moralnych oraz społecznych procesów kształtowania stosunku ludzi do pracy i do wspólnoty ludzkiej”. Dla Komitetu ma ona „zasadnicze znaczenie dla efektywności produkcji i procesów cywilizacyjnych (*Raport...* 1993, s. 40).

Jako elementy składowe kultury w szerokim pojęciu edukacja i kształcenie są ujęte w art. 76 Układu. Artykuł zapewnia na wstępie współpracę, która przyczyni się do podnoszenia ogólnego poziomu wykształcenia i kwalifikacji zawodowych w Polsce, uwzględniając priorytety strony polskiej.

Układ zapewnia współpracę w następujących dziedzinach:

- reforma nauczania i kształcenia,
- szkolenie w miejscu pracy i szkolenie ustawiczne,
- kursy przekwalifikowujące i przystosowujące do rynku pracy,
- szkolenie umiejętności zarządzania,

³ Kultura w znaczeniu globalnym traktowana jako „ogół wytworów działalności ludzkiej materialnych i niematerialnych, wartości i uznawanych sposobów postępowania, zobjektywizowanych i przyjętych w dowolnych zbiorowościach, przekazywanych innym zbiorowościom i następnym pokoleniom” (zob. J. Szczepański, 1963, s. 43-44). S. Czarnowski określił kulturę jako „całokształt zobjektywizowanych elementów dorobku społecznego” (1956, s. 20).

⁴ A. Kłosowska opisuje pojęcie selektywne kultury na tle i w konfrontacji z pojęciem globalnym (zob. M. Czerwiński, 1978, s. 65-66).

- nauczanie języków krajów członkowskich Wspólnot,
- tłumaczenia,
- dostosowanie wyposażenia do celów szkolenia,
- popieranie nauczania w zakresie studiów dotyczących Europy w ramach odpowiednich instytucji.

Dalej artykuł ten przewiduje ustanowienie planów współpracy bazujących na Europejskiej Fundacji Szkoleniowej (z chwilą jej powstania) oraz udział Polski we wspólnotowych programach TEMPUS⁵, a także w innych programach Wspólnot zgodnie z ich procedurą. W artykule 76 zakłada się bezpośrednie kontakty między uczelniami a przedsiębiorstwami, przepływ i wymianę nauczycieli, studentów, kuratorów. Współpraca ma zapewnić praktyki zawodowe i szkolenia za granicą, ma pomagać w tworzeniu programów nauczania i w wyposażaniu uczelni.

Ważnym założeniem jest także wzajemne uznanie okresów studiów i dyplomów. W dalszym ciągu artykuł 76 odwołuje się do art. 75 omawianego Układu dotyczącego współpracy w zakresie nauki i techniki, a w szczególności do:

- wymiany informacji naukowej i technicznej,
- organizacji wspólnych spotkań naukowych,
- wspólnego prowadzenia działalności badawczo-rozwojowej w celu popierania postępu naukowego oraz przepływu technologii i umiejętności (*know-how*),
- działalności na rzecz kształcenia i programów dotyczących przepływu pracowników naukowo-badawczych oraz specjalistów obu stron,
- tworzenia warunków sprzyjających badaniom i stosowaniu nowych technologii oraz właściwej ochronie własności intelektualnej wyników badań.

Artykuł 76 Układu w ostatnim punkcie uściśla cele w zakresie tłumaczeń (szkolenie tłumaczy, stosowanie norm i terminologii Wspólnot, rozwijanie infrastruktury dla tłumaczeń z języka polskiego na języki krajów Wspólnot). W wyniku wprowadzenia w życie tego artykułu w pierwszej kolejności zaproponowano Polsce możliwość dofinansowania z funduszu PHARE⁶ szkoleń tłumaczy dokumentów Komisji Europejskiej⁷ (tłumaczenia dokumentów służ-

⁵ TEMPUS — realizowany przez Wspólnotę program wymiany studentów, naukowców i młodych pracowników przeznaczony dla krajów Europy Środkowej i Wschodniej.

⁶ PHARE — program pomocy finansowej dla 11 państw Europy Środkowej i Wschodniej (Albania, Bułgaria, Czechy, Estonia, Litwa, Łotwa, Polska, Rumunia, Słowacja, Słowenia i Węgry); polega na transferze *know-how* (doradztwo, szkolenia, nowe instytucje) oraz pomocy inwestycyjnej (dotacje kapitałowe, gwarancje kredytowe, fundusze na rozwój infrastruktury). Priorytetowe dziedziny: rozwój sektora prywatnego, wspieranie przedsiębiorstw, restrukturyzacja rolnictwa, oświata, ochrona zdrowia, współpraca transgraniczna, szkolenia i badania naukowe, ochrona środowiska). W latach 1995-1999 Polska ma otrzymać w ramach pomocy bezzwrotnej ponad 1 mld ECU (1 ECU = 3,6 PLN).

⁷ Komisja Europejska — utworzona w 1965 r. na mocy Traktatu o Fuzji Organów Wykonawczych, z uwagi na rolę wśród systemu instytucji wspólnotowych nazywana „strażnikiem traktatów”. Do jej kompetencji należą: prawo inicjatywy ustawodawczej, repre-

nie zostały uznane za priorytetowe narzędzie bieżących kontaktów ze Wspólnotami).

Wejście Polski w 1992 roku do Europejskiego Programu COST⁸ spowodowało, że na mocy postanowień Traktatu Rzymskiego⁹ w zakresie dostępu do projektów Trzeciego Programu Ramowego Wspólnot Polska uzyskała możliwość negocjowania wejścia do pozostałych programów naukowo-badawczych (ERASMUS, LINGUA, COMETT) na tych samych zasadach, co kraje członkowskie EFTA¹⁰.

Korzystając z zapisów Programów Indykatywnych PHARE¹¹ za pomocą udostępnienia linii budżetowych Komisji Europejskiej Polska uzyskała wsparcie w procesie dostępu do nauki i technologii europejskiej.

Następnym elementem szeroko rozumianej kultury jest turystyka, która w myśl art. 88 Układu będzie się rozwijać poprzez:

- ułatwienia w dziedzinie wymiany turystycznej,
- zwiększenie przepływu informacji przez wykorzystanie sieci międzynarodowych (banki danych itp.),
- przepływ *know-how* w drodze szkoleń, programów wymiany, seminariów,
- badanie możliwości wspólnych działań, takich jak realizacja przedsięwzięć o charakterze międzynarodowym.

W zakresie art. 88 podstawowym celem działań integracyjnych w dziedzinie turystyki jest wykorzystanie geograficznego położenia Polski jako kraju tranzytowego oraz sąsiedztwa olbrzymiego rynku turystycznego Wspólnot Europejskich. Poza suchą literę artykułu zdaje się wykraczać interdyscyplinarny charakter turystyki, która szybciej niż inne dziedziny może wykorzystać integrację europejską w rozwoju wielu branż, regionów, gmin i miast. Poprzez uczestnictwo Polski w pracach Światowej Organizacji Turystyki, Powszechnej Federacji Stowarzyszeń Biur Podróży Międzynarodowego Stowarzyszenia Hotelowego, Komitetu Turystyki OECD¹², a przede wszystkim

zentacja interesów i koordynacja działań Wspólnot, kontrola stosowania prawa wspólnotowego oraz realizacja postanowień zawartych w traktatach i aktach prawnych przyjętych przez Wspólnoty. Obecnie liczy 20 komisarzy wybieranych na 5 lat.

⁸ COST — porozumienie na polu nauki i badań technicznych.

⁹ W zasadzie Traktatu Rzymskie (podpisane w 1957 r. przez przedstawicieli Belgii, Francji, Holandii, Niemiec, Luksemburga i Włoch) weszły w życie w 1958 r.; dot. utworzenia EWG i Euratomu.

¹⁰ EFTA — Europejskie Stowarzyszenie Wolnego Handlu z siedzibą w Genewie, założone 4 I 1960 r.; obecnie do Stowarzyszenia należą: Islandia, Lichtenstein, Norwegia oraz Szwajcaria.

¹¹ Programy Indykatywne PHARE — corocznie negocjowane z Komisją Europejską dokumenty określające priorytety wykorzystania środków Wspólnot oraz ich indykatywny rozkład.

¹² OECD — Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju, ustanowiona na mocy Konwencji Paryskiej, działa od 1961 r., wspiera wzrost gospodarczy swoich członków i krajów rozwijających się.

poprzez współpracę z Komisją Europejską do spraw Turystyki także polska turystyka została włączona do programu PHARE.

Zaangażowanie kapitału zagranicznego w turystykę Polski jest na drugim miejscu po przemyśle motoryzacyjnym. Wynika z tego, iż turystyka może w bardzo znaczący sposób stymulować rozwój wielu dyscyplin (edukacja, wymiana kulturalna, transport, rozwój regionalny itp.).

Następnym elementem kultury w pojęciu szerokim są informacja i audiowizualne środki przekazu. Art. 90 Układu kładzie nacisk na wymianę informacji. Przede wszystkim priorytet uzyskują tam programy dostarczające tzw. masowemu odbiorcy podstawowych informacji na temat Wspólnot oraz programy specjalistyczne dla określonych grup w Polsce, włączające tam, gdzie jest to możliwe, dostęp do skomputeryzowanych baz danych Wspólnot.

W myśl art. 90 Układu Polska uzyskuje możliwość uczestniczenia w działaniach Wspólnot w ramach programu Media. Strony ustalają, że będą koordynować i harmonizować (tam, gdzie jest to uzasadnione) swoją politykę dotyczącą uregulowań w zakresie emisji programów za granicą, norm technicznych oraz popierania europejskiej techniki audiowizualnej.

Polska jest członkiem powołanej m. in. przez Wspólnoty organizacji Eureka Audiowizualna (według wzoru wspólnotowego programu Eureka).

Wspólnoty Europejskie przyjęły 3 października 1989 roku Dyrektywę zwaną „Telewizją bez granic” oraz Dyrektywę z 27 września 1993 roku stanowiącą jej uzupełnienie. Stanowią one szeroką podstawę do stworzenia europejskiego rynku audiowizualnego. Definiuje się tam pojęcia emisji telewizyjnej, reklamy telewizyjnej, kryptoreklamy czy sponsorowania.

Podejmując rezolucję z 14 maja 1992 roku w sprawie wzmocnienia ochrony praw autorskich i praw pokrewnych, Wspólnoty zobowiązują państwa członkowskie do przystąpienia w najbliższych latach do Konwencji Berneńskiej¹³ oraz do Konwencji Rzymskiej¹⁴. Komisja Wspólnot Europejskich¹⁵ została zobligowana do wyegzekwowania przystąpienia krajów stowarzyszonych do obu konwencji. Przyjęto także Dyrektywę z 27 września 1993 roku regulującą sprawę autoryzacji nadawania tylko przez kraj pochodzenia emisji. Dyrektywa podaje także definicję satelity, komunikacji przez satelitę czy retransmisji kablowej.

Program Media, o którym wspomniano w art. 90 Układu, uzupełnia działalność Funduszu Euroimages Rady Europy¹⁶, do którego Polska należy od

¹³ Konwencja Berneńska — o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 1886 r., w tekście paryskim z 1971 r.

¹⁴ Konwencja Rzymska — o ochronie artystów-wykonawców, producentów fonogramów i organizacji radiowo-telewizyjnych z 1961 r.

¹⁵ Zamiennie używana nazwa Komisji Europejskiej.

¹⁶ Rada Europy — powstała 5 V 1949 r. jako pierwsza w Europie organizacja działająca na rzecz współpracy i integracji kontynentu. Jej zadaniem jest zacieśnianie współpracy w dziedzinie społecznej, kulturalnej i prawnej między państwami członkowskim. Polska jest członkiem od 1991 r.

1991 roku. W ramach tego programu zawarto umowę pomiędzy Komitetem Kinematografii a Europejskim Biurem Dystrybucji Filmowej EFDO. Od 1992 roku Ustawa o Radiofonii i Telewizji wprowadza w Polsce powszechny w krajach członkowskich Wspólnot system, w którym istnieją nadawcy publiczni z mocy ustawy i nadawcy niepubliczni za wydaniem koncesji, a właściciele sieci kablowych działają na podstawie wpisu do rejestru. Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji stała się koordynatorem całego systemu.

W związku z rozpoczęciem emisji satelitarnej Polska przystąpiła w 1993r. do Konwencji o Telewizji Ponadgranicznej Rady Europy. Pokrewne zagadnienia obejmuje także w pewnym zakresie art. 66 Układu, w którym m. in. czytamy: „Polska będzie doskonaliła ochronę własności intelektualnej przemysłowej i handlowej w celu osiągnięcia do końca przyszłego roku od dnia wejścia w życie niniejszego Układu poziomu ochrony podobnego do obowiązującego we Wspólnotach, zgodnie z przepisami Wspólnot”. Dalej precyzuje przystąpienie Polski do Konwencji Monachijskiej¹⁷ oraz do innych wielostronnych konwencji regulujących prawa własności intelektualnej, handlowej i przemysłowej.

Dość czytelne jest rozróżnienie pomiędzy prawem własności intelektualnej a dwoma pozostałymi. Nas z oczywistych względów interesuje to pierwsze jako jeden z rozproszonych w literze Układu elementów kultury w szerszym pojęciu. Ustawa o ochronie praw autorskich i praw pokrewnych uchwalona przez Sejm RP w 1994 roku uregulowała w dużym stopniu sprawę ochrony własności intelektualnej, lecz pozostaje tu wiele do zrobienia na gruncie prawa międzynarodowego, choć sformułowanie „o podobnym poziomie ochrony do istniejącego we Wspólnotach” jest raczej nieprecyzyjne.

Nierównomierny rozkład akcentów kulturowych w treści Układu oraz wspomagających go działań dostosowawczych może dziwić, są to jednak fakty. Jeśli chodzi o polskie instytucje integracyjne, to w 1996 roku w miejsce Pełnomocnika ds. Integracji Europejskiej oraz Pomocy Zagranicznej powołano Komitet Integracji Europejskiej. W skład tego urzędu o wysokiej randze (choćby ze względu na fakt, że przewodniczy mu Prezes Rady Ministrów RP) wchodzi Sekretarz Stanu oraz dziesięciu ministrów i ambasador. Ma on z założenia zająć się wprowadzaniem w życie przyjętej przez Rząd RP Narodowej Strategii Integracji. Zakłada się, że Komitet ten ma doprowadzić Polskę do pełnego członkostwa w Unii Europejskiej. Wśród ministrów — członków Komitetu nie ma jednak ani ministra kultury, ani ministra edukacji narodowej. Na osiem Departamentów Komitetu siedem jest o profilu gospodarczym lub prawnym, a tylko jeden (Departament Kształcenia Europejskiego i Informacji) zdaje się zajmować (jedynie wycinkowo) integracją kulturalną w znaczeniu ogólnym.

¹⁷ Konwencja Monachijska — w sprawie Wydawania Patentów Europejskich z 1973 r.; jej stronami są m. in. wszystkie państwa członkowskie Wspólnot.

Jak wynika z dostępnej dokumentacji departament ten planuje, organizuje i koordynuje szkolenia pracowników administracji publicznej w zakresie wiedzy o Unii Europejskiej i programach integracyjnych. Jako cel nadrzędny stawia sobie przygotowanie kadry administracyjnej do negocjacji w sprawie członkostwa Polski w Unii. W dalszym planie znajduje się współpraca z Ministerstwem Edukacji Narodowej i instytucjami naukowymi, ośrodkami badawczymi, organizacjami pozarządowymi, placówkami oświatowymi i mediami. Lektura materiałów Komitetu Integracji Europejskiej nie nastraja zbyt optymistycznie. A przecież możemy przyjąć, że „system reprodukcji kulturowej opiera się na systemie edukacji” (W. Świątkiewicz 1987, s. 12). Co prawda podejmowane są próby uzupełnienia działań instytucjonalnych o czynnik społeczny. Do takich można zaliczyć zainicjowany we Wspólnotach Program im. Jeana Monneta¹⁸. Ma on na celu przyspieszanie działań związanych z organizacją nauczania problematyki integracji europejskiej m. in. poprzez organizowanie katedr europejskich na uczelniach, przygotowywanie stałych cykli wykładów na temat integracji europejskiej, wprowadzanie tzw. modułów europejskich, czyli krótkich programów studiów europejskich.

Poprzez termin „katedra europejska” należy rozumieć stacjonarne stanowisko dla pracownika naukowego zajmującego się problematyką integracji. Zapewnia się trzyletnią pomoc pod warunkiem późniejszej samodzielnej kontynuacji studiów europejskich. Cykliczne wykłady na poziomie magisterskim i podyplomowym mają być w całości poświęcone tematyce integracji. Przewiduje się także pomoc kadrze naukowej poprzez inwestycje mające na celu utworzenie struktur badawczych w dziedzinie integracji.

Rząd RP przeznaczył fundusze z programu PHARE na program Jeana Monneta, łącznie około 1 mln ECU. Powstało jedenaście katedr europejskich na dziewięciu uczelniach.

Inną inicjatywą stało się Forum „Młoda Europa”. Od 1992 roku odbyło się kilka spotkań Forum, w których uczestniczyli (opócz przedstawicieli Rządu) także metodycy, kuratorzy, przedstawiciele nauki, szkół średnich i podstawowych, stowarzyszeń, fundacji oraz przedstawiciele mass mediów. Między innymi w wyniku działania Forum powstało w Polsce kilkadziesiąt „Klubów Europejskich” szkolnych i międzyszkolnych, tworzonych na podstawie portugalskiego programu realizowanego przed powstaniem Rady Europy.

Wprawdzie instytucji i czynników integracyjnych jest więcej, lecz trudno jest odnaleźć w życiu codziennym ważne elementy integracji w zakresie kultury pojętej szeroko. Jeszcze trudniej dostrzec je w szkolnictwie, szczególnie na niższych szczeblach. Polacy mają świadomość tysiącletniego dziedzictwa kulturowego tworzonego w cywilizacji łacińskiej. Badania naukowe prowadzone na początku lat dziewięćdziesiątych na studentach i uczniach w

¹⁸ Jean Monnet — francuski mąż stanu, Jego imię noszą tzw. katedry europejskie. Był pierwszym prezesem Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali, współinicjatorem utworzenia EWG w 1967 r. Rządy państw EWG mianowały go „obywatelem Europy”.

próbie ogólnopolskiej przez Centrum Badania Polityki Naukowej i Szkolnictwa Wyższego UW wskazują, że „polska młodzież wbrew deklarowanej sympatii do krajów zachodnich i obojętności bądź niechęci wobec byłych socjalistycznych wykazuje silniejsze poczucie bliskości kulturowej wobec Rosjan, Czechów, Litwinów, Ukraińców niż wobec Francuzów, Włochów, Anglików, a zdecydowaną obcość wobec Niemców, Austriaków czy Skandynawów” (*Dylematy...*, 1992, s. 63). Badania ponadto wykazują, że „w myśleniu młodych ludzi na temat przyszłości Europy dominuje przekonanie, że powinien być to związek wszystkich narodów zamieszkujących ten kontynent, ale z zachowaniem różnic kulturowych” (*Dylematy...*, 1992, s. 68). Wskazuje to na poczucie własnej odrębności kulturowej Polaków oraz wartości dziedzictwa kulturowego.

Niektórzy socjologowie zakładają, że integracja nie oznacza jedności w sensie jednolitości, oznacza natomiast jedność w różnorodności. Za jednostkę integracji kulturowej uznaje się kategorię ojczyzny jako wspólnoty wszystkich obywateli połączonych tożsamością miejsca zamieszkania, więzią języka i pochodzenia (por. W. Świątkiewicz 1987).

Antonina Kłoskowska wprowadziła pojęcie spektralnego modelu kultury, który jak w analizie widma światłowego tworzy biały obszar w centrum jako obszar integracji kulturowej, na którego obrzeżach rysuje się obecność poszczególnych czynników składowych o konturach wielorakich i częściowo zatartych (por. W. Świątkiewicz 1987). Tak obrazowo ujęty problem znajduje łatwe odniesienie do idei integracji europejskiej w zakresie kultury, zgodnie z preferencjami Polaków.

W dociekaniach na temat struktury przyszłej zintegrowanej Europy dominują dwie koncepcje: Europy Ojczyzn oraz Ojczyzny Europejskiej. Twórcą pojęcia „Europa Ojczyzn” był Charles de Gaulle, który twierdził, że „urojeniem jest, że można by zbudować poza i przed państwem coś, co miałoby aprobatę ludów i było zdolne do skutecznego działania” (*Informator...* 1997, s. 27). Z tym stanowiskiem zdają się zbieżne rozważania niektórych socjologów kultury, że trudno nazwać integracją stan, w którym jedność pochłania różnorodność, nadintegracja czy wręcz unifikacja stają się zaprzeczeniem integracji (por. W. Świątkiewicz 1987).

Druga koncepcja, zakładająca strukturę ponadnarodowych instytucji i zniesienie granic, ma prowadzić do stworzenia unii politycznej (jest o niej mowa w dokumentach powołujących Unię Europejską — Traktat z Maastricht).

Według badań CBOS z 1996 roku ponad połowa (55%) Polaków pozytywnie ocenia cele i działalność Unii Europejskiej. Jednocześnie badania wykazują, że rzeczywista wiedza o integracji europejskiej jest niewielka. Taką ocenę należy traktować jedynie jako pozytywny stosunek do ogólnie pojmowanej idei integracji. Wśród korzyści, jakich Polacy mogą się spodziewać w momencie stania się Polski pełnoprawnym członkiem Unii Europejskiej,

jedynie 2% respondentów widzi korzyści w zakresie dostępu do kultury (*Monitor...* 1997, s. 46, 47, 55). Na pytanie, czy wejście do Unii przyczyni się raczej do rozwoju czy do upadku różnych dziedzin, respondenci przewidują rozwój placówek kulturalnych (48%), instytutów naukowych i wyższych uczelni (61%) oraz szkół (58%) (*Monitor...* 1997, s. 61).

Na pytanie o korzystny lub niekorzystny wpływ przystąpienia do Unii Europejskiej w różnych dziedzinach życia społecznego, Polacy korzystnie oceniają wpływ na stan wiedzy i poziomu wykształcenia (68%) oraz życie kulturalne Polaków (50%) (*Monitor...* 1997, s. 64).

Kultura w węższym rozumieniu jest dobrym ambasadorem Polski w Europie i na świecie w procesie przemian geopolitycznych w ostatnich latach, najszybciej reagując na pozytywne zmiany, zniesienie barier i ograniczeń. Wymiana ściśle kulturalna dokonuje się działając jakby na zasadzie naczyń połączonych, automatycznie i oddolnie. Edukacja natomiast, uznana przez Komitet Prognoz „Polska w XXI wieku” przy Prezydium PAN za priorytet narodowy, za „najlepszą drogę przygotowania społeczeństwa do potrzeb przyszłości” (*Raport...* 1993, s. 37), jest zagrożona poprzez niedofinansowanie i ubóstwo w zakresie działań dostosowawczych. Mówi się nawet o perspektywie zapaści cywilizacyjnej, jeśli nie nastąpią zasadnicze zmiany w podejściu do edukacji w Polsce.

Paradoksalnie, zwykła obserwacja zdaje się utwierdzać w przekonaniu, że pomimo niedoinwestowania i braku sprawnych instrumentów integracyjnych w aspekcie narodowym i europejskim edukacji jako podstawowego elementu kultury w szerszym pojęciu, poziom wiedzy ogólnej o świecie zewnętrznym przeciętnego Polaka jest wysoki na tle porównawczym z przeciętnym Europejczykiem.

LITERATURA

- CZARNOWSKI S., *Dzieła*, t. I, Warszawa 1956.
CZERWIŃSKI M., *Profile kultury*, Warszawa 1978.
DYLEMATY europejskiej tożsamości. Studia Fundacji „Polska w Europie”, Warszawa 1992.
INFORMATOR, Komitet Integracji Europejskiej — Unia Europejska, Warszawa 1997.
MONITOR Integracji Europejskiej, nr 10, Komitet Integracji Europejskiej, Warszawa 1997.
RAPORT o potrzebie strategicznej koncepcji rozwoju Polski i roli nauki w przebudowie gospodarki, Komitet Prognoz „Polska w XXI wieku” przy Prezydium PAN, Warszawa 1993.
SZCZEPAŃSKI J., *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1963.
ŚWIĄTKIEWICZ W., *Integracja kulturowa i jej społeczne uwarunkowania*, Katowice 1987.

Iwona Bożena Zakrzewska

**DIE KULTUR IN BREITERER UND ENGERER BEDEUTUNG IM KONTEXT
DER ANPASSUNG POLENS AN DIE EUROPÄISCHE UNION**
Zusammenfassung

Die Vorbereitung Polens für die Rolle eines Mitgliedes der Europäischen Union umfaßt verschiedene Tätigkeiten und verschiedene Aspekte. In dem Vordergrund tritt die Änderung der polnischen Gesetzgebung, die die Tätigkeit der Kultur- und der Jugendbildungsinstitutionen in verschiedenen Bereichen der symbolischen Kultur reguliert. Das ist jedoch leichter zu realisieren als für die Erhaltung der Eigentümlichkeit der symbolischen Kultur des polnischen Volkes zu sorgen. Die Erhaltung der Eigentümlichkeit dieser Kultur stellt die Bedingung dar, die für die Identifikation des polnischen Volkes unter den anderen Völkern Europas unentbehrlich ist. Die Vorbereitung auf eine Integration mit der Europäischen Union umfaßt auch die Tätigkeit verschiedener Institutionen, die für die Herausbildung einer positiven Einstellung der polnischen Bevölkerung zum Integrationsprogramm günstig ist. Die politischen, intellektuellen und wissenschaftlichen Eliten hatten die realen Integrationsvorteile Polens mit der Europäischen Union sowie die negativen Folgen zu schätzen, die in der Zeit der Anpassung von verschiedenen Institutionen (im Bereich der Kultur, Bildung und Massenmedien) an die ihnen von der Regierung der Europäischen Union gestellten Anforderungen auftreten. Die Integration Polens mit der Union begünstigt die Zustimmung der meisten Polen gegenüber der Integrationsidee selbst und den möglichen Folgen ihrer Realisierung.

Edyta Mianowska

KOMPUTEROWE TECHNOLOGIE INFORMACYJNE W INSTYTUCJACH KULTURY

Spółeczeństwo informacyjne

Wizja społeczeństwa informacyjnego oplecionego ogólnie dostępną siecią komputerową zdaje się przybierać coraz realniejsze kształty. Coraz wyraźniejszy staje się związek między poziomem rozwoju danego kraju a zapotrzebowaniem na informacje występującym w społeczeństwie. Powszechność zastosowania sieci komputerowych w dziedzinie organizacji i zarządzania prowadzi do zasadniczych przeobrażeń w strukturach gospodarczych. W układzie wewnętrznym tworzy się nacisk, aby społeczeństwo dążyło do nabywania umiejętności funkcjonowania w warunkach powszechnego stosowania komputerów. W układzie zewnętrznym uwidocznia się przepaść między tymi społeczeństwami, które stosują technologię komputerową, i tymi, które tego nie czynią (B. Siemieniecki 1997).

Spółeczeństwo staje się społeczeństwem informacyjnym, gdy osiąga taki stopień rozwoju i skomplikowania procesów społecznych i gospodarczych, który wymaga nowych technik gromadzenia i przetwarzania informacji generowanych przez te procesy. W takim społeczeństwie informacja i wynikająca z niej wiedza oraz technologie są podstawowym czynnikiem wytwórczym, a przetwarzanie informacji jest głównym i pierwszoplanowym procesem ekonomicznym. Wymaga to stosowania technologii informatycznych i powszechnego wykorzystywania komputerów prawie we wszystkich dziedzinach działalności człowieka. Siła robocza składa się w większości z pracowników informacyjnych, a znaczna część dochodu narodowego brutto powstaje w obrębie szeroko rozumianego sektora informacyjnego (*Spółeczeństwo informacyjne...* 1996).

Zbyt wcześnie jeszcze, aby polskie społeczeństwo nazywać społeczeństwem informacyjnym, choć można obserwować wiele symptomów świadczących o rosnącej roli technologii informacyjnych. Z każdym rokiem komputeryzowanych jest coraz więcej instytucji. Stale zwiększa się liczba komputerów w polskich domach. Badania CBOS wskazują, iż obecnie komputery znajdują się w 14% gospodarstw domowych. Niemal co siódmy Polak deklaruje korzystanie z komputera w pracy lub w domu (Rocznik statystyczny 1993, 1994, 1995; *Aktualne problemy...* 1996). Informacja staje się coraz bardziej

poszukiwanym dobrem, jednocześnie wzrasta zapotrzebowanie na wysoko wykwalifikowanych fachowców, którzy potrafią przyjmować, przetwarzać oraz prezentować informacje.

Rosnące znaczenie informacji wymusza podjęcie działań zmierzających do przygotowania społeczeństwa do funkcjonowania w nowych warunkach powszechnego stosowania technologii komputerowej. Trwają prace nad wdrażaniem technologii informacyjnych do kształcenia ogólnego. Edukacja medialna została uwzględniona w projekcie dokumentu Ministerstwa Edukacji Narodowej *Podstawy programowe obowiązkowych przedmiotów ogólnokształcących*. Dzieci i młodzież, które za kilka lat opuszczą szkoły, będą znacznie lepiej przygotowane do ich wykorzystania w różnych dziedzinach życia niż większość dzisiejszych użytkowników komputerów.

Coraz powszechniej korzysta się w Polsce z zasobów sieci Internet. Ocenia się, iż liczba użytkowników korzystających z Internetu w 1996 przekroczyła pół miliona (dane wg RIPE, wrzesień 1996, za: W. Wypych 1997). Co roku liczba ta się zwiększa, przy czym można zauważyć wyraźną tendencję obniżania się wieku użytkowników. W 1995 roku osoby poniżej 24 roku stanowiły 10% wszystkich korzystających z sieci w Polsce, a w 1996 ta grupa wiekowa stanowiła już 30% ogółu użytkowników (*Badanie zbiorowości...* 1996). Kontakt z komputerem jest coraz częściej podejmowaną formą aktywności, którą realizuje 41% 13-14-latków (E. Narkiewicz-Niedbałec 1997).

Tendencje te są o tyle warte podkreślenia, że dotyczą głównie młodego pokolenia, a zatem można przypuszczać, iż rozwijane obecnie nawyki i zainteresowania będą w przyszłości kontynuowane. Tworzą się podstawy społeczeństwa informacyjnego, dla którego stosowanie komputerów będzie integralną częścią funkcjonowania.

Technologie informacyjne a upowszechnianie kultury

Intensywny rozwój technik komputerowych powoduje, iż zwiększa się obszar ich zastosowań. Również kultura i sztuka nie pozostają obojętne na ich wpływy. Trudno dać jednoznaczną odpowiedź, jak informatyzacja życia wpływa na te dziedziny działalności człowieka, jak zmienia tworzenie dzieł kultury, sposoby ich udostępniania i upowszechniania. Oddziaływanie to jest jednak coraz bardziej zauważalne. Warto chociażby nadmienić, iż wielu artystów wykorzystuje techniki komputerowe do realizacji swoich artystycznych wizji tworząc muzykę elektroniczną czy grafikę komputerową.

Wraz z pojawieniem się dysków CD-ROM i rozwojem nowych technik edytorskich wzrosło znaczenie publikacji elektronicznych. Hipertekstowe dokumenty, w których wykorzystuje się sieć odsyłaczy, coraz częściej stanowią alternatywę słowa drukowanego. Również produkty multimedialne, wykorzystujące w przekazie dźwięk, obraz, animację lub sekwencje filmowe, zdo-

bywają coraz większy krąg odbiorców. Oferta programów multimedialnych staje się coraz atrakcyjniejsza i obejmuje programy edukacyjne, różnego rodzaju kompendia i słowniki, albumy i encyklopedie oraz całą gamę gier komputerowych. Wśród tej bogatej oferty nietrudno znaleźć programy niosące treści kulturowe i stymulujące do rozwijania indywidualnych zainteresowań artystycznych i kulturalnych. Coraz więcej dóbr kultury udostępnianych jest na dyskach CD lub w sieci w formie publikacji elektronicznych. Wiele wskazuje na to, iż nowoczesne środki przekazu, wykorzystujące technologie multimedialne i ich interaktywny charakter, mogą okazać się bardzo efektywnym środkiem upowszechniania kultury.

Wedle D. Jankowskiego (1985) upowszechnianie kultury dokonuje się za sprawą licznych systemów komunikowania: środków masowego przekazu, instytucji sztuki, instytucji wydawniczych, szkolnictwa i nauki, systemu dystrybucji i udostępniania dóbr kultury. Zatem przenikanie technologii informacyjnych do mass mediów i instytucji kultury ma wpływ na jej upowszechnianie. Należy podkreślić, iż terminy *media* i *multimedia*, wraz z upowszechnieniem się informatyki, jej metod i środków znacznie poszerzyły swój zakres pojęciowy. Obecnie używa się tych określeń w odniesieniu do środków masowego przekazu czy sposobów komunikowania się, ale jednocześnie traktuje się je jako narzędzie rozwoju poznawczego. W tym miejscu warto podkreślić, iż w odróżnieniu od innych mediów komputer posiada specyficzną cechę komunikatywności pozwalającą wstępować w konstruktywny dialog z użytkownikiem (W. Osmańska-Furmanek 1997). Odpowiednie ukierunkowanie tego dialogu, zorientowanie go na poznawanie kultury i rozwój zainteresowań kulturalnych może stanowić nowy obszar zainteresowań animatorów kultury.

Sieć Internet umożliwia komunikację i wymianę informacji pomiędzy nieskończoną liczbą użytkowników, z wykorzystaniem najnowszych technologii informacyjnych. Multimedialne możliwości przekazania informacji elektronicznej i nieograniczony zasięg tworzą z Internetu medium, które może wspomagać działania pracowników kultury. Korzystanie z informacji rozpowszechnianej w sieci Internet może stać się nową formą uczestnictwa w kulturze, a jednocześnie informacja znaleziona w sieci może być przyczynkiem do podejmowania innych form aktywności kulturalnej.

Możliwości Internetu już zostały dostrzeżone przez niektóre instytucje kultury. W sieci dostępne są wirtualne galerie dzieł sztuki, swoje zbiory udostępniają muzea i biblioteki, na stronach WWW można znaleźć informacje na temat prawie wszystkich dziedzin sztuki. Na polskiej stronie domowej pod hasłem *kultura i sztuka* znajdują się odnośniki do takich tematów, jak: *Historia sztuki na ziemiach polskich*, *Kultura polska — ilustrowany przegląd informacyjny*, *Centrum Animacji Kultury*, *Kultura regionalna*, *Sztuka XX wieku*, *Prasa*, *Radio*, *Telewizja*, *Wydawnictwa*. Swoją twórczość prezentują również różnego rodzaju artyści — zarówno profesjonaliści, jak i amatorzy — dla

których sieć stanowi często jedyne medium wykorzystywane do prezentowania własnej twórczości.

Karta Kultury Polskiej, dokument przygotowany przez Kancelarię Prezydenta RP, zaleca tworzenie banku danych o kulturze — ogólnopolskiego systemu informatycznego poświęconego kulturze, który powinien zbierać wszystkie dane o instytucjach, przedsięwzięciach kulturalnych i twórcach kultury, a także o zabytkach i programach ich ochrony. Planuje się, aby powstała baza danych była dostępna w Internecie (*Karta Kultury...* 1997).

Wydaje się, iż w przyszłości stale będzie rosło znaczenie technologii informacyjnych w upowszechnianiu kultury i coraz więcej dóbr kultury będzie dostępnych w postaci publikacji elektronicznych. Technologie komputerowe coraz efektywniej będą wspomagać kulturalny rozwój jednostek i edukację kulturalną społeczeństwa. Nowe techniki informacyjno-komunikacyjne tworzą ponadto szansę ochrony i umacniania różnorodności kulturowej kraju dzięki łatwości upowszechniania jej twórców i tworzeniu elektronicznej skarbnicy dziedzictwa kulturowego i językowego. Z drugiej strony nowe warunki, w których ma funkcjonować społeczeństwo, niosą za sobą szereg niebezpieczeństw dla kultury. Globalizacja masowych mediów i systemów transmisji elementów kultury może prowadzić do uniformizacji kulturowej. Mimo powszechności korzystania z technologii komputerowych dostęp do elektronicznych dóbr kultury może być ograniczony dla pewnych grup społecznych, co może powodować jeszcze większą ich alienację kulturową. Istnieje również obawa, iż powszechność przekazu elektronicznego może przyczynić się do osłabienia innych form uczestnictwa w kulturze (A. P. Wierzbicki 1996; *Spółeczeństwo informacyjne...* 1996).

Zapobieganie zagrożeniom wynikającym z wpływu technologii informacyjnych na kulturę może być jednym z zadań współczesnych animatorów kultury. W tym kontekście coraz większego znaczenia nabiera nie tylko wdrażanie przyszłych animatorów do korzystania z osiągnięć nowych technik, ale także uświadomienie im zarówno pozytywnego, jak i negatywnego wpływu technologii informacyjnych na rozwój i upowszechnianie kultury. Podejmowane są już w tym kierunku pierwsze kroki. Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumencie *Międzynarodowy program edukacji kulturalnej* postuluje wprowadzenie przedmiotu „pedagogika mediów” do kształcenia przyszłych pedagogów. Modyfikowane są również programy kształcenia animatorów na wyższych uczelniach. Coraz więcej uczelni włącza w zakres przedmiotów obowiązkowych przedmioty informatyczne, których program zakłada przygotowanie studentów do pracy kulturalnej w warunkach powszechnego korzystania z technologii informatycznych. W tym miejscu warto podkreślić, iż wśród przyszłych pedagogów kulturalno-oświatowych istnieje świadomość zwiększającej się roli nowych technologii. Studenci (w większym stopniu niż obecnie pracująca kadra) akcentują konieczność posiadania wiedzy umożliwiającej ich wykorzystanie w przyszłej pracy (R. Kostecki 1998).

Korzystanie z technologii informacyjnych w instytucjach kultury

Jednym z elementów wpływających na znaczenie technologii informatycznych w upowszechnianiu kultury jest stosowanie tych technologii w placówkach kulturalno-oświatowych.

Analizując dotychczasowe wykorzystanie komputerów w działalności tych instytucji można wyróżnić trzy płaszczyzny ich zastosowań: wykorzystywanie komputerów w administrowaniu, w realizacji zadań merytorycznych i w promocji instytucji. Dla badaczy kultury najmniej interesujące jest stosowanie komputerów w administrowaniu instytucją, poczynione jednak obserwacje wskazują, iż w obecnych warunkach ekonomicznych jest to często jedyny sposób wykorzystywania komputerów w instytucjach kultury, a potrzeba wprowadzenia technologii komputerowych właśnie do pracy księgowości jest motywacją do kupna komputera. Inne zastosowania pojawiają się później, nierzadko jako konsekwencja poznawania możliwości posiadanego sprzętu.

Wykorzystanie komputerów w instytucji kultury w istotny sposób wspomaga jej działalność merytoryczną. Jak dotąd techniki informatyczne wykorzystywane są najbardziej intensywnie na tym polu. Bardzo często polega to na tworzeniu mediów (tekstów, obrazów i dźwięku) propagujących działalność instytucji lub wykorzystywanych w czasie różnego rodzaju imprez realizowanych w ramach zadań statutowych. Technologie informacyjne wykorzystywane są również do tworzenia banków danych związanych z rodzajem uprawianej działalności. Potrzeba i tworzenie takich baz wynika z coraz większego zapotrzebowaniem na kompleksową i szybko dostępną informację — także w instytucjach kultury.

Pojęcie upowszechniania kultury odnoszone jest do wszelkich przedsięwzięć mających na celu zapoznanie jak największej liczby ludzi z wytworami i działaniami artystycznymi (J. Grad, U. Kaczmarek 1996). Nie wiele instytucji kultury podejmuje kroki wykorzystujące technologie informacyjne w działalności kulturalnej, choć posługiwanie się nimi może przynieść wymierne efekty, chociażby w postaci zwiększenia obszaru oddziaływania czy podniesienia atrakcyjności oferty.

Korzystanie z najnowszych technologii informatycznych warunkuje zarówno stan bazy sprzętowej, którą dysponuje placówka kultury, jak i poziom umiejętności pracowników w zakresie posługiwania się tym sprzętem. W tym miejscu nasuwa się refleksja, iż animatorzy kultury nie zawsze widzą możliwości wykorzystania technologii komputerowych w swojej pracy (prócz wykorzystania komputera jako bardziej doskonałej maszyny do pisania). Z punktu widzenia kształcenia animatorów kultury coraz ważniejsze staje się zatem umożliwienie przyszłym pracownikom kultury zdobycia w czasie studiów odpowiednich kompetencji informatycznych, rozumianych nie tylko jako umiejętność korzystania z określonego oprogramowania (np. edytora tek-

stu, grafiki, baz danych), ale także jako zdolność adaptacji technologii informacyjnych do realizacji zadań związanych z wykonywaniem zawodu animatora kultury.

Zielonogórskie instytucje kultury

W tej części opracowania przedstawiono sposoby wykorzystywania technik komputerowych w zielonogórskich instytucjach kultury. Pomimo dość trudnej sytuacji finansowej większość z nich posiada sprzęt komputerowy. Sposób, w jaki wykorzystywane są techniki informatyczne, jest ściśle związany z rodzajem zadań realizowanych przez określoną instytucję.

Dane zostały zebrane na przełomie grudnia 1997 i stycznia 1998 roku w zielonogórskich instytucjach upowszechniania kultury. Badaniem objęto:

- Regionalne Centrum Animacji Kultury;
- domy i kluby kultury: Zielonogórski Ośrodek Kultury „Amfiteatr”, Wojewódzki Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza”, Klub Kolejarza, Prywatny Dom Kultury „Novita”;
- muzea i galerie: Muzeum Ziemi Lubuskiej, Muzeum Etnograficzne - Skansen, Lubuskie Muzeum Wojskowe, Muzeum Archeologiczne Środkowego Nadodrza, Państwową Służbę Ochrony Zabytków, Biuro Wystaw Artystycznych, Galerię „U Jadzki”, Galerię „Art”, Galerię „Punkt”, Salon Sztuki Dawnej;
- biblioteki: Wojewódzką i Miejską Bibliotekę Publiczną im. C. Norwida, bibliotekę WSP, bibliotekę Politechniki Zielonogórskiej,
- teatr i filharmonię: Filharmonię Zielonogórską, Teatr Lubuski,
- kina: „Wenus”, „Nysę”, „Newę” oraz Klub Filmowy „Ostatni seans”.

Regionalne Centrum Animacji Kultury

Regionalne Centrum Animacji Kultury powstało w 1996 r. Do jego głównych zadań statutowych zaliczyć należy: wspieranie regionalnych tradycji i inicjatyw kulturalnych, animowanie twórczych form uczestnictwa w kulturze, wspomaganie działań animatorów kultury, ochronę dziedzictwa kulturalnego, współdziałanie z samorządowymi instytucjami kultury oraz prowadzenie działalności w zakresie edukacji dzieci i młodzieży. W chwili obecnej Centrum posiada cztery komputery. Jeden z nich wykorzystywany jest w administracji — do prowadzenia księgowości i spraw kadrowych. Pozostałe zostały zakupione z myślą o wykorzystaniu technologii informacyjnych do wspomaganie Centrum w spełnianiu jego zadań merytorycznych.

Technika komputerowa wspiera głównie działalność promocyjną i informacyjną Centrum. Nowoczesny sprzęt komputerowy wykorzystywany jest do

składu komputerowego. Przygotowywane są wszelkie materiały związane z realizacją różnego rodzaju imprez. Centrum Animacji wykorzystuje również możliwości techniki komputerowej w przygotowaniu materiałów filmowych i dźwiękowych. Niedawno zakupiony komputer (1997) przeznaczony jest głównie do montażu wideo.

Ważnym elementem wpływającym na działanie instytucji jest sprawny system pozyskiwania, analizowania i wykorzystywania informacji, dlatego też planowane jest podłączenie zielonogórskiego RCAK do sieci Internet oraz do ogólnopolskiego banku informacji (Bank Danych o Kulturze), w którym rejestrowane są wszystkie napływające dane o przedsięwzięciach kulturalnych i artystycznych podejmowanych w Polsce. Obecnie Centrum dysponuje elektroniczną bazą danych województwa zielonogórskiego. Zebrane dane pozwalają na szybkie uzyskanie informacji o gospodarczym i kulturalnym życiu regionu.

Domy kultury

Tylko w dwóch spośród czterech zielonogórskich domów kultury znajdują się komputery — w Domu Harcerza i w ZOK. Planowany jest zakup komputera i drukarki w Klubie Kolarza. Podobne zamierzenia ma również dyrekcja ZOK. W chwili obecnej dom kultury dysponuje tylko jednym komputerem, wykorzystywanym do prac edytorskich i przechowywania danych o sekcjach prowadzonych przez dom kultury. Gromadzone są również dane do mającej w przyszłości funkcjonować bazy ofert usług udostępnianej przez Internet.

W inny sposób przedstawia się sytuacja w Domu Harcerza. Administracja tej instytucji nie dysponuje żadnym komputerem, ale w domu kultury od 1986 roku działa pracownia komputerowa. W chwili obecnej znajduje się w niej sześć komputerów (w tym pięć typu 486 i jeden pentium) wyposażonych w karty dźwiękowe. Komputer Pentium ma dodatkowo napęd dysków CD. Komputery połączone są w sieć. W pracowni do dyspozycji uczestników zajęć znajduje się skaner i drukarki: igłowa, atramentowa i laserowa. Pracownia jest cały czas modernizowana. Pieniądze na rozbudowę lub wymianę sprzętu pochodzą z opłat wnoszonych za uczestnictwo w zajęciach.

Dzieci i młodzież uczestniczące w zajęciach nabywają umiejętności korzystania z techniki komputerowej w zakresie edycji tekstu, przetwarzania obrazu, gromadzenia informacji, wykorzystania technologii informacyjnych do rozwijania zainteresowań i pogłębiania wiedzy przede wszystkim, jednak udział w zajęciach umożliwia im wypowiedzanie się poprzez grafikę komputerową. Taka forma aktywności nie tylko sprzyja rozwojowi umiejętności posługiwania się określonym programem graficznym, ale też stanowi źródło przemysłów i refleksji nad interpretowanym tematem. W roku szkolnym 1996/97 pracownia grafiki komputerowej zorganizowała konkurs pod hasłem

„Ja w Europie”. W konkursie wzięło udział ponad pięćdziesięciu uczniów zielonogórskich szkół podstawowych. W tym roku planowany jest drugi konkurs, który swoim zasięgiem obejmie całe województwo. Pracownia jest od dwóch lat podłączona do sieci Internet. Dostępne są podstawowe usługi sieciowe — przeglądanie stron WWW, poczta elektroniczna ftp. Z Internetu i komputerów korzystają również osoby prowadzące inne pracownie.

Muzea i galerie

W zielonogórskich galeriach, podobnie jak w BWA, nie ma komputerów, ich kierownicy tłumaczą tę sytuację głównie niedostatecznymi możliwościami finansowymi, jednak prowadzący galerię „Punkt” zamierzają w najbliższym czasie szeroko wykorzystywać komputer w swej działalności.

Wdrażanie technologii informacyjnych zapoczątkowane już zostało w zielonogórskich muzeach. Tylko Muzeum Etnograficzne nie posiada komputerów.

Muzeum Ziemi Lubuskiej posiada trzy komputery, w tym jeden wykorzystywany w księgowości, a dwa w dziale wydawniczym. Techniki komputerowe znajdują największe zastosowanie przy składzie komputerowym. W taki sposób przygotowywane są wszelkie materiały związane z merytoryczną działalnością muzeum — foldery, ulotki, katalogi itp. Jak dotychczas zbiory muzealne nie są katalogowane w elektronicznych bazach danych, jednak przedstawiciele muzeum uczestniczą w seminariach i szkoleniach organizowanych przez Muzeum Narodowe, które koordynuje i propaguje wdrażanie technologii informacyjnych do opracowywania i udostępniania zbiorów.

Muzeum Archeologiczne Środkowego Nadodrza dysponuje czterema komputerami. Sytuacja przedstawia się podobnie, jak w Muzeum Ziemi Lubuskiej. Tu również jeden komputer wspomaga pracę księgowości, a dwa wykorzystywane są głównie do prac edytorskich — pisanie opracowań, sprawozdań itp. Muzeum rozpoczęło już (czwarty komputer) tworzenie elektronicznego archiwum. Gromadzone są dane dotyczące prowadzonych przez muzeum badań archeologicznych.

W Lubuskim Muzeum Wojskowym komputery zakupiono niedawno (1997), ale technologie komputerowe wykorzystywane są dość intensywnie. Dwa komputery pracują w księgowości i administracji, jeden jest wykorzystywany w dziale historycznym. Muzeum może się poszczycić multimedialną bazą danych. Bank danych zawiera informacje o wystawach i ekspozycjach organizowanych w muzeum, skatalogowane zostały również wszystkie zbiory muzealne. Zbierane są dane dotyczące eksponatów znajdujących się w innych muzeach. Komputery są wykorzystywane do składu komputerowego wszystkich druków związanych z merytoryczną działalnością muzeum.

Żadne z zielonogórskich muzeów nie jest podłączone do Internetu. Rozważa się jednak takie inwestycje i być może zostaną one sfinalizowane w

ciągu najbliższego roku. Należy wspomnieć, że LMW posiada swoją stronę WWW. Na stronie dostępne są informacje o muzeum i posiadanych przez nie zbiorach. Opisy są bogato ilustrowane zdjęciami eksponatów. Strona jest prowadzona od końca sierpnia 1997 i przez pięć miesięcy jej istnienia odwiedziło ją ponad 850 internautów. Promocja Muzeum w sieci zaowocowała już nawiązaniem nowych kontaktów, pojawiają się prośby o dodatkowe informacje dotyczące zbiorów muzealnych i działalności muzeum.

Państwowa Służba Ochrony Zabytków wykorzystuje w swojej pracy cztery komputery — trzy z nich zostały zakupione w 1997 roku. Tu również są one wykorzystywane do wspomagania prac biurowych, ale też do gromadzenia informacji w banku danych. PSOZ dysponuje bazą obiektów zabytkowych w województwie zielonogórskim oraz bazą danych zbiorów archiwalnych. Planuje się również uzyskanie dostępu do Internetu i prowadzenie strony WWW.

Teatr, filharmonia, kina

Filharmonia posiada cztery komputery. Są one głównie wykorzystywane do usprawnienia prac administracyjnych — prowadzenia sekretariatu, księgowości i biura organizacyjnego. Techniki komputerowe wykorzystywane są również do składu różnego rodzaju materiałów informacyjnych. Filharmonia od 1997 roku posiada stronę WWW, na której zamieszczone są m. in. informacje o zamierzeniach artystycznych i publikowany jest miesięcznik „Maestro”.

W żadnym z kin nie pracują komputery, jednak technika komputerowa jest wykorzystywana w Klubie Filmowym istniejącym przy kinie „Newa”. Komputer służy głównie do składu komputerowego materiałów wykorzystywanych podczas organizacji Lubuskiego Lata Filmowego.

Teatr Lubuski jedyny posiadany komputer wykorzystuje w księgowości.

Biblioteki

Biblioteka Wojewódzka i biblioteka Politechniki są całkowicie skomputeryzowane. Udostępnianie wydawnictw jest już całkowicie zautomatyzowane. Nie wypełnia się rewersów, bowiem zamówienia do magazynu drukowane są bezpośrednio z terminali. Biblioteki dysponują bazami wydawnictw zwartych zbiorów udostępnianych zarówno na zewnątrz, jak i na miejscu. Cały czas bazy są aktualizowane i poszerzane o nowe opisy bibliograficzne. Tworzone są również nowe bazy — czasopism, bibliografii regionalnej, wydawnictw specjalistycznych. Biblioteki udostępniają już swoje zbiory w Internecie. Na stronach WWW można znaleźć informacje o bibliotekach i posiadanych przez nie

księgozbiorach. Niestety filie Biblioteki Wojewódzkiej nie są jak dotychczas skomputeryzowane. Biblioteka WSP planuje udostępniać swoje zbiory przy wykorzystaniu komputerów od nowego roku akademickiego (1998/99). Na razie trwa gromadzenie i opracowywanie danych. Wszystkie biblioteki gromadzą już wydawnictwa na CD-ROMach: słowniki, encyklopedie, bazy wydawnictw.

Podsumowanie

Analizując powyższe informacje można stwierdzić, iż większość instytucji wykorzystuje w swojej pracy techniki komputerowe. Prawie regułą jest korzystanie z komputera w dziale księgowości i kadr. Technologie komputerowe są dość intensywnie eksploatowane do przygotowywania dokumentów związanych z wykonywaniem zadań merytorycznych. Komputery są wykorzystywane na ogół do składu komputerowego różnego rodzaju materiałów i tworzenia dokumentacji.

Również w pracy instytucji kultury coraz większego znaczenia nabiera jak najszybsze dotarcie do informacji. Implikuje to potrzebę gromadzenia niezbędnych do prawidłowego funkcjonowania instytucji danych i nabywania umiejętności posługiwania się tą informacją. Kilka zielonogórskich instytucji rozpoczęło już tworzenie banków danych.

W chwili obecnej tylko Dom Harcerza i biblioteki mają dostęp do Internetu. Jednak zainteresowanie korzystaniem z zasobów sieci jest bardzo duże — w nadchodzącym roku większość instytucji zamierza uzyskać dostęp do sieci. Tam gdzie planuje się korzystanie z Internetu, przewiduje się również założenie swojej strony WWW. Jak dotychczas tylko dwie instytucje (prócz bibliotek) posiadają swoje strony WWW — Filharmonia Zielonogórska i Lubuskie Muzeum Wojskowe. Być może uzyskanie dostępu do Internetu przyczyni się do „odkrycia” sieci przez placówki upowszechniania kultury.

Jak wskazuje praktyka, komputery wykorzystywane są niemal wyłącznie jako narzędzie do przygotowania materiałów drukowanych. Nie są prowadzone żadne działania mające na celu upowszechnianie multimediiów jako formy dotarcia do dóbr kultury i korzystania z nich do rozwijania własnych zainteresowań. Wyjątek stanowi pracownia grafiki komputerowej w Domu Harcerza.

Wydaje się, iż najpełniej technologie komputerowe wykorzystywane są w bibliotekach. Praca tych instytucji jest wyraźnie wspomagana przez technikę. Jednocześnie dzięki wykorzystaniu sieci zwiększył się krąg osób mających dostęp do księgozbiorów.

Wyposażenie placówek kultury w sprzęt komputerowy w obecnym stopniu nie jest zadowalające. Należy jednak mieć nadzieję, iż proces komputeryzacji dopiero się rozpoczął, a posiadana baza sprzętowa będzie uzupełniana i poszerzana. Umożliwi to korzystanie z technologii informacyj-

nych wszystkim pracownikom i przyczyni się do zmiany sytuacji, w której to komputery dostępne są jedynie dla wąskiej grupy animatorów. Bariera sprzętowa nie jest jednak jedynym problemem, który należy pokonać. Znacznie ważniejsze jest wyposażenie pracowników kultury w umiejętności i wiedzę pozwalającą korzystać z technologii komputerowych.

Analiza przeprowadzonych badań pilotażowych wskazuje na potrzebę kształcenia umiejętności obsługi pewnych grup programów komputerowych (edytorów tekstów i grafiki, bazy danych) najczęściej wykorzystywanych w pracy instytucji, ale być może w większym stopniu ujawnia potrzebę kształcenia postaw proinformatycznych, nakierowanych na wykorzystywanie technologii informacyjnych w upowszechnianiu kultury — takie wykorzystanie, by nie były one tylko narzędziem umożliwiającym wytworzenie materiałów niosących informację o kulturze, ale dawały możliwość aktywnego w niej uczestnictwa.

LITERATURA

- AKTUALNE PROBLEMY I WYDARZENIA (83), Badanie CBOS, Internet 1997, <http://eris.kbn.gov.pl/Pl-asc/pub/info/dep/cbos/index.html>.
- BADANIE zbiorowości użytkowników sieci Internet w Polsce, NASK 1996 <http://www.nask.pl>, <http://www.winter.info.pl/2caa.htm>.
- GRAD J., KACZMAREK U., Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu, Poznań 1996.
- JANKOWSKI D., System kulturalno-oświatowy i jego struktura, [w:] Jankowski D., Kargul J., Kowalewski F., Przyszczypkowski K., Podstawy działalności kulturalnej, Warszawa 1985.
- KARTA Kultury Polskiej, Internet 1997, http://www.pol.pl/culture_pl/karta.htm.
- KOSTECKI R., Wyznaczniki ról zawodowych animatorów kultury, Zielona Góra 1998 (w druku).
- NARKIEWICZ-NIEDBALEC E., Uczestnictwo w kulturze i aspiracje życiowe młodzieży szkolnej, Zielona Góra 1997.
- OSMAŃSKA-FURMANEK W., JĘDRYCHOWSKI J., Zastosowanie i sposoby realizacji prezentacji multimedialnych, [w:] Problemy zarządzania i finansowania w instytucjach edukacyjnych w okresie transformacji systemowej w Polsce w perspektywie integracji europejskiej. Materiały konferencyjne, Zielona Góra 1997.
- ROCZNIK Statystyczny GUS 1993, 1994, 1995.
- SIEMIENIECKI B., Komputer w edukacji. Podstawowe problemy technologii informacyjnej, Toruń 1997.
- SPOŁECZEŃSTWO informacyjne w Polsce. Wstęp do formułowania założeń polityki Państwa, Internet 1996, <http://eris.kbn.gov.pl/Pl-asc/pub/info/dep/spo.html>.
- WIERZBICKI A. P., Informacja jako zasób: wpływ na stosunki społeczne i gospodarcze w krajach rozwiniętych, [w:] Integracja europejska wobec wyzwań ery informacyjnej (postindustrialnej), Materiały konferencyjne, Internet 1996, <http://eris.kbn.gov.pl/Pl-asc/pub/info/dep/integracja/index.html>.
- WYPYCH W., Kronika rozwoju publikacji elektronicznych, Internet 1997, <http://www.epublica.pol.pl/kronika/kronika.html>.

Edyta Mianowska

**COMPUTER-INFORMATIONSTECHNOLOGIEN
IN DEN KULTURINSTITUTIONEN**
Zusammenfassung

In den letzten Jahren sind wir Zeugen einer dynamischen Entwicklung der Computertechnologien. Die Anwendung von den neuesten technischen Erfindungen im Bereich der Datenverarbeitung führt zu grundlegenden Verwandlungen in den wirtschaftlichen und sozialen Strukturen. Immer häufiger haben die Computertechnologien auch ihren Anteil an der humanistischen Entwicklung des Menschen, indem sie zu solchen Bereichen der Menschentätigkeit wie Kultur und Kunst eindringen. In der Bearbeitung stellte man dar, auf welche Weise die Informationstechnologien zur Entstehung von den neuen Formen der Anteilnahme an Kultur und zu deren Verbreitung beitragen können. Die Überlegungen zum Thema der Anwendung von neuen Techniken bei der Kulturverbreitung führen zur Darstellung der Ausnutzungsmöglichkeiten der Computer-Informationstechnologien in den Kulturinstitutionen. In dem Artikel wurde die Situation in den Institutionen von Zielona Góra (Grünberg) dargestellt. Die Analyse der durchgeführten Untersuchungen zeigt die Ausrüstung der Institutionen mit den Geräten, die das Ausnutzen der neuen Technologien möglich machen, sowie auch informiert, auf welche Weise sie bei der Arbeit von diesen Institutionen ausgenutzt werden.

Beata Trzop

ZIELONA GÓRA JAKO MIASTO POGRANICZA — INICJATYWY KULTURALNE POLSKO-NIEMIECKIE

Termin „pogranicze” większości dorosłych Polaków kojarzy się z terenem szczególnego rygoru, dyscypliny. Jest to efekt powojennego traktowania terenów przygranicznych jako miejsc o wyjątkowym statusie. Należało posiadać specjalne pozwolenie władz, by osiedlać się na owych obszarach. W przygranicznych powiatach z Niemcami preferowano po wojnie osadników wojskowych, których liczba w krótkim czasie sięgała 60 000. Ludzie żyjący na przygranicznych terenach mieli utrudnione korzystanie z dóbr natury (np. zakaz kąpiei w rzece granicznej).

Z czasem ustalono zasady pobytu i zachowania się w tak zwanej strefie nadgranicznej. Na tych obszarach elementem codziennego krajobrazu byli żołnierze Wojsk Ochrony Pogranicza. Pogranicze utożsamiano z terenem wojskowym, przestało ono istnieć w obiegu cywilnym, a także w kręgu zainteresowań socjologii. Tereny te stanowiły półzamkniętą strefę o minimalnym udziale procesów żywiołowych.

Jeżeli pogranicze tradycyjnie traktowano jako obszar pomieszania wpływów cywilizacyjnych i kulturowych z terenów sąsiednich, to w okresie powojennym pogranicze działało na zasadzie filtra eliminującego obce wpływy (Z. Kurcz 1997, s. 26). Było to spowodowane przede wszystkim nieprzepuszczalnością granic. Zmiana następuje w latach siedemdziesiątych, gdy za sprawą umowy między PRL, NRD i CSRS granice stały się bardziej przepuszczalne. Pogranicze z NRD już wtedy miało dla państwa ważne znaczenie. Były podejmowane kontakty władz partyjnych i państwowych poszczególnych województw zachodniej Polski i wschodnich landów NRD. Współpracowały ze sobą przedsiębiorstwa, szkoły, uczelnie, miasta. Wzrósł ruch przygraniczny. Miały te działania charakter ideologiczny, nasycony „treściami internacjonalistycznymi”.

Cele i charakter wypraw przez granicę obywateli PRL i NRD były różne. Lata osiemdziesiąte to czas, w którym polscy turyści narażeni byli na ograniczenia i limity w przygranicznych niemieckich placówkach handlowych, co z pewnością wzmogło funkcjonowanie stereotypu „złego Niemca”. Po okresie transformacji charakter stosunków polsko-niemieckich w strefie przygranicznej nie miał już charakteru ideologicznego. W latach dziewięćdziesiątych

gwałtownie rośnie ruch graniczny w Polsce. Zaczęto pracować nad wspólnymi programami współpracy zarówno gospodarczej, jak kulturalnej. Powstały plany nowych imprez, które nie miały już zabarwienia ideologicznego. Powołano do życia na pograniczu polsko-niemieckim cztery euroregiony (Pomerania, Sprewa-Nysa-Bóbr, Pro Europa Viadrina, Nysa).

Miasta w strefie pogranicza w latach dziewięćdziesiątych stopniowo rozwijały swoją współpracę z miastami Brandenburgii i Dolnej Saksonii. Zielona Góra również brała udział w tej współpracy. Efektem tych działań jest umowa partnerska z roku 1992 o współpracy kulturalnej Zielonej Góry i Cottbus. Zgodnie z tą umową na rok 1992 zaplanowano dwie imprezy: Festiwal Młodego Kina Wschodnioeuropejskiego (impreza organizowana przez Klub Kultury Filmowej i kino komunalne w Cottbus) oraz Lubuskie Lato Filmowe w Łagowie. W 1993 roku odbył się koncert orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej w Cottbus. Według umowy partnerskiej rok 1994 jest już bogatszy w imprezy kulturalne organizowane po obu stronach granicy. Zaplanowane imprezy to w Zielonej Górze we wrześniu wystawa malarstwa Guntera Rechne z Cottbus (Galeria „ART”) oraz w Cottbus trzy koncerty orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej.

Zgodnie z umową o współpracy kulturalnej Zielonej Góry i Verden na rok 1994 zaplanowano następujące imprezy, które odbyły się w Verden:

- koncert orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej podczas nadania tytułu miasta europejskiego;
- wystawa dorobku zielonogórskich artystów plastyków z okazji XIV Dni Dolnej Saksonii;
- wspólne koncerty uczniów Państwowej Szkoły Muzycznej z Zielonej Góry z Młodzieżową Orkiestrą Symfoniczną Elbe-Weser.

Rok 1995 był także bogaty w polsko-niemieckie imprezy kulturalne. W Cottbus odbyło się osiem koncertów orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej, a podczas Federalnej Wystawy Ogrodniczej BUGA (1-7 maja) nastąpiła prezentacja kulturalna Zielonej Góry i województwa (w tym kilka tradycyjnych imprez i szczególnie interesująca wystawa „Winiarskie tradycje Zielonej Góry”). W dniach od 18 czerwca do 8 lipca w Pritzen koło Cottbus zorganizowano III Europa Bienale „Dolne Łużyce”; w ramach tej imprezy swoją sztukę zaprezentował Adam Bagiński. W listopadzie odbywały się po obu stronach granicy wspólne koncerty chóru z Cottbus i chóru „Cantores” (artyści prezentowali „Oratorium Bożonarodzeniowe”). Również w 1995 r. w Verden odbyła się wystawa malarska Anny Gapińskiej-Myszkiewicz.

Dla wymiany kulturalnej między naszym miastem i Cottbus rok 1996 był także ciekawy i bogaty w oferty zarówno strony polskiej, jak niemieckiej. W Cottbus odbyło się pięć koncertów orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej oraz wystawa malarstwa Jolanty Zdrzałik i Agaty Drzyzgi-Buchalik (ratusz miejski). Przez stronę niemiecką została zainicjowana druga już impreza pod nazwą „Statek Literacki”. W dniach 15-26 września pływał po Odrze statek —

Polsko-Niemiecki Statek Literacki. Rejs rozpoczął się w Szczecinie, a zakończył w Cottbus. W ciągu dwunastu dni uczestnicy imprezy (literaci) odwiedzili dwanaście miejscowości (sześć po stronie polskiej i sześć po niemieckiej). Pod hasłem „stałe w drodze do domu sąsiada” odbyły się spotkania literackie, odczyty znanych poetów i pisarzy. Imprezie tej towarzyszyło wiele okolicznościowych przedsięwzięć (m. in. prezentacja sztuki ludzi upośledzonych umysłowo). Uczestnicy spotykali się z mieszkańcami odwiedzanych miast, uczniami, studentami. Organizatorami imprezy byli: Nowe Towarzystwo Literatury, Polski Ośrodek Kultury, Radio Brandenburgia, Towarzystwo Niemieckie, Związek Pisarzy Niemieckich.

Założenia na rok 1997 to siedem koncertów orkiestry Filharmonii Zielonogórskiej oraz duży blok imprez w ramach spotkań Wschód-Zachód.

Omówione wyżej imprezy kulturalne odbywały się we współpracy Zielonej Góry z dwoma niemieckimi miastami — Cottbus i Verden. Poza tym powstały także plany współpracy trzech województw zachodniej Polski z Brandenburgią. W styczniu 1996 r. został podpisany protokół o współpracy w dziedzinie kultury na lata 1996 i 1997 między Wojewodami Gorzowskim, Szczecińskim i Zielonogórskim oraz Ministerstwem Nauki, Badań i Kultury Kraju Związkowego Brandenburgia. W protokole znajdują się trzy grupy projektów gotowych do realizacji bądź już zrealizowanych.

Wspólne projekty polsko-niemieckie obejmują dwie propozycje imprez, których częścią wspólną jest Odra:

- wystawę oświatową prezentowaną w sześciu miastach polskich i w sześciu miastach brandenburskich pod hasłem „Odra — krajobraz kulturowy” (zaplanowany termin — 14 XI 1997 r.). Organizatorami są trzy muzea polskie (w Gorzowie, Szczecinie i Zielonej Górze) oraz trzy muzea niemieckie (Brandenburgisches Landesmuseum für Ur und Frühgeschichte Potsdam, Oderlandmuseum Bad Freienwalde, Museum Viadrina Frankfurt n/O;

- wystawę polskiej sztuki plastycznej „Polska sztuka nad Odrą 1945-1995” (1996-1997 r.). Organizatorami są Muzeum w Gorzowie, Muzeum Narodowe w Szczecinie oraz Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

Drugą grupę stanowią projekty pod nazwą „Inicjatywy strony polskiej wnioskowane do programów Wspólnoty Europejskiej”. Każde z zainteresowanych województw wysunęło własne propozycje.

Województwo gorzowskie zaplanowało sesję w Ośrodku Kształcenia Specjalistów z dziedziny ochrony zabytków (Dąbroszyn) na wniosek Euro-regionu Pro Europa Viadrina oraz sesję w Ośrodku Badań Historycznych Archiwum Państwowego w Gorzowie na wniosek Towarzystwa Przyjaciół Archiwum i Pamiątek Przeszłości (Archiwum Państwowe w Gorzowie), a także Międzynarodowy Plener Artystów Fotografików pod hasłem „Dzieiectwo i współczesność” na wniosek Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego (maj 1996).

Województwo szczecińskie przewidziało zorganizowanie przygranicznego systemu informacji turystycznej i kulturalnej na bazie Ośrodka Informacji Kulturalnej i Turystycznej oraz współpracy polsko-niemieckiej. Wnioskodawcą tej inicjatywy jest Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie (rok 1996 i I półrocze 1997).

W województwie zielonogórskim propozycja objęła V Międzynarodowe Spotkania Muzyczne „Wschód-Zachód” z udziałem zaproszonych artystów z Polski, Brandenburgii, Saksonii, Czech, Słowacji, Ukrainy, Białorusi, Rosji, zorganizowane przez Filharmonię Zielonogórską przy współpracy z organizatorami Frankfurckich Dni Muzyki (17-30 III 1996 r.) oraz Lubuskie Prezentacje Wokalne Dzieci i Młodzieży Niepełnosprawnej (Lubsko, Zielona Góra, maj — czerwiec 1996 r.) z udziałem młodych niepełnosprawnych artystów z Polski, Niemiec, Holandii, Francji, Danii i nawet z odległej Syrii. Organizatorem tego spotkania było Stowarzyszenie Lubuskie Prezentacje Wokalne Dzieci i Młodzieży Specjalnej Troski w Lubsku.

Ostatnią grupę planowanych imprez w omawianym protokole stanowią inicjatywy strony niemieckiej: Frankfurckie Dni Muzyki, działalność Stowarzyszenia Forster Brücke, spotkania w Buckow i Niemiecko-Polski Statek Poetów.

Imprezy realizowane są przez konkretne instytucje wymienione w protokole. Istnieje wykaz projektów realizowanych przy współpracy polskich i niemieckich instytucji i organizacji kultury. Do tych placówek należą między innymi: Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Uckermarkische Bühnen Schwedt, Opera i Operetka w Szczecinie, Szkoła Muzyczna w Schwedt, Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Gorzowie oraz Konzerthalle we Frankfurcie. Instytucje te organizują wiele wspólnych imprez muzycznych, teatralnych, plastycznych, a także sympozja i konferencje. Oto kilka przykładów wspólnych inicjatyw:

- Konkurs Pianistyczny im. J. S. Bacha w Gorzowie,
- Międzynarodowe Sympozjum Artystów „Poznanie - Porozumienie - Przyjaźń” w Górzycy,
- polsko-niemieckie pismo literackie „Prom”,
- współpraca teatrów z Gorzowa, Zielonej Góry i Teatru Kleista we Frankfurcie n. O,
- polsko-niemieckie sympozjum poświęcone ochronie dziedzictwa kulturowego.

Omawiany protokół dotyczył lat 1996 i 1997, dokument podpisali: Minister Nauki, Badań i Kultury Brandenburgii Steffen Rajche, Wojewoda Gorzowski Zbigniew Faliński, Wojewoda Szczeciński Marek Tałasiewicz i Wojewoda Zielonogórski Marian Eckert.

Są już także planowane kolejne przedsięwzięcia kulturalne w ramach współpracy z Brandenburgią w województwie zielonogórskim na rok 1998.

Zostaną one z pewnością uwzględnione w kolejnym oficjalnym protokole. Oto niektóre z propozycji:

- Wiosna nad Nysą (Gubin, maj 1998);
- Niemiecko-Polskie Dni Kultury Młodzieżowej, Euroregion Sprewa-Nysa-Bóbr (Gubin, Guben, sierpień 1998);
- Dni Kultury Łużyckiej (Zielona Góra, listopad 1998);
- Letnia Akademia Muzyczna (Żagań, sierpień 1998);
- Międzynarodowy Festiwal Organowy im. G. F. Telemanna (Zielona Góra, czerwiec 1998);
- Międzynarodowe Spotkania Muzyczne Wschód-Zachód (Zielona Góra, marzec 1998);
- Letnia Akademia Tańca (Zielona Góra, lipiec-sierpień 1998).

Spośród wymienionych imprez szczególnie cenną inicjatywą są Dni Kultury Łużyckiej, organizowane przez Towarzystwo Studiów Łużyckich w Zielonej Górze, które stale współpracuje ze Związkiem Łużyckich Serbów „Domovina”. Jest to przykład na ożywianie regionalizmów i lokalizmów na terenach przygranicznych. W przypadku wielu grup społecznych, jak i poszczególnych jednostek następuje ostentacyjny powrót do tradycyjnych wartości lokalnych, regionalnych, historycznych instytucji, zwyczajów i obyczajów (M. S. Szczepański 1997, s. 13). Tak też dzieje się z Łużyczanami, którzy na swych terenach tworzą grupy etniczne. „Grupa etniczna to społeczność, której tożsamość kulturowa związana jest z określonym terytorium (terytorium etniczne), posiadająca świadomość własnej odrębności kulturowej, językowej i historycznej, a czasami nawet ekonomicznej, nie tworząca odrębnego narodu, choć wyposażona w pewne jego cechy” (tamże, s. 12).

Łużyce zajmują obszar od Gór Łużyckich na południu po Berlin na północy i od Muldy na zachodzie po ujście Bobru na wschodzie. Serbołużycanie zamieszkiwali głównie teren tak zwanych Łużyc Górnych; skupili się w okolicach Kamjenca, Wojerec, Mużakowa, Budziszyna, Lubija, Żytawy oraz Zgorzelca. Na obszarze tym stykały się i zderzały dwie kultury: zachodnia i wschodnia. W średniowieczu granicę między nimi wyznaczała *limes sorabicus*, a w czasach nowożytnych linię podziału Europy na Zachodnią i Wschodnią stanowiła Łaba. W czasach współczesnych aż do 1989 r. rozciągnięta tu była „żelazna kurtyna”, co wskazuje na to, że linia podziału przechodząca przez Łabę miała charakter trwały, a same te tereny są miejscem zarówno konfliktu, jak i dyfuzji dwóch kultur europejskich (T. Jaworski 1995, s. 12).

Według znawców przedmiotu Serbołużycanie to najmniejszy naród słowiański Europy. Obecnie jego populację szacuje się na około 60 tys. osób. Po raz pierwszy w historycznych przekazach wspomina się o Serbołużycanach w 631 roku. Wtedy to frankoński zakonnik Fredegar zapisał w kronice, że na wschód od Soławy mieszka lud o nazwie *Surbi*. Miał on na myśli nie tylko Serbów Łużyckich, lecz i inne plemiona (Milczanie, Głomacze,

Drzewianie, Wielici, Ranowie, Redarowie, Lutycy, Warnowie, Połabianie, Wagrowie, Obotrzyce). Germanie nie orientowali się w tej różnorodności i określali Słowian Połabskich mianem *Sorben* albo *Wenden* (M. Wojecki 1995, s. 163).

Serbołużyczanie od czasów Lutra podzieleni są na część ewangelicką (około 80% społeczności) i katolicką (około 20%). Mimo ponadtysiącletniego panowania niemieckiego zachowali dawną słowiańską mowę, narodowe stroje, słowiańskie zwyczaje, a także głębokie poczucie słowiańskiego pochodzenia i odrębności narodowej. Wytworzyli własną kulturę i sztukę. Obecnie spośród Serbołużyczan wywodzi się około czterdziestu pisarzy i poetów, kilkunastu malarzy, działają także liczne zespoły pieśni i tańca oraz chóry (tamże, s. 162).

Podtrzymywaniem tradycji serbołużyckich na naszych ziemiach oraz rozszerzaniem wiedzy na ich temat zajmuje się Towarzystwo Studiów Łużyckich. Po stronie niemieckiej działa od 17 maja 1945 r. „Domovina” (po serbołużycku — ojczyzna).

Towarzystwo Studiów Łużyckich zawiązało się 14 kwietnia 1992 r. w Zielonej Górze. Jego członkowie rekrutują się głównie spośród nauczycieli akademickich (pracownicy Instytutu Historii, Instytutu Filologii Polskiej, Instytutu Pedagogiki Społecznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze). Członkami Towarzystwa są także znawcy, miłośnicy i sympatycy Łużyc wywodzący się z innych środowisk (np. nauczyciele, dziennikarze, działacze kulturalni i społeczni). Głównym celem Towarzystwa jest prowadzenie studiów i badań naukowych (historycznych, filologicznych, socjologicznych, etnograficznych) nad problematyką serbołużycką. Do zadań Towarzystwa należy także poznawanie, prezentowanie i promowanie kultury serbołużyckiej. Pierwszym samodzielnym przedsięwzięciem było zorganizowanie w dniach 27-28 X 1992 r. w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Zielonej Górze ogólnopolskiej konferencji naukowej na temat „Łużyce w nowożytnych i najnowszych dziejach Europy Środkowej”. Inne inicjatywy Towarzystwa to spotkania na temat „Życie i twórczość Michała Hórnik (1833-1894)” oraz „Polskie badania nad Łużycami — dorobek i perspektywy” (WSP TK Zielona Góra, 1994), Sorabistyczne Spotkania Promocyjne Łużyc Wschodnich (Buczyny 1995 i 1996 r.), konferencja na temat „Serbołużyczanie i Łużyce w historiografii i sztuce Europy Środkowej (Ochla 1996 r.).

Towarzystwo zorganizowało także wymienione już wcześniej Dni Kultury Łużyckiej. W ramach tej imprezy odbyły się wystawy „Serbowie w Niemczech”, „Powojenna książka Serbów Łużyckich”, „Malarstwo członków Związku Łużyckich Artystów Plastyków”, wieczór autorski łużyckiej pisarki Jewy-Marji Cornakec oraz występy łużyckich zespołów folklorystycznych i instrumentalnych.

W naszym województwie działa także Ośrodek Kultury Łużyckiej w Buczynach, utworzony przez Zdzisławę i Jana Solarzów oraz Witolda

Piwońskiego. Gromadzone są tam zabytki serbołużyckiego budownictwa wiejskiego i relikty kultury materialnej z terenu Wschodnich Łużyc. Ośrodek jest udostępniony do zwiedzania, prowadzi między innymi kursy języka serbołużyckiego, ma bazę noclegową i gastronomiczną.

Jego utrzymaniu i rozbudowie ma służyć powołane niedawno Stowarzyszenie Promocji Wschodnich Łużyc. Początki ośrodka sięgają jesieni roku 1992, kiedy to Zdzisława i Jan Solarzowie zakupili w Buczynach, małej wiosce między Trzebielem a Łęknicą, chatę łużycką z 1754 roku. Podnieśli ją z ruin i zorganizowali „Karczmę Łużycką”, która dzisiaj nazywa się „Chatą Łużycką”. Zaczęli powoli ściągać inne obiekty budownictwa serbskiego z okolicznych wsi. Inicjatywa buczyńska nie wyrosła w próżni społecznej. Atmosferę takiej działalności przygotowali żarscy miłośnicy Łużyc już od dawna. Składają się na nią publikacje sorabistyczne w „Słowie Żarskim”, „Nowym Słowie”, „Gazecie Żarskiej”, „Kurierze Żarskim”, „Słowie Śląsko-Łużyckim” oraz organizowane w Żarach wystawy i sesje sorabistyczne, a przede wszystkim spotkania z działaczami Związku Serbów Łużyckich „Domovina”.

Wszelkie inicjatywy wymiany kulturalnej między Polską i Niemcami na naszych terenach są bardzo chętnie popierane przez władze państwowe i ich organy terenowe. Przybywa ciągle nowych propozycji, a istniejące już imprezy rozwijają się i skupiają coraz więcej uczestników. Z niektórych korzystają jedynie twórcy kultury symbolicznej, inne przeznaczone są dla każdego odbiorcy.

Różnorodność tych propozycji wskazuje na to, że twórcy imprez mają na uwadze zarówno rozmaite potrzeby, jak i różny stopień kompetencji kulturowych uczestników. Niektóre z organizowanych imprez mają charakter zamknięty i dotyczą jedynie wybranej grupy artystów (np. Niemiecko-Polski Statek Poetów). W ramach takich imprez przekazywane są treści kierowane do konkretnego kręgu odbiorców (np. Międzynarodowy Festiwal Organowy). Wszelkie wystawy plastyczne, fotograficzne, prezentacje muzyki poważnej wymagają pewnego przygotowania, co zawęża krąg uczestników. Są jednak również imprezy o charakterze masowym, zbliżone swym charakterem do ludycznej rozrywki, np. festyny z okazji Wiosny nad Nysą czy Międzynarodowego Festiwalu Folkloru. Najważniejsze jest to, że wzajemna wymiana kulturowa trwa, a ruch przygraniczny nie jest skierowany jedynie na nabywanie dóbr materialnych, ale także na wymianę treści kultury symbolicznej. Szeroka gama propozycji imprez kulturalnych polsko-niemieckich jest dowodem na to, że wymiana kulturalna na pograniczu jest bardzo ważnym elementem współpracy państw graniczących.

LITERATURA

- ECKERT M., Problemy rozwoju obszarów przygranicznych, Zielona Góra 1991.
- JAWORSKI T., Miejsce Łużyc w nowożytnych i najnowszych dziejach Europy Środkowej, [w:] Łużyce w nowożytnych i najnowszych dziejach Europy Środkowej, red. T. Jaworski, M. Ostrowski, Zielona Góra 1995.
- KURCZ Z., Pogranicze z Niemcami a inne pogranicza Polski, [w:] Transgraniczność w perspektywie socjologicznej, red. L. Gołdyka, J. Leszkowicz-Baczyński, L. Szczegółta, M. Zielińska, Zielona Góra 1997.
- MATERIAŁY źródłowe Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Zielonej Górze.
- STUDIA porównawcze gospodarki pogranicza polsko-niemieckiego, red. B. Gruchman, F. Walk, Poznań 1997.
- SZCZEPAŃSKI M. S., Region pogranicza kulturowego w perspektywie socjologicznej. (Przypadek Górnego Śląska), [w:] Transgraniczność w perspektywie socjologicznej, red. L. Gołdyka, J. Leszkowicz-Baczyński, L. Szczegółta, M. Zielińska, Zielona Góra 1997.
- WOJECKI M., Serbołużyczanie — ginący naród Europy, [w:] Łużyce w nowożytnych dziejach Europy Środkowej, red. T. Jaworski, M. Ostrowski, Zielona Góra 1995.

Beata Trzop

ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG) ALS EINE STADT DES GRENZGEBIETES – POLNISCH-DEUTSCHE KULTURINITIATIVEN

Zusammenfassung

Der Artikel beinhaltet zwei thematische Hauptfäden: die Beschreibung der Kulturzusammenarbeit zwischen vier Euroregionen, die in den 90er Jahren im polnisch-deutschen Grenzgebiet gebildet wurden: Pomeranien, Neiße-Spree-Bober, Pro Europa Viadrina und Neiße sowie die Zusammenarbeit der Polen mit dem Verband der Sorben aus Lausitz „Domowina“. Die Verfasserin bietet eine vollständige Liste der Kulturveranstaltungen (Ausstellungen, Konzerte, Filmpräsentationen über Schriftsteller), die als eine Erscheinung der polnisch-deutschen Zusammenarbeit in den 90er Jahren auf dem Grenzgebiet gelten. Zuerst erinnert sie jedoch daran, welche Erscheinungen auf dem Gebiet der Oder-Neiße-Grenze stattfanden: gegenseitiges Mißtrauen, das u.a. aus den Kriegserfahrungen und der Einschränkung der gegenseitigen Kontakte der Polen und der Deutschen hervorging. Solcher Zustand erhielt sich bis zu den 70er Jahren, als die politischen Kräfte einen Vertrag unterzeichnet haben, der die Zusammenarbeit zwischen den Betrieben, Schulen, Hochschulen erleichtern sowie die Touristik zwischen drei Ländern d. h. der DDR, der Tschechoslowakei und Polen ermöglichen sollte. In den 80er Jahren hatten die gegenseitigen Kontakte Schwierigkeiten auf dem Wirtschaftsgebiet; der Warenmangel auf dem polnischen Markt förderte den Massenaufkauf der Waren in den deutschen Geschäften durch Polen. Die 90er Jahre eröffneten zusammen mit den politisch-wirtschaftlichen Veränderungen einen neuen Kapitel in den polnisch-deutschen Kontakten auf dem Grenzgebiet. Die Kunstausstellungen, Konzerte der klassischen Musik sowie die Oder-Reise mit einem Deutsch-Polnischen Schiff, auf dem man arbeitend, sich gegenseitig kennenlernt und sich mit den Bewohnern der Küstenorte trifft, wo gemeinsam die deutschen und die polnischen Schriftsteller und Reporter verweilen, sind die meisten Kontaktformen, deren Schöpferkraft die symbolische Kultur ist. Die wissenschaftliche Zusammenarbeit wird u.a. durch die gemeinsamen Untersuchungen der sorbischen Kultur, von den Vertretern aus „Domowina“ und durch die Gesellschaft der Lausitzer Studie, die in Zielona Góra tätig ist, verwirklicht.

Jolanta Kostecka

Ryszard Kostecki

MODELE KSZTAŁCENIA ANIMATORÓW KULTURY W OPINIACH STUDENTÓW

Wstęp .

We współczesnej literaturze poświęconej kwestiom kultury i czasu wolnego coraz częściej pojawia się refleksja, że tradycyjny model pracy kulturalno-oświatowej nie wystarcza. Zasadniczą zmianą w sposobie funkcjonowania pracowników instytucji kultury powinno być przeświadczenie o konieczności przechodzenia z pozycji urzędnika do roli animatora życia kulturalnego środowiska.

Wydaje się, że sformułowanej wyżej opinii można nadać ogólniejsze znaczenie, a więc sytuację pracowników kultury wiązać z uniwersalnymi tendencjami i zjawiskami dotyczącymi uczestnictwa w kulturze oraz z dokonującą się modernizacją społeczną.

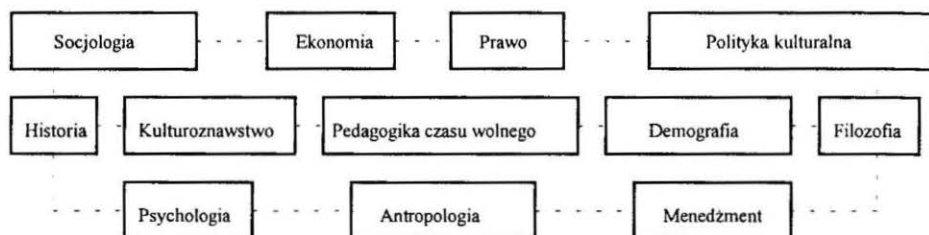
Modernizacja jest wyzwaniem dla polityki i ekonomii, ale i dla edukacji, gdyż stawia przed nią wiele nowych problemów. Nowa sytuacja, w jakiej znalazły się instytucje kultury i oświaty, a także system kształcenia pracowników kultury na poziomie wyższym zawiera w sobie wiele cech eksperymentu, wypada bowiem wkomponować w proces zmian reformy edukacji kadr dla instytucji wielokierunkowej działalności kulturalnej, tak by wykształceni specjaliści nie tylko znaleźli zatrudnienie, ale i odnieśli sukces zawodowy. Na modele kształcenia interesującej nas grupy zawodowej zasadniczy wpływ mają trzy czynniki: 1) dotychczasowe polskie doświadczenia w edukacji pracowników kultury, 2) tendencje w kształceniu specjalistów czasu wolnego w krajach gospodarki rynkowej, 3) zmiany w uczestnictwie i infrastrukturze kulturalnej w latach dziewięćdziesiątych.

Od lat siedemdziesiątych w Polsce funkcjonują trzy koncepcje kształcenia pracowników kultury na poziomie wyższym i pomaturalnym: koncepcja pedagogiczna opierająca się na szerokim programie wiedzy z zakresu pedagogiki, psychologii, socjologii, koncepcja teoretyczno-kulturoznawcza, akcentująca potrzebę znajomości teorii i historii kultury oraz koncepcja instrumentalna, oparta na praktycznym przygotowaniu do zawodu.

W krajach gospodarki rynkowej, gdzie liderami w zakresie formułowania teorii czasu wolnego są Niemcy, Francja i USA, uważa się, że przygotowanie do zawodu animatora powinno przebiegać interdyscyplinarnie. Kształcenie osadzone jest głównie w czterech dyscyplinach: socjologii, psychologii, pedagogice i teorii organizacji i zarządzania. Ilustruje to schemat opracowany na podstawie analiz R. Poppa (1995).

Schemat 1

Dyscypliny naukowe wchodzące w zakres pedagogiki czasu wolnego



Obecnie w krajach demokracji zachodnich często dochodzi do symbiozy między zwolennikami teorii pedagogicznych oraz tych badaczy, którzy postrzegają animatorów kultury poprzez pryzmat rozwijającego się rynku usług czasu wolnego (turystyka, terapia, rozrywka, marketing). Podstawowe dziedziny kształcenia animatorów zobrazujemy na przykładach niemieckiego i amerykańskiego systemu kształcenia.

Schemat 2

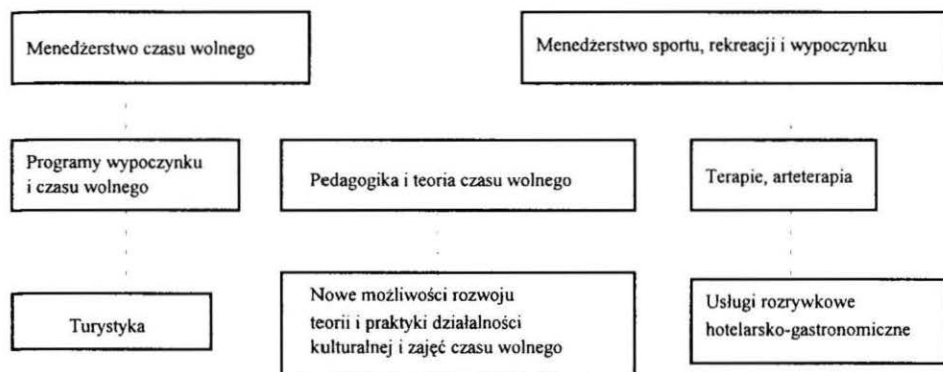
Typy specjalizacji animatorów kultury w Niemczech

1 Animador-doradca czasu wolnego	2 Pedagog-wychowawca	3 Menedżer
1) Instruktor, konsultant amatorskiej twórczości, zajęć hobbystycznych	1) Pedagog, organizator zajęć edukacyjnych	1) Specjalista ds. administracji i zarządzania instytucjami kultury
2) Instruktor, konsultant ds. mass mediów, wideo, zajęć komputerowych	2) Pedagog, pracownik socjalny, organizator zajęć dla bezrobotnych, dzieci niepełnosprawnych w rozwoju, młodzieży zagrożonej patologią	2) Właściciel prywatnej firmy związanej ze sferą usług kulturalnych
3) Instruktor ds. turystyki i sportu, specjalista ds. organizacji, stowarzyszeń i fundacji kulturalno-społecznych		

Źródło: H. W. Opaschowski, 1996.

Schemat 3

Podstawowe dziedziny kształcenia specjalistów czasu wolnego w USA



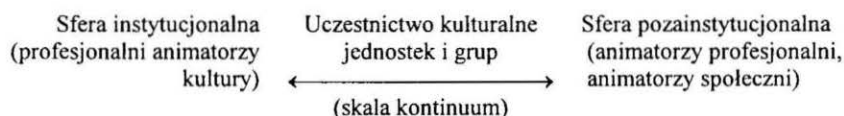
Źródło: R. Popp, 1995.

Podstawową zmianą w uczestnictwie kulturalnym Polaków jest preferowanie odbioru medialnego, a ograniczenie instytucjonalnego kontaktu z kulturą. Na początku lat dziewięćdziesiątych zlikwidowano również wiele placówek kultury, w tym 258 domów i ośrodków kultury, 899 świetlic (M. Chełmińska 1993). Funkcjonujące dziś placówki są w gestii samorządów lokalnych (biblioteki, kluby, domy i ośrodki kultury, lokalne media), władz państwowych i wojewódzkich (sale widowiskowe, galerie, biblioteki, domy i ośrodki kultury, media), prywatnych właścicieli (wypożyczalnie kaset wideo, księgarnie, galerie, media, agencje usług kulturalnych) oraz parafii (kluby dla młodzieży, punkty sprzedaży literatury religijnej, media).

Rozbudzenie inicjatyw społeczności lokalnych powoduje, że poza sferą działania instytucji kultury można liczyć na szereg przedsięwzięć mających charakter społeczny.

Sądzymy, że działanie animatora w środowisku wyznacza uczestnictwo kulturalne jednostek i grup, które — jeżeli umieścić je na skali — stanowi kontinuum oscylujące pomiędzy dwoma biegunami: sferą instytucjonalną (upowszechnianie w sensie prozelitycznym) i sferą pozainstytucjonalną (animacja społeczności lokalnej, sprzyjanie powstawaniu małych ojczyzn). Relację tę przedstawia schemat 4.

Schemat 4



Przenikanie się sfery instytucjonalnej (obejmującej wykształconych pracowników kultury) i pozainstytucjonalnej (działania społeczne) animacji kulturalnej wyznacza oprócz nowego sposobu edukacji pewne predyspozycje osobowościowe, jakimi animator kultury powinien się wyróżniać.

Prezentowane przez nas badania zawierają opinie studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej, animacji społeczno-kulturalnej oraz słuchaczy pomaturalnych studiów dla animatorów kultury na temat motywu wyboru kierunku studiów i zawodu, cech i umiejętności, jakimi powinien charakteryzować się animator kultury oraz uwagi co do sposobu kształcenia i wiedzy przydatnej pracownikowi kultury. Prace badawcze prowadzono wiosną 1996 roku; objęto nimi grupę 306 studentów, przyszłych animatorów kultury, w Uniwersytecie Jagiellońskim, Wyższej Szkole Pedagogicznej im. T. Kotarbińskiego w Zielonej Górze i słuchaczy Pomaturalnych Studiów Animatorów Kultury i Bibliotekarzy w Ciechanowie i Wrocławiu.

Motywacja wyboru kierunku kształcenia

Wykonywany zawód często określa jakość życia jednostki zarówno w wymiarze materialnym, jak i psychospołecznym (możliwość samorealizacji, zajmowanie określonej pozycji w strukturze społeczeństwa). W momencie, gdy paleta zawodów związanych z kulturą wyraźnie traci na atrakcyjności w porównaniu z profesjami związanymi z biznesem czy polityką, rodzi się pytanie o motywację absolwentów szkół średnich do podejmowania studiów pedagogicznych o profilu kulturalno-oświatowym. Znajomość motywów przesądzających o wyborze tego kierunku studiów jest również istotna przy wprowadzaniu w systemie kształcenia animatorów kultury zmian programowych, które są niezbędne w zmieniającej się rzeczywistości.

Czynniki wpływające na wybór przez młodzież tego typu studiów obrazuje tabela 1.

Tabela przedstawia średnie wypowiedzi ukazujące na pięciostopniowej skali stopień wpływu danego czynnika na decyzję o podjęciu studiów (od 1 - bardzo duży wpływ danego czynnika do 5 - czynnik nieistotny). Największe znaczenie według gradacji badanych przez nas studentów mają czynniki związane z ich zainteresowaniami kulturalnymi: 1) chęć specjalizacji w określonej dziedzinie kultury symbolicznej, 2) własne zdolności i predyspozycje, 3) przynależność do stowarzyszeń, grup twórczych i organizacji społeczno-kulturalnych, 4) własna aktywność kulturalna.

Tabela 1

Motywy wyboru studiów o profilu
kulturalno-oświatowym

Czynnik wpływający na wybór zawodu	Średnia wartość wypowiedzi			
	UJ	WSP	SAKiB	Ogółem
Chęć specjalizacji w określonym kierunku kultury symbolicznej	2,11	2,51	2,55	2,42
Zdolności i predyspozycje do pracy w kulturze	2,82	2,91	2,67	2,77
Przynależność do stowarzyszeń i grup twórczych, organizacji społ.-kult.	2,55	3,03	3,07	2,91
Duża aktywność kulturalna	2,88	2,90	3,00	2,93
Warunki finansowe	3,00	2,67	2,74	2,95
Niemożliwość podjęcia studiów w innej uczelni, przypadek	3,00	3,00	3,04	3,01
Możliwość wykonywania wolnego zawodu	3,92	3,54	3,79	3,76
Możliwość uzyskania pracy po ukończeniu studiów	4,05	3,90	3,95	3,95
Znajomi	4,05	4,14	3,95	4,02
Rodzice	4,25	3,99	4,25	4,18

Analiza wariancji pokazała związek między typem uczelni a chęcią zdobywania specjalizacji związanej z kulturą ($\text{sig.} = 0,01$) oraz przynależnością do stowarzyszeń, grup twórczych i organizacji społeczno-kulturalnych ($\text{sig.} = 0,005$). Studenci UJ stanowią grupę, dla której motywacja związana z powyższymi czynnikami miała największe znaczenie. Studenci WSP i słuchacze SAK określają wpływ tych czynników jako średni.

Ponieważ zainteresowania i aktywność kulturalna studentów są podstawowym motywem do podjęcia studiów, chcielibyśmy je nieco szerzej przedstawić. Studenci udzielili nam odpowiedzi ilustrujących wybory konkretnych treści i form kulturowych będących wyrazem ich predylekcji.

Wypowiedzi studentów pogrupowano, tworząc trzy grupy według wskaźników zainteresowań kulturalnych. Pierwszy dotyczył zainteresowań realizowanych w układzie domowo-medialnym, drugi — zaspokajanych za pomocą instytucji kultury, trzeci odnosił się do niesformalizowanych zainteresowań kulturalnych koncentrujących się wokół działań hobbystycznych.

Wskaźnik domowo-medialny skonstruowano opierając się na kontaktach młodzieży akademickiej z lekturą, prasą, telewizją i radiem.

Lektura jest ulubionym sposobem spędzania czasu wolnego, za tą formą opowiada się 42,5% respondentów. Nawyk sięgania po książkę jest w pewnej mierze uwarunkowany wymaganiami stawianymi w toku studiów i zawsze był charakterystyczny dla tej grupy społecznej (E. Wnuk-Lipińska 1981, s. 101-121; J. Parafiniuk-Soińska 1986, s. 54-55; A. Przecławska 1976, s. 93). Studenci obecnie czytają nieco mniej niż ich poprzednicy (12-13 pozycji w ciągu roku), ale jeżeli skonfrontujemy czytelnictwo studentów z faktem, że 30%

Polaków w ogóle nie czyta, a według badań W. Muzyki kategoria „czytelnicy” (ze względu na zbyt niski odsetek czytających) nie zaistniała w analizach uczestnictwa kulturalnego młodzieży w roku 1993, zainteresowanie lekturą studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej i animacji społeczno-kulturalnej możemy określić jako ponadprzeciętne (T. Koprowska 1992 s.186-187; W. Muzyka 1996, s. 122-123).

Prasa, tak jak książka, należy do mediów tradycyjnych. Regularne czytanie prasy jest jednym z warunków wstępnego kontaktu z kulturą. Czytelnictwo prasy, zwłaszcza tygodników społeczno-kulturalnych, zawsze było jednym z elementów studenckiego stylu życia, bogate są również tradycje dziennikarstwa studenckiego (A. Przecławska 1976, s.156; E. Wnuk-Lipińska, 1981, s. 88-100). Lata osiemdziesiąte, ze względu na nikłe nakłady prasy, cenzurę treści i ogólny kryzys społeczny zapisały się załamaniem tej tendencji, zmniejszyła się liczba odbiorców prasy będącej w oficjalnym obiegu. Według badań J. Parafiniuk-Soińskiej (1986, s. 57) około połowy studentów nie czytało regularnie ani dzienników, ani tygodników.

Badani przez nas studenci wyróżnili się wysokim czytelnictwem czasopism hobbystycznych. Ponad 40% okazało się regularnymi czytelnikami czasopism tego rodzaju, najczęściej miesięczników bądź tygodników związanych ze sztuką lub kulturą, często dziedziną artystyczną, w której specjalizuje się student. Można zauważyć, iż studenci podlegają pewnym ogólnym prawidłowościom korzystania z medium prasowego — świadczy o tym przewaga lekkich pism ilustrowanych, ograniczenie czytelnictwa prasy codziennej.

Telewizja jest kolejnym środkiem, za którego pomocą studenci mogą realizować swe zainteresowania. Kontakt z telewizją nie jest cenioną przez młodzież formą spędzania wolnego czasu — w hierarchiach preferencji znajduje się na 9 miejscu. Nie odpowiada to realnemu udziałowi TV w życiu studentów: korzysta z niej każdego dnia 84,8% respondentów.

Musimy się pogodzić z faktem, że wiedza i kompetencje kulturalne nie stanowią w tej chwili już o czasie spędzanym z TV. Różnice mogą się ujawnić w preferencjach programowych. Badani przez nas studenci są przede wszystkim odbiorcami filmów, programów informacyjnych, programów o sztuce, audycji muzycznych. Wysoka oglądalność programów o sztuce i audycji muzycznych, nie tylko rozrywkowych, ale i prezentujących muzykę poważną, świadczy, iż TV jest dla nich nośnikiem treści poznawczo informacyjnych oraz trudniejszej, bardziej hermetycznej rozrywki.

Radio jest również odbierane przez młodzież akademicką masowo. Stanowi ono najprawdopodobniej tło do wykonywania innych czynności. Świadczy o tym niska pozycja w hierarchii ulubionych zajęć czasu wolnego (9 miejsce, tak jak TV) oraz częsty brak odpowiedzi na pytanie o ulubione audycje radiowe. W miejsce tytułów preferowanych programów studenci najczęściej podawali nazwę słuchanej przez siebie rozgłośni — Radio ZET, RMF FM, „Trójka”, bądź z ich wypowiedzi można było wnioskować, że radio

jest dla nich kanałem przekazu muzyki (słuchanie muzyki zajmuje 3 miejsce wśród ulubionych zajęć).

Interesujący jest fakt, że znaczna część odbiorców słucha rozgłośni lokalnych. Wiodącym motywem odbioru radia lokalnego (poza słuchaniem muzyki) jest chęć uzyskania informacji o imprezach kulturalnych i rozrywkowych, ważniejszych wydarzeniach w miejscu zamieszkania.

Drugim wskaźnikiem zainteresowań kulturalnych studentów jest ich udział w kulturze symbolicznej rozpowszechnianej przez wyspecjalizowane instytucje. Na wskaźnik ten będzie się składać uczęszczanie do kina, teatru, opery, operetki, muzeum, galerii, filharmonii i klubów.

Kino i sztuka filmowa jest dla badanych przez nas studentów najczęściej realizowanym hobby i zajmuje czwartą pozycję wśród zajęć czasu wolnego. Nie jest to zjawisko powszechne. Rozwój TV i wideo spowodował „udomowienie” kultury filmowej. Według badań Instytutu Kultury w latach dziewięćdziesiątych tylko około 20% ludności oglądało filmy w kinie, zaś 65% z wideokaset (F. Żuber, 1994 s. 23).

Młodzież akademicka jest częstym gościem w kinie. Średnia odpowiedzi na pytanie o częstotliwość kontaktu przybrała wartość 1,96 na czterostopniowym zakresie zmienności (od kontaktów raz na kwartał do co najmniej raz na tydzień). Możemy stwierdzić, że badani przez nas studenci częściej oglądają filmy w kinie niż ogół społeczeństwa. Czynią to jednak rzadziej niż poprzednicy z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (E. Wnuk-Lipińska 1981, s. 140; A. Przecławska 1976).

Wielu badaczy uważa, że o poziomie kultury danego społeczeństwa świadczy przede wszystkim udział w kulturze artystycznej realizujący się za pośrednictwem wyspecjalizowanych instytucji. Tabela 2 przedstawia rozkład odpowiedzi na pytanie o częstotliwość (w ciągu ostatnich trzech miesięcy) kontaktu z daną instytucją kultury oraz wyliczoną wartość średniej.

Tabela 2

Częstotliwość kontaktu z instytucjami kultury

Instytucja kultury	Częstotliwość kontaktu w ostatnich 3 miesiącach (w %)				Wartość średniej odp.
	Brak kontaktu	1 raz	2-3 razy	4 razy	
Teatr	48,2	31,9	15,0	5,0	1,76
Opera	90,2	8,8	1,0	0,0	1,11
Operetka	94,9	4,7	0,3	0,0	1,05
Koncerty estradowe	51,3	27,9	15,2	5,4	1,74
Koncerty muzyki poważnej	79,3	12,6	6,8	1,4	1,30
Galeria	28,8	27,2	31,6	12,0	2,26
Muzeum	38,8	24,7	20,7	15,7	2,31
Klub studencki	32,5	20,7	23,0	23,9	2,38

Jeżeli skonfrontujemy aktywność kulturalną studentów z tendencjami zachowań w tej sferze całego społeczeństwa, to porównanie wypadnie zdecy-

dowanie na korzyść młodzieży akademickiej. Jedynymi instytucjami, gdzie kontakty studentów plasują się poniżej średniej krajowej, są opera i operetka (M. Falkowska 1992, s. 163). W porównaniu do częstotliwości kontaktów z instytucjami kultury, jaką wykazywali studenci w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nie ma generalnych zmian. Odnotować można pewne osłabienie zainteresowania profesjonalnym teatrem, co w dużym stopniu związane jest z komercjalizacją tej instytucji. Studenci byli zawsze odbiorcami pozycji awangardowych; teraz większość teatrów unika takiego repertuaru na rzecz pozycji bardziej bezpiecznych — klasyki obejmującej kanon szkolny i rozrywkowy. Częściej niż ich poprzednicy dzisiejsi studenci odwiedzają galerie i muzea. Zjawisko to wiązać można ze zmianą funkcji tych instytucji. Galerie często łączą swą działalność ekspozycyjno-handlową z kawiarnią, kameralnym występem estradowym. Muzea poza prezentowaniem sztuki podejmują szereg inicjatyw edukacyjnych.

Ostatnim wskaźnikiem jest niesformalizowane uczestnictwo w kulturze realizujące się w ramach zajęć hobbystycznych. Tradycyjne środowisko studenckie stanowiło jedyną grupę młodzieżową, gdzie zaangażowanie w twórczość amatorską przybierało spontaniczne i szerokie rozmiary (A. Przecławska 1976, s. 98).

Prowadzone przez nas badania wykazały, że hobby realizuje 66,3% respondentów. Jest to zjawisko charakterystyczne dla studentów pedagogiki. Podobne rezultaty uzyskała I. Parafiniuk-Soińska (1986, s. 62-63). W badaniach szczecińskich grupę najaktywniejszą stanowili studenci nauczania początkowego, zdający egzamin wstępny na studia w jednej z dziedzin kultury symbolicznej i kształtujący swe umiejętności artystyczne w czasie studiów. W przypadku przyszłych animatorów kultury zachowania takie mogą być jeszcze bardziej uzasadnione. W programie kształcenia jest znacznie więcej zajęć z zakresu sztuki i kultury symbolicznej, a część z nich ma charakter praktyczny. Wspomaganie przez dydaktykę nie przynosiłoby tak dobrych rezultatów, gdyby sami studenci nie przejawiali zainteresowań kulturalnych. Świadczą o tym najczęściej wskazywane przez młodzież akademicką hobby: kino, teatr, taniec, fotografia, kabaret, muzyka, sztuki plastyczne (jedynie sport spoza tego kręgu zainteresowań).

Wskaźnik zainteresowań realizowanych przez studentów w kontaktach domowo-medialnych przybrał średnią wartość 1,83, gdy teoretyczny punkt środkowy wynosił 1,72. Generalny wskaźnik zainteresowań realizowanych w instytucjonalnym układzie kultury wyniósł 1,75. Jest on znacznie niższy od wskaźnika zainteresowań medialnych, ponieważ przy badaniu mediów częstotliwość kontaktów mierzyliśmy rozpoczynając od sporadycznego odbioru, w przypadku instytucji artystycznych punktem wyjścia był brak kontaktu.

Najwyższą wartość osiągnął wskaźnik zainteresowań kulturalnych niesformalizowanych, czyli hobbystycznych. Wynosi on 2,66 (średnia wypowiedzi na trzystopniowej skali, od sporadycznych kontaktów do częstotliwości

2 razy w tygodniu i powyżej). Analiza wariancji wykazała silny związek między uczestnictwem kulturalnym a typem uczelni, co związałybyśmy raczej z typem środowiska miejskiego, w którym znajduje się uczelnia. Jest on wprost proporcjonalny do wielkości miasta, a co za tym idzie, do infrastruktury kulturalnej i lepiej rozwiniętej sieci mediów lokalnych. W przypadku korzystania z mediów $\text{sig.} = 0,0000$, jeżeli chodzi o aktywność kulturalną $\text{sig.} = 0,0000$. W przypadku zainteresowań hobbystycznych analiza wariancji wykazuje odwrotne zależności ($\text{sig.} = 0,006$); to młodzież z mniejszych miast częściej rozwija swe zainteresowania związane z twórczością amatorską bądź innym hobby.

Ponieważ studenci UJ są grupą, w której wskaźniki zainteresowań kulturalnych mają najwyższe wartości, oni częściej motywują nimi swój wybór kierunku studiów. Studenci zielonogórskiej WSP częściej niż studenci UJ biorą pod uwagę pragmatyczne aspekty związane z wyborem zawodu animatora kultury, ważny jest dla nich czynnik materialny, uzyskiwanie wysokich dochodów. Oczekiwania wysokich zarobków są związane z objęciem kultury w latach dziewięćdziesiątych prawami ekonomiki rynkowej. W pierwszej fazie co prawda ulegały likwidacji instytucje kultury z komercyjnego punktu widzenia „nierentowne”; ograniczało to rynek pracy, ale w memencie podejmowania przez badanych decyzji o studiach niektóre z grup pracowników kultury (artyści, twórcy, przedstawiciele show-biznesu, właściciele prywatnych instytucji kultury — klubów, szkół, pracownicy mediów) zaliczane były do dobrze sytuowanych, odnoszących sukces finansowy. Ciężenie ku zachodnim strukturom ekonomicznym rodzi nadzieję, że również w Polsce sfera rozrywki i usług kulturalnych będzie dobrze opłacana.

Przy podejmowaniu decyzji o kierunku kształcenia nieczęsto brana była pod rozwagę specyfika zawodu animatora kultury bądź możliwość uzyskania pracy po studiach. Wydaje się, że słaby wpływ powyższych czynników na motywację studentów w znacznym stopniu można wiązać z małą stabilnością rynku pracy związanego z kulturą, ze zmianami w obrębie instytucji kultury, a co za tym idzie, również w statusie społeczno-zawodowym animatora kultury.

Instytucje kultury dostosowując się do wymogów rynku znacznie zredukowały etaty; redukcją objęto do 60% pracowników merytorycznych, 80% pracowników technicznych i 50% administracyjnych (badania własne). W okresie transformacji widoczne jest dążenie części pracowników do przekwalifikowania się i przejścia na inne stanowiska pracy w ramach restrukturyzowanej instytucji, bądź do podejmowania pracy w oświacie lub założenia prywatnej firmy. Niewielu jest bezrobotnych pracowników kultury, jednak status wielu z nich się pogorszył. Można odnotować koncentrację działań animatorów, związanych z rozszerzeniem się zakresu ich obowiązków zawodowych. Obecnie wielu pracowników omawianych instytucji łączy czynności merytoryczne z organizacyjnymi, usługowymi i administracyjnymi. Poza tym zatrudnianie kadry w kulturze przybiera różne formy, np. czasowe umowy o pracę, zatrudnianie w niepełnym wymiarze czasu, umowa o dzieło.

Dominują jednak pracownicy zatrudniani na umowę-zlecenie, co jest rozwiązaniem satysfakcjonującym pracodawcę (nie płaci składki ubezpieczeniowej), lecz pozbawiającym pracownika podstawowych świadczeń.

W działaniach programowych i koncepcyjnych pracowników kultury widać chęć trafienia w gust odbiorców kultury, chęć pozyskania stałych uczestników zespołów, grup twórczych. Coraz częstsze są inicjatywy animatorów służące realizacji imprez poza miejscem pracy, tj. w domu uczestnika, w prywatnych firmach, w zakładach pracy, a więc świadczenie pewnej usługi. Również stabilizację w zawodzie częściej uzyskują pracownicy specjalizujący się w określonej dziedzinie kultury, którzy potrafią świadczyć konkretne usługi (np. w zakresie tańca, fotografii i filmu). Nową modną dziedziną specjalizacji zawodowej staje się arteterapia (badania własne).

Sygnałem, że wiedza o tych problemach nie jest zupełnie obca badanym przez nas studentom, jest ich obecna ocena prestiżu zawodu. W poczuciu badanych przez nas osób prestiż i popularność zawodu są niskie; zajął on ostatnie miejsce na skali dziesięciu analizowanych zawodów. Podobne rezultaty uzyskali również inni badacze tego problemu (E. Bobrowska 1995; J. Saran 1992, s. 247-248). Dodajmy, że młodzież akademicka najbardziej ceni takie zawody, jak lekarz, profesor uniwersytetu, prywatny przedsiębiorca, makler giełdowy.

Niepokojący jest znaczny odsetek odpowiedzi wskazujących, że wybór nastąpił w wyniku niepowodzenia na innej uczelni bądź wręcz w wyniku przypadku. Dane określają stopień wpływu tego czynnika jako średni u wszystkich badanych studentów (średnia wartość odpowiedzi - 3,01).

W zasadzie powinniśmy traktować to zjawisko jako niekorzystne dla kształcenia animatorów kultury, jednak praktyka zielonogórskiej WSP wskazuje, że bardzo często naszymi studentami zostają młodzi ludzie uprzednio starający się o indeks uczelni artystycznych. W trakcie studiów stanowią oni pewną awangardę, inicjują szereg wydarzeń artystycznych, zakładają grupy twórcze.

Najniższe miejsce wśród motywów wyboru kierunku studiów zajmuje wpływ znajomych i rodziców. Niewielki wpływ rodziców na podejmowanie przez ich dzieci kluczowych decyzji życiowych jest wyrazem różnic międzypokoleniowych, niechęci młodego pokolenia do powielania drogi zawodowej rodziców z jednej strony. Z drugiej strony jest to objaw bezradności pokolenia rodziców, nie mogących tej drogi wytyczyć w sposób dostosowany do wymogów ciągle zmieniającego się świata (E. Hajduk 1996).

Charakteryzując grupę studentów zielonogórskiej WSP należy zauważyć, że w tej grupie chęć uzyskiwania wysokich dochodów była na II miejscu wśród motywów wyboru (5 ranga dla badanego ogółu studentów). Wyprzedza ten motyw chęć specjalizacji w określonej dziedzinie kultury symbolicznej, przy dużej aktywności kulturalnej (3 miejsce) oraz zdolnościach i predyspozycjach do zawodu (4 miejsce wśród motywów wyboru). Możemy więc uznać, że

grupę studentów WSP cechuje pewien pragmatyzm życiowy łączący chęć zdobycia dobrej pozycji materialnej z chęcią zdobycia kompetencji zawodowych.

Plany zawodowe

Decyzja o podjęciu studiów nie zawsze jest równoznaczna z planami zawodowymi zgodnymi z kierunkiem kształcenia. Ponad połowa respondentów (57,8%) chciałaby podjąć pracę w kulturze, lecz z reguły warunkuje swą decyzję dobrą płacą i satysfakcją z wykonywanego zawodu. Jeżeli warunki pracy nie będą atrakcyjne, to zdecyduje się na nią o wiele mniej osób. Analiza wariancji wykazała ścisły związek pomiędzy typem uczelni a wyborem przyszłej pracy ($\text{sig.} = 0,00$). Grupą, która najczęściej decyduje się na pracę w kulturze, są słuchacze SAK. Studenci WSP zajmują środkową pozycję, najmniejszą grupę stanowi młodzież kształcąca się na pedagogice kulturalno-oświatowej w UJ. Dane dotyczące gotowości do podjęcia pracy mimo złych warunków rozkładają się podobnie. Ilustruje to tabela 3.

Tabela 3

Plany zawodowe

Planowana praca	UJ		WSP		SAKiB		Ogółem	
	%	N	%	N	%	N	%	N
W kulturze, bez względu na warunki	12,6	11	26,7	20	36,0	50	26,9	81
W kulturze, przy dogodnych warunkach	44,8	39	33,3	25	20,9	29	30,9	93
Poza kulturą	21,4	21	21,3	16	15,1	21	19,3	58
Brak zdania	18,4	16	18,7	14	28,1	39	22,9	69
Ogółem	100,0	87	100,0	75	100,0	139	100,0	301

Zamiar podjęcia pracy w kulturze nie jest jednoznaczny z wyborem zawodu animatora kultury. Tabela 4 przedstawia wypowiedzi studentów na temat kategorii pracowników kultury, do których chcieliby się zaliczać w przyszłości, gdyby podjęli pracę zgodną z kierunkiem kształcenia.

Tabela 4

Plany zawodowe

Kategorie pracowników kultury	UJ		WSP		SAKiB		Ogółem	
	%	N	%	N	%	N	%	N
Twórcy	21,2	18	40,0	30	23,5	32	27,0	80
Animatorzy	24,7	21	22,7	17	26,5	36	25,0	74
Menedżerowie	21,2	18	12,0	9	2,9	4	10,5	31
Terapeuci-pedagodzy	17,7	15	13,4	10	30,9	42	22,6	67
Politycy kulturalni	12,9	11	6,7	5	10,3	14	10,1	30
Inne	2,4	2	5,3	4	5,9	8	4,7	14
Ogółem	100,0	85	100,0	95	100,0	136	100,0	296

Dane z tabeli 4 pokazują, że najbardziej znacząca grupa badanych chciałaby w przyszłości zaliczać się do twórców kultury. Na takim rozkładzie danych zaważyły przede wszystkim odpowiedzi młodzieży z zielonogórskiej WSP, gdzie 40% badanych nie ukrywa swych twórczych zamierzeń. Na klimat sprzyjający marzeniom o artystycznej karierze w Zielonej Górze złożyły się sukcesy grup twórczych czy indywidualnych osób związanych z uczelnią. Wzorotwórczą rolę należy przypisać przede wszystkim grupom i osobom prowadzącym działalność estradową, gdyż ta ostatnia jest propagowana szeroko przez media (np. kabarety „Potem”, „Jurki”, „Ciach”, zespół muzyczny „Raz, Dwa, Trzy”, śpiewająca poezję Dagmara Persowska-Korona).

Na drugim miejscu uplasował się animator kultury pojmowany przez wybierającą tę kategorię pracowników kultury młodzież jako działacz w środowisku lokalnym bądź pracownik wielofunkcyjnych instytucji kultury. Trzecią pozycję zajmuje terapeuta. Tu największe znaczenie miały wybory przygotowujących się do prowadzenia arteterapii słuchaczy Studiów Animatorów Kultury i Bibliotekarskich. Kolejną grupę stanowią menedżerowie. Ta kategoria najbliższa jest studentom UJ, co łączylibyśmy w pewnym stopniu z miejscem studiowania. Kraków jako wielki ośrodek kultury daje w tym względzie szerokie możliwości. Zainteresowanie menedżerstwem jest chyba najslabiej popierane w toku kształcenia (mała ilość zajęć z marketingu, zarządzania i administracji), mocniej jest to wymuszone zmianami gospodarczymi.

Młodzież, która nie chciała się zdecydować na pracę w proponowanych przez nas zawodach, najczęściej wskazywała na zatrudnienie w oświacie bądź mediach. Szkoła i inne placówki oświatowe zawsze wchłaniały część absolwentów pedagogiki kulturalno-oświatowej. Niektóre koncepcje kształcenia kadr kulturalno-oświatowych oparte są na bardzo szerokim programie pedagogicznym (np. Uniwersytet Jagielloński czy Warszawski). Rozwijające się media potrzebują wielu pracowników, których nie są w stanie zagwarantować kierunki dziennikarskie; z tej oferty (najczęściej po studentach filologii) korzystają więc studenci pedagogiki kulturalno-oświatowej i animacji społeczno-kulturalnej. Tę specjalizację naszym zdaniem wspiera koncepcja instrumentalna, rozwijająca u studentów konkretne umiejętności (np. kultura żywego słowa i teatr; operowanie sprzętem audiowizualnym).

Z przytoczonych przez nas analiz wynika, iż znaczna część młodzieży decyduje się na pracę zgodną z wykształceniem, lecz nie zawsze jest to zawód animatora kultury w wąskim pojęciu tego słowa.

Model animatora kultury

Badanym przez nas studentom animator kultury najczęściej kojarzy się z instruktorem, pracownikiem wielofunkcyjnej placówki kultury bądź z działaczem w lokalnej społeczności.

Złożoność zjawiska animacji kulturalnej wywołuje następstwa dotyczące osoby animatora. J. Żebrowski (1987) stwierdza, że animator staje się nauczycielem na różnych poziomach, dlatego zwraca uwagę na potrzebę łączenia aktywności kulturalnej z systemem edukacji permanentnej. Dalej nazywa animatorów „misjonarzami kultury”, przypisując im nie tylko rolę głównych organizatorów uczestnictwa, ale także doradców „wolnoczynowych”. Zdaniem L. Dyczewskiego (1993, s. 209) „animator kultury to ten, kto dopełnia wiedzę, doświadczenie życiowe oraz przeżycia ludzi, rozbudza ich zainteresowania, ukazuje nowe ideały i wzory życia, prowadzi dialog nad możliwościami i sposobami rozsądnego zaspokajania ujawnionych i jeszcze ukrytych potrzeb kulturalnych”. Obaj autorzy prezentują pewien zestaw cech i umiejętności, którymi powinien wyróżniać się pracownik kultury. J. Żebrowski uważa, że animator kultury przede wszystkim powinien posiadać predyspozycje psychiczne oraz wiedzę psychologiczno-pedagogiczną ułatwiającą mu kontakt z odbiorcami. Ponadto powinien być zaangażowany w pracę, pomysłowy, aktywny, konsekwentny, pełen inicjatyw, oddziaływać własnym przykładem oraz być otwarty na permanentne kształcenie (tamże, s. 94-95). Na nieco inne cechy i umiejętności zwraca uwagę L. Dyczewski (1993, s. 210-212). Według niego animator kultury powinna charakteryzować odpowiedzialność, odporność psychiczna i fizyczna, serdeczność, życzliwość, poczucie humoru, inteligencja, urok osobisty. Umiejętności, jakimi powinien wykazać się animator, to dynamika działania i sprawna organizacja, umiejętność przekazywania wiedzy, kreatywność i innowacyjność, umiejętność szybkiego podejmowania decyzji, a także uznawana przez J. Żebrowskiego za pierwszoplanową predyspozycję łatwość nawiązywania kontaktów.

Interpretując (dla potrzeb badawczych) animatora jako pracownika strefy kultury działającego w różnych specjalnościach (pedagog, terapeuta, organizator życia kulturalnego, impresario, menedżer, instruktor wybranej dziedziny kultury symbolicznej), poprosiliśmy badaną młodzież o odpowiedź na pytanie, jakie cechy i umiejętności powinien posiadać animator kultury? Wyniki ilustruje tabela 5.

Tabela 5 przedstawia średnie wartości odpowiedzi określające znaczenie danej cechy lub umiejętności animatora kultury na pięciostopniowej skali (od 1 - bardzo istotna do 5 - nie mająca znaczenia). Na podstawie tych danych można wnioskować, że najbardziej pożądane u specjalisty czasu wolnego cechy (umiejętności) to: aktywność kulturalna, odpowiedzialność, profesjonalizm, wyobraźnia, innowacyjność, łatwość nawiązywania kontaktów, predyspozycje edukacyjne.

Tabela 5

Cechy i umiejętności animatora kultury

Cechy i umiejętności animatora kultury	Średnia wypowiedzi				
	Ogółem	UJ	WSP	SAKiB	Signif.
Aktywność kulturalna	1,10	1,01	1,11	1,09	-
Profesjonalizm	1,22	1,26	1,27	1,14	-
Odpowiedzialność	1,23	1,22	1,19	1,25	-
Innowacyjność, wyobraźnia	1,29	1,27	1,36	1,26	-
Łatwość nawiązywania kontaktów	1,30	1,20	1,44	1,26	0,050
Aktywność edukacyjna	1,3	1,36	1,41	1,16	0,01
Pracowitość	1,46	1,43	1,55	1,40	-
Inteligencja	1,48	1,45	1,53	1,47	-
Umiejętność oceny ludzi i sytuacji	1,49	1,51	1,57	1,40	-
Konsekwencja, dążenie do celu, sukcesu	1,49	1,26	1,69	1,52	0,003
Rozległe zainteresowania	1,71	1,74	1,97	1,43	0,000
Systematyczność	1,73	1,59	1,97	1,63	0,03
Niezależność, samodzielność	1,76	1,75	1,81	1,71	-
Umiejętność planowania pracy	1,93	1,97	2,03	1,8	-
Aktywność społeczna	1,99	1,78	2,39	1,81	0,001
Wierność zasadom moralnym i etycznym	2,16	1,94	2,52	2,08	0,01

Badani studenci zwracają uwagę na te cechy i umiejętności, które są związane z zasobami indywidualnymi jednostki. Bardzo wysoką pozycję w wyborach młodzieży zajął profesjonalizm. Z jednej strony jest on nieodłącznie związany z aktywnością własną jednostki — trudem włożonym w zdobycie kwalifikacji i umiejętności zawodowych, z drugiej strony niektóre modele edukacji animatorów w dużym stopniu realizują kształcenie specjalisty określonej dziedziny kultury symbolicznej.

Na uwagę zasługuje fakt, że aktywność kulturalna, która, jak przypominamy, motywowała do podjęcia studiów, uznawana jest za najbardziej istotną cechę animatora kultury. Duża aktywność i kompetencje kulturalne danego specjalisty mogą przyciągać potencjalnych uczestników, co jest ważne w sytuacji, kiedy działalność kulturalna traktowana jest jak forma usług rynkowych. Odwołując się raz jeszcze do wcześniejszych analiz możemy przypuszczać, że aktywność kulturalna — jeżeli będzie odpowiadać wykonywanej pracy zawodowej — pozwoli ją traktować jak hobby, co niewątpliwie przyczyniać się będzie do samorealizacji w zawodzie (W. Opaschowski 1996; R. Popp, 1995). Wydaje się to tym bardziej godne uwagi, że cytowane przez nas uprzednio wzory osobowe animatora kultury nie zawierały owej cechy.

Predyspozycją, co do której zgodni są L. Dyczewski i J. Żebrowski, a która jest w wysokim stopniu akceptowana przez badaną młodzież, jest łatwość nawiązywania kontaktów z otoczeniem, będąca niewątpliwie podstawą dobrej komunikacji z uczestnikami życia kulturalnego.

Z modelem animatora zaproponowanym przez L. Dyczewskiego korespondują takie cechy, które mogłyby charakteryzować twórczego pracownika

również w innej sferze aktywności zawodowej. Wiele cech i umiejętności, które według badanych studentów są pożądane u specjalisty czasu wolnego, zbliżone jest to do cech osobowości nowoczesnej opisywanej przez R. Dahrendorfa. Nastawienie na sukces, profesjonalizm, pracowitość, inwencja, docenianie znaczenia kontaktów międzyludzkich oraz umiejętności uczenia się, zdobywania wiedzy, nabywania nowych umiejętności wskazuje, że przyszli animatorzy kultury dobrze będą się wpisywać w modernizujące się społeczeństwa. Niepokoić natomiast może fakt, iż najniższe pozycje w gradacji poczynionej przez badanych studentów uzyskała aktywność społeczna oraz przestrzeganie zasad moralnych i etycznych. To również wiązałibyśmy z procesami modernizacji. Zmiany spowodowały, że znaczna część społeczeństwa, w tym również młodzież, jest zorientowana na indywidualizm oraz interes własny jednostki (M. Ziółkowski 1990). Być może aktywność społeczna ma niedobre czysto słowne konotacje, kojarzy się nazewnictwem z minionej epoki — z „pracą”, „czynem społecznym”, które często bywały aktami wymuszonymi. Ale słaba akceptacja tej cechy (np. u studentów zielonogórskiej WSP średnia odpowiedzi - 2,39) może być barierą w pracy animatorów, których jednym z zadań powinno być aktywizowanie społeczności lokalnej. Deprecjonowanie znaczenia takiej cechy, jak wierność zasadom moralno-etycznym, w sposób bezpośredni można wiązać z procesami przemian, które powodują pewną labilność norm i zasad.

Cechy i umiejętności animatora kultury w opiniach badanych studentów można podzielić na dwie grupy. W pierwszej znajdują się te, które są charakterystyczne przede wszystkim dla pracownika kultury: aktywność kulturalna, innowacyjność, posiadanie wyobraźni, łatwość nawiązywania kontaktów, rozległe zainteresowania. W drugiej grupie są takie cechy, które mogą określać każdego dobrego pracownika: profesjonalizm, odpowiedzialność, pracowitość, systematyczność, umiejętność planowania pracy, inteligencja.

Analiza wariancji pokazała w kilku przypadkach związek między oceną przydatności pewnych cech lub umiejętności w sylwetce zawodowej animatora kultury a typem uczelni. Dzieje się tak za przyczyną pewnych prawidłowości; otóż najczęściej słuchacze Pomaturalnych Studiów Animatorów Kultury i Bibliotekarzy uznawali większość cech za niezbędne, istotne dla animatora, natomiast studenci WSP w Zielonej Górze zachowywali znacznie większą wstrzeźliwość.

Wiedza przydatna pracownikom kultury

Nasze analizy kończy cykl pytań dotyczących kształcenia pracowników kultury. Zapytaliśmy badaną przez nas młodzież studencką, czy ponownie zdecydowałaby się na wybór tego kierunku kształcenia w tej samej uczelni. Odpowiedzi ilustruje tabela 6.

Tabela 6

Możliwość ponownego wyboru uczelni i kierunku studiów

Ponowny wybór	UJ		WSP		SAKiB		Ogółem	
	%	N	%	N	%	N	%	N
Tak	25,0	21	47,1	33	50,0	67	42,0	121
Nie	56,0	47	35,7	25	35,8	48	41,7	120
Brak zdania	19,0	16	17,1	12	14,2	19	16,3	47
Ogółem	100,0	84	100,0	70	100,0	134	100,0	288

Ogólne dane wskazują, że prawie taki sam odsetek badanych zdecydowałby się na ponowny wybór tej samej szkoły, jak i ten, który by tego nie uczynił. Występują jednakże znaczne różnice w poglądach między uczelniami. Tylko 25% studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego wybrałoby ponownie tę samą drogę edukacji, podczas gdy żacy zielonogórcy i słuchacze Pomaturalnych Studiów Animatorów Kultury i Bibliotekarzy decydowali się na to prawie w połowie ($\text{sig.} = 0,03$).

Wyobrażenia o studiach (a właściwie o programie kształcenia) tylko w niewielkim stopniu potwierdzają się w czasie studiowania. Średnia odpowiedzi dla całej badanej grupy (na pięciostopniowej skali od 1 — w bardzo dużym stopniu do 5 — w bardzo małym stopniu) przybrała wartość 3,15, co oznacza, że wyobrażenia o przygotowaniu do zawodu animatora kultury nie potwierdzają się nawet w połowie. Analiza wariancji wykazała pewne zróżnicowanie ze względu na typ uczelni ($\text{sig.} = 0,000$). W najmniejszym stopniu wyobrażenia o studiach odpowiadały rzeczywistości u młodzieży studiującej w Krakowie (średnia wartość odpowiedzi 3,64). Zielonogórcy studenci zajmują środkową pozycję (średnia wartość odpowiedzi 3,30). W przypadku słuchaczy studiów pomaturalnych potwierdzają się one w połowie (średnia wartość odpowiedzi - 2,52). Większość badanych sugerowała, że w systemie kształcenia najbardziej brakuje praktyk w instytucjach kultury oraz zajęć również w sposób praktyczny przygotowujących do zawodu animatora.

Na koniec respondenci przedstawili nam swe opinie o wiedzy, w jaką powinien być wyposażony animator kultury (tab. 8). Nie daje to oczywiście podstaw do osądu sposobu kształcenia w poszczególnych uczelniach, bowiem przyczyny mogą być różne. Ponieważ interesował nas przede wszystkim stosunek studentów do problemu edukacji animatora, spyaliśmy o to, jak wyobrażali sobie przygotowanie do zawodu animatora przed rozpoczęciem studiów. Wykaz przedmiotów, które najczęściej wymieniali studenci, zamieszczony jest w tabeli 7.

Tabela 7

Wyobrażenia dotyczące studiów

Przedmioty, których oczekiwali studenci przed rozpoczęciem nauki	UJ		WSP		SAKiB		Ogółem	
	%	N	%	N	%	N	%	N
Zajęcia praktyczne	75,3	58	71,4	50	52,4	55	64,7	163
Marketing i zarządzanie kulturą	7,8	6	20,0	14	30,5	32	20,6	52
Teoria kultury i sztuki	14,3	11	8,6	6	16,2	17	13,6	34
Metodyka upowszechniania kultury	2,6	2					0,8	2
Pedagogika					1,0	1	0,4	1
Ogółem	100,0	77	100,0	70	100,0	105	100,0	252

Jak wskazują dane w tabeli 7, zdecydowana większość studentów uważała, że przygotowanie do zawodu animatora będzie miało charakter praktyczny. Bardziej przygotowania praktycznego oczekiwali studenci uczelni wyższych (UJ-75,3%, WSP-74,4%) niż słuchacze studiów pomaturalnych (54,2%). Ponadto badani liczyli na zajęcia z marketingu i zarządzania kulturą oraz na wiedzę z zakresu teorii kultury i sztuki.

Tabela 8

Wiedza, którą powinien posiadać animator kultury

Dziedzina wiedzy	Średnia wartość odpowiedzi			
	Ogółem	UJ	WSP	SAKiB
Teoria kultury i sztuki	4,45	4,45	4,46	4,43
Wiedza wspomagająca zainteresowania	4,24	3,39	4,52	4,24
Psychologia	4,18	4,28	4,17	4,09
Języki obce	4,03	3,92	4,14	4,04
Pedagogika	3,91	3,87	3,83	4,04
Socjologia	3,85	4,06	3,70	3,80
Informatyka	3,84	3,83	3,74	3,86
Organizacja i zarządzanie kulturą	3,55	3,65	3,65	3,36
Marketing i reklama	3,45	3,52	3,64	3,18
Mass media	3,10	3,15	3,24	2,91

Tabela 8 przedstawia średnią wartość odpowiedzi, określającą przydatność danej gałęzi wiedzy w pracy animatora na pięciostopniowej skali (od 5 - bardzo przydatna, do 1 - nieistotna). Z analizy tabeli wynika, że za najistotniejszą wiedzę badani uznają teorię kultury i sztuki oraz wiedzę wspomagającą zainteresowania, czyli, jak już wcześniej wspomnieliśmy, związaną ze specjalnościami artystycznymi.

Z badań J. Żebrowskiego prowadzonych pod koniec lat osiemdziesiątych wynika, że i wtedy studenci stacjonarni uważali, że najistotniejsza jest wiedza o sztuce i kulturze, natomiast rozwijanie zainteresowań stawiali niżej niż badani przez nas respondenci (na 5 miejscu). Podobnie jak w badaniach J. Żebrowskiego, badana przez nas młodzież akademicka ceni sobie wypo-

sażenie intelektualne: wiedzę z zakresu psychologii, pedagogiki, socjologii (J. Żebrowski 1987, s. 94). Użyteczność tych dziedzin nauki jest niewątpliwa, ponieważ one wyjaśniają zachowania ludzi w czasie wolnym, stanowią więc bazę do organizowania przez specjalistów sytuacji społeczno-kulturalnych sprzyjających realizacji najważniejszych potrzeb uczestników życia kulturalnego. Trzecim rodzajem wiedzy, w jaką powinien być wyposażony współczesny animator kultury, jest znajomość języków obcych, obsługa komputera, wiedza o organizacji, zarządzaniu, marketingu, reklamie, wiedza na temat nowych technologii związanych z czasem wolnym. Jest to więc wiedza potrzebna w zmieniających się warunkach życia w gospodarce rynkowej, w okresie rozwoju nowych technologii, otwierania się granic. Widać zatem, że zmiany modernizacyjne odciskają swe piętno na opiniach młodzieży dotyczących wiedzy i potrzebnych kwalifikacji w danej grupie zawodowej. Określając przydatność wyżej wymienionych rodzajów wiedzy studenci byli zgodni; nie wystąpiły znaczące różnice między badanymi grupami.

W konkluzji możemy sformułować kilka uwag w związku z omawianymi w artykule kwestiami.

1) Głównym czynnikiem motywującym młodzież do podejmowania kształcenia na kierunkach pedagogika kulturalno-oświatowa oraz animacja społeczno-kulturalna są silnie rozbudzone zainteresowania kulturalne oraz własna aktywność kulturalna. Ma to konsekwencje zarówno dla konstruowania modelu edukacji, jak i wzoru — prototypu cech niezbędnych dla specjalisty czasu wolnego.

2) Młodzież zdaje sobie sprawę z wymogów gospodarki rynkowej i w związku z tym często chce pracy w kulturze uzależnia od warunków finansowych, orientując się na te kategorie pracowników kultury, którzy prócz satysfakcji z wykonanej pracy mogą liczyć na dochody.

3) Badani przez nas studenci nakreślili model — prototyp cech poświadczanych u animatora kultury bazujący na profesjonalizmie. Model ma pewne cechy styżne z proponowanymi uprzednio wzorami pracownika kultury, bliski jest też zaproponowanej przez R. Dahrendorfa (1990) osobowości zmodernizowanej, co może świadczyć o jego nowoczesności.

4) Badana przez nas zbiorowość w modelu wiedzy animatora kulturalnego wyróżnia szczególną konieczność zdobywania wiedzy praktycznej z zakresu danej specjalizacji zawodowej, którą powinny wspomagać w szerszym zakresie niż do tej pory realizowane w uczelniach praktyki zawodowe. Badani podnoszą konieczność rozszerzenia zakresu i wprowadzenie nowych treści z dziedziny zarządzania, marketingu, reklamy, informatyki, wiedzy o mass mediach.

Powyższe uwagi sprzyjają konstatacji, iż oczekiwanym przez przyszłych animatorów kultury zmianom w zakresie kształcenia powinno towarzyszyć łączenie koncepcji pedagogicznej z instrumentalną (z rozbudowaną specjalizacją i praktyką zawodową).

LITERATURA

- BOBROWSKA E., Przemiany modelowe domu kultury jako instytucji społecznej, [w:] Wartości — Społeczeństwo — Wychowanie, red. F. Adamski, Studia z pedagogiki społecznej, Kraków 1995.
- CHEŁMIŃSKA M., Warunki rozwoju kultury na szczeblu lokalnym. Europejskie modele rozwiązań systemowych a sytuacja w Polsce, Warszawa 1993.
- DAHRENDORF R., Reflektions on the Revolution in Europe, London 1990.
- DYCEWSKI L., Kultura polska w okresie przemian, Lublin 1993.
- FALKOWSKA M., Zarys zmian w życiu kulturalnym Polaków, [w:] Barometr kultury, red. M. Grabowska, Warszawa 1992.
- HAJDUK E., Wzory przebiegu życia, Zielona Góra 1996.
- KOPROWSKA T., Rola telewizji w społecznym obiegu literatury, [w:] Barometr kultury, red. M. Grabowska, Warszawa 1992.
- MUZYKA W., Przemiany uczestnictwa młodzieży w kulturze w latach 1978-1993, Olsztyn 1996.
- OPASCHOWSKI H. W., Pädagogik der freien Lebenszeit, Opladen 1996.
- PARAFINIUK-SOĨSKA J., Studenci a kultura, Warszawa-Poznań 1986.
- POPP R., Qualifizierung für Freizeitpädagogik und soziokulturelle Animation, Salzburg-Wien 1995.
- PRZECŁAWSKA A., Zróżnicowanie kulturalne młodzieży a problemy wychowania, Warszawa 1976.
- SARAN J., Funkcjonowanie absolwentów pedagogiki kulturalno-oświatowej na stanowiskach pracy, [w:] Problemy oświaty i kultury dorosłych, red. L. Adamczuk, L. Adamowska, Lublin 1992.
- WNUK-LIPIŃSKA E., Uczestnictwo studentów w kulturze, Warszawa 1981.
- ZIÓŁKOWSKI M., Orientacje indywidualne a system społeczny, [w:] Orientacje społeczne jako element mentalności, red. J. Reykowski, K. Skarżyńska, M. Ziółkowski, Poznań 1990.
- ŻEBROWSKI J., Zawód i osobowość animatorów kultury, Gdańsk 1987.
- ŻUBER F., Kultura w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Kierunki zmian, szanse i zagrożenia, Warszawa 1994.

Jolanta Kostecka

Ryszard Kostecki

**BILDUNGSMODELLE FÜR KULTURVERANSTALTER
IN DEN MEINUNGEN DER STUDENTEN**
Zusammenfassung

Im Vorwort stellen die Autoren realisierte Konzeptionen der Bildung von Kulturveranstaltern in Polen und in manchen europäischen Ländern dar. Sie charakterisieren einzelne Typen des Kulturveranstalters. Den Hauptteil des Artikels bildet die Darstellung der Ergebnisse von durchgeführten Untersuchungen, die 306 Studenten von zwei Hochschulen und zwei zweijährigen Fachstudien umfaßten. Die Untersuchungen bezogen sich auf die Studienwahl, die eigene kulturelle Aktivität der Studenten, Bemerkungen über den Bildungsprozeß und das für einen Kulturarbeiter nützliche Wissen. Entscheidend waren bei der Berufswahl als Kulturveranstalter vor allem: Wunsch nach der Spezialisierung auf einem bestimmten Gebiet der symbolischen Kultur, persönliche Begabung und Fähigkeiten, die Zugehörigkeit zu einer

Künstlergruppe bzw. zu einem Kulturverein und eigene kulturelle Aktivität. Ihre eigene Beteiligung an einem Bereich der Kultur realisieren die Studenten durch Hobbys, die mit ihrem Interesse verbunden sind; z.B. sie nehmen an den Studentenveranstaltungen teil, besuchen Galerien, Ausstellungen und Museen, gehen in Estradenkonzerte oder ins Theater, benutzen Massenmedien. Wenige von den Befragten (unter 10%) nehmen das Oper- und Operettenangebot in Anspruch. Die Berufspläne von fast 60% Befragten hängen mit der Arbeit auf einem Kulturgebiet zusammen, sofern sie mit einem guten Einkommen verbunden wäre. 40% der Befragten definieren ihre künftige Rolle durch die Bezeichnung „Schöpfer“, 22% bezeichnen sich als „Kulturveranstalter - Aktivist“ und ungefähr 12% als Manager oder Pädagoge - Therapeut. Als besonders erwünschte Eigenschaften des Kulturveranstalters nennen die Studenten u.a. eigene kulturelle Aktivität, Verantwortlichkeit, Professionalismus, Vorstellungs- und Innovationskraft sowie auch Kenntnisse im Bereich: Verwaltung, Marketing, Werbung, Informatik und Massenmedien.

Barbara Hajduk

AKTYWNOŚĆ W CZASIE WOLNYM MŁODZIEŻY STUDIUJĄCEJ

Wprowadzenie

Studenci są kategorią młodzieży uczestniczącą w edukacji na poziomie szkoły wyższej. Ich status jest wyraźnie różny od innych kategorii młodzieży, np. młodzieży szkolnej czy będącej w tym samym wieku, lecz pracującej zawodowo i nie studiującej. Studenci — podobnie jak uczniowie — zdobywają wiedzę i umiejętności w sposób zorganizowany przez instytucje promocji, tj. uczelnię i szkołę. Instytucje te skupiają w tym samym czasie i miejscu liczną zbiorowość jednostek poddanych oddziaływaniu takich samych dziedzin kultury. Studenci w odróżnieniu od uczniów szkół średnich są pełnoletni, ponoszą pełną prawną odpowiedzialność za własne czyny albo ich zaniechanie. Samodzielność społeczna młodzieży studiującej, jej niezależność prawna, łączy się z zależnością ekonomiczną od rodziców.

Głównym ośrodkiem ogniskującym aktywność studentów jest uczelnia, będąca złożonym systemem społeczno-kulturowym o wielu funkcjach. Skupienie młodzieży akademickiej w uczelni, przejawianie takiej samej aktywności sprzyja kształtowaniu się subkultury tej kategorii młodzieży. Składnikami studenckiej subkultury są: język, preferowane dziedziny kultury symbolicznej, gromadny styl życia, sposoby spędzania wolnego czasu, preferowane instytucje aktywności towarzyskiej (np. kluby, kawiarnie, pokoje w domu studenta).

Obecnie w społeczności studentów obserwujemy zanik organizacji młodzieżowych, osłabienie znaczenia grup twórczych i sportowych. Samorząd studencki koncentruje się głównie na realizacji potrzeb ekonomicznych i tworzeniu optymalnych warunków studiowania. W tej sytuacji student sam podejmuje inicjatywę w sprawie zagospodarowania czasu wolnego.

W środowisku społeczno-kulturowym uczelni i miasta będącego jej siedzibą działa wiele instytucji kultury, sportu, rekreacji i rozrywki, co obiektywnie może sprzyjać zróżnicowaniu aktywności studentów realizowanej w czasie wolnym, ale wzory aktywności kulturalnej, towarzyskiej czy rekreacyjnej tworzą się w wyniku stałych kontaktów studenta z nieformalnymi grupami rówieśników oraz z liderami tych grup. Skład studentów o podobnej

biografii i genealogii społecznej, zbliżonym poziomie kompetencji intelektualnych, podobnych postawach i wartościach także wzmacnia tendencje unifikacyjne w zagospodarowaniu wolnego czasu. Domysł ten mogą zweryfikować wyniki badań.

Zieloną Górę zaliczamy do miast średniej wielkości (ok. 125 tys. mieszkańców), wyposażonych w wyspecjalizowane i wielofunkcyjne instytucje kultury: teatr, filharmonię, estradę, galerie, muzea, kluby, biblioteki, wydawnictwa, księgarnie, rozgłośnie radiowe, prasę. Tu mają swoją siedzibę szkoły muzyczne, szkoła plastyczna i szkoła tańca. Zieloną Górę nazwano zagłębiem kabaretowym, działa w niej bowiem kilka kabaretów studenckich i unikatowy w skali kraju Uniwersytet Poezji.

Społeczność studencka ma też swoje instytucje kultury — kluby studenckie zlokalizowane w kampusach obu uczelni. Kluby te upowszechniają niektóre dziedziny kultury: muzykę, poezję, taniec, teatr, wspomagają grupy twórcze studentów w promocji ich działalności artystycznej skierowanej do młodzieży studiującej.

Studenci studiów stacjonarnych zielonogórskich uczelni mają obiektywne warunki do realizacji aspiracji kulturalnych, artystycznych, sportowych i rekreacyjnych. Obie uczelnie położone są niedaleko od terenów zalesionych, sprzyjających rekreacji i czynnemu wypoczynkowi; takie usytuowanie nie utrudnia dostępu do instytucji kultury, sportu, turystyki. Warunki obiektywne ułatwiają realizację potrzeb młodzieży, nie wiemy jednak, czy takie potrzeby zamierza ona realizować.

Badania aktywności studentów w czasie wolnym

Uwzględniając różnice w programach kształcenia obu zielonogórskich uczelni wybraliśmy kierunki studiów o takiej samej nazwie: matematykę, zarządzanie i marketing. Kandydaci na studia mogą uznawać prestiż jednej uczelni za wyższy niż drugiej i w wyborze uczelni, na której chcą studiować, mogą się kierować tym kryterium. Wyższa Szkoła Pedagogiczna kojarzy się absolwentom szkół średnich z zawodem nauczyciela, który rzadziej jest wybierany przez osoby z dyplomem technika.

Dobór wymienionych kierunków studiów do badań podyktowany jest wieloma racjami; porównanie aktywności studentów w czasie wolnym stanowi jeden aspekt szerszego projektu badawczego i tylko tym aspektem zajmujemy się dokładniej.

Sposób spędzania wolnego czasu przez studentów można traktować jako wzór czy styl życia przyszłej inteligencji. Pojawia się pytanie, w jakim stopniu badana młodzież przejawia aktywność czasu wolnego w instytucjach upowszechniających elitarne wzory kultury, których rozumienie wymaga wysokich kompetencji intelektualnych. Analizę wyników badań rozpoczniemy od

przedstawienia odpowiedzi — uzupełnień zdania: „W czasie wolnym od obowiązkowych zajęć dydaktycznych (w okresie roku akademickiego) najczęściej...” (tabela 1.).

Do najbardziej popularnych rodzajów spędzania czasu wolnego studentów Politechniki Zielonogórskiej (PZ), wskazanych przez ponad 50% badanych osób, należy: prowadzenie rozmowy towarzyskiej (73,2), chodzenie na spacer (63,1), odwiedzanie kawiarni (60,3), oglądanie filmów (59,2), odpoczynek, sen (59,8). Wymienione rodzaje aktywności studentów PZ wskazują na znaczenie kręgów rówieśniczych w procesie socjalizacji tej kategorii młodzieży. W kontaktach z rówieśnikami (kino, kawiarnia, spacer) dominuje dialog, a jego treść spełnia funkcję osobotwórcze. W rozmowie na dowolne tematy można rozwijać umiejętność nawiązywania kontaktów z innymi, umiejętność przekonywania o słuszności własnych poglądów.

Ponad 20% badanych (ale nie więcej niż 50%) uprawia sport i turystykę (44,9), czyta prasę (44,1) i literaturę piękną (22,9). Studenci ci czynnie uczestniczą w kulturze symbolicznej lub fizycznej. Czytanie literatury pięknej przez studentów uczelni technicznej jest przejawem kontynuacji zainteresowań ukształtowanych w szkole podstawowej lub średniej. Spośród tych, którzy uprawiają sport, turystykę, prasę czyta mniej niż 15% badanych, dlatego możemy uznać, że czytelnictwo prasy nie jest powiązane z aktywnością fizyczną.

Studenci rzadko (9,5) prowadzą dyskusje o problemach omawianych na wykładach lub ćwiczeniach. Uznajemy to za wskaźnik wyraźnego rozdzielenia aktywności dydaktycznej i aktywności w czasie wolnym. Wynik ten może pośrednio świadczyć o ograniczeniu wpływu nauczycieli akademickich do bezpośrednich kontaktów realizowanych w procesie dydaktycznym.

Odnotowujemy też mały procent (2,8) studentów, którzy w czasie wolnym zajmują się problemami związanymi z pełnieniem funkcji. Uczelnia nie przygotowuje młodych ludzi do ról społecznych w grupach politycznych, związkowych czy młodzieżowych.

Studenci uczelni technicznej nie interesują się wiedzą o rodzinie i wychowaniu dzieci, mimo że część z nich w okresie młodzieńczym (do 25 roku życia) zakłada własną rodzinę. Prawdopodobnie badani studenci nie znają rynku wydawniczego, różnorodnej literatury naukowej o wychowaniu dziecka. Można przypuszczać, że praktycznej wiedzy na ten temat dostarczają im rodzice, rówieśnicy bądź lekarze.

Gra w szachy czy brydża wymaga koncentracji i myślenia. Ten rodzaj aktywności w czasie wolnym odpowiada intelektualnym możliwościom studentów uczelni technicznej. Okazuje się, że ma on wymiar elitarny.

Sposób spędzania wolnego czasu przez studentów wiąże się z ich kierunkiem studiów. Filmy częściej oglądają studenci zarządzania niż matematyki (62,3 : 54,8), podobnie liczniej uczęszczają do kawiarni (67,9 : 42,3) oraz uprawiają sport i turystykę (50,0 : 37,0). Studenci matematyki częściej chodzą

na spaceru (80,8 : 50,9), uczą się grać na instrumencie (15,1 : 2,8), wypoczywają biernie (64,4 : 56,6), czytają literaturę piękną (26,0 : 20,8), grają w szachy i brydża (19,2 : 14,2). Przedstawione różnice wskazują na to, że studenci zarządzania preferują takie rodzaje aktywności, które dostarczają przeżyć emocjonalnych i są źródłem przyjemności, studenci matematyki natomiast przejawiają aktywność intelektualną i edukacyjną, preferują też rodzaje aktywności elitarnej, znacznie rzadziej przejawianej przez studentów zarządzania.

Czy sposób spędzania wolnego czasu przez studentów uczelni pedagogicznej jest podobny ?

Studenci WSP wyraźnie preferują pewne rodzaje aktywności. Najwyższą pozycję w rankingu uzyskały rozmowy towarzyskie (80,0), chodzenie do kina (61,9) i na spaceru (58,1), a następnie bierny odpoczynek, sen (57,1) i odwiedzanie kawiarni (53,3).

Jedynie oglądanie filmów uznajemy za wskaźniki uczestnictwa w kulturze symbolicznej. Pozostałe rodzaje aktywności wskazują na udział rówieśników w procesie socjalizacji badanej młodzieży. Treść dialogów towarzyskich może wzbogacić wiedzę studenta, a tym, którzy mają łatwość nawiązywania kontaktów i łatwość przekonywania innych, stwarzają większe szanse oddziaływania na innych studentów.

Inne dość popularne rodzaje aktywności to uprawianie sportu i turystyki (ok. 44%) oraz czytelnictwo prasy (ok. 46%). Znacznie mniej studentów gra w szachy, brydża (18,1), rozmawia o problemach omawianych na zajęciach (15,2), czyta literaturę piękną (15,2), uczy się grać na instrumencie (11,4). Czynne uczestnictwo w kulturze przejawia mniej niż 20% studentów. Oni właśnie różnicują społeczność studencką, wśród nich należy poszukiwać liderów grupy, ekspertów czy osób znaczących.

Niewielu badanych interesuje literatura traktująca o wychowaniu dzieci (1,9), mało też jest osób zajmujących się rozwiązywaniem problemów związanych z kierowaniem organizacją (pełnieniem funkcji, 3,8%). Wynika to być może z nieobecności organizacji młodzieżowych w społeczności studenckiej. Jedynie praca w samorządzie studenckim może stwarzać warunki do uczenia się umiejętności społecznych, obywatelskich i kierowniczych.

Studenci zarządzania WSP dystansują studentów matematyki w uprawianiu sportu i turystyki (59,7 : 20,9) oraz chodzeniu do kawiarni (64,5 : 37,2). Studenci matematyki z kolei dystansują studentów zarządzania w zakresie dyskusji o problemach omawianych na wykładach (23,2 : 9,7), korzystania ze spacerów (76,7 : 45,2) i biernego wypoczynku (76,7 : 43,5). W większym stopniu uczestniczą w kulturze bardziej elitarnej, np. czytają literaturę piękną (18,6 : 12,9) i grają w szachy lub brydża (20,9 : 16,1). Kierunek jednak studiów słabo różnicuje aktywność studentów w czasie wolnym. Studenci zarządzania preferują aktywność towarzyską i sportową, a studenci matematyki aktywność intelektualną realizowaną indywidualnie (czytelnictwo) lub w zespole (gry towarzyskie, dyskusje o problemach naukowych).

Różnice w sposobach spędzania wolnego czasu przez studentów matematyki i zarządzania są takie same na obu badanych uczelniach Zielonej Góry. Studenci matematyki preferują odpowiadające ich potrzebom rodzaje aktywności w czasie wolnym, podobnie studenci zarządzania. Stąd wniosek, że o wyborze tej aktywności przesądza kierunek studiów, a nie typ uczelni.

Style spędzania czasu wolnego

Empiryczny wskaźnik stylów (wzorów) spędzania wolnego czasu stanowią wiązki (syndromy) rodzajów aktywności w czasie wolnym. Syndrom jest rezultatem korelacji każdego rodzaju aktywności z każdym innym rodzajem wybranym przez studentów. Wiazki utworzono oddzielnie dla studentów PZ i oddzielnie dla studentów WSP. Zastosowanie tej procedury statystycznej pozwala dostrzec różnice między studentami obu uczelni, preferującymi nieco odmienne wzory aktywności czasu wolnego.

Z wyników badań studentów PZ otrzymujemy dwa różnoliczne syndromy (wykres 1). Pierwszy syndrom tworzą zachowania nr 7 (chodzę do kawiarni) i nr 11 (czytam literaturę piękną), drugi syndrom współtworzą trzy zachowania: nr 5 (prowadzę rozmowy towarzyskie na różne tematy), nr 8 (chodzę na spacer) i nr 10 (odpoczywam, śpię).

Rezultatem korelacji wyników badań studentów WSP jest utworzenie także dwóch syndromów (wykres 2). Pierwsza wiązka obejmuje zachowanie nr 1 (uprawiam sport lub turystykę), nr 3 (chodzę na filmy) i nr 7 (chodzę do kawiarni). Drugą wiązkę tworzą zachowania nr 4 (dyskutuję z innymi o sprawach omawianych na zajęciach), nr 5 (prowadzę rozmowy towarzyskie na różne tematy), nr 10 (odpoczywam, śpię). Obraz korelacji rodzajów aktywności w czasie wolnym wewnątrz jednej wiązki i między wiązkami utworzonymi z wyników badań studentów PZ ilustruje wykres 1, a z wyników badań studentów WSP wykres 2.

Różnice między studentami obu uczelni ukazuje skład syndromów (wiązek). Większe podobieństwo występuje wówczas, gdy syndrom jest trój-składnikowy (por. II PZ – 5, 8, 10 i II WSP 4, 5, 10), niż wówczas, gdy tworzą go jedynie dwa rodzaje aktywności.

Style aktywności w czasie wolnym realizowane przez studentów Zielonej Góry przedstawia tabela 2.

Studenci matematyki PZ częściej niż studenci zarządzania realizują styl aktywności określony przez nas stylem aktywności towarzyskiej (56,2 : 36,8), natomiast styl mieszany ma większą reprezentację wśród studentów zarządzania. Można uznać, że studenci matematyki są bardziej jednorodni, ich aktywność w czasie wolnym wzmacnia ową jednorodność. Studenci zarządzania PZ są bardziej zróżnicowani wewnętrznie. Wskaźnikiem tego jest przejawianie różnych rodzajów aktywności w czasie wolnym.

Studenci WSP każdego badanego kierunku studiów są jednorodni, bowiem w znacznej większości realizują jeden styl aktywności w czasie wolnym — matematycy styl aktywności społeczno-towarzyskiej, a studenci zarządzania styl aktywności turystyczno-kawiarnianej.

W procesie socjalizacji dokonującym się w kręgach rówieśniczych złożonych ze studentów jednego kierunku studiów mają udział inne rodzaje aktywności, a inne w kręgach złożonych ze studentów drugiego kierunku. Prawdopodobnie organizacja zajęć oraz dotychczasowe doświadczenia rzutują na wybór sposobu zagospodarowania czasu wolnego. Swoje doświadczenia wyniesione z kultury rodziny i ukształtowane w szkole średniej studenci przenoszą do środowiska akademickiego. Liczba osób realizujących wyodrębnione style (wzory) aktywności nadaje im siłę motywacyjną, a ponadto osłabia lub redukuje atrakcyjność innych stylów. Społeczność studentów pod wpływem oddziaływania treści kształcenia podlega procesowi unifikacji. Aktywność w czasie wolnym słabo różnicuje tę społeczność.

Tabela 1

Aktywność studentów Zielonej Góry w czasie wolnym
(dane w odsetkach)

Rodzaj aktywności	Politechnika			WSP		
	Mat.	ZiM	Razem	Mat.	ZiM	Razem
1. Uprawiam sport lub turystykę	37,0	50,0	44,7	20,9	59,7	43,8
2. Czytam prasę	41,1	46,2	44,1	44,2	46,8	45,7
3. Chodzę na filmy	54,8	62,3	59,2	62,8	61,3	61,9
4. Dyskutuję z innymi o sprawach omawianych na zajęciach	8,2	10,4	9,5	23,2	9,7	15,2
5. Prowadzę rozmowy towarzyskie na różne tematy	74,0	72,6	73,2	79,1	80,6	80,0
6. Czytam publikacje o wychowaniu dzieci w szkole lub w rodzinie	4,1	2,8	3,4	2,3	2,3	1,9
7. Chodzę do kawiarni	49,3	67,9	60,3	37,2	64,5	53,3
8. Chodzę na spacer	80,8	50,9	63,1	76,7	45,2	58,1
9. Uczę się grać na instrumencie	15,1	2,8	7,8	13,9	9,7	11,3
10. Odpoczywam, śpię	64,4	56,6	59,8	76,7	43,5	57,1
11. Czytam literaturę piękną	26,0	20,8	22,9	18,6	12,9	15,2
12. Gram w szachy, brydża lub inne gry towarzyskie	19,2	14,2	16,2	20,9	16,1	18,1
13. Załatwiam sprawy związane z pełnieniem funkcji	0,0	4,7	2,8	4,6	3,2	3,8
14. Wykonuję inne prace	15,1	9,4	11,7	13,9	14,5	14,3
N	73	106	179	43	62	105

Tabela 2

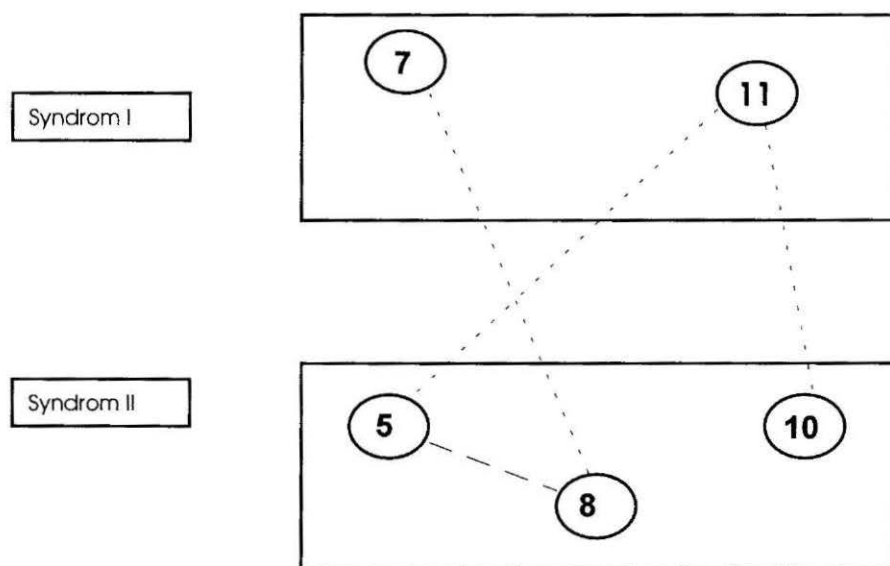
Style aktywności studentów w czasie wolnym

Styl	Politechnika Zielonogórska						Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. T. Kotarbińskiego w Zielonej Górze					
	Mat.		ZiM		Razem		Mat.		ZiM		Razem	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
1.	5	6,8	7	6,6	12	6,7	6	14,0	29	46,8	35	33,3
2.	4	56,2	39	36,8	80	44,7	24	55,8	18	29,0	42	40,0
3.	27	37,0	60	56,6	87	48,6	13	30,2	15	24,2	28	26,7
N	73		106		179		43		62		105	

Style aktywności w czasie wolnym

Studenci PZ: 1) styl aktywności kawiarniano-czytelniczej, 2) styl aktywności towarzyskiej, 3) styl mieszany.

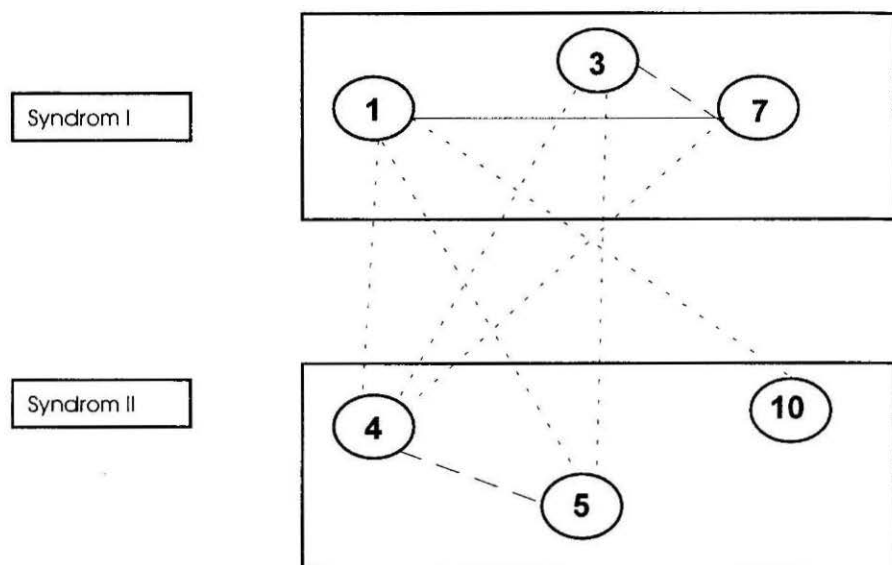
Studenci WSP: 1) styl aktywności turystyczno-kawiarnianej, 2) styl aktywności społeczno-towarzyskiej, 3) styl mieszany.



Wykres 1. Aktywność studentów PZ w czasie wolnym — korelacja

..... korelacja negatywna
 - - - - - korelacja pozytywna $p > 0.05$

Reguły tworzenia stylów aktywności w czasie wolnym: 1) przynajmniej jeden wybór z jednego syndromu i ani jeden z drugiego, 2) dwa wybory z syndromu I i najwyżej jeden z syndromu II, 3) przynajmniej trzy wybory z syndromu II i najwyżej jeden z syndromu I, 4) inne połączenia tworzące typ mieszany.



Wykres 2. Aktywność studentów WSP w czasie wolnym — korelacja

- korelacja negatywna
- korelacja pozytywna $p > 0.05$
- korelacja pozytywna $p < 0.05$

Reguły tworzenia stylów aktywności w czasie wolnym: 1) przynajmniej jeden wybór z jednego syndromu i ani jeden z drugiego, 2) przynajmniej dwa wybory z jednego syndromu i najwyżej jeden wybór z drugiego syndromu, 3) przynajmniej trzy wybory z syndromu II i najwyżej jeden wybór z syndromu I, 4) inne połączenia tworzące typ mieszany.

Barbara Hajduk

FREIZEITAKTIVITÄT DER STUDIERENDEN JUGEND

Zusammenfassung

In den 90er Jahren bemerkt man in der Studentengesellschaft eine ausdrückliche Bedeutungsschwäche der Jugendorganisationen und einen langsamen Bedeutungsanstieg der Studentenverwaltung, die jedoch auf die Realisierung der ökonomischen Bedürfnisse der Studenten begrenzt ist. Unter diesen Umständen wurden die Untersuchungen über die Studenteninitiativen im Bereich des Bewirtschaftens von der Freizeit vorgenommen, und zwar in einem kleinen akademischen Zentrum, das im Besitz von zwei Hochschulen ist: der Polytechnik und der Pädagogischen Hochschule namens T. Kotarbiński in Zielona Góra (Grünberg). In beiden Hochschulen wurden die Mathematik- und Verwaltungsstudenten des ersten Studienjahres untersucht.

Die meisten Untersuchten bevorzugen in ihrer Freizeit Gesellschaftsgespräche, Spaziergänge, Kino, Café und passive Erholung. Eine nicht so sehr populäre Freizeitgestaltungsweise sind Sport, Touristik sowie Presselektüre. Eine elitäre Aktivitätsart in der freien Zeit sind das Instrumentenspiel und das Lesen der schönen Literatur.

Für die Studenten der beiden Hochschulen wurden Pakete mit verschiedenen Aktivitätsarten in der Freizeit gebildet, die ein empirischer Stilanzeiger (Musteranzeiger) der Freizeitrealisierung sind. Der Hochschultyp unterscheidet schwer diese Stile: die Studenten der Polytechnischen Hochschule realisieren häufiger einen gemischten Stil (Café-Lese- und Gesellschaftsaktivität), dagegen die Studenten der PH realisieren den Stil einer sozial-gesellschaftlichen Aktivität. Ein sehr geringer Prozentsatz von Studenten diskutieren in der Freizeit über die in der Vorlesung oder in der Übung erörterten Probleme. Die Freizeit der Studenten ist auch frei von den Problemen, deren Lösung in dem didaktischen Unterricht erfolgt.

Mariusz Matysik

PREFERENCJE KULTURALNE STUDENTÓW WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W ZIELONEJ GÓRZE

Studenckie uczestnictwo w kulturze

Środowisko młodzieży studiującej jest specyficzne i wyodrębnia się znacznie wśród innych środowisk społecznych. Aktywność studiujących niejako z natury skoncentrowana jest na poznawaniu wybranych dziedzin wiedzy określonych kierunków studiów. Młodzież akademicką odróżnia od innej to, że rozwija ona w sobie dużą zdolność samodzielnego myślenia, przetwarzania i interpretowania zdobywanej wiedzy i doświadczeń. Studia są interesującym okresem w życiu młodego człowieka dzięki uczestnictwu w procesach studiowania, obcowaniu z wybitnymi umysłowościami, możliwości realizacji zainteresowań, a przede wszystkim życiu w grupie rówieśników. W okres ten niejako z założenia wkomponowana jest działalność, której wartość determinują jej funkcje estetyczno-rozwojowe. Chodzi tu przede wszystkim o aktywne uczestnictwo we wszystkich odmianach amatorskiego ruchu artystycznego (J. Semków 1990). Właściwość ta ma wyraz w tworzeniu własnej niepowtarzalnej kultury symbolicznej, nowych jakościowo postaw, nawyków, zachowań. Z badań przeprowadzonych przez E. Wnuk-Lipińską (1982) nad uczestnictwem studentów w kulturze wynika, iż stosunkowo najwyższy poziom zaawansowania przejawiają badani w sferze wolno-czasowej, w ruchu naukowym i sportowym, a także w działalności klubowej czy szerzej pojętym udziale w kulturze. Wysokie zaangażowanie w tej sferze „wydaje się cechą typową dla środowiska młodzieży akademickiej”.

Podejmowane przez młodzież studiującą czynności realizują się w dwóch podstawowych formach: pierwszej, biernej (recepcji) i drugiej, czynnej (ekspresji). Globalnie ujmowane uczestnictwo w kulturze to właśnie zespół czynności, które podejmuje człowiek w celu nawiązania kontaktu z instytucjami kultury, środkami przekazującymi treści kultury masowej. Kontakt ten również może dotyczyć indywidualnego stylu relacji człowiek — dzieło kultury symbolicznej. Pojęcie to zawiera w sobie również relacje między wartościami kultury symbolicznej i ich odbiorcą. Według A. Tyszki (1971) uczestnictwo w kulturze realizuje się jako akces natury świadomościowej, jako akt poznawczy, przeżycie, wzruszenie emocjonalne możliwe dzięki

opanowanym dyspozycjom i umiejętnościom. Uczestnictwo w kulturze ma charakter komunikowania społecznego, które przekazuje system symbolicznych znaczeń i przypisywanych im wartości obowiązujących w danym kręgu kulturowym i ułatwiającym porozumienie (A. Przecławska 1976). Wśród cech i motywów uczestnictwa w kulturze wyróżnić można potrzeby, przekonania i postawy, które sprawiają, że ludzie stają się podmiotem uczestnictwa w kulturze (A. Tyszka 1971).

Celem tego artykułu jest próba wyjaśnienia, jakie formy uczestnictwa kulturalnego preferują studenci WSP w Zielonej Górze. Pytanie o stan kultury studentów ma sporo sensu, zwłaszcza w odniesieniu do studentów uczelni pedagogicznej. Studenci ci z racji przyjmowanych ról wychowawców i nauczycieli mogą w sposób istotny kształtować aktywność kulturalną młodzieży szkolnej czy środowiska. Jest to analiza stosunku studentów do wybranych dziedzin kultury symbolicznej, które w sposób najpełniejszy charakteryzują to środowisko.

Do zebrania materiału posłużono się ankietą składającą się z 60 pytań, które w przeważającej większości były pytaniami zamkniętymi (M. Matysik 1994). Posłużyły one do zapoznania się głównie z ilościowym wskaźnikiem uczestnictwa w poszczególnych dziedzinach kultury symbolicznej. Niestety, ze względu na specyfikę samej ankiety badania te nie są w stanie uchwycić sensów i znaczeń kultury, w której uczestniczą lub którą tworzą studenci. Pytania obejmowały takie dziedziny kultury symbolicznej, jak literatura, muzyka, teatr, film, kabaret, plastyka, taniec. Przy łącznej liczbie 971 studentów (w roku 1994, w którym przeprowadzono badania) studiujących na wybranych do badań kierunkach wydziałów Pedagogicznego, Humanistycznego i Matematyczno-fizyczno-technicznego zostało przebadanych 302 studentów, co stanowi 31,1%. Liczby przebadanych studentów na poszczególnych latach i kierunkach studiów przedstawia tabela.

Tabela 1

Badani studenci

Kierunek studiów	II rok		IV rok	
	Faktyczna liczba studentów	Liczba przebadanych	Faktyczna liczba studentów	Liczba przebadanych
Filologia polska	65	46	53	45
Historia	52	41	47	39
Wychowanie muzyczne	25	25	24	22
Pedagogika kulturalno-oświatowa	18	18	19	14
Wychowanie techniczne	24	19	48	33

Wybór przedstawionych w tabeli 1 kierunków studiów był wyborem celowym. Można go uzasadnić tym, że niektóre poddane badaniom kierunki stanowiły potencjalne (choćby z uwagi na realizowane treści kształcenia) miejsce wzmoczonej aktywności kulturowej. Należy tu wymienić filologię polską, pedagogikę kulturalno-oświatową, wychowanie muzyczne oraz częściowo historię. Drugi, przeciwny biegun stanowiły te kierunki, których działalność dydaktyczna nie wzmacnia aktywności kulturalnej. Kierunkiem, na którym stwierdzono osłabioną aktywność kulturalną, jest wychowanie techniczne.

Celowy był również wybór badanych lat studiów: drugi i czwarty rok na wymienionych kierunkach. Uzasadnić można go stwierdzeniem, że studentów II roku można uważać za takich, którzy za sobą mają adaptację w nowych warunkach, a jednocześnie w sposób pełny rozpoczęli swoją biografię studencką. Młodzież z IV roku można uznać za bardzo mocno już zżytą z uczelnią, znającą specyfikę warunków studiowania i wszelkie okoliczności związane ze studiami, w tym również instytucje upowszechniania kultury.

Zielona Góra jako miejsce realizacji kulturalnych zainteresowań studentów

Zielona Góra liczy 120 tys. mieszkańców, jest miastem wojewódzkim. Położona jest w środkowo-zachodniej Polsce w niewielkiej odległości od granicy polsko-niemieckiej. Posiada wiele instytucji nastawionych na zaspokojenie kulturalnych potrzeb swych mieszkańców, w tym także młodzieży studiującej. Na terenie Zielonej Góry działa zawodowy teatr im. L. Kruczkowskiego, Filharmonia Zielonogórska im. T. Bairda, duża Biblioteka Wojewódzka im. C. K. Norwida, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Biuro Wystaw Artystycznych, galerie sztuki współczesnej, ośrodek folkloru, Estrada Ziemi Lubuskiej, cztery kina, Ośrodek Sztuk Widowiskowych „Arlekin” (w trakcie prowadzenia badań działał bardzo prężnie, obecnie nie istnieje), amfiteatr, rozgłośnia radiowa oraz szereg instytucji wspomagających, domy kultury, szkoły tańca, kluby. Przy Wyższej Szkole Pedagogicznej działają dwa kluby studenckie: „Zatem” (nastawiony na działalność muzyczną i taneczną) oraz „Gęba” (którego oferta jest znacznie szersza, ale znany jest głównie ze swej działalności na polu kabaretowym).

Jeżeli chodzi o możliwość realizacji zainteresowań teatralnych, to mieszkańcy Zielonej Góry (w tym studenci) zdany są na jedyny, działający w centrum Teatr Ziemi Lubuskiej. Dysponuje on trzema scenami oraz kompletnym zespołem artystycznym. Teatr Lubuski w sezonie 1992/93 (był to okres, o który byli pytani respondenci) wystawił łącznie czternaście spektakli, z czego osiem przeznaczonych było dla dzieci. Był to repertuar dość różnorodny, jakby poszukujący publiczności wśród różnych grup społecznych. Znalazły się w nich: *Romeo i Julia* W. Szekspira, *Czekając na Godota* S. Becketa, *Roberto*

Zucco B. M. Kaltesa, *Damy i Huzary* A. Fredry, *Antygona* Sofoklesa, *Andrea chodź z dwoma* D. Willingera, *Mayday* i *Love Story*.

Instytucją zajmującą się również propagowaniem sztuki teatralnej na terenie Zielonej Góry (w trakcie, gdy przeprowadzano badania) był Wojewódzki Ośrodek Sztuk Widowiskowych „Arlekin”. W omawianym sezonie 1992/93 ośrodek zorganizował (w ramach swojej działalności impresaryjnej) kilka przedstawień. Można było tam zobaczyć m. in. dwa spektakle poznańskiego teatru „Wierzbak”: *Kto pocałuje żabę* i *Wypukły*. Zaprezentowano także trzy jednoaktówki pod wspólnym tytułem *Lustra* z główną rolą i w reżyserii Z. Zapasiewicza. W Ośrodku Sztuk Widowiskowych gościły także teatry zagraniczne, m. in. teatr „Yorik” z Danii oraz teatr „Nya Mimensamblen” ze Szwecji. Kluby studenckie w sezonie 1992/93 gościły po jednym spektaklu: teatr „Terminus A Quo” z Nowej Soli w „Zatemi” i *Balladę o walizce* teatru z Domu Harcerza zaprezentowaną w klubie „Gęba”. Należy dodać, że w sezonie tym fakultet teatralny (pedagogika kulturalno-oświatowa) wystawił premierę *Trzech Kobiet* M. Kaziara. Biorąc pod uwagę ofertę zielonogórskich placówek należy stwierdzić, że badani studenci mieli możliwość uczestnictwa w odbiorze co najmniej kilkunastu sztuk teatralnych w wykonaniu teatrów zawodowych i amatorskich.

Jeżeli chodzi o realizację zainteresowań kabaretem, najwięcej możliwości daje studentom klub „Gęba”. W interesującym nas sezonie miało tu miejsce przynajmniej kilka imprez o charakterze kabaretowym. Były to trzy imprezy cykliczne: „Wysypisko” — impreza dająca możliwość prezentacji własnych dokonań kabaretowych (i nie tylko), odbywająca się raz w miesiącu, oraz „Dziadowskie czwartki” (młodzi wykonawcy, rekrutowani spośród studentów przychodzących do klubu prezentują teksty autorskie W. Sikory, reżysera i tekściarza kabaretu „Potem”). W interesującym nas sezonie odbyły się trzy premiery „Dziadowskich czwartków”: *Mity Greckie*, *Rycerze i królowny* oraz *Law, law, law czyli pani pozna pana*, dwa z nich w klubie „Gęba”, jeden w klubie „Zatem”. Trzecią imprezą kabaretową jest „serial na żywo”. Jest on parodią tasiemcowych seriali telewizyjnych. Ma otwartą formułę i może wziąć w nich udział każdy, kto wymyśli dla siebie postać, dopasowując się do zastanych realiów. Oprócz wyżej wymienionych imprez cyklicznych odbywały się także występy jednorazowe: kabaret „Potem” z dwoma swoimi programami oraz jednoosobowy kabaret „DeeR” z Łodzi. Wynika z tego, że studenci mieli sporo możliwości realizowania swoich zainteresowań kabaretem. W klubach studenckich mogą uprawiać kabaret w formie czynnej, a nie tylko uczestniczyć w przedstawieniach w charakterze widzów (M. Matysik 1994).

Jeżeli chodzi o realizację zainteresowań innymi dziedzinami kultury, tzn. muzyką, filmem i literaturą, do dyspozycji studentów pozostawały powołane odpowiednie instytucje (przypomnę niektóre z nich: cztery kina, filharmonia, amfiteatr, biblioteki, kluby).

Klub „Zatem” od lat zajmuje się propagowaniem kultury muzycznej. Swoją działalność ogranicza (z powodów lokalowych) do muzyki popularnej, znacznie mniej uwagi poświęcając muzyce poważnej, ludowej, religijnej (klasyfikacje przyjęte za A. Przychodzińską-Kaciczak 1984). W klubie swoje próby przeprowadzają zespoły muzyczne, które w zamian za udostępnienie sal klubowych koncertują dla studentów za darmo. W okresie, o który pytano studentów, swoje koncerty w „Zatemie” miały zespoły „Raz, Dwa, Trzy”, „Yo”, i „Kobieta”. Oprócz tego Zieloną Górę odwiedzały zespoły z czołówki polskiej sceny rozrywkowej, dając swoje koncerty w Estradzie Ziemi Lubuskiej i w amfiteatrze. Jeżeli chodzi o repertuar klasyczny, to jego popularyzacją zajmuje się Filharmonia Zielonogórska. Oprócz tego studenci wychowania muzycznego w ramach egzaminów z przedmiotów kierunkowych (dyrygowanie, zespół muzyczny) przygotowują i prezentują na publicznych koncertach utwory repertuaru klasycznego. Kontakt z muzyką na szeroką skalę, z różnymi jej formami i gatunkami, odbywa się także za pośrednictwem radia, telewizji, filmu, kaset wideo, fonografii i wielu innych środków technicznych.

Swoje zainteresowanie filmem respondenci mogli realizować w czterech kinach znajdujących się na terenie Zielonej Góry. Jedno z nich, kino „Newa”, prowadziło także działalność dyskusyjnego klubu filmowego. Taką formę miały również pokazy organizowane przez studentów pedagogiki kulturalno-oświatowej (fakultet filmowy) oraz przez DKF „Korniszon” działający przy klubie „Gęba”. Szczególną rolę w upowszechnianiu filmów odgrywa także telewizja i technika wideo.

Uczestnictwo i preferencje kulturalne studentów

Po przedstawieniu w poprzedniej części możliwości uczestnictwa studentów w kulturze oraz krótkiej charakterystyki Zielonej Góry jako ośrodka kultury chciałbym zaprezentować opis różnych form udziału studentów WSP w Zielonej Górze w życiu kulturalnym miasta i uczelni, a także ich preferencje kulturalne.

W ankiecie skierowanej do studentów zamieszczono listę sześciu dziedzin kultury symbolicznej (teatr, taniec, muzyka, plastyka, literatura i film). Do zadań respondentów należało określenie, czy wymienione dyscypliny interesują ich, czy nie i w jakim stopniu. Ten sposób posłużył do wskazania różnych dziedzin kultury preferowanych przez studentów.

Jak wynika z analizy danych, dziedziną, która wzbudza największe zainteresowanie studentów, jest muzyka. Zdecydowane zainteresowanie muzyką zadeklarowało 90,4% badanych, brak zainteresowania tylko 7,9%. 89,1% studentów zadeklarowało zainteresowanie filmem. Kolejną wysoką pozycję zajęło zainteresowanie literaturą — 80,5%. Czwarte miejsce zajmuje teatr — 68,9%. Niżej od teatru znalazły się zainteresowania tańcem — 58,9% i plastyką — 40,4%.

Tabela 2

Zainteresowanie studentów wybranymi dziedzinami sztuki

Rodzaj odpowiedzi	Dziedziny sztuki (w %)					
	muzyka	film	literatura	teatr	taniec	plastyka
TAK (zdecydowanie i raczej tak)	90,4	89,1	80,5	68,9	58,9	40,4
NIE (zdecydowanie i raczej nie)	7,9	9,3	18,2	29,5	39,0	57,0
Brak odpowiedzi	1,7	1,7	1,3	2,0	1,7	2,0

Uczestnictwo i preferencje kulturalne studentów w dziedzinie muzyki

Badając uczestnictwo kulturalne studentów w dziedzinie muzyki uwzględniono takie wskaźniki, jak rodzaje i formy kontaktów kulturalnych, wybory i selekcje pewnych treści kulturalnych, działania ekspresyjne. Najliczniej wybierane formy odbioru muzyki to odtwarzanie z kaset magnetofonowych (95,4%), korzystanie z radia i telewizji (89,4%) oraz koncerty (65,2%). Uzasadnieniem takich wyborów może być łatwy dostęp do tych środków przekazu oraz dominacja środków masowego przekazu w życiu studentów.

Zainteresowanie muzyką a preferowany gatunek muzyczny

Wśród podanych w kwestionariuszu ankiety gatunków muzycznych studenci najczęściej wskazywali zainteresowanie muzyką rockową (75,5%); również dużą popularnością cieszy się muzyka poważna (71,5%) oraz pop (64,2%).

Tabela 3

Zainteresowanie muzyką

Rodzaj muzyki	Zainteresowani studenci	
	liczba	procent
Pop	194	64,2
Poważna	216	71,5
Rockowa	228	75,5
N =	302	

Za wskaźnik aktywnego uczestnictwa w kulturze muzycznej studentów można uznać ich członkostwo w zespołach muzycznych i chórach. Na podstawie analizy wyników badań stwierdzono, że większość badanych studentów (73,8%) nie jest lub nigdy nie była członkami zespołów muzycznych.

Tylko 3,6% respondentów zainteresowanych muzyką zadeklarowało swoje czynne uczestnictwo w chorze (E. Skrent 1994). Jak wynika z powyższych danych, uczestnictwo w kulturze muzycznej studentów zdominowane jest przez środki masowego przekazu i przybiera najczęściej formę recepcyjną.

Uczestnictwo i preferencje kulturalne studentów w zakresie filmu

Jak wynika z analizy odpowiedzi, zdecydowane zainteresowanie filmem (odpowiedzi „tak” i „zdecydowanie tak”) zadeklarowało 89,1% badanych. Małe zainteresowanie filmem wykazuje 9,3% (R. Michalak 1994). Wśród deklarujących ogólne zainteresowanie filmem tylko 3,7% chodzi do kina przynajmniej raz w tygodniu, 15,2% raz na miesiąc. 71,4% chodzi do kina, jeśli odpowiada im repertuar, a 9,7% zainteresowanych filmem nie chodzi do kina wcale. Częstotliwość uczęszczania do kina wśród nie deklarujących szczególnego zainteresowania filmem nie różni się znacznie. 18% chodzi do kina raz w miesiącu, 60,7% idzie w zależności od repertuaru. Różnica polega na tym, że dwa razy więcej nie deklarujących zainteresowania filmem niż zainteresowanych nim nie chodzi do kina wcale. Dane zawiera tabela 4.

Analizując zainteresowanie studentów WSP filmem stwierdza się, że wśród ankietowanych, którzy zadeklarowali to zainteresowanie, największym powodzeniem cieszyły się następujące gatunki filmowe: filmy komediowe (32%), filmy sensacyjne (28,7%), filmy psychologiczne (28%) oraz filmy obyczajowe (25,1%).

Tabela 4

Zainteresowanie filmem a częstotliwość chodzenia do kina

Częstotliwość chodzenia do kina	Zainteresowani filmem		Nie zainteresowani		Ogółem	
	N	%	N	%	N	%
Raz na tydzień	10	3,7	-	-	10	3,4
Raz na miesiąc	41	15,2	5	17,9	46	15,5
Zależy od repertuaru	192	71,4	17	60,7	209	70,4
Wcale	26	9,7	6	21,4	32	10,8
N =	269		28		297	

Spośród 302 badanych studentów zainteresowanych filmem 14,2% jest (lub było) członkami DKF, a 56,8% sporadycznie bierze udział w pokazach filmów premierowych. Informacje te wskazują, iż deklaracje studentów o zainteresowaniu filmem są tylko deklaracjami; ich kontakt ze sztuką filmową częściej jest bierny i sprowadza się do sporadycznego uczęszczania do kina. Niski wskaźnik zainteresowania uczestnictwem w pokazach premierowych czy

członkostwem w DKF oraz wysokie zainteresowanie „łatwymi” gatunkami filmowymi może wskazywać na preferowanie przez studentów filmu komercyjnego i małe zainteresowanie tzw. filmem ambitnym.

Uczestnictwo i preferencje kulturalne studentów w zakresie literatury

Badając uczestnictwo studentów w kulturze literackiej zestawiono zainteresowania literaturą z preferowanymi gatunkami literackimi. Na podstawie uzyskanych wyników można stwierdzić, że młodzież akademicka preferuje następujące gatunki literackie: powieść obyczajowa (49,6%), powieść sensacyjna (38,8%), powieść historyczna (10,2%) i romanse (3,9%). Najczęściej deklarowanym przez ankietowanych źródłem książek były: biblioteka (58,9%), zasoby własne (23,8%) oraz księgozbiory znajomych (15,6%).

Rozpatrując współwystępowanie zainteresowania literaturą i czytelnictwem czasopism można stwierdzić, iż większość studentów zainteresowanych literaturą czyta tygodniki (76,1%), natomiast miesięczniki tylko 20%.

Badając zainteresowanie literaturą w porównaniu z innymi dziedzinami kultury stwierdzam, iż:

- interesujących się („tak” + „raczej tak”) literaturą i teatrem było 59,9% respondentów,
- nie interesujących się tymi dziedzinami kultury („raczej nie” + „nie”) było 9,3%,
- interesujących się literaturą i muzyką („tak” + „raczej tak”) było 73,2%,
- nie zainteresowanych obiema dziedzinami kultury („raczej nie” + „nie”) było 7,6%,
- interesujących się literaturą i filmem („tak” + „raczej tak”) było 73,8%,
- nie interesujących się („raczej nie” + „nie”) było 3,6%.

Z przedstawionych korelacji wynika, że największą popularnością u studentów interesujących się literaturą cieszy się film.

Zainteresowanie studentów teatrem a faktyczne przejawy aktywności kulturalnej

Jak wynika z analizy badań, zainteresowanie teatrem zadeklarowało 21,9% badanych. Odpowiedzi „raczej tak”, które mogą świadczyć o umiarkowanym zainteresowaniu teatrem, udzieliło 47% respondentów. Małe zainteresowanie teatrem (odpowiedzi „raczej nie”) wykazuje 24,2% badanych. Najmniej, bo tylko 5,3% udzieliło odpowiedzi zdecydowanie negatywnej. Wyniki te mogą świadczyć o szerokim kręgu zainteresowanych teatrem studentów. O tym, czy są to tylko puste deklaracje, czy fakty, przekonać się można dopiero po

analizie kolejnych pytań, które próbują wychwycić konkretne czynności składające się na aktywność kulturalną w dziedzinie teatru.

Teatr to, jak wiadomo, dziedzina, w której uczestnictwo (a przynajmniej deklaracja takiego uczestnictwa) związane jest z prestiżem społecznym (M. Stefanowska 1988). Wskaźnikami aktywności kulturalnej studentów w dziedzinie teatru są zachowania przejawiające się uczestnictwem w spektaklach teatrów profesjonalnych, uczestnictwem w spektaklach teatrów amatorskich, oglądaniem teatrów telewizji oraz czynnym udziałem w amatorskim ruchu artystycznym, czytelnictwem prasy teatralnej.

W pytaniu o czynny udział w amatorskim ruchu teatralnym nie ograniczono się jedynie do sezonu 1992/93, jak w pozostałych. Odnosi się ono zarówno do działań respondentów z okresu przedstudenckiego, jak i do działań bieżących. Należy założyć, że fakt bycia członkiem teatru amatorskiego może rzutować wyraźnie na jakościową stronę zainteresowań. Zważywszy na rolę, jaką odgrywa twórcze uczestnictwo w kulturze w stymulowaniu rzeczywistych zainteresowań daną dziedziną twórczości, pierwsze zostanie omówione członkostwo w amatorskim ruchu teatralnym. Na 302 zbadanych studentów 68 osób (22,5%) wykazało w ankiecie udział w teatrze amatorskim. Spośród 302 respondentów 142 (47%) zadeklarowało zdecydowane zainteresowanie teatrem przy jednoczesnym kontakcie ze sceną amatorską.

Fakt udziału w teatrze amatorskim nie wyklucza jednak w sposób całkowity braku zainteresowania teatrem w ogóle; z 302 badanych 57 osób (18,8%) na pytanie o zainteresowanie teatrem odpowiedziało „raczej nie” lub „zdecydowanie nie” mimo udziału w tym ruchu. Twórcze uczestnictwo w teatrze nie jest warunkiem koniecznym do tego, aby w sposób zdecydowany interesować się teatrem. „Zdecydowanie tak” i „raczej tak” odpowiedziało 160 respondentów, którzy nie uczestniczyli w formach teatru amatorskiego (53% ogólnej liczby ankietowanych).

Kolejnym wyznacznikiem, który wraz z działalnością w amatorskim ruchu teatralnym tworzy obraz pogłębionych zainteresowań teatrem, jest czytelnictwo prasy teatralnej. Należy wymienić w tym miejscu tytuły prasy teatralnej ukazującej się przez ostatnich kilka lat. Są to cztery miesięczniki o dość długiej tradycji i wysokim poziomie treściowym i edytorskim. Mowa tu o „Dialogu”, „Teatrze”, „Scenie” i „Gońcu Teatralnym”. Z ogólnej liczby badanych o czytelnictwie prasy teatralnej informowało w ankiecie 72 studentów, co stanowi 23,8%.

Analiza wyników wykazała związek trzech czynników: uczestnictwa w formach teatru amatorskiego, czytelnictwa prasy teatralnej i zainteresowania teatrem. 81% studentów, którzy zadeklarowali brak zainteresowania teatrem, nie czyta w ogóle prasy teatralnej i nie uczestniczyło nigdy w amatorskim ruchu teatralnym. Spośród tych, którzy w sposób zdecydowany interesują się teatrem (66 osób), prasę teatralną czyta 39 respondentów (59,1%). Pozostałe

27 osób (40,9%), zdecydowanych zwolenników teatru, nie sięga po prasę teatralną w ogóle.

Recepcja spektakli teatrów profesjonalnych, telewizyjnych, amatorskich

W ankiecie, którą się posłużono do zebrania materiału empirycznego, umieszczono trzy pytania dotyczące biernego (recepcyjnego) odbioru przedstawień teatralnych. Pierwsze z nich dotyczyło odbioru spektakli zawodowych, drugie amatorskich, trzecie zaś teatralnych produkcji telewizyjnych.

Jak wynika z badań, w sezonie teatralnym 1992/93 bierny udział w przedstawieniach profesjonalnych brało 116 studentów (38,4%). 114 (38%) respondentów uczestniczyło w charakterze widzów w przedstawieniach amatorskich. Możliwe, że ta zbieżność danych świadczy o tym, że odbiorcami obu typów teatru są ci sami studenci.

Zadziwiająco słabo przedstawia się związek odpowiedzi na pytania o uczestnictwo w spektaklach i zainteresowanie teatrem. Tylko 61,1% respondentów, którzy wcześniej zadeklarowali zdecydowane zainteresowanie teatrem, było w teatrze w sezonie 1992/93. Ani jeden badany z 58% deklarujących umiarkowane zainteresowanie teatrem nie był w teatrze w wymienionym sezonie. Należy pamiętać, że aby pozytywnie odpowiedzieć na pytanie o uczestniczenie w spektaklach w charakterze widza, wystarczyła jedna obecność w teatrze. Być może przyczyną jest zbyt mała propozycja repertuarowa i niezbyt wysoki poziom teatru zielonogórskiego.

Kolejną uwzględnioną w ankiecie formą kontaktu ze sztuką teatru jest teatr telewizji. Polska jako jeden z nielicznych krajów w Europie nadaje spektakle teatru telewizji. Powszechnie uważa się go za mało telewizyjny i niekomercyjny, a przede wszystkim odciągający widownię od teatru żywego. Telewizja polska w ostatnich latach bardzo poszerzyła swoją propozycję teatralną. Oprócz coponiedziałkowego „Teatru telewizji” istnieje także „Studio teatralne dwójki”, „Telewizyjny teatr różnaitości” i „Teatr sensacji”.

Na pytanie dotyczące oglądalności „Teatru telewizji” istniały w ankiecie trzy warianty odpowiedzi: co tydzień, sporadycznie, wcale. Z ogólnej liczby 302 badanych 58 studentów (19,2%) ogląda „Teatr telewizji” co tydzień. Najwięcej, bo aż 226 respondentów (74,8%) udzieliło drugiej odpowiedzi, czyli ogląda „Teatr telewizji” sporadycznie. Tylko 18 osób (6%) nie ogląda go w ogóle.

Przedstawione wyniki świadczą o dużej popularności tej formy prezentacji spektakli teatralnych. Należy tu przypomnieć, że 62% badanych nie ogląda spektakli teatralnych na żywo. Czyżby więc „Teatr telewizji” stał się ekwiwalentem kontaktu z żywym teatrem, zamiast dopełnić aktywność w tej dziedzinie kultury?

Co tydzień czas na obejrzenie spektaklu w telewizji znajduje 48,5% osób, które w ankiecie wysoko oceniły teatr, oraz 15 osób, które cenią go w sposób umiarkowany; sporadycznie ogląda te spektakle aż 83,1% respondentów. Wśród respondentów, którzy zadeklarowali się „zdecydowanie nie” w stosunku do teatru, znajdują się też tacy, którzy oglądają spektakle telewizji co tydzień — 12,5%. W przypadku sporadycznego kontaktu z teatrem telewizji odesetek wzrasta do 43,8%.

Zakończenie

Celem tego artykułu było zaprezentowanie uczestnictwa i aktywności kulturalnej studentów. Na podstawie definicji pojęć uczestnictwa i aktywności (chodzi tu konkretnie o składnik behawioralny) utworzono teoretyczną koncepcję badań i podstawę do określenia tych zachowań.

W artykule tym omówiono kilka dziedzin kultury; były to: muzyka, film, literatura, teatr, plastyka i taniec. Jak wynika z analizy preferencji kulturalnych, najwyższe miejsce w rankingu zajmuje muzyka (90,4%), następnie film (89,1%) i literatura (80,5%). Teatr w tym rankingu zajmuje miejsce czwarte (8,9%). Mniejszą popularnością cieszą się taniec (58,9%) i plastyka (40,4%).

Z danych uzyskanych w toku badań wynika, że:

- studenci najchętniej słuchają muzyki z kaset magnetofonowych, radia i telewizji. Najmniej preferowaną przez nich formą jest odtwarzanie jej z płyt gramofonowych, kaset magnetowidowych i płyt kompaktowych;
- z gatunków muzycznych młodzież akademicka najliczniej preferuje muzykę rockową, poważną i popularną, a najmniej rap i new wave;
- większość badanych studentów nie wykazuje zainteresowania członkostwem w zespołach muzycznych i chóralnych;
- młodzież studencka nie przejawia zainteresowania uczestnictwem (w charakterze widza) w koncertach chóralnych;
- wśród studentów zainteresowanych muzyką większość nie wykazuje aktywności twórczej w dziedzinie muzyki;
- młodzież akademicka wykazuje duże zainteresowanie literaturą. Najliczniej preferowanymi gatunkami literackimi wśród badanej populacji są powieść obyczajowa, powieść sensacyjna i powieść historyczna,
- z czasopism chętniej czytane przez studentów są tygodniki niż miesięczniki. Wśród preferowanych tygodników dominują: „Wprost”, „Tylko rock”, „TIM” i „Film”;
- najczęściej deklarowanym przez studentów źródłem książek są biblioteki,
- najczęściej preferowane wśród studentów gatunki filmowe to filmy komediowe, filmy sensacyjne, filmy obyczajowe i filmy psychologiczne;

- najważniejszym kryterium, którym kierują się studenci uczęszczający do kina, jest dobór repertuaru;

- badani studenci nie wykazują zainteresowania członkostwem w DKF i uczestnictwem w pokazach premierowych.

Jeżeli chodzi o sztukę teatru, najwięcej było odpowiedzi świadczących o umiarkowanym zainteresowaniu tą dziedziną kultury. Wielu badanych, którzy cenią sobie teatr bardzo wysoko, nigdy go nie współtworzyło. Również wielu (jedna piąta) badanych nie uczestniczyło w spektaklach teatrów zawodowych. Największą popularnością wśród studentów cieszył się teatr telewizji, a konkretnie — sporadyczny z nim kontakt.

Wydaje się, że przyczyną omówionych powyżej zachowań kulturalnych studentów mogą być utrwalone standardy kultury masowej, które nie sprzyjają rozwojowi elitarnych zachowań kulturalnych.

LITERATURA

MATYSIK M., Społeczne uwarunkowania zainteresowań teatrem i kabaretem studentów WSP w Zielonej Górze (niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. E. Hajduka), Zielona Góra 1994.

MICHALAK R., Społeczne uwarunkowania zainteresowań studentów WSP w Zielonej Górze literaturą i filmem (niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. E. Hajduka), Zielona Góra 1994.

PRZECŁAWSKA A., Zróżnicowanie kulturalne młodzieży a problemy wychowania, Warszawa 1976.

PRZYCHODZIŃSKA-KACICZAK A., Zrozumieć muzykę, Warszawa 1984.

SEMKÓW J., Kultura studencka w życiu uczelni, Prace Pedagogiczne, Uniwersytet Wrocławski 1990, nr 81.

SKRENT E., Społeczne uwarunkowania zainteresowań studentów WSP w Zielonej Górze muzyką, literaturą (niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. E. Hajduka), Zielona Góra 1994.

STEFANOWSKA M., Odbiory kultury — deklaracje i rzeczywistość, Warszawa 1988.

TYSZKA A., Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia, Warszawa 1971.

WNUK-LIPIŃSKA E., Uczestnictwo studentów w kulturze, Warszawa 1982.

Mariusz Matysik

**KULTURPRÄFERENZEN DER STUDIERENDEN
AN DER PÄDAGOGISCHEN
HOCHSCHULE IN ZIELONA GÓRA (GRÜNBERG)**
Zusammenfassung

Der Artikel stellt Präferenzformen der Kulturbeteiligung von den Jugendlichen an der Pädagogischen Hochschule dar. Die Zeit des Studiums begünstigt eine intensive Teilnahme an den verschiedenen Formen der Kulturaktivitäten, die mit dem Angebot der lokalen Kultureinrichtungen, darunter auch der Studentenklubs, verbunden sind. Aus diesem Grund ist der erste Teil des Artikels einer Charakteristik des Kulturangebots dieser Institutionen gewidmet, aus der Zeitspanne, in der die Untersuchungen der studentischen Kulturaktivität durchgeführt wurden. Das größte Interesse der Studenten von der Pädagogischen Hochschule galt folgenden Gebieten der symbolischen Kultur: Musik (90% der Befragten), Literatur (80%) und Theater (69%). Weniger populär sind Tanz (59%) und bildende Künste (40%). Ihr Musikinteresse realisieren die Studenten, indem sie Musikaufnahmen hören, oder auch in Konzerte gehen. Von den bevorzugten Musikgattungen sind Rockmusik (70%), klassische Musik (71%) und Popmusik (64%) zu nennen. Studenten gehen ins Kino je nach dem Repertoire und sehen sich gern im Kino oder im Fernsehen vor allem Komödien (32%), Thrillers (29%), psychologische Filme (28%) und Gesellschaftsfilme (25%) an. Nur wenige Studenten sind Mitglieder der Diskussionsfilmklubs, von denen Vorführungen der künstlerischen, hochstrebenden Filme und Begegnungen mit Filmkünstlern organisiert werden. Ihr Literaturinteresse befriedigen die Studenten, indem sie vor allem Gesellschaftsromane (50%) und Aktionsromane (39%) lesen. Ziemlich viele Studenten d.h. über 1/5, sehen sich Theateraufführungen im Fernsehen an, ebensoviele sind in einem Amateurtheater tätig. Diese Tatsache kann damit zusammenhängen, daß es unter den Befragten auch Studenten der Kulturpädagogik gab, sowie auch damit, daß in Studentenkreisen in Zielona Góra einige Studentenkabarets wirken bzw. wirkten. 1/4 der befragten jungen Leute lesen Theaterpresse und fast 40% nahmen als Zuschauer an einer professionellen Theaterveranstaltung und ebensoviele an einer Amateuraufführung teil.

II. RECENZJE

Różne drogi poznawania kultury przez dzieci,
red. K. Ferenz, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1996

Praca zatytułowana *Różne drogi poznawania kultury przez dzieci* dotyczy przygotowania dziecka do świadomego udziału w społecznym życiu kulturalnym. Wprowadzanie dzieci w kulturę, czyli akulturacja, obejmuje poznanie przez nie akceptowanych w otoczeniu wzorów zachowań i kształtowanie emocjonalnego nastawienia do nich, przyjmowanie uznawanych wartości kultury.

Opracowanie składa się z pięciu artykułów różnych autorów; stanowią zapewne części większych prac, które dla potrzeb tego wydawnictwa znormalizowano pod względem formy. Autorzy prezentują w nich aktualny stan badań w określonej dziedzinie oraz badania własne. Wnioski i refleksje będące wynikiem analizy tych działań pozwalają spojrzeć na wychowanie dziecka także jako na proces wprowadzania we współczesną mu kulturę.

W pracy ukazano działania intencjonalne takich instytucji, jak telewizja czy dom kultury (zespół amatorski), ale przede wszystkim naturalne wpływy rodziny. Jak pisze K. Ferenz — redaktor opracowania — rodzina jest dla dzieci pierwszym i najważniejszym kręgiem społecznym. Najbliższe dziecku osoby dorosłe uczą je — świadomie lub niezamierzenie — jak poruszać się w świecie kultury materialnej i kultury społecznej.

Problemem badawczym K. Ferenz i E. Rogowskiej, auterek pierwszego artykułu, dotyczącego wzorów kulturowych poznawanych przez dzieci w życiu codziennym rodziny, było pytanie: jak dzieci 9-10-letnie widzą swoją rodzinę, a w szczególności, jak w ich postrzeganiu przedstawiają się role matki i ojca oraz dziecka, a także, jakie są oczekiwania wobec każdej z tych osób. A więc — jak piszą autorki — w badaniach i rozważaniach ograniczyły się do zakresu, który najbliższy jest pojęciu kultury domu, kultury codzienności.

Świętowanie w rodzinie było przedmiotem badawczym auterek artykułu drugiego — K. Ferenz i Z. Lewandowskiej. Zachowanie świątecznych tradycji stwarza korzystne warunki rozwoju osobowości dziecka. Jak piszą autorki, „zwyczaje, obyczaje i obrzędy stają się najtrwalszym elementem osobistej kultury człowieka”. Wyniki badań ukazujące, że największą popularnością cieszą się Boże Narodzenie i Wielkanoc, nie są zaskoczeniem. Natomiast podział dnia wigilijnego na trzy części (przygotowania do kolacji, wieczerza, śpiewanie kolęd) pomija zwyczaj chodzenia na pasterkę, który dla wielu rodzin ma istotne znaczenie i jest immanentną częścią tych świąt. Powstają też pytania:

1) czy rysunki dzieci mogą dostarczyć prawdziwych informacji, wiadomo bowiem, że istnieje mechanizm odwzorowywania, zgodnie z którym dziecko — widząc prace kolegów — czerpie z nich natchnienie, zwłaszcza wtedy, gdy podoba mu się rysunek sąsiada (powyższa uwaga wypływa z moich bezpośrednich doświadczeń w pracy z dziećmi);

2) czy fakt nieobecności gości na rysunkach dzieci oznacza, że ich obecność nie jest dla nich istotna (bo dzieci lubią odwiedziny i najczęściej chwala się tym); może raczej należałoby wyciągnąć wnioski, że rodziców nie stać na zaproszenie gości, lub że rodziny nie stać na odwiedziny; nasuwa się też przypuszczenie, że obchody świąt upływają w kręgu najbliższych, a tradycja nie nakazuje zapraszania osób postronnych.

Wpływ rodziny na rozwój zainteresowań czytelniczych omawia autorka trzeciego artykułu — L. Nicz. Wskazuje na formy inicjalne, które przechodzi dziecko — odbiorca literatury, tj. od etapu książki jako przedmiotu (zabawki) przez oglądanie ilustracji oraz słuchanie czytanych utworów do czytania samodzielnego. W podsumowaniu autorka stwierdza, że inicjacja ta idzie w kierunku oglądania i słuchania bajek i opowiadań w telewizji, na wideo i z magnetofonu bądź ukierunkowana jest na samodzielne kontakty z książką.

Omawiając funkcje telewizji we współczesnej rodzinie autorka M. Wawrzak-Chodaczek wymienia funkcję informacyjną, ludyczną, edukacyjną, integracyjną, kulturalną i wychowawczą. Dużo miejsca poświęca pozytywnej roli tego środka przekazu. Jej zdaniem wiele programów dla młodych widzów „uczy dzieci zrozumienia innych, szacunku dla dorosłych oraz przestrzega przed złym postępowaniem”. Wskazuje na inspirowanie przez niektóre programy do wspólnej działalności (majsterkowanie, gotowanie, ćwiczenia fizyczne) i wspólnego oglądania filmów czy teatru TV, co staje się czynnikiem integrującym rodzinę. Autorka zwraca uwagę także na negatywne czynniki, jak demoralizujące skutki oglądania wielu filmów, a także przedkładania oglądania telewizji nad inne formy kontaktu z dzieckiem. Brak jednak podkreślenia, że metoda biernej obecności w kulturze, polegająca na słuchaniu i oglądaniu, ubezwłasnowolnia odbiorców i nie pozwala im na własną aktywność, na kreatywność. Moim zdaniem trochę na siłę autorka doszukuje się w telewizji pozytywów w zakresie wychowania i socjalizacji wbrew narastającej w wielu programach TV tendencji do lansowania przemocy i uzależnienia człowieka od człowieka.

W artykule dotyczącym uczestników amatorskich zespołów artystycznych M. Jabłońska wyodrębniła dwa zasadnicze typy: typ artystyczny zespołu dziecięcego i typ pedagogiczny. Wydaje się, że podział ten jest sztuczny. Zresztą autorka niekonsekwentnie sama stwierdza: „Przeprowadzone wywiady z instruktorami prowadziły do stwierdzenia, że w rzeczywistości brak zespołów prowadzonych dokładnie według określonej koncepcji”. Z wieloletnich doświadczeń w pracy w ruchu amatorskim wiem, że typ artystyczny zdarza się bardzo rzadko, a w pracy z dziećmi zawsze trzeba nastawić się na działalność wychowawczą, która zabiera od 1/2 do 1/3 czasu przeznaczonego na zajęcia z grupą, co nie przeszkadza oczywiście instruktorowi dążyć do jak najlepszego kształtu artystycznego (jednak zgodnie z możliwościami dzieci, a nie za wszelką cenę). Następną niekonsekwencją jest stwierdzenie, że instruktor opowiadający się za artystycznym typem zespołu nie sprawdził poziomu umie-

jętności i sprawności dzieci: ambitni instruktorzy, nastawiający się na cele artystyczne, zawsze dokonują selekcji dzieci już w trakcie naboru do grupy, aby wykluczyć te mniej zdolne.

Autorka we wstępie zwraca uwagę na to, że sztuka kształtuje wyobraźnię i dyspozycje twórcze, powoduje zmiany osobowości dzieci. Wydaje się, iż koncentrowanie się w badaniach na punktualności i zdyscyplinowaniu członków zespołu jest mniej interesujące. Tego można się nauczyć w domu, w szkole, a zespoły artystyczne pozwalają rozwijać inne cechy, jak wyobraźnia, fantazja, kreatywność, pewność siebie itp. Zbadanie i omówienie tych właśnie zmian byłoby ciekawe i istotniejsze.

Przedstawione refleksje, będące wynikiem analizy badań, potwierdzają raz jeszcze, iż u dzieci osobowość kulturalna kształtuje się w kontekście codziennej rzeczywistości. Tak zresztą ujęła to redaktor omawianej pracy K. Ferenz w książce pt. *Wprowadzenie dzieci w kulturę*. Świadczy to również o tym, że przemiany zachodzące w kulturze współczesnej uwidoczniają się także w procesie akulturacji dziecka.

Teresa Samulczyk

Ewa Narkiewicz-Niedbalec, *Uczestnictwo w kulturze
i aspiracje życiowe młodzieży szkolnej,*

Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego,
Zielona Góra 1996

Książka Ewy Narkiewicz-Niedbalec to monografia licząca 112 stron, składająca się z sześciu rozdziałów, zakończenia, aneksu i bibliografii.

Dwa początkowe rozdziały mają charakter teoretyczny. Pierwszy z nich dotyczy uczestnictwa w kulturze. Autorka prezentuje różne definicje kultury, kategorii kultury, uczestnictwa w kulturze oraz definicje młodzieży. W rozważaniach teoretycznych nad kulturą pojawiają się dwie ważne dla przedmiotu propozycje — J. Kmity i A. Kłoskowskiej. Jeżeli chodzi o problematykę uczestnictwa w kulturze, to autorka zdecydowanie skłania się ku jego rozszerzonej definicji, powołując się na propozycje terminologiczne A. Tyski.

Drugi rozdział dotyczy roli rodziny w procesie socjalizacji. Również tutaj autorka przedstawia różne stanowiska teoretyczne, które to propozycje chętnie komentuje, co wskazuje na znajomość literatury przedmiotu, jak i na istnienie własnych rozwiązań.

Trzeci rozdział ma charakter metodologiczny i dotyczy głównie trudności metodologicznych wynikających z faktu prowadzenia badań w różnych momentach czasowych. Monografia Ewy Narkiewicz-Niedbalec opiera się bowiem na badaniach prowadzonych w roku 1994 oraz na badaniach, które prowadzone były od końca lat siedemdziesiątych do 1984 roku przez Zakład

Pedagogiki Kulturalno-Oświatowej WSP w Zielonej Górze. Badania wcześniejsze były prowadzone pod kierownictwem E. Hajduka i autorka również miała w nich swój udział.

Materiał empiryczny recenzowanej pracy stanowią więc badania prowadzone w różnych momentach czasowych. Mimo iż została przyjęta jedna definicja uczestnictwa w kulturze, autorka wskazuje na pewne trudności, które wynikają między innymi z braku we wcześniejszym kwestionariuszu ankiety pytań dotyczących uczestnictwa w kulturze masowej, co według autorki wymuszało odpowiedzi na pytania o ekspresyjne formy uczestnictwa w kulturze symbolicznej respondentów. W kwestionariuszu ankiety z 1994 roku pojawiają się już pytania dotyczące udziału w kulturze masowej, gdyż środki masowego przekazu — radio, telewizja, prasa, wideo, kino — są na tyle obecne w życiu młodzieży, że nie można ich pominąć w badaniu.

Nastąpiła więc modyfikacja narzędzia badawczego, gdyż warunki społeczno-ekonomiczne i rozwój postępu technicznego w ciągu ostatnich dziesięciu lat zmienił diametralnie oblicze świata w sferze zarówno gospodarczej, jak i kulturowej. Pewne wynalazki techniczne, jeszcze dziesięć lat temu niedostępne, dziś są częścią wyposażenia mieszkań. Telewizor, radio, odtwarzacz wideo są już normalnymi elementami naszej przestrzeni życiowej. Atrybuty lat dziewięćdziesiątych to kamera wideo, odtwarzacz kompaktowy, zmywarka do naczyń czy komputer. Dlatego też zmianie uległ sposób wyznaczania standardu cywilizacyjnego i kulturowego.

Nowelizacji uległa też lista działań uznanych za przejaw twórczego kontaktu z kulturą symboliczną. Obok tradycyjnych form twórczej aktywności kulturalnej (taniec, sport, malowanie, szachy) autorka umieszcza języki obce i komputer. Dyskusyjną sprawą jest tu „kategoria” komputer (ściślej, chodzi o gry komputerowe), gry bowiem bardziej podobne są do przekazu telewizyjnego lub wideo. Związane są z biernym odbiorem kultury, a nie z elementami kultury ekspresyjnej. Autorka tak oto wyjaśnia swój wybór: „Wydaje mi się, że gry komputerowe stwarzają znacznie więcej możliwości manipulowania elementami obrazu, tempem akcji, a niekiedy nawet fabułą gry, niż odbiór audycji telewizyjnych. Niektóre gry komputerowe (np. »kolonizacja«) posiadają instrukcje liczące 100 stron i wymagają skrupulatnego ich przestudiowania dla wydobywania wszystkich możliwości i walorów gry. Inne gry (»Maszyna«) rozwijają myślenie techniczne gracza, ukazując zależność między położeniem dźwigni lub użyciem jakiegoś elementu a funkcjonowaniem całego mechanizmu. Korzystanie z takich gier jest już pewnym etapem wtajemniczenia, do którego wielu miłośników gier komputerowych szybko dochodzi. Wymaga to wówczas z ich strony nie tylko zręczności, ale pewnych umiejętności, wiedzy i pomysłowości. Dlatego też uważam, iż w tego typu grach komputerowych występuje element kreacji, a nie tylko recepcja treści kulturalnych”. Zaliczenie tej kategorii do elementów kreacyjnych kultury jest na pewno przykładem nowoczesnego podejścia do całego problemu uczest-

nictwa w kulturze, aczkolwiek nie wszystkie gry komputerowe spełniają warunki takiej formy aktywności kulturalnej. Autorka (zapewne po zapoznaniu się z kilkoma grami) wskazuje cechy, które klasyfikują je wśród tych form. Należy jednak ostrożnie operować tą kategorią, gdyż ciągle gra komputerowa pozostaje gotowym produktem, w którym elementy kreacyjne stanowią zaprogramowaną część. Podejście autorki do problemu z metodologicznego punktu widzenia jest utrzymane w nowoczesnej konwencji, do których to rozwiązań ma oczywiście prawo.

Narzędzie badawcze, którym posługiwano się w badaniach w roku 1994, jest przystosowane do zmian, które zaszły w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Modyfikacja kwestionariusza ankiety nastąpiła w obrębie listy form aktywności kulturalnej, zmieniono wyznacznik standardu kulturowego i cywilizacyjnego, jak również zmianie uległa część pytań dotycząca rodziny respondenta.

Rozdział czwarty dotyczy ofert zielonogórskich instytucji kultury i szkół podstawowych w zakresie ekspresyjnych form uczestnictwa w kulturze. Poza tradycyjnymi instytucjami kultury autorka sygnalizuje powstawanie takich instytucji kultury, jak profesjonalne dyskoteki czy gabinety odnowy biologicznej. Funkcjonowanie i rozmieszczenie tego typu placówek nie było przedmiotem zainteresowań autorki, choć wskazuje na ważność zjawiska.

Analiza badań empirycznych jest jasna i rzeczowa. Badano nie tylko uczestnictwo w kulturze młodzieży, ale także formy aktywności twórczej rodziców i rodzeństwa respondentów. Badane były również preferencje rodziców pod względem aktywności kulturalnej dzieci. Doskonałym uzupełnieniem tych badań byłyby badania zorientowane na szerokie uczestnictwo młodzieży szkolnej w kulturze masowej.

Monografia Ewy Narkiewicz-Niedbalec ma charakter naukowy. Może być wykorzystywana w dydaktyce akademickiej przez studentów nauk społecznych (np. pedagogiki, socjologii) z uwagi na jej walory treściowe. Może być dla studentów dobrym przykładem tekstu naukowego z uwagi na opisowy, neutralny, klarowny język, w jakim jest napisana.

Beata Trzop

Maria Zielińska, *Kariery zawodowe absolwentów
wyższej uczelni. Biograficzne uwarunkowania
karier zawodowych — badania panelowe,*

Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Zielona Góra 1997, ss. 206

W 1997 roku nakładem Lubuskiego Towarzystwa Naukowego ukazała się publikacja Marii Zielińskiej dotycząca karier zawodowych absolwentów uczelni pedagogicznej. Autorka analizuje — biorąc pod uwagę bardzo rozmaite uwarunkowania mogące mieć wpływ na wzór i przebieg kariery —

drogi zawodowe byłych studentów. Dodatkowym atutem pracy jest solidna podstawa teoretyczna i metodologiczna.

Praca składa się z trzech części. Pierwszą stanowi prezentacja różnych teorii będących punktem odniesienia wobec rozważanego problemu. Pierwsze z nich to teorie ruchliwości społecznej. Autorka powołuje się na P. A. Sorokina, przytaczając jego klasyfikację typów ruchliwości społecznej, w której jest jasno określone miejsce kariery i awansu, zarówno jednostkowego, jak i grupowego. W tej samej grupie teorii prezentuje koncepcję S. M. Lipseta i R. Bendixa, dla których fakt uprawiania przez ludzi tego samego zawodu i tym samym wyboru podobnej drogi kariery zawodowej wiąże się z łatwiejszym przewidywaniem postępowania całej grupy. Ponadto uczeni ci uważają, że wykształcenie jest głównym wyznacznikiem kariery zawodowej. Teorie ruchliwości społecznej mają związek z tematem przebiegu karier zawodowych, ponieważ ujmują dynamikę społeczeństwa, nieustanne zmiany w położeniu podmiotów społecznych, nieustannie odbywający się ruch w obrębie struktury społecznej.

Drugi typ teorii to koncepcje ujmujące przebieg życia ludzkiego, do których to zaliczono koncepcję osobowości społecznej F. Znanieckiego, ukazujące człowieka jako istotę twórczą, kreatywną, świadomą samej siebie. Z takim pojmowaniem człowieka wiąże się ściśle biografia społeczna, będąca ciągiem udziałów, działań jednostki w życiu społecznym. Jest ona realizowana na trzech obszarach: pracy zawodowej, życia rodzinnego i czasu wolnego. Według Znanieckiego niemożliwa jest indywidualistyczna koncepcja człowieka jako obiektu oderwanego od rzeczywistości społecznej, gdyż okazuje się, że człowiek może podejmować działania skuteczne uwzględniając swoją obecność w społeczeństwie. Inną przedstawioną w tej części pracy koncepcją są założenia teorii P. Bourdieu, według której osiągniętą pozycję jednostki w danej klasie społecznej konstytuuje przynależność do klasy pochodzenia społecznego, płeć i miejsce zamieszkania. Wedle Hymana różnice w wykształceniu osiąganym przez młodzież są różnicami w wartościach, które młodzież przejęła w pierwotnym procesie socjalizacji.

Ponadto w części teoretycznej autorka pracy zwraca uwagę na rozmaite ograniczenia (na które kładli nacisk teoretycy) wyboru drogi kształcenia, a później kariery zawodowej. Do nich zaliczane są według P. Bergera: pochodzenie klasowe, typ kariery przyjęty w danym środowisku, aspiracje ekonomiczne, potrzeba władzy.

Kolejną istotną sprawą jest analiza dotychczas przeprowadzonych (nabierających obecnie znaczenia) badań absolwentów, głównie uczelni wyższych. Autorkę pracy interesowały nie tylko drogi zawodowe po skończeniu studiów, ale również cechy społeczne i osobowościowe badanych ustalone jeszcze w czasie studiowania: ich możliwości intelektualne (mierzone średnią ocen w toku studiów), stopień przystosowania i jakość funkcjonowania w grupie studentów. Taki model badań jest przyjęty w opisywanej pracy, wsparty

konstrukcją sylwetek absolwentów ze względu na różnicujące ich kierunki studiów.

W części metodologicznej zostały sprecyzowane przedmiot badań, metody, techniki i narzędzia badawcze, zmienne niezależne oraz problemy. Przedmiotem badań byli studenci Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, którzy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (podczas studiów) zostali poddani badaniom dotyczącym przemian osobowości społecznej. Badania zostały przeprowadzone na I i IV roku studiów tymi samymi narzędziami. Ten okres został wybrany nieprzypadkowo, ponieważ była to początkowa i końcowa faza studiowania, a więc poglądy na przyszłość zawodową mogły ulec zmianie pod wpływem np. praktyk zawodowych. Z 254 studentów przebadanych w badaniach z przełomu lat 1988-1989 (wówczas byli oni już absolwentami), uzyskano adresy i wysłano ankiety do 220, z których 200 je wypełniło. Do analizy zakwalifikowano 158 ankiet (wśród respondentów było 116 kobiet i 42 mężczyzn). Badania prowadzone były metodą panelową, która z wielu względów była najlepszym rozwiązaniem. Przy zastosowaniu panelu można uzyskać dokładny obraz zmian cech jednostek. Po wtóre wielokrotne poddawanie jednostek temu samemu badaniu może doprowadzić do zainteresowania ze strony respondentów tematyką badań. W badaniach zastosowano też metodę biograficzną ze względu na umożliwienie przez nią zbadania pewnego wycinka rzeczywistości społecznej na podstawie indywidualnych biografii. Uzyskane biografie mogą służyć jako instrument do analizy innych problemów. Badania przeprowadzono z użyciem kwestionariusza wywiadu składającego się z trzech części: części A i B dotyczyły pytań skoncentrowanych wokół pracy zawodowej (uzyskano w ten sposób informacje o przebiegu pracy zawodowej i opinie respondentów na temat różnych jej aspektów), część C dotyczyła życiowych osiągnięć respondentów. Większość wywiadów autorka pracy przeprowadziła osobiście, co pozwoliło jej uzyskać dodatkowe informacje w toku bezpośredniej rozmowy. Zmiennymi niezależnymi przyjętymi dla potrzeb badań były: 1) kierunek studiów, 2) kariera zawodowa, 3) biografia społeczna.

Problemem elementarnym było wyodrębnienie czynników, z powodu których kariery zawodowe absolwentów się różnicują (np. kierunek studiów, określony typ studenta, czynniki osobowościowe).

Po przedstawieniu założeń teoretycznych i metodologicznych autorka prezentuje wyniki swoich badań. Rozpatruje je pod wieloma względami. Pierwszy, zasadniczy, to postrzeganie pracy zawodowej przez absolwentów w związku z kierunkiem studiów przez nich ukończonych i związany z danym kierunkiem wybór kariery zawodowej. Kolejne uwarunkowanie stanowi wpływ typu studenta na zachowania w pracy zawodowej. Wyróżniono pięć typów pozwalających prognozować zachowania danego absolwenta w miejscu pracy. Bardzo ściśle z typologią studentów zostały powiązane wzory biografii społecznej. Ponadto rozpatrywano badanych ze względu na ciągłość lub

nieciągłość biografii społecznej w trzech okresach, gdy byli oni poddawani badaniom, i badano stałość lub zmiany biografii pod wpływem zmian społeczeństwa zachodzących od czasu ukończenia studiów.

Zastanawiano się także nad definiowaniem i określaniem wyznaczników sukcesu w zależności od kierunku studiów. Wyniki potwierdziły, że kierunek studiów ma wpływ na postrzeganie sukcesu. Wzór kariery zawodowej nie wpływa różnicująco na definiowanie sukcesu, natomiast większe rozbieżności zaznaczają się przy porównywaniu wpływu wzorów kariery na określenie wyznaczników sukcesu. Ustalono, że pewne czynniki osobowościowe wpływają na wybór przebiegu kariery zawodowej, a także na wzór kariery zawodowej czy wzór biografii społecznej. Ponadto stwierdzono, że praca wpływa na zmianę opinii o zawodzie. Ta opinia w momencie podjęcia pracy zawodowej jest bardzo często negatywna.

Niewątpliwą zaletą pracy jest zbadanie problemu niezwykle istotnego w dzisiejszej rzeczywistości. Mimo że badania prowadzone były tuż przed okresem przemian ustrojowych w Polsce, myślę, że problematyka karier zawodowych jest szczególnie aktualna dziś. Problem został opracowany wieloaspektowo przy wykorzystaniu obszernej bibliografii. Dodatkowym walorem pracy jest przystępny język, który umożliwia zapoznanie się z książką zarówno profesjonalistom, jak i studentom oraz ludziom nie związanym bezpośrednio z socjologią.

Książka Marii Zielińskiej to z pewnością jedna z ciekawszych prac dotyczących przyszłości zawodowej absolwentów uczelni wyższej i w związku z tym warta jest polecenia.

Magdalena Karczmarczyk

Gabrielle Classen, *Zur Genese von abweichendem Verhalten. Die Bedeutung familiaer Erziehungsstile und Wertorientierungen für die Herausbildung eines anomischen Lebensgefühls bei deutschen und polnischen Jugendlichen*, Hamburg 1997, ss. 237

Nakładem hamburskiego wydawnictwa Verlag Dr. Kovac ukazała się w ubiegłym roku praca Gabrielle Classen pod tytułem *Zur Genese abweichendem Verhalten (O genezie anormalnych zachowań)*. W podtytule autorka zaznacza, iż temat pracy dotyczyć będzie „znaczenia rodzinnych stylów wychowania i orientacji na wartości dla wytworzenia się poczucia życiowej anomii u niemieckiej i polskiej młodzieży”.

Classen definiuje pojęcie anomii zgodnie z teorią Mertona, która to teoria jest dla niej punktem wyjścia do rozważań na temat anormalnych zachowań.

Jednym z najważniejszych bodźców do napisania tej pracy było wydane w 1980 roku studium *Global 2000*, w którym prognozowano strukturalne zmiany, których wyznacznikami miały być zubożenie znacznej części ludności na świecie oraz katastrofa ekologiczna. Zmiany te szczególnie mocno zaznaczyć się miały w Europie Wschodniej, gdyż upadek politycznego i ekonomicznego systemu w krajach socjalistycznych miał być wyznacznikiem wielu nowości w licznych aspektach życia społecznego. Jedną z podstawowych tez badawczych podjętych przez autorkę sformułował U. Bronfenbrenner, wg którego zmiany ekologiczne miały spowodować przemiany w rozwoju ludzkim, a zwłaszcza zmiany w orientacji na wartości społeczne.

Recenzowana praca składa się z siedmiu części. Część teoretyczna została przez autorkę bardzo starannie i bogato opracowana. W pierwszej kolejności Classen wyjaśnia na przykładzie licznych teorii socjologicznych pojęcie zachowań dewiacyjnych. Za bazę służy teoria anomii R. K. Mertona przedstawiona w licznych aspektach. Została ona zaprezentowana na tle ogólnej strukturalnej teorii społecznej Mertona, która to posłużyła do wyjaśnienia zachowań dewiacyjnych. Ten wątek został uzupełniony o krytykę mertowskiej teorii w ujęciu A. Cohena i K. Tillmanna. Pojęcie zachowań dewiacyjnych zostało również wyjaśnione zgodnie z teorią kontroli społecznej, beckerowską teorią etykietowania oraz z teorią E. Sutherlanda.

Drugim ważnym zagadnieniem, które objęła część teoretyczna, był problem socjalizacji. Ta kwestia została przez autorkę również potraktowana wielowymiarowo. Analizuje ona pojęcia młodzieży i socjalizacji (wg K. Hurrelmann) oraz rodzinę jako centralną instytucję socjalizacji. Pojęcie socjalizacji wyjaśnia przez teorię strukturalno-funkcjonalną, interakcyjną, a także wskazuje na hurrelmannowski strukturalny model warunków socjalizacji.

Innym ważnym aspektem w pracy Classen jest próba wyjaśnienia orientacji na wartości jako mediatorów między uwarunkowaniami socjalizacji i anomii. Autorka wspiera się tutaj wybranymi koncepcjami badań wartości (m. in. teoria „cichej rewolucji” R. Ingleharta).

Część empiryczna dotyczy wyników badań przeprowadzonych przez autorkę metodą panelową w latach 1991-1994. Zastosowano metodę porównań podłużnych i poprzecznych. Przebadano prawie 2000 osób - uczniów z Berlina Wschodniego, Zachodniego i Warszawy. Wiek respondentów mieścił się w przedziale 12-17 lat. Technika była anonimowa ankieta audytoryjna, zawierająca większość pytań zamkniętych. Dotyczyła ona szeregu problemów, które Classen pogrupowała w następujące bloki tematyczne: zagadnienia rodziny, szkoła jako dziedzina życia, czas wolny, kontrola społeczna, przemoc w szkole i społeczne lęki uczniów, orientacja na wartości oraz położenie psychospołeczne. Autorka podaje wielostronne wyjaśnienie badanych przez siebie problemów. Omawia je na licznych płaszczyznach, często posługując się tabelami z wynikami.

W końcowych konkluzjach Classen dochodzi m.in. do wniosku, że anomia w Polsce jest silniej zarysowana i widoczna niż w Niemczech. Jest to częściowo wynikiem restrykcyjnego stylu wychowania prezentowanego przez polskich rodziców, częściowo zaś miał na to wpływ socjalistyczny charakter wizji pracy i dnia powszedniego. Analizy wykazały istnienie związku między stylem wychowania a kształtowaniem się systemu wartości.

G. Classen podaje kilka możliwych sposobów interpretacji otrzymanych wyników. To, że zjawisko anomii jest szerzej rozpowszechnione w Polsce niż w Niemczech, próbuje ona wyjaśnić przez fakt istnienia realnego niebezpieczeństwa rozwoju anomii związanego z wpływem restrykcyjnego stylu wychowania na świat wartości młodego człowieka. Z drugiej strony należy uwzględnić społeczne stosunki w Polsce. W obliczu dużego bezrobocia ukończenie szkoły nie jest gwarancją szybkiego znalezienia pracy. Nawet względnie wysokie kwalifikacje nie dają tego. Ta sama tendencja jest zauważalna w Niemczech. Polski styl wychowania zorientowany jest na wartości tradycyjne, a dzieci są surowiej oceniane i wychowywane niż ich niemieccy rówieśnicy. Polska, w przeciwieństwie do Niemiec, charakteryzuje się tendencją, według której styl wychowania i wyznawane wartości są ściśle powiązane. W Niemczech, zdaniem autorki, istnieją bardziej „konkurencyjne” instytucje, które mogą mieć wpływ na wykształcenie odpowiednich wartości (np. przemożny wpływ mediów).

Bibliografia, z której korzystała G. Classen, jest bardzo szeroka i obejmuje pozycje zarówno klasyczne, jak i najnowsze. Znajdują się wśród nich również prace polskich autorów, pracowników zielonogórskiej WSP.

Agnieszka Witkowska

Społeczne uwarunkowania sytuacji życiowych w warunkach gospodarki rynkowej, red. K. Dzieńdziura, D. Rybczyńska, R. Kostecki, Z. Wołk,

Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego,
Zielona Góra 1997, ss. 217

Praca ta jest owocem zorganizowanego przez Instytut Pedagogiki Społecznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze Międzynarodowego Seminarium Naukowego, poświęconego problematyce społecznych uwarunkowań sytuacji życiowych w warunkach gospodarki rynkowej, które odbyło się w lutym 1996 roku. Brali w nim udział reprezentanci środowisk naukowych Polski, Niemiec i Rosji.

Problemy transformacji ustrojowej związane z szeroko rozumianymi przemianami w sferze gospodarczej, techniczno-organizacyjnej i kulturowej powodują zarówno pozytywne, jak i negatywne zjawiska w strukturze społecz-

no-gospodarczej państwa. Nasilenie zjawisk negatywnych, jak bezrobocie, zubożenie ludności, a także wzrost liczby zachowań patologicznych, stało się udziałem nie tylko Polski, ale również innych krajów, które mają trudności z zapewnieniem osłony socjalnej swoim obywatelom. Edukacja, zdrowie oraz problemy bytowe wymagają zwiększonych nakładów osobistych, a jednocześnie wzrasta liczba i zróżnicowanie trudnych sytuacji, które dotyczą coraz większą grupę ludzi.

Omawiana publikacja stanowi zbiór artykułów pióra polskich, rosyjskich i niemieckich naukowców. Teksty polskie i niemieckie zostały przedstawione w oryginalnej wersji językowej, natomiast prace rosyjskie zostały przetłumaczone na język polski. Różnorodne problemy poruszane w czasie konferencji można pogrupować w zależności od podejmowanej tematyki. Pierwsza grupa to artykuły autorstwa K. Dzieńdziury, Z. Krawczyk i H. Buraczewskiego dotyczące zagadnień pracy socjalnej. Na uwagę zasługuje tutaj praca Z. Krawczyk, którą można uznać za reprezentatywną dla tej kategorii, gdyż autorka przedstawia najważniejsze przyczyny oraz problemy społeczne wymagające interwencji pracownika socjalnego. Należą do nich: ubóstwo, bezrobocie, narkomania oraz bezdomność.

Kolejna kategoria tekstów dotyczy problematyki związanej z uwarunkowaniami sytuacji ekonomicznej. Tym problemom poświęcili swoje prace M. i D. Ficowie oraz E. Hajduk. M. i D. Ficowie analizując dochody i wydatki konsumpcyjne, a także poziom życia ludności zgodnie z miernikami naturalnymi (tendencje demograficzne, aktywność zawodowa ludności, sytuacja mieszkaniowa, ochrona zdrowia, bezpieczeństwo publiczne i socjalne oraz edukacja i kultura), podkreślają zarysowujący się w wyniku przekształceń zachodzących w sferze społeczno-gospodarczej kraju podział ludności na dwie grupy. Pierwsza z nich obejmuje osoby dobrze wykształcone, prowadzące działalność na własny rachunek, które odczuwają znaczną poprawę sytuacji życiowej, druga natomiast to jednostki najbardziej poszkodowane, do których można zaliczyć ludność wiejską, związaną z rolnictwem, odczuwającą znaczny spadek dochodów.

Najwięcej miejsca zajmują artykuły obejmujące problematykę edukacji. W. Polakow, I. Sasowa i Z. Czistiakowa rozważają związek między wykształceniem a przygotowaniem młodzieży do nowej sytuacji społecznej w Rosji, natomiast zagadnieniami edukacji młodzieży w Polsce w nowych warunkach transformacji ustrojowej zajęli się M. Frejman, J. Kostecka i Z. Wołk. E. Hajduk i E. Narkiewicz-Niedbalec poruszają w swojej pracy problemy społecznego położenia młodzieży w Polsce, a E. Przybylska zajmuje się zagadnieniami edukacji dorosłych w Polsce i Niemczech.

Tematyce bezrobocia oraz problemom związanym z pracą poświęcili swoje artykuły H. Kruppa, R. Parzęcki, B. Pietrulewicz, Z. Wołk, J. Wyrwa oraz E. Niemczynowska. B. Pietrulewicz rozważa możliwości poprawy sytuacji osób bezrobotnych przez doskonalenie zawodowe lub zmianę kwalifi-

fikacji, A. Wyrwa i E. Niemczynowska analizują zmiany zachowań i postaw ludności w obliczu bezrobocia, natomiast Z. Wołk w artykule zaprezentowanym zarówno w polskiej, jak i w niemieckiej wersji językowej przedstawia zagadnienia wyznaczników sytuacji młodzieży rozpoczynającej pracę zawodową.

Kwestie ubóstwa rozważają w swoich publikacjach U. Becker, D. Rybczyńska i E. Lipowicz. Problematykę patologii społecznej porusza M. Krużewska. Przekształcenia gospodarcze oraz zmiany ustrojowe i społeczne nie pozostają bez wpływu na poziom aktywności kulturowej zarówno w Polsce, jak i w Niemczech czy Rosji. Rozważaniom na ten temat poświęcili swoje artykuły B. T. Machlina, H. Kleine, J. Kostecka, R. Kostecki oraz J. Bielażewski.

W omawianej publikacji autorzy poruszyli dość szeroki zakres problemów społecznych wynikających z nowej sytuacji, w jakiej znalazły się państwa byłego „bloku wschodniego”, a wśród nich także Polska, Rosja po upadku dawnego ustroju. Ważne miejsce zajmują zwłaszcza nasilające się niekorzystne zjawiska związane z transformacją, takie jak bezrobocie, ubóstwo czy alkoholizm, a także wzrastająca rola pomocy społecznej w ich ograniczaniu. Zastanawiają się także nad zadaniami stojącymi przed systemem edukacji w zakresie przygotowania zarówno młodzieży, jak i dorosłych do nowej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej.

Warto podkreślić dwujęzyczny charakter książki; materiały w niej zaprezentowane przedstawiono w dwóch językach, polskim i niemieckim. Praca została także opatrzona dwujęzycznym wstępem oraz zawiera informacje o autorach.

Publikację wydano dzięki współpracy z Niemieckim Towarzystwem Uniwersytetów Ludowych DVV.

Magdalena Kwiatkowska

III. NOTY BIBLIOGRAFICZNE

Zdzisław Wołk

Methodische Probleme der empirischen Erziehungswissenschaft

(Hrsg.) F. Schmidt, Hans Merckens zum 60. Geburtstag gewidmet,
Schneider Verlag Hohengehren GmbH 1997, ss. 368

Praca zawiera rozprawy teoretyczne dotyczące problemów wychowania we współczesnych społeczeństwach kapitalistycznych, analizy wyników badań empirycznych ukazujących przebieg procesu socjalizacji i wychowania. Niektóre charakteryzuje wyrafinowana analiza ilościowa (analiza wariancji, analiza skupień), inne są oparte na analizie jakościowej. Wspólną cechą artykułów jest wykorzystanie wyników badań podłużnych i badań ściśle panelowych, szczególnie przydatnych w empirycznych wyjaśnieniach procesu socjalizacji i wychowania. Autorami artykułów i rozpraw są uczeni uczelni kanadyjskich i greckich oraz wielu uniwersytetów niemieckich. Redaktor pracy włączył do zbioru artykuły przedstawicieli zielonogórskiego środowiska naukowego: E. Hajduk i B. Hajduk, *Empirical criteria for isolating the student professionalization process*; E. Narkiewicz-Niedbalec, *Existenziele Werte polnischer Jugendlicher — einer der Standpunkte*.

Rekomendowana praca ukazuje różne możliwości badania procesu socjalizacji dzieci i młodzieży przebiegającego w różnych społeczeństwach i różnych kulturach.

Zdzisław Wołk

Dorota Rybczyńska, ***Jakość życia młodzieży z rodzin ubogich***, Wyższa Szkoła Pedagogiczna
im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1998, ss. 281

Praca jest próbą ukazania zależności pomiędzy elementami sytuacji socjalno-bytowej a jakością życia młodzieży.

Autorka podzieliła pracę na dwie części. W pierwszej dokonała solidnej analizy pojęciowej oraz wskazała metody pomiaru ubóstwa. Szczególnie godny polecenia jest fragment poświęcony współczesnemu ubóstwu w Polsce i jego specyfice. W części drugiej przedstawiono wyniki szeroko zakrojonych badań własnych dotyczących jakości życia ośmioklasistów z rodzin ubogich. Autorka prezentowane w pracy rozważania oparła na metodach statystycznych, a szczególnie na analizie skupień.

Jerzy Leszkowicz-Baczyński, *Inteligencja na rozdrożu.
Młodzi specjaliści na progu zmiany ustrojowej*,
Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Zielona Góra 1997, ss. 202

Przedmiotem pracy jest analiza cech społecznych wybranych kategorii zawodowych osób posiadających wyższe wykształcenie, a więc potocznie zaliczanych do inteligencji. Takie zakreślenie obszaru badawczego pozwala zaliczyć ją do monografii socjologicznych odnoszących się do charakterystyki określonych zbiorowości.

Książka składa się z dwóch części. Pierwsza, teoretyczna, za cel stawia analizę dotychczasowych ujęć inteligencji w literaturze socjologicznej, a więc rozumianej jako korelat struktury społecznej. Jerzy Leszkowicz-Baczyński dokonuje tu przeglądu ustaleń polskich i zagranicznych autorów, odwołując się także do stosunkowo mało znanych ujęć. W konkluzji uznaje, iż dotychczasowe rozstrzygnięcia dotyczące inteligencji trudno uznać za satysfakcjonujące. Stanowi to podstawę do prezentacji własnego podejścia, akceptującego w analizie zbiorowości inteligenckich rolę adekwatnej z posiadanym wykształceniem aktywności zawodowej, cechującej się wysokim poziomem samostereowności zawodowej.¹ Ten właśnie konstrukt teoretyczny stanowi główny punkt analiz empirycznych. Uwzględnione w badaniu zbiorowości zawodowe: nauczyciele ze szkół podstawowych i średnich, młodzi pracownicy nauki, ekonomiści i prawnicy, lekarze oraz twórcy kultury cechują się odmiennym poziomem współczynnika samostereowności. Autor wskazuje, iż nie zawsze udaje się przekonująco wyjaśnić zróżnicowanie tego parametru. Wypowiedzi blisko 260 młodych inteligentów złożyły się na interesujący obraz polskiej inteligencji na samym progu przekształceń ustrojowych zapoczątkowanych w 1989 roku.

Żyvia Leszkowicz-Baczyńska

Transgraniczność w perspektywie socjologicznej.

Materiały z seminarium, red. Leszek Gołdyka,
Jerzy Leszkowicz-Baczyński, Lech Szczegół, Maria Zielińska,
Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Wyższa Szkoła Pedagogiczna
im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1997.

W 1997 roku nakładem Lubuskiego Towarzystwa Naukowego przy udziale Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze oraz Instytutu Socjologii WSP TK została wydana praca *Transgraniczność w perspektywie socjolo-*

gicznej. Jest ona efektem seminarium poświęconego problematyce transgraniczności, które odbyło się jesienią 1996 roku z inicjatywy socjologów zrzeszonych w nowo powstałym zielonogórskim oddziale PTS. Redaktorami pracy są Leszek Gołdyka, Jerzy Leszkowicz-Baczyński, Lech Szczegóła oraz Maria Zielińska. Praca zawiera zbiór artykułów autorów pochodzących z różnych ośrodków naukowych w Polsce zajmujących się problematyką pogranicza. Są to między innymi M. S. Szczepński, L. Gołdyka, E. Hajduk, D. Markowska, R. Dyoniziak, Z. Kurcz, S. Lisiecki, W. Hładkiewicz, W. Misiak, J. Leszkowicz-Baczyński, M. Zielińska, A. Czarkowski, E. Narkiewicz-Niedbalec, L. Szczegóła, D. Rybczyńska, K. Dzieńdziura, Z. Wołk, Ż. Leszkowicz-Baczyńska, J. Kurzepa, M. Zdulski.

Podstawowym założeniem autorów wydanego tomu było zarysowanie perspektywy badawczej umożliwiającej opis i analizę jakościowo nowych zjawisk wynikających z faktu sąsiedzowania społeczeństw odmiennych pod względem gospodarczym, społecznym i kulturowym. Stąd też znaczne zróżnicowanie podjętej problematyki. Generalnie jednak wyodrębnić tutaj można kilka obszarów problemów: specyficzne uwarunkowania wychowawcze wynikające z bliskiego usytuowania granicy oraz związane z tym faktem zjawiska o charakterze świadomościowym, refleksja nad tożsamością kulturową ze szczególnym zwróceniem uwagi na pojęcia pogranicza kulturowego, grupy etnicznej czy tożsamości kulturowej, analiza postaw młodzieży terenów przygranicznych, a zwłaszcza charakterystyka aspiracji do podmiotowości uczniów szkół podstawowych i ponadpodstawowych, konstruowanie planów życiowych, aspiracji oraz uznawanych przez młodzież pogranicza systemów wartości, przemiany w strukturze społecznej miast przygranicznych, których konsekwencją są między innymi takie zjawiska, jak zmiana poziomu i jakości życia rodzin zamieszkujących tereny nadgraniczne, rodzące się i utrwalające zjawiska patologii społecznej, uruchamianie nowych form aktywności życiowej, wreszcie odzwierciedlenie przemian, jakie dokonują się w świadomości mieszkańców pogranicza, ze szczególnym zwróceniem uwagi na funkcjonowanie stereotypów i uprzedzeń etnicznych.

Należy tutaj z całą mocą podkreślić, że praca ta ukazuje, jak ogromne bogactwo problematyki mieści się w zagadnieniu transgraniczności, a jednocześnie pozwala na zaprezentowanie dorobku socjologii zielonogórskiej oraz skonfrontowanie go z poglądami autorów innych ośrodków naukowych penetrujących to zagadnienie.

Żyvia Leszkowicz-Baczyńska

Bogusława Plaskowska

***Pozalekcyjne zajęcia artystyczne
uczniów szkół podstawowych
i średnich w Zielonej Górze — informacja***

Rok 1997 był drugim rokiem realizacji przez Zielonogórski Ośrodek Kultury programu pod nazwą „Edukacja kulturalna dzieci i młodzieży w Zielonej Górze”. W realizacji programu uczestniczyło ponad siedmiuset uczniów ze wszystkich szkół podstawowych (z wyjątkiem SP 7 i SP 11) oraz młodzież z VII Liceum Ogólnokształcącego. Zajęcia prowadzone były przez czterdziestu instruktorów w 39 sekcjach artystycznych, w tym jedenastu teatralnych, czteremastu plastycznych i jedenastu muzycznych.

W pierwszym półroczu 1997 r. odbyły się miejskie eliminacje Małego Konkursu Recytatorskiego i Młodzieżowego Festiwalu Piosenki. W nowej formie organizacyjnej przebiegał Przegląd Dziecięcej Twórczości Teatralnej „O Złote Pióro Koszałka Opałka”. Sekcje plastyczne wzięły udział w międzynarodowym konkursie plastycznym „Ziemia i woda”. Na wystawie w Troyes w grupie laureatów było troje uczniów z sekcji plastycznej Szkoły Podstawowej nr 14 i dwoje ze Szkoły Podstawowej nr 8.

W grudniu 1997 r. sekcje wokально-muzyczne wzięły udział w II Przeglądzie Zespołów Szkolnych zorganizowanym w Szkole Podstawowej nr 2. W tym czasie sekcje plastyczne uczestniczyły w konkursie „Światło i mrok”. Wernisaż pokonkursowy odbył się 16 stycznia 1998 r. w salonie Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej. Ważnym wydarzeniem w 1997 r. było powstanie teatru młodzieżowego w VII Liceum Ogólnokształcącym. Opiekunowie tej grupy zapowiadają premierę w marcu 1998 r.

Oprócz programu „Edukacja kulturalna dziecka i młodzieży” realizowanego przez ZOK, uczniowie brali udział w zajęciach pozalekcyjnych organizowanych przez Małe Studium Teatralne działające przy WiMBP w Zielonej Górze. W ramach kształcenia teatralnego słuchacze poznają pracę aktorską, przygotowując przedstawienie teatralne. Efektem całorocznej pracy było zakwalifikowanie się MST do IX Ogólnopolskiego Forum Teatrów Szkolnych, które odbyło się w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Wojewódzki Młodzieżowy Dom Kultury „Dom Harcerza” prowadzi pracę dydaktyczno-wychowawczą z dziećmi i młodzieżą w systemie pracownianym. Działalność programowa realizowana jest w trzynastu pracowniach specjalistycznych. Są to:

1) pracownia taneczna (zespół dziewcząt młodszych „Frajda” i Studio Tańca Współczesnego „Tagim”),

2) Zespół Pieśni i Tańca „Maki”,

- 3) pracownia chóralna — Chór Żeński „Polirytmia”,
- 4) pracownia muzyczna,
- 5) pracownia plastyczna,
- 6) pracownia ceramiczna,
- 7) pracownia krawiectwa i tkactwa,
- 8) pracownia komputerowa,
- 9) pracownia fotograficzna,
- 10) pracownia modelarska,
- 11) pracownia imprez masowych i kół zainteresowań,
- 12) Harcerski Zespół Artystyczny „Chichoty”,
- 13) Studio Teatralne.

Ponadto w WMDK „Dom Harcerza” działają sekcje szachowa i astronomiczna oraz Klub „Pitagoras”. W pracach siedemdziesięciu kół i grup ćwiczeniowych prowadzonych przez 37 instruktorów uczestniczy około 790 dzieci i młodzieży. WMDK „Dom Harcerza” w 1996 r. obchodził 10-lecie swojego funkcjonowania.

Szeroką ofertę realizowaną na przestrzeni całego roku przedstawiają także:

- Oddział dla Dzieci WiMBP,
- szkoły tańca towarzyskiego: „Gracja”, „Fart”, Dance Club”, „Life”,
- Liga Rock and Rolla,
- Klub Osiedlowy „Grymas” SM Kisielin,
- Dom Kultury w Chynowie,
- Zielonogórski Klub Fantastyki „Ad Astra”,
- Społeczne Ognisko Artystyczne,
- Klub Kultury Filmowej z ciekawym programem edukacji filmowej dzieci i młodzieży w kinie „Newa”,
- Klub Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne,
- Klub Inteligencji Katolickiej,
- Klub „Arka”.

Informację opracowano na podstawie sprawozdań przygotowanych przez wymienione jednostki.